ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

a cura di
GIUSEPPE CARLO ROSSI

III, 1

Questo fascicolo I del volume III degli « Annali - Sezione Romanza » dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, contiene gli Atti del primo convegno italiano di studi filologici e storici portoghesi e brasiliani (Pisa, 9-10 dicembre 1960).

NAPOLI 1961

L'ITALIA E IL PRINCIPE ENRICO

L'anno che sta per chiudersi ha visto svolgersi in Portogallo un imponente ciclo di manifestazioni celebrative in onore del Principe Enrico il Navigatore, ricorrendo il quinto centenario della sua morte. Queste manifestazioni, iniziate ufficialmente il 4 marzo u.s. ad Oporto, dov'egli era nato il 4 marzo 1394, si sono concluse a Batalha il 13 novembre u.s. nel celebre monastero, dove le sue spoglie mortali furono composte, dopo il 13 novembre 1460, nel sepolcro di famiglia fatto costruire dal Re Giovanni I. Troppo lungo sarebbe anche solo esporre il denso programma di iniziative e di realizzazioni predisposte per l'occasione, ma si deve riconoscere che torna ad onore del popolo portoghese aver contenuto entro una cornice di relativa sobrietà le espressioni più scopertamente esteriori, che non mancano mai in simili circostanze, a beneficio di attività culturali, di cui una parte cospicua destinata a non finire col rumore delle feste, testimonio certo di una volontà costruttiva. E questo andava detto anche perché non è ancora spento tra noi il ricordo di quanto si fece, o, meglio, non si fece in Italia, qualche anno fa, in occasione di un analogo centenario, che avrebbe meritato anch'esso una prova, per lo meno, di buona volontà.

Tra le manifestazioni culturali spiccano, accanto al Congresso Internazionale di storia delle scoperte, uno dei pochi del genere, una serie di iniziative editoriali, di cui due almeno s'impongono all'attenzione degli studiosi: i « Monumenta Henricina », di contenuto storico, ed i « Portugaliae Monumenta Cartographica », che raccolgono ed illustrano la più antica produzione cartografica nazionale; opera di gran mole, quest'ultima, ed approntate, l'una e l'altra, con una preparazione di lunga data, che rappresenta, oltre tutto, un non indifferente sforzo finanziario.

Com'era prevedibile, l'occasione ha messo in circolo anche non poco di meno meritorio, sul quale val meglio tacere. Può invece avere interesse chiedersi se e come, nel molto che si è detto e scritto in questa occasione, è stata prospettata la parte avuta dall'Italia e dagli Italiani nel ciclo storico di cui l'Infante occupa il centro, allargando naturalmente la visuale ai motivi coi quali l'argomento trova posto nella storiografia lusitanica.

Dico subito che mi limiterò a prendere in considerazione solo una piccola parte della relativa problematica. La bibliografia che la concerne è diffusa, il tempo a mia disposizione ristretto. Elimino perciò volutamente quanto ha valore essenzialmente nozionistico.

Una delle più grosse difficoltà che incontra chi vuol portare la figura del Principe Enrico sul piano della storia, nasce dal fatto che essa è già trasmigrata in quello del «mito», e che il mito vive ormai da lunga data. Mito e simbolismo deformano, come sempre, le visuali; e favoriscono così il perpetuarsi di una letteratura fino inconsciamente apologetica, nella quale le figure che stanno in secondo piano, e tanto più quelle che sono dietro le quinte, appaiono di tanto contratte e sfocate, di quanto sono dilatate e calcate le dimensioni di chi le sovrasta. Un po' come nel monumento del Principe, di recente eretto in suo onore a Belém, dove le proporzioni sono bensì rispettate, ma, per dar spicco alla eretta figura del Navigatore, la si fa seguire da quella di uno dei suoi epigoni, che poggia a terra le ginocchia e pare voglia annullarsi.

Il Principe Enrico [si legge in uno dei tanti volantini di informazione spicciola distribuiti in occasione del Congresso] è divenuto il simbolo dell'espansione portoghese, e così il pioniere del mondo moderno, che l'Europa allevò, diffondendo negli altri continenti l'ideale universale della civiltà d'occidente. E' questa l'espansione della Fede e del nostro Impero, di cui parlano i *Lusiadi* di Camões. Gli Inglesi chiamarono il Principe, il Navigatore, e così contribuirono a creare il mito di un omniscente eroe del mare, divinatore di terre lontane, verso le quali avrebbe rivelato, dall'alto di Sagres, la via per raggiungerle.

Di recente la storiografia lo ha collocato al suo giusto posto. Abbandonata la figura epica alla poesia, e riportata su piano di umanità, lo considera come il grande capitano della crociata geografica, lo stimolatore degli armatori e dei piloti che esplorarono gradualmente e metodicamente la costa occidentale dell'Africa, si insediarono nelle isole atlantiche, aprirono la via marittima alle Indie, si avventurarono nell'Atlantico occidentale presso le coste del Nordamerica, e prepararono la scoperta e l'occupazione del Brasile. Egli si giovò della scienza nautica e cartografica del suo tempo, delle caravelle a vele rotonde atte a prender forza controvento e dell'esperienza di vie che evitavano la calme e le correnti avverse, aeree e marine, e impegnò le risorse dell'ordine di Cristo, il tesoro reale ed i capitali delle classi medie che si erano formate nei porti in un vasto programma di attività marinara, attorno al quale attrasse mercanti ed avventurieri d'altre regioni. In tal modo immise Portogallo ed Europa nella fase unitaria della storia mondiale.

Una presentazione come questa — e perciò viene citata — appare valida, in Portogallo, così per l'uomo della strada, come per il borghese di media cultura, ma, nonostante le sue palesi licenze storiche, ha almeno il merito di mostrarsi sensibile alle sollecitazioni di un incipiente criticismo. Prospettando l'esistenza di un mito, afferma esplicitamente la necessità di riportarlo alle misure della storia.

Si dovrebbe supporre che, passando dalla strada alla scuola e dalle masse al mondo della cultura, il processo di revisione prendesse consistenza; ma così non è. Al contrario, la storiografia lusitanica meglio qualificata, nella maggior parte dei suoi rappresentanti, non ha respinto il mito, ma ne ha anzi accentuato i toni, per fissarsi su posizioni che solo richiamandosi al mito potrebbero, caso mai, venire giustificate.

Un esempio per tutti. Sempre per non uscire dal tema del Congresso, si leggano le pagine nelle quali l'accademico Costa Brochado prospetta a suo modo, come si legge nel frontespizio del volume, *The Discovery of Atlantic*. Il volume, che fa parte di una «Coleção henriquina» destinata a celebrare le gesta dei navigatori, e fu distribuito ai congressisti, è avvallato da una presentazione dell'Ammiraglio Gago Coutinho, ritenuto un'autorità in materia. Il titolo denuncia già la tesi, ma il contenuto ne oltrepassa ogni prevedibile formulazione. Pel Brochado, come pel suo presentatore, i Portoghesi avrebbero fatto tutto da soli. Forma ed attrezzatura dei navigli e loro dotazione strumentale, preparazione nautico-astronomica dei piloti e cartografia orientativa, manco a dirlo, dovrebbero passare per acquisizioni «genuinamente portoghesi». Ma i Portoghesi non avrebbero poi scoperto soltanto gli arcipelaghi dell'Atlantico orientale, e, naturalmente, la via

marittima all'India; sarebbero pervenuti a un certo momento anche nell'America settentrionale ed in quella meridionale, in tempo per precedere tutti gli altri popoli, ed *in primis,* s'intende, gli Italiani. Né basta. A loro merito esclusivo dovrebbe essere attribuita, addirittura, la... scoperta dell'Atlantico!

Un tal punto di vista è ben lontano dal rappresentare una novità, ma rientra in quella che uno storico portoghese che fa il medico ha definito, qualche anno fa, la *posição portuguesa* per eccellenza, come a dire una trincea della storia. Una posizione tanto programmaticamente polemica, non può non rimandare a motivi che vanno al di là di marginali contrasti. Se così, la spiegazione ne potrebbe essere semplice: il ritorno, appunto, al mito, che è ormai, tradizione, e sul quale la storia dovrebbe semplicemente aderire. Ma non v'è forse una ragione più profonda?

Come ho avuto occasione di ribadire più volte in questi ultimi anni, il bisogno di sottoporre a revisione critica quanto abbiamo ricevuto per tradizione deve da un pezzo fare i conti col prevalere di istanze paralogiche o pseudologiche così diffuse, da rendere sterili vaste problematiche sulle quali si conducono indagini scientifiche, o, forse meglio, che scientifiche pretenderebbero di essere. Delle comunicazioni presentate al Congresso di Lisbona, ad es., — non posso tacerlo — una notevole parte, per quello almeno che a tutt'oggi direttamente ne so, si riduce, in definitiva, a ricerche indiziarie, dove si ha l'impressione si sia cercato piuttosto la novità per la novità, che non il traguardo di un serio approfondimento. Sta di fatto che poco, ormai, si crede possa andare ad aggiungersi al materiale documentario di cui già disponiamo; e questo rappresenta da solo un incentivo a ritornare programmaticamente su questioni anche decise, per ripresentarle programmaticamente avviate a tutt'altra conclusione. E ciò mentre, a farlo apposta, quel che soprattutto dovrebbe aversi di mira, oggi, è invece l'affinarsi del senso critico, l'impiego di tecniche intelligenti ed aperte, e più ancora l'aspirazione ad armonizzare tra di loro i risultati di analisi che si fanno sempre più circoscritte, per inserirli in cerchi di diametro sempre più largo; perché ciò che veramente conta è, in definitiva, la sintesi, la sola che dia luce e certezza al nostro sapere. Fortunatamente non sono mancati e non mancano, in Portogallo, studiosi che abbiano assunto e vengano

assumendo posizioni sempre più decisamente contrarie a questa non certo persuasiva tradizione. E nell'ultimo ventennio, anzi, proprio la figura dell'Infante è stata posta anch'essa al centro di un vero e proprio processo di revisione, che, per quanto ancora in atto, ha già consentito risultati cospicui. Peraltro, e non soltanto nella *intellighenzia* estranea ai problemi specifici concernenti la storia delle esplorazioni, le voci discordi rimangono piuttosto soffocate da quanti preferiscono tenersi ancora aderenti alle presentazioni tradizionali, per i più del grosso pubblico le più accette, fors'anco per motivi demagogici.

Mi si perdoni l'indugio. Senza queste premesse quanto mi propongo di dire non riuscirebbe ben comprensibile, tanto più che, forzatamente, dovrò limitarmi anch'io, per ragioni di tempo, a considerare qualche aspetto soltanto del mito dell'Infante.

Ed entriamo senz'altro in argomento.

Punto primo: nulla si presenta più problematico, quando si voglia uscire da questo mito, che le finalità attribuite di solito all'opera svolta dal Principe Enrico. E' questo un luogo comune: e si ripete persino che è forse impossibile dare soluzione a un tale problema. Peraltro il compito dello storico non è vano. Lo studio dei successivi momenti nei quali gli accenni documentari sorprendono l'inserirsi dell'Infante negli eventi del tempo permette almeno di eliminare un certo numero di ipotesi e di valutar meglio quelle che conviene accettare. Le fonti coeve, che ci rivelano, come per occasionali lampeggiamenti, i tratti del suo carattere, convincono che a 17-18 anni, quanti ne aveva l'Infante quando dinanzi al padre, suo sovrano, esaltava, insieme coi fratelli, l'impresa di Ceuta — l'atto col quale egli entra nella storia — le sue aspirazioni, più che poggiare su vedute d'ordine economico, o espansionistico, o scientifico, si collegavano a idealità religiose e cavalleresche, come volevano i tempi e l'educazione ricevuta. Mai, forse, come sotto il regno di Giovanni I, un tal orientamento degli spiriti appare diffuso e operoso, incarnato com'è nello stesso eroe nazionale, Nuno Álvarez Pereira, cui tanto dovevano le fortune della nuova dinastia di Aviz. E incarnato, quel che più conta, nei figli tutti di Giovanni: Edoardo, l'autore del *Leal conselheiro,* Fernando detto poi il Santo, finito redivivo Attilio Regolo nelle carceri di Tangeri, e soprattutto Pietro, nel cui *Livro da Virtuosa*

Benfeitoria l'esercizio del bene, descritto e minuziosamente studiato nei modi e nelle forme pratiche di attuazione, è concepito come un obbligo morale al quale i nobili soprattutto non possono sottrarsi.

Giova insistere: che nelle cronache dell'epoca e nell'elaborazione già distaccata e un po' aulica degli storici più vicini ai tempi, la luce cada, a volta a volta, su l'uno o l'altro degli aspetti sotto i quali torna in scena la personalità dell'Infante, non autorizza ad assumere come costante di questa l'una o l'altra caratteristica. Ogni vita umana è sensibile alle molteplici sollecitazioni esterne che non può rifiutare, e dentro le quali si concretano, evolvendo nel tempo, le attitudini, le inclinazioni e le aspirazioni dei singoli, e perfino le costituzionali aporie che ognuno porta dalla nascita nella carne come nello spirito. La vita è per sua natura un continuo aderire e reagire alle forze che ci investono e ci trasformano. C'è, tuttavia, sempre un punto di partenza, una spinta, che può riuscire, e riesce, spesso, determinante, anche se destinata, in seguito, a cedere dinanzi ad altri impulsi che le si sovrappongano e, pur senza mai impedirne la ricorrente insorgenza, la contrastino per volgerla in altra direzione.

L'impresa di Ceuta fu, per l'Infante, il primo aprirsi alla azione e prender conoscenza del fluire di situazioni politiche, nelle quali egli si trovava ormai inserito. Ma quale avrebbe potuto esserne il risultato, dato il suo temperamento? Attesta lo Zurara che « il suo cuore non seppe mai che cosa fosse la paura, salvo che la paura del peccato »; ma, non ostante le prove di valore date sul campo, egli non si sentiva portato al mestiere delle armi. Quella esperienza fece di lui, appena ventunenne, un uomo, e gettò forse un po' d'acqua sui suoi entusiasmi, ma senza soffocarne la sorgente. Sognatore, sentì più vivo, forse, il fascino della leggenda che il richiamo dell'azione, e finì presto col tenersi lontano dai maneggi politici, vagheggiando una società ordinata, moralmente sana, intenta ad operare il bene ed a servire la causa di Dio.

Non è improbabile ch'egli soffrisse di un complesso d'inferiorità nei confronti dei suoi fratelli, sentendosi ad essi inferiore per cultura, non meno che insensibile all'equivoco fascino della vita di corte. E questo lascerebbe intendere anche meglio quel suo tenace appartarsi nel romitaggio dell'Algarve, che fa pensare

ad un temperamento fra l'ascetico e il romantico. Ma certo il bisogno di isolarsi soddisfaceva in lui l'esigenza di coltivare lo spirito con la meditazione, le pratiche religiose e la lettura di opere morali: esercizio divenuto abitudine, mai dimessa e tale, che né meno il sopraggiungere della notte poteva di solito interrompere.

Molto interesserebbe conoscere quali fossero i libri che più di frequente aveva a mano, per veder chiaro, se possibile, nelle fonti della sua ispirazione. Ma in realtà poco ne sappiamo. Nell'inventario delle cose sue si trovarono solo un libro di preghiere, una cronaca di Spagna, un evangeliario ed il *Magister sententiarum* di Pietro Lombardo, queste due ultime opere, per giunta, avute in prestito. Attesta il Barros giudicare i contemporanei le sue azioni ispirate da oracolo divino, e l'Infante stesso aver coscienza che quanto intraprendeva era piuttosto suggerito da rivelazioni, che germinato dalla sua propria volontà.

Nulla ci è rimasto di lui, ed anche quel poco che gli fu attribuito ha probabilmente altra origine: che dovrebbe sembrar fatto strano, s'egli fosse stato, come il mito pretende, grande intenditore di questioni letterarie, matematiche, astronomiche e geografiche. Nessun dubbio che istruito fosse; ma è altrettanto certo che la sua cultura non doveva presentare nulla di eccezionale.

Che a Sagres avesse creato addirittura una scuola per i naviganti, è invenzione di panegirista, enucleata dal mito nella concreta forma datale, or sono due secoli, per opera di Candido Lusitano. Da principe intelligente qual'era, favorì gli studi, non fosse altro con le provvidenze adottate per l'Università di Lisbona. Ma queste non toccarono affatto né l'arte nautica, né la geografia, né le scienze esatte; si limitarono a sovvenire due volte, con cospicue donazioni, la cattedra di teologia.

Del come avesse organizzato la sua vita nel ritiro di Sagres, parlano le fonti, ponendo in rilievo quanto amasse aver commercio non solo con uomini di studio, naviganti e cartografi, la cui conversazione sollecitava egli medesimo, ma anche con chiunque, colà spinto magari dal caso, potesse dargli informazioni su paesi e popoli di cui poco si sapeva, e soddisfare la sua insaziabile curiosità. Quanto alle spedizioni marittime, è certo ch'egli non solo le favorì con ogni mezzo, ma ne organizzò di proprie, spendendovi

del suo tanto che, come assicurano i biografi, finì la vita onerato di debiti.

Con tutto ciò, la sua influenza si esercitò ancor più, penso, attraverso l'esempio di un'esistenza consacrata al bene comune, e aderente ai principi di una rigida morale cristiana, che non conosceva compromessi. Da questa fede senza incrinature nasceva, in ogni atto della sua vita, una volontà difficile da piegare, tanto era l'abbandono con cui fidava nell'aiuto divino e se ne sentiva sorretto. Documento quanto mai eloquente di una tal disposizione di spirito, che ben s'intona con la profonda religiosità del suo tempo, è l'atto di donazione della sua villa di Sagres, ch'egli sottoscrisse il 19 settembre 1460, poche settimane innanzi la morte. La villa era stata fatta costruire dall'Infante per dar asilo e conforto ai naviganti che, volenti o nolenti, fossero capitati sulle inospiti scogliere dell'Algarve, dove tutt'altro che rari erano i naufragi e mancava ogni possibilità, a chi pur ne fosse scampato, di trovare soccorso. « E esguardando eu os muitos bens que recebi da ordem de Cristo » così dice il documento, « de que assim sou governador e serviço dos cavaleiros e freires dela e com desejo de nela fazer acrescentamento, lhe dei e dou para todo sempre a espiritualidade da dita vila do Infante na melhor maneira que lha eu posso dar ».

Spiritualità che convinceva e avvinceva non meno, certo, dell'interesse materiale su cui i naviganti potevano contare; nei pericoli che attendevano chi s'avventurasse fra le incognite del *mar tenebroso* la fiducia nell'aiuto divino, propiziato dal sacrificio di quella esistenza, finì con l'unire attorno all'augusta figura del Principe vere legioni di ignoti, la cui dedizione egli si era saputo conquistare anche oltre i suoi meriti di ideatore, di incitatore ed organizzatore di spedizioni marittime.

Uomo di pochi libri, ma di molta curiosità, l'Infante non dovette ignorare certo quanto, nel campo dell'arte nautica, nella esplorazione terrestre e marittima, nella cartografia portolanica o non, si era fatto in Italia. Indizi non mancano. Quando nel settembre 1454 il veneziano Alvise da Cadamosto, che andava con le galee di Fiandra nell'Atlantico nord-orientale, fu costretto a rifugiarsi pel maltempo nelle anse del Capo S. Vincenzo, il Principe Enrico, saputo del suo arrivo, gli mandò incontro, col suo segretario Antonio Gonzales, un Patrizio di Conti, console della Serenissima presso il Re del Portogallo e notoriamente buon intenditore di cose geografiche, ch'egli teneva seco e stipendiava. Ed è anche noto che tanto caloroso fu il ricevimento riserbato al Cadamosto, e altrettanto allettanti le proposte fattegli, che il navigatore veneziano compì per mandato dell'Infante, in due successivi viaggi, una serie di esplorazioni che gli consentirono di stendere la prima completa descrizione geografica che si sia avuta sui territori nei quali s'andava compiendo l'espansione lusitanica.

D'altri contatti diretti avuti dal Principe con Italiani venuti in Portogallo non si ha notizia. E tuttavia non può esservi dubbio che egli sia stato introdotto, soprattutto per opera del fratello Pietro, di lui maggiore ed a lui più vicino per età, nel circolo della nostra cultura: una cultura non più estranea, da un pezzo, alle corti iberiche, e che assumeva sempre più chiaramente, per la società evoluta del suo tempo, il carattere di una ideale perfezione. Nello stesso senso deve aver operato la familiarità con l'altro fratello, Edoardo, il primogenito, di cui è nota la cognizione di prima mano di alcuni almeno dei nostri trecentisti. E d'altra parte le tracce evidenti, lasciate in vari aspetti della vita portoghese, specialmente dopo il regno di Dionigi, dalle forme della contemporanea cultura italiana, attestano che la penetrazione, pur se tardiva e lenta, degli elementi ad essa attinti, per via diretta o indiretta, si viene intensificando nel corso del secolo XV.

Ma a definire ancor più da vicino la posizione dell'Infante sotto questo aspetto, giovano, per l'appunto, le circostanze che ci riportano in modo specifico alla concreta esperienza da lui vissuta.

E' chiaro che il motivo centrale del mito del Principe Enrico va identificato nella scoperta della via all'India, ma bisogna subito aggiungere che il preciso significato di quel toponimo oscillò a lungo, a lungo permanendo nella leggenda. E per ciò che ha rapporto col pensiero dell'Infante, proprio la leggenda ne rappresentò il punto di partenza. Soltanto dopo la sua morte, in seguito al primo viaggio di Vasco da Gama, si chiarì per sempre a che rimandasse veramente quel nome. Ne dovremmo concludere che il mito venne a formarsi come conseguenza del retrospettivo aderire di quanto concerne l'epopea manuelina alle sue premesse storiche. Come questa interpretazione si sia formata, non importa ora indagare. Il fatto che qui inte-

ressa è che le origini del motivo vennero riportate tradizionalmente all'epoca dell'Infante, nella cui opera si riconobbe l'inizio di quel ciclo esplorativo, considerato come unico e continuo, e l'origine stessa dell'idea che questo aveva tradotto in atto.

E' risaputo che al nome India furono date, anche solo nel medioevo, un buon numero di accezioni diverse, sia generiche che specifiche. Ma poichè il nome si trova associato, nel pensiero dell'Infante, alla leggenda del Prete Gianni, non può cader dubbio che la fonte cui l'una e l'altra notizia furono attinte è il testo di Marco Polo. E che così debba essere avvenuto, si ha conferma per altra via.

Putroppo, non conosciamo come vorremmo quale sia stata, in Portogallo, la fortuna del *Milione,* nè, in particolare, se qualche sua redazione manoscritta circolasse colà innanzi al 1428. Quel che consta in modo certo è che il Principe Pietro si ebbe in dono, a Venezia, in quell'anno, un prezioso codice in volgare italiano dell'opera, il cui titolo ritroviamo, qualche anno dopo, in cima al catalogo dei numeri costituenti la biblioteca del fratello Edoardo. Circostanze notissime, l'una e l'altra, dalle quali si possono trarre, e furono già tratte, alcune conseguenze: che alla corte del re Giovanni la nostra lingua era conosciuta e fors'anco parlata, e parlata era, si può supporre, dal figlio Pietro; che questi aveva avuto, e probabilmente continuato ad avere, rapporti con Venezia, e soprattutto che l'Infante potè venire a conoscenza del testo di Marco Polo fin dal 1428.

A questo punto dobbiamo chiederci: ebbe dunque inizio di qui l'ideazione dell'impresa esaltata dal mito? E se non, sarà forse da escludere senz'altro che vi si possa riscontrare l'influsso della cultura italiana?

Ma si osservi: oltre che con la spedizione militare di Ceuta, questo inizio venne anche collegato con le scoperte, o riscoperte, degli arcipelaghi che sono al largo della costa portoghese; in particolare alla scoperta, o riscoperta, delle Azzorre, attribuita, con la data 1431, ad un Gonçalo Velho Cabral: interpretazione su cui è necessario indugiare.

E' ormai da tempo che la storiografia lusitanica, e non questa soltanto, svolge un simile tema per prospettare, oltre e al di là della scoperta portoghese, così persiste a chiamarla, di questi arcipelaghi, la possibilità, se non addirittura la storicità, di analoghi tentativi, da considerare a loro volta antecedenze nei confronti dell'impresa colombiana. Le relative tesi hanno puntato soprattutto sulla interpretazione di particolari — per quanto ben diversamente indicativi — che si riscontrano in carte nautiche, tutte italiane naturalmente, disegnate appunto in questo periodo di tempo, e non meno ancora sulla tendenza, fattasi oggi fin troppo frequente, a porre sullo stesso piano, senza discriminazione, realtà e mito, dati di fatto e indizi, documentazioni attendibili ed equivoche o ingenue deformazioni, che non mancano mai quando grandi imprese si compiono, e troppi interessi sono toccati o compromessi. Perfino al Congresso di Lisbona abbiamo assistito all'ennesimo travestimento di un motivo del pari ormai frusto, col quale si vorrebbe far pervenire nel 1424 sconosciuti navigatori portoghesi addirittura nella parte più occidentale dell'Atlantico. Inutile aggiungere che la critica più attenta ha facilmente respinto, e senza indugio, fantasticherie di tal genere nel limbo delle favole.

Ben diverso è, si capisce, il caso degli arcipelaghi dell'Atlantico orientale, dove le presenza di scopritori, o riscopritori, in diverse ed anche lontanissime età, è storicamente documentata. Ma in questo caso, la riscoperta portoghese delle Azzorre è da interpretare più correttamente come anello e insieme termine di un primo ciclo esplorativo che si inizia con la riscoperta delle Canarie, che è del 1361 e si continua con quella di Madera che cade nel 1418-20; un ciclo dunque apertosi sotto il re Dionigi e conclusosi con Giovanni I, anteriormente all'evento davvero decisivo che porta la data del 1428.

Riscoperta, ho detto, non scoperta, come pretende, ma a torto, quella parte della storiografia lusitanica cui ho accennato. Tema che non è il caso di approfondire, non tanto per non ripetere, un'ennesima volta, la solare dimostrazione che fu data della precedenza italiana, quanto perché né meno questa può dirsi, a rigore, una scoperta. Nulla di strano che gli arcipelaghi fronteggianti da O. e da SO. il litorale portoghese ed il lembo africano che lo continua a mezzodì fossero stati raggiunti prima — anche molto tempo prima — da navigatori italiani: le Canarie fino dal secondo Duecento, e così le Azzorre, come Madera in un

periodo fors'anco di non poco anteriore al 1351. Riscoperte, queste medesime, ripeto; ché basta posare l'occhio su di una carta dell'Atlantico nord-orientale, per convincersi quanto facilmente, appena usciti dalle colonne d'Ercole, marinai di non importa quale epoca avessero, prima o poi, ad imbattersi nell'uno o nell'altro di quegli arcipelaghi. Né, d'altro canto, è perentorio che, una volta avvistate e raggiunte le isole, vi si avessero sempre, in seguito, ad insediare dei coloni. Per arrivarvi e riconoscerle una « stagione » o due erano sufficienti, ma ben altri sforzi e sacrifici di tempo e di denaro avrebbe richiesto una colonizzazione che si fosse proposta di trarre da esse un qualche costrutto, specialmente se i colonizzatori provenissero, come i Genovesi, da basi lontane. Se ne persuasero, del resto, gli stessi Portoghesi, pur muovendo da basi vicine; e ne fece esperienza il Principe Enrico, quando volle introdurre in Madera, pur dotata di fertile suolo, la coltura della canna da zucchero, fatta venire dalla Sicilia, che fece la fortuna dell'Isola, e per la quale l'intervento dei nostri connazionali, largamente documentabile, risultò determinante.

La riscoperta portoghese dei vicini arcipelaghi atlantici va dunque messa in relazione con una fase espansiva che precede di un buon secolo l'inizio dell'epopea enricina. Ed anche qui ci troviamo di fronte alla presenza di Italiani, in un periodo di tempo di fors'anco maggiore importanza, quando le strutture del piccolo stato dovevano essere ancora consolidate. La marina militare lusitanica — una marina adeguata ai compiti imposti da una politica di prestigio e di conquista — nasce e si organizza, anche questo è risaputo, sotto il re Dionigi, della casa di Borgogna (1279-1325), grazie all'intervento della tecnica marinara genovese. Nel 1317, infatti, il Re eleva Emanuele Pessana, appartenente ad una famiglia di armatori e negozianti della Superba stabilita a Lisbona, dove curava interessi legati al traffico tra Genova e le Fiandre, alla dignità di Ammiraglio, carica conferita a vita e con trasmissione, agli eredi, del titolo e delle funzioni, e come tale esercitata dai Pessana per poco meno di due secoli. In cambio il Pessana ed i suoi successori erano impegnati, fra l'altro, a tenere con sé, come capitani e piloti, venti genovesi di riconosciuta competenza nautica, o, secondo si legge nell'atto che contiene questa clausola, *sabedores de mar*. Quando si tenga conto che queste disposizioni

furono prese per dare un successore a Nuno Fernandez Cogominho, che i documenti fregiano del titolo, alquanto ampolloso, di *Conde do Mar,* ma delle cui imprese sono all'oscuro, si potrà dare alla nomina del Pessana il suo vero significato storico.

« Quel di Portogallo », come Dante chiama il re Dionigi, sapeva evidentemente il fatto suo. Non senza un pizzico di malizia bisogna fargli credito di aver valutato al giusto il proverbiale spirito mercantile dei Genovesi, ma ancor più, per quel che ora ci interessa, il vantaggio che poteva venire al giovine regno dall'attrezzatura tecnico-nautica di cui essi disponevano. Scopo del re Dionigi era evidentemente che le sue navi potessero affrontare l'Atlantico nelle migliori condizioni di sicurezza che i tempi consentivano, e di tenersi al corrente dei progressi che altri naviganti avevano fatto e facevano. E la preferenza accordata ai Genovesi presupponeva la certezza di trarre, dalla loro *sabedoria,* appunto, questo vantaggio, ivi compresa la possibilità di disporre di carte nautiche.

Sta poi di fatto che non esistono carte di questo genere, con data e firma di un portoghese innanzi, nientedimeno, il 1528, ed anonime anteriori all'ultimo quarto del secolo precedente. La semplice, astratta possibilità che nel 1317 corresse qualche cosa di simile in Portogallo non può, dunque, non apparire, per ciò solo, un assurdo. Al contrario, tutto diventa chiaro, quando si chiama in causa l'intervento italiano. La storiografia lusitanica, che dirò meno prudente, pretenderebbe addirittura che di una cartografia nazionale si potesse parlare già all'epoca dell'Infante, dato che per sua iniziativa sarebbe stato chiamato a Sagres l'ebreo Mestre Jacomo de Maiorca. L'evento non ha data precisa: quelle che generalmente gli si assegnano sono tutte congetturali, e poggiano per giunta sopra un passo del Pacheco, autore tutt'altro che attendibile e di oltre un secolo posteriore agli avvenimenti. Non è il caso di discuterne qui — la questione ci porterebbe troppo lontano — ma gioverà meglio attenersi a dati di fatto sui quali non sia luogo a contrasto. Orbene, tra questi dati di fatto uno è perentorio: che di fronte ad una cartografia maiorchina che tradisce, nascendo, la sua diretta ascendenza genovese, nella settima decade del secolo XIV, carte e portolani — cioè disegno e informazione nautica — rivelano da noi la loro esistenza per lo meno

dalla metà del secolo precedente. E non basta: se all'epoca dell'Infante era possibile, alla marina portoghese, giovarsi della produzione maiorchina, la stessa facoltà era negata alle ciurme del Re Dionigi. Solo carte genovesi, o venete, o fors'anco pisane e anconetane, erano in circolo — per quello che storicamente si può affermare — in Europa alla data del 1317, e che di queste, delle prime di queste — le genovesi — i venti, fra piloti e marinari, che accompagnavano il nuovo Ammiraglio facessero uso, si dovrebbe dedurre, come logica conseguenza, se non da un po' di buon senso, che anche nella storia non guasta, almeno dal fatto che gli impegni assunti da Emanuele Pessana verso il Re contemplavano, in genere, tutto ciò che si riferiva all'attività marinara. La specializzazione delle funzioni era allora inesistente, e l'Ammiraglio non cessava di essere anche l'armatore: il testo della concessione lo obbligava in modo esplicito a servir bene e lealmente il sovrano sulle galee ed a terra.

Era necessario diffondersi, e parrà fors'anco più del bisogno, su questo tema, perchè ci sembra incontestabile che il vero cominciamento dell'espansione portoghese vada fissato nell'epoca del Re Dionigi; una figura, questa, che, se il mito non fosse per sua natura antistorico, ben avrebbe meritato di venir associata a quella del Principe Enrico. Ma forse un motivo a dissociarla può ravvisarsi nella storia stessa: i regni di Alfonso IV, di Pietro I e di Ferdinando I, per non parlare dell'interregno che li segue, segnarono una pausa in quel moto espansivo, per ragioni che tutti conoscono. La volontà di riprenderlo non poteva sorgere che con l'avvento di Giovanni I, il quale non mancò, peraltro, di beneficiare delle provvidenze concesse dal suo immediato predecessore agli armatori ed in genere a quanti attendevano al commercio marittimo. Ché una delle conseguenze della intelligente politica del Re Dionigi fu proprio questa: di aver dato al paese, lui che dalla tradizione si ebbe per soprannome *O Lavrador* o, come italianamente si disse, l'Agricola, la consapevolezza che il destino del Portogallo era ormai legato al suo mare, l'Oceano.

Se l'interpretazione qui proposta è legittima, la storia della espansione marinara portoghese si disegna secondo una prospettiva ad un tempo continua e persuasiva. Il primo Trecento è, anche sotto questo punto di vista, un periodo di preparazione, come

fu per altri aspetti della vita portoghese, a cominciare da quello del costituirsi di un volgare suo proprio. Per contro, assumendo il motivo centrale del mito, intercederebbe più di un secolo, tra questo iniziale moto espansivo e la sua ripresa per opera dell'Infante, che si fa propriamente coincidere col viaggio di Alfonso Gonçalves de Baldava e Gil Eannes, e scendere così al 1434-1435. L'importanza di questo tentativo sta nel fatto che venne oltrepassato finalmente il Capo Boiador, dove si arrestava la toponomastica delle carte nautiche: una impresa, questa, della quale si può dire, non senza ragione, che, almeno in senso itinerario, condizionò *ab origine* la scoperta del cammino verso l'India.

Un ventennio era ormai trascorso dall'impresa di Ceuta, e si stava per concludere il periodo della piena giovinezza di Enrico, tra i venti e i quarant'anni della sua età. In questo intervallo di tempo egli porta a buon punto il popolamento di Madera e la sua valorizzazione agricola, che intenderebbe ripetere, dopo il 1432, nelle Azzorre, dove fa affluire intanto il bestiame, in attesa che sia organizzata una spedizione al comando di Gonçalo Velho Cabral. Ma nel 1433 il Re muore, e, salito al trono il primogenito Edoardo, invece del Cabral prendono il mare, l'anno dopo, il Baldaya e Gil Eannes, diretti a S., lungo la costa africana.

La più stretta intesa che correva tra i due fratelli ed il carattere stesso di Edoardo, così diverso e più arrendevole di quello del padre, avevano condotto ad una nuova svolta politica. L'espansione insulare era stata incoraggiata dal Re Giovanni come quella che aveva per scopo procurar nuove terre all'accresciuta popolazione, che vedeva di mal occhio la ripresa delle ostilità contro gli Arabi. Il vecchio sovrano conosceva bene le difficoltà che avrebbe presentato l'avventurarsi una seconda volta oltre le Colonne d'Ercole, ed aveva preferito distrarre in altra direzione le aspirazioni dei figli, almeno fino a che la situazione non fosse matura. Ma, lui scomparso, di tanto più si erano rafforzati i propositi dell'Infante, di quanto la lettura del *Milione* ne aveva accesa la fantasia e la conoscenza della contemporanea cartografia italiana ne aveva chiarite le mete. Già nella carta, costruita a Maiorca nel 1339 da un Angelino Dulcert sul modello, di tre lustri anteriori, del genovese Angellinus de Dalorto — le due persone sono quasi certamente

una sola — la favolosa *India inferior Johannis Presbiteri,* che il Sanudo collocava pur sempre proprio all'estremità orientale dell'Asia, è trasferita in Etiopia, regione che per la incerta conoscenza dell'estendersi dell'Africa verso mezzodì poteva essere ritenuta facilmente raggiungibile dalla sua costa occidentale. Ben fu detto non potersi dubitare che questo fosse lo scopo ultimo della politica lusitanica al tempo di Enrico: la dimostrazione, data dal Vignaud, che i Portoghesi in un primo tempo non pensarono affatto a raggiungere l'India propria con la circumnavigazione dell'Africa è da considerare irrefutabile. La leggenda, destinata a confluire più tardi nel mito, prese corpo solo dopo la scoperta del Capo di Buona Speranza, e perciò un buon quarto di secolo da che l'Infante non era più. Quanto a quest'ultimo, se divina rivelazione ebbe veramente d'un sì ambizioso disegno, non v'ha dubbio mirasse prima di tutto ad estendere in Africa, colla dominazione portoghese, la fede cristiana, al quale fine era necessario venire a contatto con quel famoso Imperatore cristiano, ormai identificato col Prete Gianni, che rappresentava un naturale alleato dei Portoghesi contro i Saraceni. Orbene, poichè nella geografia del tempo l'Etiopia rientrava nell'India, questo secondo termine finì col prevalere nei documenti portoghesi, in cui si parla dei viaggi che avevano per meta, appunto, l'Etiopia. Ma dove mai l'Infante avrebbe potuto raccogliere più indicazioni e notizie sul misterioso sovrano orientale, sulla sua religione e sui suoi immensi domini, se non nel testo di Marco Polo, entrato nella corte portoghese per lo meno fin dal 1428?

Ciò premesso, dobbiam chiederci: era il disegno di giungere alle terre del Prete Gianni ben chiaro nella mente del Principe fino dal 1434, quando salparono da Lisbona, o da Lagos — non certo da Sagres, come comunemente si ripete — le caravelle del Baldaya e di Gil Eannes? Non mi sembra si possa ormai più affermarlo. Le fasi del movimento espansionista portoghese, quali ci appaiono alla morte dell'Infante, suggeriscono essere più aderente alla realtà un graduale evolversi del suo pensiero, in quanto riconoscibile dai modi coi quali si tradusse in azione. Il ritmo secondo cui si susseguirono le spedizioni marittime africane, inceppato nel 1436 dall'infelice esito della campagna di Tangeri, riprese col 1441, per interrompersi di nuovo dopo il 1448, quando il contrasto fra il reggente Pietro e il futuro Re Alfonso IV si avviava alla sua tragica conclusione. Nel '48 i Portoghesi avevano raggiunto la foce del Gambia, realizzando così, in circa tre lustri, una avanzata di non più che 13° verso S., ed essendo ormai entrati nella regione tropicale. Tradotti in miglia marine dei nostri giorni, questi 13° corrispondono a poco più di una novantina di miglia ogni anno, all'incirca quante una caravella avrebbe potuto allora percorrerne, in media, in un giorno.

Gli è che le spedizioni tradizionalmente fatte rientrare in quel grandioso « piano » che il Principe avrebbe concepito, non obbedirono, di fatto, a direttive unitarie prestabilite, né appaiono, tanto meno, condizionate dalle sue iniziative. Secondo un autore portoghese che rifiuta il mito, i viaggi la cui organizzazione si può far risalire all'Infante non furono più di 19, dei quali 11 di pirateria e commercio, ed 8 appena di scoperta. Ma di contro a questo, se ne ebbero ben 34 condotti da privati, dei quali 22 di pirateria e commercio, e 12 di scoperta.

Com'è sempre avvenuto nel periodo delle spedizioni marittime dei sec. XV-XVII, quasi ogni concreto resultato ottenuto sul piano esplorativo dà inizio ad un più o meno febbrile movimento di espansione demografica e commerciale. Ne segue che non è sempre agevole distinguere se e quali di queste spedizioni abbiano avuto scopo esplorativo, o piuttosto economico; il più spesso hanno l'uno e l'altro insieme. V'è una scoperta ingenuità, quindi, nel prospettare l'espansione lusitanica lungo le coste africane come legata per intero ad un programma a lunga scadenza, sotto la guida di un personaggio che assommi in sè le qualità più eminenti del navigante, dell'esploratore e dello scienziato, e sacrifichi ogni fatica, sua e d'altri, ad un'impresa che trascenda ogni materiale interesse.

E', al contrario, da credere che tutte le spedizioni compiute col beneplacito dell'Infante dovessero, naturalmente, proporsi anche di portare all'attivo qualche guadagno, commerciando con gli indigeni, facendo incetta di prodotti di qualche pregio e, dov'era possibile, soprattutto d'oro, e cercar di penetrare nell'interno delle terre, al fine di stabilire relazioni — peraltro non sempre pacifiche — coi popoli dai quali più si sperava di trarre vantaggi. Le più recenti fasi dell'espansione lusitana ebbero come resultato, fra l'altro, l'inizio — nel 1445 — della tratta dei negri, dei quali

venivano caricati regolari convogli diretti in Portogallo. E se un tal commercio, che non era forse negli intendimenti dell'Infante, ebbe relativamente modesto sviluppo, ciò avvenne solo perchè nella metropoli non si sapeva quale profitto trarne, essendo quei disgraziati, come attesta lo Zurara, piuttosto oggetto di curiosità e motivo di sollazzo, che merce di scambio o strumento di lavoro. D'altra parte, se pur è probabile che l'Infante non vi facesse mai assegnamento in tal senso, disposto, com'era, piuttosto a vedervi la possibilità di conquistare anime al servizio di Dio, sta di fatto che, sui profitti delle spedizioni da lui autorizzate, si riservava una percentuale che andava a ingrossare i fondi dell'Ordine di Cristo, del quale egli era Governatore.

Ben più importanti, per chi voglia capacitarsi delle concrete finalità perseguite dal Principe, i particolari che i cronisti registrano di questo periodo. E basti ricordare, ad es., come ad Antonio Gonçalves, spedito nel 1441 al Senegal col compito, fra gli altri, di procurare olio di cetacei per la saponificazione, l'Infante avesse raccomandato — è sempre lo Zurara a farcelo sapere — di informarsi intorno all'India ed al Prete Gianni. Quattro anni dopo, Diego Gomez, nell'accingersi a risalire il fiume Gambia, aveva preso con sè un'interprete indigeno pel caso che la sua esplorazione lo conducesse all'India.

E, finalmente, l'ultimo tempo del «ciclo»: il periodo compreso fra il '48 e il '60, l'anno della morte del Principe o, meglio, il '58, quando egli prese parte, ancora una volta, ad una spedizione guerresca su suolo africano, conchiusasi con la conquista, a vero dire di ben modesta importanza, di Alcácer Ceguer, presso Tangeri. L'impresa era stata decisa, più che altro, forse, per motivi di prestigio dal nuovo Re Alfonso IV, che non sembra vedesse con favore, invece, la prosecuzione degli onerosi conati dello zio; ma è fuori dubbio che quest'ultimo dovette risentire soprattutto del perduto appoggio del fratello Pietro, quando ormai il finanziamento di spedizioni avviate a mète sempre più lontane aveva pressoché esaurito ogni sua riserva. Ad ogni modo questa fase terminale del piano enricino ne mostra anche meglio quale fosse, ormai, il punto d'arrivo, che rimaneva lo scopo di ogni sforzo. Tanto il nostro Cadamosto, veneziano, che s'era messo con entusiasmo, come s'è visto, al servizio del Principe, quanto il

Gomez, che con lui navigò tra il '55 e il '57, lasciarono ricordo scritto delle loro esperienze. Se ne ricava che, secondo Enrico, era allora da perseguire non più la navigazione lungo le coste australi africane, che condurrà, dopo la sua morte, alla vera India asiatica, ma l'esplorazione dei grandi corsi d'acqua della Guinea, dal Gambia al Congo, perchè solo seguendo questa via egli riteneva possibile penetrare nel cuore dell'India, del dominio cristiano del Prete Gianni ed avere così il vantaggio di prendere a rovescio i possessi degli infedeli insediati nell'Africa settentrionale, la tradizionale, perenne minaccia della Cristianità. Ma, quasi a farlo apposta, la sorte volle che la vita dell'Infante si chiudesse quando non si era ancora spenta l'eco di un'altra scoperta insulare, quella dell'Arcipelago del Capo Verde, dovuta anch'essa a un Italiano, e più precisamente ad un genovese, Antonio da Noli. In tal modo inizio e fine dell'epopea enricina, congiungendo i nomi di due sudditi della Superba, pongono l'irrecusabile sigillo italiano su questo che è, forse, il periodo cruciale dell'espansione lusitanica.

Mi son limitato a ricordare circostanze molto note perché sia meglio evidente la conclusione che se ne può trarre. O che l'inizio dell'esperienza enricina si voglia ancorare alla riscoperta di Madera, od alla prima navigazione sulle coste della Mauritania, la «precedenza» italiana, la sola che possa portarsi in campo, risulta perentoria e determinante.

E' tempo ora di por mente alle acquisizioni tecniche e scientifiche che quella parte della storiografia lusitanica di cui si è detto pretende attribuire al periodo in cui operò l'Infante, sempre limitatamente, s'intende, al campo dell'esplorazione geografica: i progressi realizzati nella costruzione di un nuovo tipo di naviglio, meglio idoneo alle rotte oceaniche, da un lato; e dall'altro la creazione ed il perfezionamento delle apparecchiature tecniche e scientifiche di cui questo naviglio sarebbe stato, non si dice quando, dotato, vale a dire l'uso di vecchi o nuovi strumenti capaci di assicurare l'orientamento in mare, in una parola la navigazione, come fu detta, *célo-científica*. Due temi che ricorrono con esasperante monotonia nelle polemiche determinate dalle ribadite esagerazioni della *posição portuguesa*.

Quanto a quella che anche Colombo ricorda come *carabela latina portuguesa*, nessun dubbio si tratti di un tipo di bastimento

con caratteri proprî. Ma sta di fatto che dai consimili scafi genovesi e veneti un tal tipo di nave si differenziava appena per la velatura. Tutto sommato, a sentire i competenti, questa innovazione faceva della caravella portoghese una specialità idonea soprattutto alla navigazione costiera, e quindi alla esplorazione, ciò che indusse gli Spagnoli ad adottarla. Altro e ben diverso problema è stabilire se un tal veliero fosse più adatto di quelli tipicamente genovesi a tenere il mare, in rotte oceaniche come quelle che condussero, più che sulla via dell'India — che ormai ben si sapeva dove fosse — alla scoperta del Nuovo Mondo. Al problema non si può non dare una risposta negativa, in quanto ancor prima, anzi, molto prima che la marina portoghese disponesse di naviglio proprio, Genovesi e Veneziani navigavano regolarmente sulle rotte dell'Atlantico orientale, inoltrandosi in mari senza dubbio non meno tempestosi e pericolosi di quelli dove incrociavano le caravelle dell'Infante.

E d'altronde, al tempo in cui operava il Principe Enrico, se pur si fosse fatto qualche progresso — in ogni modo non certo decisivo — nell'arte nautica in rapporto, ad es., all'impresa dei Vivaldi, di oltre un secolo anteriore (1291), sarebbe pur sempre da dimostrare che il merito non ne spettasse, in tutto o in parte, alla riorganizzazione che del naviglio portoghese era stata affidata fin dal 1317, come s'è visto, ai marinai genovesi.

E non basta. Poiché siam venuti parlando di navigazione costiera, non si può non ricordare che l'attività esplorativa spiegata lungo le coste africane, vivo l'Infante, doveva piuttosto ridurre che accrescere i rischi propri delle grandi traversate oceaniche: quando i Portoghesi si avventurarono, nolenti, una prima volta su una di queste rotte, col Cabral — mezzo secolo all'incirca più tardi — l'esperimento si risolse in un disastro: delle tredici navi della spedizione, ne tornarono a Lisbona appena sei. I confronti non sono mai simpatici, ne convengo; ma quando li troviamo registrati dai protagonisti di un'epoca come quella, è necessario prenderli in considerazione e meditarli. Così non è senza ragione se il Vespucci, alludendo al viaggio di Vasco da Gama, la cui competenza in fatto di marineria è piuttosto problematica, esce a dire:

Tal viaggio, come quello, non lo chiamo io discoprire, ma andare pel discoperto, perché, come vedrete per la figura [*perduta, purtroppo!*], la loro navicazione è di continuo a vista di terra: volgono tutta la terra dell'Africa per parte de l'austro, perché provincia della quale parlano tutti gli altori [autori] della cosmografia.

Apprezzamento che doveva essere, per così dire, nell'aria, se lo sentiamo ripetere da Pietro Martire. Il rifiuto di credere che «alcuno meglio di loro [intendi: i Portoghesi] potesse o sapesse discorrere dell'arte del navigare» faceva esclamare al dotto umanista che ciò avveniva «perché a vista di terra, né mai da quella allontanandosi, e andando ogni sera in porto, avevano scorso tutta quella costa d'Africa che guarda verso mezodì». E la stessa osservazione è ripetuta da un autentico storico portoghese, il Barros.

Né meno scettici si deve essere a proposito della messa in atto, da parte dei marinai portoghesi dell'epoca, di quella navigazione *cêlo-científica* che dovrebbe collocarli al di sopra di tutti gli altri. Quanto si è scritto di recente in proposito non fa se non riesumare e ribadire le mirabolanti ipotesi — ancora una volta! — dell'ammiraglio portoghese Gago Coutinho, delle quali la critica ha fatto da tempo giustizia. E posso tanto più tranquillamente risparmiarvene la dimostrazione in sede tecnica, in quanto questa fu già data, fra l'altro, vent'anni fa. Del resto, né meno ve n'è bisogno. Dovrebbe essere sufficiente anche il solo riflettere con quanta lentezza i marinari lusitanici portarono innanzi i tentativi di utilizzare l'astrolabio in mare e fecero uso del metodo delle declinazioni per il calcolo delle latitudini australi. Infine, i risultati ottenuti, anche limitatamente, com'era inevitabile, al calcolo delle latitudini, parlano chiaro. Chi voglia persuadersene non ha che a sfogliare l'elenco dei dati raccolti nell'*Esmeraldo de situ orbis* del Pacheco che è — si noti — posteriore al 1505, e si confermerà nel convincimento che non c'è nulla di strano se, ancora dopo la metà del sec. XVI, un viaggio al Brasile, su navi dell'epoca, necessariamente portoghesi, si risolveva, teste il fiorentino Sassetti, in una pericolosa avventura, non meno per l'ignoranza dei piloti, che per la deficienza di mezzi strumentali, o per l'incapacità che i piloti stessi dimostravano di saperli usare.

Sfrondato il mito di quanto più appariscente ne deforma il contenuto storico, sarebbe da tentare di ricondurre questo alle sue determinanti storiche, cercando di cogliere il senso più profondo

dell'esperienza vissuta dall'Infante. Impresa difficile, se non disperata. Passando dal mito alla storia, la sua figura si spoglia bensì del velo della leggenda, che ne impediva la visuale, ma senza riprendere peraltro chiari contorni umani. Di quella figura avvertiamo la presenza, incapaci di riportarla alle sue misure individuali. L'impressione ch'egli s'innalzi di più d'una spanna sulla massa dei contemporanei si rivela legata a motivi che sono fuori da un preciso controllo.

Indubbiamente egli dà nome ad un momento cruciale nella storia della sua gente, simboleggiandone empiti, aspirazioni, volontà che sono forse il segreto del successo conseguito più tardi, a distanza di decenni. La storia non si ricostruisce coi *se*, ma appunto per questo l'esperienza dell'Infante resta, nella grande epopea cantata dal Camões, elemento quant'altro mai necessario. Senza di lui, senza il suo transito, questa storia è impensabile. E forse il significato che gli compete è nel suo annullarsi nella massa, dopo averla rinvigorita di una solida forza morale, di una volontà divenuta tenacia e di una fede religiosa capace di dar vita a grandi missioni. In tal senso è forse permesso dire che la storia ritorna mito, e ne conferma la validità.

Così un po' di tutti i veri protagonisti della storia. E proprio per questo egli meritò che nel suo nome fosse riassunta e simboleggiata, con la sua, l'età manuelina, un'età che ebbe mète ben più ambiziose delle sue, e condusse i Portoghesi molto più lontano di quanto certo la sua immaginazione e le sue speranze avessero vagheggiato.

Avvenne di lui fino a un certo punto, come di Colombo, salpato alla volta dell'Oriente asiatico e finito ai margini di un nuovo mondo, che la sua immaginazione gli impediva di riconoscere come tale. Enrico, che mirava all'Etiopia nella convinzione fosse India, non poté assistere al trionfo di Vasco da Gama, arenato come s'era anch'egli sul margine di un continente, tanto poco noto, allora, quanto per Colombo l'America. L'uno e l'altro aprirono strade ignote o sino allora precluse, volte in direzioni diverse, ma congiunti idealmente anche nella sofferta ansia di non essere riusciti a svelare ognuno il proprio mistero. Più fortunato tuttavia l'Infante, cui la morte risparmiò almeno l'amarezza di

consumarsi in uno sconsolato tramonto, che fu il destino di Colombo.

L'uno e l'altro, a cavallo di due età, preannunciavano una svolta della storia, che deciderà il destino del mondo. Non fosse che per questo, anche il significato dell'Infante, nell'evolversi della civiltà, suona così alto, che solo il mito, ancora una volta, riesce ad esprimerne appieno la portata. Meditarvi è risentire quanto l'uno e l'altro nel corso dei secoli uomini d'una tal tempra a egregie cose il forte animo accesero. Costruttore ed interprete di veramente egregie cose, anche l'Infante tramandò, senza volerlo, la sua voce, quella che ebbe virtù di persuadere ed accendere. *Talent de bien faire* era la sua divisa: operare, e operare per un fine che ci trascende; il bene, il sommo bene. Un bene che s'incentra in Dio ed illumina la nostra mortale esperienza: dunque la vita al servizio di Dio e del mondo, nell'esaltazione della fede che ci santifica.

E anche qui, dall'Italia, una voce le fa eco, press'a poco contemporanea. Ci viene da un fiorentino fattosi navigatore per passione di conoscere, ed anch'egli avventuratosi nell'Atlantico ignoto: il rivelatore del Nuovo Mondo, colui che per primo intuì e riconobbe il posto assegnato a quello dal Creatore sulla faccia della terra: il fiorentino Amerigo Vespucci. Gli uomini gli furono ingiusti — anche i nostri cugini portoghesi, purtroppo — ma la sorte, che qualche volta è più giusta degli uomini, riparò i loro torti, e volle che il nome di lui rimanesse legato in eterno alla sua scoperta.

Ascoltiamola, questa voce. Amerigo è già sull'Atlantico, al Capo Verde, sulla via che lo ricondurrà sulle coste del Brasile, ed incontra due delle caravelle superstiti della spedizione Cabral che ritornano a Lisbona. Egli sa bene che « l'isola » di S. Croce, sulla quale questi marinai sono approdati il 21 aprile 1500, è, com'egli scrive all'amico Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, « la medesima terra, che io discopersi per Re di Castella, salvo che è più a levante ». Il Vespucci v'era giunto il 25 o 26 giugno del 1499, dieci mesi prima del Cabral, e non avrebbe certo mai immaginato che poi la sorte, che qualche volta è più ingiusta degli uomini, avrebbe proclamato non lui, ma il Cabral scopritore del Brasile.

È ora in viaggio, Amerigo, e non può sapere, e né meno ha tempo di pensare ad altro. Avido di notizie, ascolta il racconto che dell'avventuroso viaggio gli fanno i marinai portoghesi, e ne registra i sorprendenti profitti realizzati col commercio indiano. Ma quelle due ch'egli vede, all'ancora, sono le caravelle superstiti del terribile naufragio fatto nei mari del Sud, dove è scomparso il Diaz, colui che per primo ha oltrepassato il Capo di Buona Speranza e davvero aperta la via all'India. L'animo di Amerigo ne resta colpito. Ma non lo dà a divedere e continua a scrivere. E la lettera si chiude così:

> Questo viaggio, che ora fo, veggo ch'è pericoloso quanto alla fralezza di questo nostro vivere umano. Nondimeno lo fo con franco animo per servire a Dio, e al mondo. E se Dio s'è servito di me, mi darà virtù, quanto che io sia apparecchiato a ogni sua volontà, perché mi dia eterno riposo all'anima mia.

Ed anche questa, signori, è vera grandezza.

GIUSEPPE CARACI

PACHECO E O DR. CÂMARA

(Estudo tipológico e estilístico) *

Sendo o estilo « o aspecto do enunciado que resulta da escolha dos meios de expressão determinado pela natureza e intenções do sujeito que fala ou escreve » [1], vastos nos surgem os horizontes de estudo.

Poderíamos limitar-nos a uma análise da arte do escritor ou ainda considerar a sua natureza ou então ter em conta a totalidade da obra — aquilo a que P. Guiraud chama « a atitude do homem na totalidade da sua situação » [2].

Para além de Bally e da maior parte dos seus discípulos que estudaram a expressão a partir da língua, afigura-se-nos não menos legítimo conceber o estudo dos factos de expressão a partir das categorias do pensamento.

A palavra, que é essencialmente comunicação, contém, além de valores meramente *nocionais*, valores *expressivos* e valores *impressivos*. Dizer pode ser muito, mas importa dizer de certa maneira por forma a produzir determinada impressão. Se já o campo nocional nos pode revelar um espírito claro, lógico, ou elementar e confuso, quando entramos no domínio dos valores expressivos e impressivos, surge toda a infinita gama das mais diversas personalidades. De tal modo que poderemos até falar de uma tipologia dos estilos [3].

---

* O confronto Pacheco-R. Câmara foi sugerido pelo Sr. Doutor Paiva Boléo n'*A Língua Portuguesa em Hamburgo* (Coimbra, 1934, sep. de « Biblos », vol. IX, 1933), p. 40.

[1] P. Guiraud, *La Stylistique*, 2.e édit., Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 109.

[2] P. Guiraud, op. cit., p. 110.

[3] P. Guiraud, op. cit., p. 111 sgs.

E, adentro deste pensamento, parceu-nos interessante estudar, sob os pontos de vista fisiopsicológico, social e linguístico, duas personagens criadas por dois romancistas, um português e outro brasileiro. No seu romance *A Esfinge* [1], Afrânio Peixoto apresenta a figura do « Dr. Câmara ». Eça de Queiroz, em *A Correspondência de Fradique Mendes* [2], cria o tipo de « Pacheco ».

Há em Pacheco, como no Dr. Câmara, certos factores que os aproximam — agem em circunstâncias semelhantes com semelhante objectivo — mas muitos outros aspectos que os diferenciam.

Aproximam-nos situações de ordem externa:

Pacheco era o *talento* « que duas gerações tão soberbamente aclamaram » [3]; o Dr. Câmara é o « ilustre parlamentar » a que « o Brasil é unânime em render justiça » [4].

Ao « imenso talento » [5] de um corresponde o « nome glorioso » [6] de outro.

Enquanto para muitos o Dr. Câmara « subia a inteligente, ilustrado, honesto, notável » [7], a admiração pelo talento de Pacheco « chegou a tomar no país certas formas de expressão só próprias da religião e do amor » [8].

Havia pessoas a quem « aquele imenso talento amargamente irritava » [9], como Vicente da Câmara estava seguro de fazer « muitos desapontamentos a esses interesses diversos » [10].

Quando numa recomposição ministerial Pacheco foi nomeado ministro, a nação sentia « que finalmente os interesses supremos desse império estavam confiados a um imenso talento » e por isso « deixou de curtir inquietações e dúvidas » [11]. Também o Dr. Câmara era « um Político sensato e bem orientado... Com vinte homens destes nos Estados, sete no ministério, alguns na Câmara e

---

1 Afrânio Peixoto, *A Esfinge*, 5ª ed., Rio de Janeiro-São Paulo-Belo Horizonte 1923.
2 Eça de Queiroz, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Porto, Lello e Irmão, 1946.
3 *A Corr.*, p. 186.
4 *A Esf.*, p. 116.
5 *A Corr.*, p. 188.
6 *A Esf.*, p. 116.
7 *A Esf.*, p. 104.
8 *A Corr.*, p. 192.
9 *A Corr.*, p. 192.
10 *A Esf.*, p. 114.
11 *A Corr.*, p. 190.

no Senado, como este país seria feliz e como seria fácil o seu governo! » [1].

Um dia em que pediram a Pacheco uma opinião sobre Canovas del Castillo, S. Ex.a « Silenciosamente, magistralmente, sorrindo apenas... deu com a mão grave, de leve, um corte horizontal no ar. » [2]. E no momento em que Alberto pedia ao Dr. Câmara que não esquecesse aquilo, « Ele levou o índice verticalmente diante dos lábios fechados, num gesto gracioso de quem recomenda silêncio... » [3]. Sendo embora diversa a situação, o gesto de um não deixa de lembrar o gesto do outro.

A admiração crescia, « comunicando-se dos rapazes aos lentes » e levando Pacheco « a um prémio no fim do ano » [4]. Da mesma sorte, o Dr. Câmara « sem estudar muito, tinha excelentes notas. Não as achavam excessivas os colegas, porque condescendiam com as suas maneiras; Achavam-nas devidas os mestres, porque premiavam as suas maneiras » [5].

A fama de Pacheco ia alastrando e a nação inteira começava a acreditar no « rapaz de imenso talento » [6].

Pelo que toca ao Dr. Câmara, « Para muita gente ele subia a inteligente, ilustrado, honesto, notável... E acabavam acreditando nessas qualidades » [7].

***

Vejamos agora os dois tipos de temperamento com as consequentes formas de carácter.

Pacheco aparece-nos como um endomorfo, um inibido, cuja única prova de senso consistia em permanentemente calar para não pôr em evidência a própria estultícia. Com efeito, « O talento imenso de Pacheco ficou sempre calado, recolhido, nas profundidades de Pacheco! » [8].

---

1 *A Esf.*, p. 110.
2 *A Corr.*, p. 193.
3 *A Esf.*, p. 111.
4 *A Corr.*, p. 187.
5 *A Esf.*, p. 104.
6 *A Corr.*, p. 188.
7 *A Esf.*, p. 104.
8 *A Corr.*, p. 186.

Nunca tentou exteriorizar aquele « imenso talento que lá dentro o sufocava » [1] e que preferiu « conservar dentro do crânio como no cofre de um avaro » [2]. Aparece-nos assim como o « espírito que se concentra e se retesa todo em força íntima » [3]. Uma vez constituídas as câmaras, ei-lo à ponta da bancada na « atitude de pensador recluso, os braços cruzados sobre o colete de veludo, a fronte vergada para o lado como sob o peso das riquezas interiores... » [4].

Fechado no círculo de sua mediania, era rara a ocasião em que deixava escapar um gesto, uma frase vaga, como naquele instante magnífico em que atalhou o padre zarolho que arengava sobre a liberdade. Com um movimento, espetando o dedo, vá de afirmar « que ao lado da liberdade devia sempre coexistir a autoridade! » [5].

E calou de novo recluso na timidez que pretende imitar o silêncio dos homens superiores. Simulava desdém pelos estudos objectivos e particulares, maneira de ocultar a própria incapacidade. Não obstante ter pertencido às principais commissões parlamentares, « Muito raramente saía da sua concentração para lançar alguma ideia geral sobre a Ordem, o Progresso, o Fomento, a Economia » [6].

As ideias gerais, que podem ser o resultado das vastas sínteses, eram assim para Pacheco o refúgio cómodo da impotência congénita. Na verdade, para ele, o « talento verdadeiro só devia conhecer as coisas *pela rama* » [7]. E era por isso mesmo que « raríssimamente surdia do seu silêncio repleto e fecundo », como num outro esplêndido momento em que, respondendo ao pedagogo que o acusava de descurar a instrução do país, o esborrachou com esta coisa tremenda: « Ao ilustre deputado que me censura só tenho a dizer que enquanto S. Ex.a, aí nessas bancadas, faz berreiro, eu, aqui nesta cadeira, faço luz! » [8].

---

[1] Op. cit., p. 186.
[2] Op. cit., p. 187.
[3] Op. cit., p. 187.
[4] Op. cit., p. 188.
[5] Op. cit., p. 188-189.
[6] Op. cit., p. 189.
[7] Op. cit., p. 190.
[8] Op. cit., p. 191.

Frase perfeitamente oca de um narcisismo vago. E agora, que tudo dissera, Pacheco « já não falava. Sorria apenas. A testa cada vez se lhe tornava mais vasta » [1]. A tal ponto que, quando um dia lhe pediram uma opinião sobre Canovas del Castillo, « Silenciosamente, magistralmente, sorrindo apenas, S. Ex.a deu, com a mão grave, um corte horizontal no ar... Naquele gesto quantas coisas subtis, fundamente pensadas! » [2].

Este endomorfismo de temperamento nunca lhe permite conduzir os acontecimentos; pelo contrário: é sempre arrastado por eles. Como comentava Fradique, « não deu ao seu país nem uma obra, nem uma fundação, nem um livro, nem uma ideia » [3]. Nenhuma atitude positiva tomou com a mira de entrar no governo; este, por seu turno, é que buscou todos os meios de apoderar-se daquele imenso talento. Conselheiros e Directores Gerais balbuciavam maravilhados: « Nem é preciso mais! Basta ver aquela testa! » [4].

Passemos a Vicente da Câmara. Logo nos sentimos perante um outro temperamento, marcadamente ectomorfo, que, ao contrário de Pacheco, procurava manobrar e criar as condições externas que conduzissem ao objectivo. « Sem credulidade excessiva, mas sem esmorecimentos indevidos, caminhava dissimulada, mas resolutamente, para os acontecimentos » [5]. Em vez de centrar-se em si mesmo cultivava as boas relações de colegas e mestres e sabia insinuar-se na intimidade » [6].

Hábil e arteiro, desde cedo começou a adular e, como era ambicioso, « evitava ter ódios » [7]. Para isso, « Não dizia nem sim... nem não, categòricamente » [8]. Como sabia que em política as opiniões são diversíssimas, empregava sempre um « talvez... é possível... Compreendia perfeitamente que é perigoso ter convicções » [9]. Ao passo que Pacheco nada fez para ser ministro, o Dr.

---

[1] Op. cit., p. 192.
[2] Op. cit., p. 193.
[3] Op. cit., p. 186.
[4] Op. cit., p. 189.
[5] *A Esf.*, p. 103.
[6] Op. cit., p. 104.
[7] Op. cit., p. 104.
[8] Op. cit., p. 106.
[9] Op. cit., p. 107.

Câmara « havia interessado muita gente no seu acesso » [1]. Sempre fora amável e obsequioso com os jornalistas [2], pois sabia da sua influência na opinião pública. Buscava unir-se a influentes políticos, como o Alvarenga, o Martins, o Sequeira. Quanto a este último, « aliara-se ao cunhado, que actuava sobre a irmã, que dirigia o marido: certíssimo » [3].

A fim de conseguir o objectivo, foi até ao ponto de provocar um encontro na estação de banhos com o novo Presidente. Procurou conquistar as filhas com deferências de toda a ordem. Falou-lhes de viagens, de livros piedosos e até de uma medalhinha de ouro benzida pelo Papa. Ao Alberto, deu-lhe uma formosa pérola e uma colecção de gravatas do Chavert e prometeu-lhe « apresentá-lo, quando volvessem ao Rio, à Lola, deliciosa mundana que o rapaz cobiçava com a admiração tímida dos 20 anos » [4]. Conseguia destarte insinuar-se na família que já dele falava com entusiasmo, desde as filhas ao filho e até à mulher que também elogiava a bondade e as atenções do deputado, « com parcimónia mas com firmeza ». Como é notório, não escrupulizava nos meios, contanto que lhe facilitassem o caminho.

Homem de acção, procurou organizar e pôr em prática um plano de propaganda. Chamou o Sanches, bem relacionado nos ambientes jornalísticos e conhecido das empresas de publicidade [5]. Passou-lhe para a mão umas notas que ele mesmo escrevera, mas que o amigo com habilidade faria chegar aos jornais, como sendo boatos da rua. E para evitar a mínima suspeita partiria para a montanha, no entretanto. Toda esta maquinação, que vai desde a faceirice dos tempos de estudante até às grandes ambições do homem maduro, seria incompatível com o temperamento recalcado de Pacheco.

***

Do ponto de vista social, Eça faz-nos assistir às reacções do ambiente e à maneira como dos amigos, dos partidos, dos jornais,

---

1 Op. cit., p. 107.
2 Op. cit., p. 107.
3 Op. cit., p. 108.
4 Op. cit., p. 109.
5 Op. cit., p. 112-113.

das repartições, dos corpos colectivos, a fama desse imenso talento se vai estendendo à massa compacta da Nação [1].

Aos nossos olhos vai surgindo o mito. É em Coimbra, numa aula de Direito, que uma frase inteiramente banal o revela [2]. No fim do ano obtém um prémio. « A fama desse talento alastrou então por toda a academia... » [3]. Daqui, e levada pelos académicos, chega às boticas de Trás-os-Montes e às lojas palreiras do Algarve [4]. Há um governo que tenta apoderar-se daquele precioso talento [5]. Pouco depois é o governo e a oposição que começam a voltar-se « com insistência, quase com ansiedade » para Pacheco. As multidões entusiasmam-se, deixam-se arrebatar. E já não só permitem, mas vão até convidá-lo a alargar o seu domínio e a sua fortuna [6]. Há aqui a alusão irónica à ética diferente que se forjam para si os poderosos e que a sociedade consente se não proclama e admira.

A uma segunda frase tão banal como a primeira a câmara compreendeu o formidável mundo de ideias sólidas. E agora nada mais restava que contemplar a testa de Pacheco « como se olha para o céu na certeza de que Deus está por trás, dispondo » [7]. Numa recomposição ministerial, foi ministro « e imediatamente se percebeu que maciça consolidação viera dar ao poder o imenso talento de Pacheco » [8]. Nada fez, « raríssimamente surdia do seu silêncio » [9], mas bastava um gesto, uma nota a lápis para « perturbar, acuar a oposição » [10]. E assim nasceu nas câmaras, nas comissões, um « terror disciplinar » [11].

Tornara-se credo nacional, toda as instituições o apeteciam e a admiração pelo seu talento tomou « as formas de expressão só próprias da religião e do amor. Quando ele foi Presidente do Conselho, havia devotos que espalmavam a mão no peito com

---

1 *A Corr.*, p. 186.
2 Op. cit., p. 186.
3 Op. cit., p. 187.
4 Op. cit., p. 187.
5 Op. cit., p. 188.
6 Op. cit., p. 186.
7 Op. cit., p. 189.
8 Op. cit., p. 190.
9 Op. cit., p. 190.
10 Op. cit., p. 190.
11 Op. cit., p. 190.

unção, reviravam o branco do olho ao céu para murmurar piamente: — Que talento! E havia amorosos que, cerrando os olhos e repenicando um beijo nas pontas apinhadas dos dedos, balbuciavam com langor: — Ai que talento! » [1].

A Pátria maravilhada não podia calar o seu reconhecimento. É que « Pacheco e Portugal, de resto, necessitavam insubstituìvelmente um do outro. Sem Portugal — Pacheco não teria sido o que foi entre os homens: mas sem Pacheco — Portugal não seria o que é entre as nações! » [2]. A atestá-lo, lá ficou esculpida, no alto de S. João, sob um mausoléu, uma figura de *Portugal chorando o Génio*. E a fechar este clima de apoteose, surpreende e delicia o sorriso apiedado da viúva, de excelente inteligência e bondade, ao ouvir falar da perda irreparável que fora para ela e para a Pátria a morte de Pacheco. Afinal, « Aquela mediana senhora nunca compreendera aquele imenso talento! » [3].

Afrânio, por seu turno, descreve e comenta, toma mesmo o ar sentencioso, em vez de nos colocar perante os acontecimentos. Falando dos elogios, considera-os moeda falsa « que não empobrece a quem a dispende, mas ilude sempre a quem a recebe » [4]. Aqueles que, ao referirem-se ao Dr. Câmara, exaltavam as suas qualidades vinham depois a acreditar nelas [5].

Todavia esta admiração era muito mais circunscrita, limitada a uma roda de jornalistas e amigos. Nunca chega a ser reconhecido um talento, não sentimos desenhar-se em seu redor um movimento de opinião. Apenas no ambiente circunscrito da família do Presidente assistimos ao nascer da simpatia. As meninas que tinham acabado de sair do Colégio de Sion, lidas em romances de M.elle Fleuriot « admiravam-se que existissem personagens amáveis e perfeitas como o Dr. Câmara » [6]. Alberto achava-o distinto, inteligente, um *gentleman*. A própria mulher do Presidente elogiava a sua bondade « com parcimónia mas com firmeza » [7]. Recor-

[1] Op. cit., p. 192.
[2] Op. cit., p. 192-193.
[3] Op. cit., p. 194.
[4] *A Esf.*, p. 104.
[5] Op. cit., p. 104.
[6] Op. cit., p. 109.
[7] Op. cit., p. 110.

dava presentes, o rosarinho que lhe tinha dado e que era um encanto [1].

No entanto, ao contrário do que sucedia com Pacheco, os próprios colaboradores não acreditavam nas suas qualidades. Raul Sanches, a quem encarregara de pôr em movimento a máquina da propaganda exterior, « Era grato ao amigo, mas sabia qualificá-lo para próprio uso » [2].

Em Afrânio, portanto, há um processo de manobra política movido pelo Dr. Câmara e apoiado pelos correligionários que aguardavam favores e benesses.

Em Eça é patente uma intenção mais directa de análise e crítica ao estado de espírito de uma sociedade em que se cria e desenvolve a admiração por um homem medíocre mas que a mediocridade do meio aceita e proclama como excepcional talento.

***

Não é possível alongarmo-nos muito, em virtude da natureza do trabalho; mesmo assim, não deixaremos de referir alguns aspectos linguísticos que, caracterizando os autores, nos permitirá ao mesmo tempo individuá-los.

Nas 9 páginas já consideradas de cada, encontramos sensìvelmente o mesmo número de verbos: 211 em Eça, 220 em Afrânio [3].

Ora a construção verbal, não sendo a única capaz de evocar a natureza do estado ou da acção, é dominante na frase organizada. Na sua complexidade orgânica, é a mais rica e subtil das categorias gramaticais.

No que toca aos s e n t i d o s, por exemplo, encontramos em Eça uns 43 verbos subjectivos; em Afrânio, uns 45. Em Eça, *murmurar* [4] aparece objectivado. Pelo contrário, *dispondo* [5] perde a objectividade. Isolado por vírgula, no fim da frase, centra todo o interesse no sujeito que é neste caso determinante e suficiente -

[1] Op. cit., p. 110.
[2] Op. cit., p. 118.
[3] Não consideramos naturalmente o verbo substantivo, como menos interessante do ponto de vista que nos ocupa.
[4] *A Corr.*, p. 186.
[5] Op. cit., p. 189.

Deus. Embora em grau diverso, o mesmo acontece com *insinuaram* [1], *terminara* [2], *esgaravatar* [3], *rebentou* [4], etc. Ainda uma vez *murmurar* [5] é empregado objectivamente, bem como *balbuciavam* [6] e *bradar* [7].

Em Afrânio, aparecem subjectivados os verbos *acabavam* [8], *lera* [9], *seduzir* [10], *Começar* [11], sendo menos acentuada a permuta de sentidos objectivo e subjectivo.

Pelo que toca às formas, a frase de Eça «cuja morte está sendo... carpida» [12] não só faz passar o sujeito agente a segundo plano como abstrai dele por completo. O que neste caso é digno de atenção é o fenómeno, não o agente. O mesmo poderia dizer-se da frase: «ia ser justamente criado Marquês de Pacheco» [13].

Quanto aos tempos, os trechos estudados dão-nos para:

	Eça de Queiroz	Afrânio Peixoto
Presentes	22	13
Passados	58	8
Imperfeitos	63	98
Mais-que-perfeitos	7	28

Eça utiliza mais o presente histórico ou o presente dramático a que já lhe chamou um tempo de *ilusão*. Conjuga depois sàbiamente o passado, tempo-ponto, com o imperfeito, tempo-linha, que sugere a duração:

«Pacheco tudo *foi*, tudo *teve*, neste país que, de longe e a seus pés, o *contemplava*...» [14].

---

[1] Op. cit., p. 190.
[2] Op. cit., p. 190.
[3] Op. cit., p. 193.
[4] Op. cit., p. 193.
[5] Op. cit., p. 192.
[6] Op. cit., p. 192.
[7] Op. cit., p. 192.
[8] *A Esf.*, p. 104.
[9] Op. cit., p. 106.
[10] Op. cit., p. 109.
[11] *A Esf.*, p. 111.
[12] *A Corr.*, p. 185.
[13] Op. cit., p. 193.
[14] Op. cit., p. 186.

Afrânio torna-se menos variado, insistindo no imperfeito narrativo e limitando o emprego do perfeito. Usa abundantemente do mais-que-perfeito que, apresentando a acção, não no seu desenrolar, mas no seu resultado, se mostra menos vivo e menos dramático, não obstante conservar valores e matizes do imperfeito.

Sabido é também que as palavras, as próprias proposições não vivem isoladas. Há uma corrente que cria a unidade e que é constituída pelo pensamento. Além de ligações de diversa ordem, há o que podemos chamar ligação temática.

Entre proposições e frases, a ligação pode fazer-se por coordenação ou subordinação. O predomínio de uma ou de outra, bem como das diferentes espécies, revela naturalmente uma diferente organização de pensamento.

Nos trechos estudados, por exemplo (9 primeiras páginas), a subordinação indica-nos processos diferentes.

Eça		Afrânio
	Sub. relativas	
24		27
	Sub. integrantes	
22		13
	Sub. temporais	
6		10
	Sub. Finais	
1		0
	Sub. comparativas	
1		1
	Sub. causais	
2		16

Sub. consecutivas

0	2

Sub. concessivas

0	1

Sub. condicionais

0	1
56	71

A diferença total de 15 é derivada sobretudo da desigualdade notória da subordinação causal, talvez proveniente de uma diferente atitude de espírito.

Eça, por conformação mental e imperativo de escola, preocupar-se-ia com observar e descrever o mundo fenomenológico. É a existência que o preocupa e não a essência. E se atinge o mundo dos valores é como conclusão das situações e através do comentário irónico. As causas seriam para ele forças estranhas que intencionalmente ignorava. Preferia as concomitâncias. Há em Eça um tom maduro de europeu saturado a quem a longa experiência e um bastante conhecimento dos homens apagaram os entusiasmos fáceis.

Afrânio, embora até certo ponto sob o signo de Eça, descreve-nos mais o mundo confiante da nação jovem que busca ainda explicar. A sua linguagem é mais conceituosa, doutrinal, procurando encadeamentos lógicos que Eça abandona às ligações temáticas.

Notável é a diferença entre os dois autores no que toca ao sentido pinturesco, ao valor expressivo dos verbos, àquilo que Ernesto Da Cal chama permutação expressiva de verbos comuns [1].

Enquanto em Afrânio o verbo não apresenta relevo especial [2], em Eça fácil é apercebermo-nos da sua enorma riqueza. Alguns exemplos:

---

[1] Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estylo de Eça de Queiroz*, I, *Elementos Básicos*, Coimbra 1954 (Acta Universitatis Coninbrigensis).

[2] Atravessava, chegava, dispunha, caminhava, possuía, ficavam, compusera, cultivara, cortejava, desagradara, esquecia, insinuar-se, estudar, achavam, condescendiam, premiavam, conhecia, aprendeu, distribuir, tratava, fizeram, poupá-los, dizia, usava, lembrava, merecia, empobrece, dispende, ilude, recebe, subia, acabavam, evitava, acreditando, sabia juntar, significam, esqueciam, sucedeu, sair, ver, levar, poderia, usava, bastava, impressionar, assinava, viera, esquecia, cortar, examinava, escapara, exibia, passava olhando, leu, duvida encontrar, evitava, receava, tornassem, lêem, descobrindo, adquirira, atribuía-a, se esquecia, lera, acreditava, usava, achava, empregar, darem, dizia, tomava, acusava-se, discordava, replicava, emitia, etc.

Carpir — « ...cuja morte está sendo... carpida... » [1]. Compare-se com o corrente *chorar*.

Lampejar — « ...lampejar dos óculos... », em face do banal *luzir* [2].

Saborear — « ...ao país... que neles saboreava a resplandecente evidência... » [3]. Um sentido gostativo, concretizando sensualmente um fenómeno intelectual.

Alastrar — « A fama desse talento alastrou... » [4] — quase como mancha líquida que avança.

Retesar — « ...espírito que se concentra e se retesa todo em força íntima » [5]. Fenómeno próprio de coisas materiais expressivamente aplicado a um espírito em tensão. A carga é aumentada ainda pelo reflexo que dobra a acção sobre o sujeito. Note-se ainda o efeito do prefixo *re*.

Faiscar — « ...os óculos a faiscar... » [6]. O sentido metafórico é ainda enriquecido pelo infinito impessoal que exprime o conceito da acção ou do estado sem determinações internas formais ou temporais.

Atalhar — « ...movimento como para atalhar um padre zarolho... » [7]. Sugere o sentido cortante, imediato, repentino.

Arengar — « ...que arengava sobre a ' liberdade ' » [8]. É ao mesmo tempo depreciativo e pinturesco, reduzindo ao seu relativo valor as palavras do padre, e revelando ainda um laivo de cepticismo em face dos grandes conceitos em que Fradique já não acreditava.

---

[1] *A Corr.*, p. 185.
[2] Op. cit., p. 187.
[3] Op. cit., p. 187.
[4] Op. cit., p. 187.
[5] Op. cit., p. 187.
[6] Op. cit., p. 188.
[7] Op. cit., p. 188.
[8] Op. cit., p. 188.

Estacar — « O sacerdote imediatamente estacou... » [1]. Suspensão repentina, seca. Sugere fonética e semânticamente.

Apurar — « ...os taquígrafos apuravam vorazmente a orelha... » [2]. A riqueza semântica do verbo é pinturescamente reforçada pelo advérbio.

Produzir — « ...e toda a câmara cessou o seu desafogado sussurro para que... se pudesse... produzir o imenso talento de Pacheco » [3]. Uma quase materialização do talento que é projectado para a frente.

Emergir — « E quando emergia da sua concentração.... » [4]. Um sair lento, como se viesse à tona de água.

Espetar — « espetando o dedo... » [5]. Gesto rígido, autoritário, em que o dedo toma a forma e consistência do espeto.

Curtir — « ...A nação deixou de curtir inquietações... » [6]. Tratamento demorado para conservar e endurecer. Assim o país deixou de ter essas inquietações a trabalhá-lo longa e duramente.

Surdir — « ...surdia do seu silêncio... » [7]. O mesmo sentido de emergir. Além da variedade, há aqui um elemento sugestivo. *Surdir,* em vez do mais frequente surgir, pode lembrar *surdo* que, relacionado com silêncio, se reveste de uma certa qualidade tonal. Além disso, repare-se na sucessão das três sibilantes, seguidas da proparoxítona nasal longa.

Descerrar — « ...descerrava o braço... » [8]. Sugere o gesto amplo e solene duma inauguração oficial.

Acuar — « ...para perturbar, acuar a oposição... » [9]. Verbo técnico, próprio da terminologia cinegética. Extraordinàriamente pituresco, sobretudo na conjuntura.

1 Op. cit., p. 188.
2 Op. cit., p. 188.
3 Op. cit., p. 188.
4 Op. cit., p. 189.
5 Op. cit., p. 189.
6 Op. cit., p. 190.
7 Op. cit., p. 190.
8 Op. cit., p. 190.
9 Op. cit., p. 190.

Esborrachar — « ...Pacheco esborrachou o homem temerário... » [1]. Violenta acção física (esmagar espargindo) aplicada a um sentido moral, que dá à acção uma existência objectiva e sonora.

Apetecer — « ...todas [as instituições] o apeteceram » [2]. Sentido não só desiderativo como gostativo, sensual.
« ...apeteceu conhecer... » [3]. Cf. supra.

Esgaravatar — « ... depois de muito esgaravatar, interpretei-o... » [4]. Remexer no chão, próprio de galinha, aplicado à actividade intelectual: congeminar, esmoer, mas muito mais objectivo e sensível.

Rebentar — « Rebentou... » [5], no sentido de morreu. Mostra caricaturalmente a pouca consideração que merecia a personalidade. Rebentar diz-se de preferência de um animal.

Arregaçar — « [Um sorriso] arregaçou-lhe os cantos da boca... » [6]. O sorriso lábil, fluido, quase espiritual, é circunscrito aos limites objectivos de um gesto realista.

Espalmar — « ... devotos que espalmavam a mão no peito... » [7].

Revirar — « [devotos que] reviravam o branco do olho ao céu... » [8].

Repenicar — « ...repenicando um beijo... » [9].

Atirar patadas — « ...atirando patadas ao chão... » [10].

1 Op. cit., p. 191.
2 Op. cit., p. 191.
3 Op. cit., p. 193.
4 Op. cit., p. 193.
5 Op. cit., p. 193.
6 *A Corr.*, p. 194.
7 Op. cit., p. 192.
8 Op. cit., p. 192.
9 Op. cit., p. 192.
10 Op. cit., p. 192.

***

Quanto ao advérbio, não vamos referir a sua função como elemento criador de imagens, nem o sentido metafórico, nem os aspectos emocional, animista e caricatural, nem a sua utilização como elemento rítmico; mas gostaríamos de chamar a atenção para o facto de o advérbio em Eça, ao contrário de Afrânio, vir dominantemente anteposto ao verbo (ou interposto no caso dos tempos compostos), dando relevo à circunstância e criando o clima, a perspectiva espacial e temporal que irá envolver a acção. Nas páginas estudadas d'*A Correspondência de Fradique Mendes* encontramos:

P. 185: «...cuja morte está sendo tão *vasta e amargamente* carpida...». Neste caso ainda, note-se a associação da extensão (vasto) à qualidade (amargo).

P. 186: «*Casualmente* conheci Pacheco».
O autor quer chamar a atenção para a insignificância de Pacheco que só por acaso conhecera e não por fama ou interesse.

P. 186: «...tão *soberbamente* aclamaram...».

P. 186: «...*Constantemente* ele atravessou...»

P. 188: «O sacerdote *imediatamente* estacou».
A sequência das quatro dentais surdas, finalizando pela gutural surda também, traduz o ríspido e momentâneo da acção.

P. 188: «...num silêncio *condignamente* magestoso, se pudesse...».

P. 190: «...*e imediatamente* se percebeu...».

P. 190: «...*finalmente*... estavam confiados...».

P. 190: «...*rarìssimamente* surdia...».

P. 191: «Assim *dolorosìssimamente* o experimentou...».
Os dois últimos, formados a partir de um superlativo, dão intensidade especial à circunstância.

P. 192: «...*amargamente* irritava...».

P. 193: «...*silenciosamente, magistralmente*... deu com a mão...».
A sequência dos dois advérbios longos e na sua forma plena sugere a lentidão do gesto e a espectativa ambiente.

P. 193: «...*fundamente* pensadas».

P. 193: «...ia ser *justamente* criado...».

Em Afrânio o advérbio é normalmente posposto. Dos 16 que se encontram nas páginas estudadas, 13 são pospostos e só 3 antepostos.

Há um, no entanto, que, embora posposto mas lançado para o fim da frase e isolado por vírgula, dá um tom particular, explicativo à modalidade e lembra o processo de Eça:

«Não dizia nem sim nem não, *categòricamente*». (*A Esfinge*, p. 106).

***

No que respeita ainda ao processo estilístico, não queremos deixar de notar as repetições intensivas que, aumentando a carga expressiva, dão origem a um determinado *clímax*. A palavra deixa de significar só por si: vem enriquecida, saturada de todo um complexo ambiencial. Em seguida, por seu turno, vai influir nos termos que a circundam.

No texto considerado, a palavra *talento*, por exemplo, desde a primeira vez [1] em que apresenta já marcado sabor irónico até à trigésima primeira [2], vai adquirindo densidade e volume.

O próprio nome da personagem, Pacheco, repetido 47 vezes, não cansa, porque de cada uma nos aparece sob uma incidência particular, até, no momento final, oferecer, expressivo e vigoroso, um tipo inconfundível.

Dignas de nota ainda as particulares repetições que, embora com perspectiva diversa, preparam o resultado final:

E deseja ainda o meu amigo saber que obras, ou que fundações, ou que livros, ou que ideias, ou que acréscimo na civilização... [3].

---

[1] Op. cit., p. 186.
[2] Op. cit., p. 199.
[3] Op. cit., p. 185-186.

A estas disjuntivas que tendem a isolar — pois já seria bom que uma das coisas fosse real —, responde adiante com as copulativas de exclusão:

Pacheco não deu ao país nem uma obra, nem uma fundação, nem um livro, nem uma ideia [1].

Para mais tarde vir a reconhecer, num tom de mansa ironia, e agora já em coordenação assindética, sucessiva, breve, que:

Em todas as instituições, reformas, fundações, obras se poderia encontrar o *cunho de Pacheco* [2].

A p. 188, aparece a expressão *o dedo espetado* que sugere a ideia do orador formalista, autoritário e um tanto hierático.

De novo a p. 189: «E quando emergia da sua concentração, *espetando o dedo*», em que o gesto toma relevo e define.

Finalmente, a p. 191: *Espetando o dedo* (*jeito que foi sempre seu*), o gesto transforma-se em tique e é, portanto, constitucional a Pacheco.

* * *

Não obstante as limitações que nos impôs a natureza do trabalho, o provisório de certas afirmações que exigiriam um estudo estatístico mais acurado, parece-nos, no entanto, poder concluir que:

1 - há semelhanças externas dos dois tipos em questão que neste, como sobretudo noutros passos da obra, revelam o conhecimento por parte de Afrânio Peixoto da obra do autor d'*Os Maias;*

2 - a diversidade manifesta dos dois personagens, porém, tanto sob o ponto de vista do temperamento, como do carácter, como até de certos substratos psicanalíticos, coloca-nos logo perante duas atitudes diferentes a que não serão estranhos os factores de ordem temperamental, racial, mesológica e histórica;

3 - a diferente visão do homem e do mundo viria a revelar-se na especificidade e originalidade do estilo que diverge, tanto no que diz respetito à *forma da expressão*, como à *sua substância* ou pensamento como afinal no que toca ao *sujeito e à sua situação*.

MANUEL PEREIRA DE CARVALHO

[1] Op. cit., p. 186.
[2] Op. cit., p. 192.

LE THÉÂTRE DU P. ANCHIETA

CONTENU ET STRUCTURES

Outre quelques dialogues ou saynètes en langue seulement indigène, Anchieta a laissé plusieurs drames courts où les personnages s'expriment en portugais, en espagnol ou en tupi. Nous nous bornerons à examiner ceux dont le titres suivent:

1) *Quando no Espírito Santo se recebem umas relíquias das Onze Mil Virgens* (1584);
2) *Na Vila de Vitoria* (1586);
3) *Recebimento que fizeram os Indios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte* (1587);
4) *Na Aldeia de Guaraparim* (1587);
5) *Diálogo de Cristo com Pero Dias* (vers 1593);
6) *Na Visitação de Santa Isabel* (1598) [1].

Nous ne nous interdirons pas enfin de jeter un coup d'oeil sur l'auto joué *Na festa de S. Lourenço,* en 1583, et qui fut, selon la légende, paré de fastes surnaturels, puisque ce jour-là Anchieta empêcha la pluie de tomber [2].

* * *

Que le Père Anchieta utilise le tupi, le portugais et l'espagnol, cela indique le public auquel il s'adresse: indiens, soldats et co-

[1] José de Anchieta S.J., *Poesias,* Manuscrito do século XVI, em português, castelhano, latim e tupi. Transcrição, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins, S. Paulo, 1954.
[2] On conteste l'attribution de ce drame au P. Anchieta. Manuel Couto y aurait au moins prêté la main. Ce jésuite, né en 1561 à Ervedal (Alentejo) mourut à Bahia, le 9 août 1639. En ce qui regarde les autres pièces la paternité d'Anchieta serait-c'est l'opinion du P. Serafim Leite-au moins aussi incomplète: il est possible qu'il les ait seulement transcrites et remaniées. Cependant tous ces autos ont une certaine unité: thèmes et masques se ressemblent; on relève aussi de nombreuses analogies dans les situations.

lons, matelots et négociants. Les titres dénoncent la pièce de circonstance: la ville reçoit des reliques; le Provincial visite une « aldeia »; une ambassade vient chercher des missionaires jésuites pour le Tucuman et le Paraguay.

Or le Père Beliarte dans son *Memorial* adressé à Rome (1594), souligne le goût des indigènes pour les représentations [1]. Ces populations habiles à la danse, raffolent de ballets où le dialogue se mêle au chant, scandé par les instruments primitifs. On danse dans les processions, on danse devant le Saint Sacrement, même dans les églises. Quant au public portugais, on l'admettait aussi dans la cour des Collèges où se jouait quelque oeuvre grave et dévote, parfois en latin. Le Père visiteur, Cristovão de Gouveia, souhaitait en 1584 que les représentations se fissent en portugais: autrement, on ne comprenait pas. Toutefois le Général n'admit la langue vulgaire que pour les *Dialogues*: Comédies et Tragédies, « por serem coisas mais escolasticas e graves », bien qu'on fût au Brésil, devaient donc se jouer en latin, comme dans la Métropole. Les femmes n'avaient point le droit d'assister à ces spectacles. Les jésuites brésiliens eurent du mal à se plier à ces usages européens de la Compagnie. En 1610 on leur interdit par exemple de jouer des « entremezes » dans les Collèges.

Mais le théâtre du P. Anchieta vise un objectif moins scolastique, étant tout aussi didactique que celui des Collèges. Il s'agit essentiellement, par le jeu dramatique, de faire prendre conscience au public du dogme et de la morale catholiques. Ces pièces sont versifiées, comme l'étaient les *autos* du XVIème siècle dans la Péninsule Ibérique. Il n'y faut point trop rechercher le mouvement dramatique, ni quelque pensée profonde, mais certaines idées-forces, des pièges satiriques où trébuchent les âmes récalcitrantes, le thème du feu ravageur, ennemi des indiens silvicoles, la lutte contre l'ivrognerie et le stupre, les cancans et la médisance, la séduction protestante et la cruauté: les diables surgissent de l'enfer « tamoyo », le mécanisme de la tentation est mis à la vue de tous,

[1] « Les notables du pays veulent que le jour des fêtes on fasse quelques représentations » (*Memorial*). Voir Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, tome II, Lisboa 1938, pp. 599-613; tome IV, Rio de Janeiro 1943, pp. 291-300. Et Simão de Vasconcelos, *Vida do Veneravel Padre José de Anchieta*, Rio de Janeiro 1943.

la protection des saints se fait évidente. En somme, c'est une leçon de catéchisme en images, dynamique plus que savante, mais non dépourvue d'habileté. On pourrait encore avancer que ces drames constituent des embryons de pièces à thèse ou de comédies de moeurs: ces deux aspects se réunissent d'ailleurs volontiers en un même *auto*.

***

1) *Quando no Espirito Santo se recebem umas relíquias das Onze Mil Virgens.*

Cet auto est destiné à exalter la puissance de l'une de ces vierges dont la *Légende Dorée* a conté le martyre. L'empereur Maximilien avait en effet jadis offert à la vieille reine Léonor les restes de Sainte Auta [1]. La veuve de Jean II lui dédia une chapelle en la *Madre de Deus* et fit peindre des scènes commémoratives. Le corps d'Auta était arrivé à Lisbonne, par le Tage, le 12 septembre 1517. On le conduisit à l'église en grande pompe. A Bahia le P. Gouveia apporta une tête des Onze Mille Vierges. Les martyres furent fêtées d'une tragicomédie en 1581. En 1583 on joua un *Auto* où elles figuraient. Le 21 octobre 1584, autre représentation en leur honneur. Il n'est point étonnant que Vitória de Espírito Santo ait de son côté voulu célébrer des saintes aussi populaires, d'autant que, si l'on en croit la pièce d'Anchieta, la petite ville possédait une relique de Sainte Ursule soi-même.

L'oeuvre comporte trois parties:

A-1 - Le Diable enjoint à Sainte Ursule, convertisseuse des Onze Mille Vierges de s'en retourner au Portugal, car la « capitania » lui appartient. Si elle s'obstine à parler encore de la Croix, elle essuiera des coups d'arquebuse. En « coulisse » se fait entendre une arme à feu.

2 - L'Ange dément le Diable: le « dragon venimeux », le « père de tous les mensonges », qui veut perdre la race humaine, n'a aucun pouvoir sur la ville. Le Diable ricane: les soldats sont faibles

[1] E.A. Strasser - Alfredo Gandara, *Oito Séculos de História Luso-Alemã*, Instituto Ibero-Americano de Berlim, 1944, p. 83.

et tombent dans le péché. « Mais ils se relèvent et d'autres restent debout », réplique l'Ange. Or Dieu a envoyé une simple femme pour que la superbe diabolique fût abaissée. Le Diable l'avoue:

...mulher me matou,
mulher meu poder tirou
e, dando comigo ao traste,
a cabeça me quebrou.

Du reste Sainte Ursule amène avec elle onze mille vierges pour « vaincre les pouvoirs diaboliques ». Le Diable vide les lieux, mais avec l'intention d'y revenir.

B-1 - La « Vila » se félicite d'avoir pour patronne une des vierges martyres. Elle la remercie.

2 - Un compagnon de Saint Maurice vient à la rencontre de la Sainte. C'est que la Légion Thébaine est patronne de la ville. Saint Maurice veut en personne accueillir Ursule. Elle promet sa protection.

C-1 - Saint Maurice et Saint Vital entrent dans l'église pour y remercier Dieu qui empêche l'endroit d'être digne

do bravo fogo do inferno.

Saint Vital prêche les bienfait de la bonne conduite:

porque as mercês divinais
então são agradecidas
quando os corações leais
ordenam bem suas vidas
conforme as leis celestiais.

La leçon de catéchisme se poursuit: les oeuvres témoignent de l'amour, comme l'observation de la Loi.

2 - Les deux hommes reçoivent Sainte Ursule. Le public est informé du rôle des saints: on les honore, ils protègent.

3 - Vitória invite Ursule a prendre place sur l'autel. Pour finir, une procession se déroule, tandis qu'on chante « entrai ad altare Dei ».

Ce latin macaronique montre assez que le P. Anchieta ne s'adresse pas à un public lettré. Chacun toutefois reconnaissait les mots du psaume par quoi débute la messe.

L'*Auto de Sainte Ursule* se propose donc de donner une signification plus profonde à la fête. Contre les allégations des protestants il rappelle l'intercession des saints et le pouvoir que Dieu leur a donné pour détruire les embûches diaboliques: en filigrane on décèle les mauvaises moeurs de la soldatesque. Le Jésuite évoque la Légion Thébaine dont les militaires ont reproduit, en leur état, l'image de Jésus: Maurice et Vital sont en effet des soldats modèles.

***

2) *Na Vila de Vitória.*

L'*Auto da Vila de Vitória* a été probablement joué en 1586, dans le « patio » de l'église de Santiago de Vitória. L'occasion en a été l'Ambassade qui venait chercher des missionaires jésuites pour le Tucuman et le Paraguay. Les personnages s'expriment en portugais et en espagnol.

A-1 - Satan apostrophe Lucifer. Celui-ci parle portugais, l'autre espagnol. Chacun vante ses prouesses. Satan a par exemple perverti la Capitainerie de Espírito Santo:

Pleitos, bandos, disensiones,
yo los muevo y los sustento.
Odios, afrentas, baldones,
cuchilladas, bofetones,
todo eso yo lo invento.

En verité pour Lucifer il s'agit de faire échec au capitaine Maurice avec l'aide de « Carne » et « Mundo Vão ». Malgré l'avertissement de Satan, il appelle ses deux compagnons et attaque le saint. Au cours du duel le diable a le dessous.

2 - Satan veut à son tour défier Saint Maurice. Il se fait cauteleux, insinuant: pour être riche on peut adorer n'importe qui, ne serait-ce qu'en paroles; qu'on renie Dieu, plus tard l'on fera pénitence. D'un coup d'épée Maurice le met en fuite.

3 - Satan s'avoue vaincu. Lucifer prétend revenir à la charge. Mais Satan craint la venue de l'Archange Michel.

B-1 - Au début de la deuxième partie, *Vila de Vitória* se promène. En espagnol ce personnage allégorique rappelle la chute d'Adam et sa conséquence, l'affection au péché, malgré la Rédemption. La « Vila » s'agenouille pour prier, puis s'assied; elle se plaint de voir son peuple sombrer dans le péché.

2 - *Gouvernement* fait quelques pas sur le théâtre. Il monologue en portugais. Au début, les deux personnages s'ignorent. *Gouvernement* pense que le peuple a perdu la paix, parce qu'il ne veut pas être gouverné par Dieu. Les gémissements de *Vila de Vitoria* attirent son attention. Il veut consoler celle qu'il prend pour une princesse. Il s'étonne qu'elle parle en espagnol. Elle en donne l'explication:

> Porque quiero dar su gloria
> a Felipe, mi señor,
> el cual siempre es vencedor,
> y por él habré victoria
> de todo perseguidor.
> Yo soy suya, sin porfía,
> y él es mi rey de verdad,
> a quien la suma bondad
> quiere dar la monarquía
> de toda la cristiandad.

Après avoir fait allusion à un changement de dénomination de la ville, *Vila de Vitória* et *Gouvernement* rappellent qu'en tout il convient d'obéir au Roi, sous peine de l'Enfer. *Vila de Vitória* passe alors aux péchés des habitants. *Gouvernement,* qui porte lui-même barbe blanche, évoque Daniel, la meilleure preuve que les jeunes gens peuvent surpasser les vieillards en sagesse. Pour échapper à l'Enfer les fils de *Vila de Vitória* doivent surtout obéir à la Loi Naturelle, inscrite dans leur conscience, codifiée par Moïse sur l'ordre de Dieu. Jésus d'autre part est mort pour que le Monde échappât à l'obscurité. Chaque créature doit donc obéir à la Loi, en son état. Selon *Gouvernement* les « ordenaciones » sont bonnes, mais mal entendues.

Ingratitude se présente alors sous la forme d'une laide sorcière. Elle est furieuse parce qu'on a apporté des ossements de martyrs. On veut l'expulser. Elle résistera aux ordres de *Gouvernement.* Elle s'asseoit.

3 - Paraît l'Ambassadeur de Rio de Prata. Il s'exprime en espagnol. A l'entendre, les reliques seraient mieux à leur place au Paraguay où on les vénérerait, alors qu'à Vitória il n'y a procession ni pardon en leur honneur.

4 - *Ingratitude* se dresse. Elle épouvante l'Ambassadeur, mais le retient pour l'interroger: il est rescapé d'un naufrage; sa nef s'est

brisée. Il vient chercher des reliques. A la vérité il sent le *capitan*:

> No sé si en medio Perú
> hallarás un tal señor
> que se iguale a mi valor.

Ingratitude se présente aussi: elle est antérieure à Adam. C'est elle la responsable de l'infidélité des habitants de Vitória. L'espagnol veut la battre; c'est une folle, grosse des oeuvres de Lucifer et d'Adam, et maintenant « pleine » des oeuvres de Vitória; chaque jour elle accouche du péché; elle sera donc à jamais enceinte. L'Ambassadeur a beau la menacer du couteau, *Ingratitude* s'obstine: elle demeurera à Vitória.

5 - Entrent Victor et deux autres compagnons de Saint Maurice. Les soldats offrent leurs services à l'Ambassadeur. L'espagnol regrette de n'avoir pas su maîtriser la vieille sorcière. Il propose à Victor de se rendre à Rio da Prata et d'y transporter les reliques de son « escadron ». Mais, selon le martyr, les hommes de Rio da Prata:

> merecem, por sus pecados,
> ser de Dios desemparados.

Ce sont des voleurs et des assassins. Quant à *Ingratitude,* Victor la chasse. La vieille annonce pourtant qu'elle reviendra.

C-1 - La troisième partie rétablit le dialogue entre *Vila de Vitória* et *Gouvernement.* À genoux la « Vila » supplie Saint Maurice de lui envoyer *Crainte* et *Amour*: sans eux son renom de Vitória ne vaut rien.

2 - Voici *Crainte et Amour* qui viennent aider *Vila de Vitória* à vaincre Lucifer. En effet les gens ne vont plus à la messe, ont cessé d'honorer Saint Maurice. C'est pourtant le martyr qui a obtenu par son intercession la défaite des corsaires luthériens; c'est lui qui apaise les sauvages et leur

> amarra las manos.

3 - Sermon de *Crainte de Dieu* en portugais: le pécheur ne se rend pas compte qu'il risque l'Enfer, c'est à dire un lit de feu, des vers rongeurs, des grincements de dents. Le personnage allégorique gongorise:

> oh qué pena

será estar en la cadena,
y vivir siempre moriendo,
y morir siempre viviendo!

Ce « mote » (thème) est développé en un poème.

On écoute ensuite le sermon de l'*Amour de Dieu*. Il exhorte à aimer Dieu et le Christ crucifié.

Vila de Vitória espère que le peuple se convertira.

La pièce se conclut sur des chants et une procession où quatre personnes portent la « tête sainte » d'un martyr.

Cet auto rappelle toute une tradition dramatique médiévale sur le péché d'Adam et l'ingratitude humaine. Il serait intéressant de le comparer à l'*Obra da Geração Humana,* aux autos vicentins. En fait il s'agit d'une moralité dont la plupart des personnages sont allégoriques.

L'auteur lutte contre la déchristianisation du peuple; sans doute vise-t-il certaines tendances luthériennes. Il souligne encore l'efficacité du culte des saints: chacun dans son état a imité le Christ; ils servent de modèles autant que de protecteurs; ils aident à chasser le démon. Cette pièce, d'une facture plus solide et plus recherchée que les autres, est destinée à un public européen. Aussi la leçon s'exprime-t-elle dans l'habituelle manière de l'*auto* religieux péninsulaire. Les masques sont empruntés au théâtre habituel. Les demons par exemple n'ont rien de commun avec les diables indiens. Le public doit interpréter les symboles.

***

3) *Recebimento que fizeram os Indios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte.*

Lorsque le Provincial Marçal Beliarte rendit visite à l'« aldeia » de Guaraparim en 1587, les habitants jouèrent pour l'honorer une saynète en tupi et en portugais. Les Indiens représentèrent chacune des trois parties en un endroit différent: au port, sur le chemin qui du port menait à l'église, enfin devant l'église même.

A - Un Indien complimente le Provincial qui débarque: le Jésuite vient leur montrer le chemin du Ciel; Guaraparim est la demeure de N.D. de la Conception; puisse le Provincial conserver et sauver ce village!

Ce personnage s'adresse ensuite à ses compatriotes. Cette fois il leur parle en tupi, pour leur présenter le prêtre de Jésus, seigneur du Bien.

B - Le cortège s'avance vers l'église. Il est possible que la danse des dix enfants se situe à ce moment. Ils chantent pour célébrer Marçal Beliarte: leurs ancêtres dansaient en dévorant des esclaves; eux-mêmes, ils ont abjuré les lois antiques; leur patronne est Marie; détournés du péché, ils n'aiment plus que Jésus. Les paroles de ce chant sont en tupi.

C - Devant l'église en entend le discours du premier diable. Il s'en prend aux prêtres qui lui volent sa place. Mais il reconquiert ce qu'il a perdu, grâce aux Blancs:

Porque êstes tais, sem cessar,
Volvem tôdas as casas,
discretos para enganar,
ligeiros para pecar,
que parece que têm asas...

Le second diable dénonce au contraire les brésiliens: il possède les jeunes et les vieux, les femmes déshonnêtes. Les deux malins décident de réunir leurs efforts pour jeter tout ce monde au feu. Dans cette dernière partie le dialogue est en tupi.

Un Ange cependant affirme que la joie des diables est vaine. Il a pris en charge cette contrée et en chassera les démons. Ces derniers gémissent et partent. Mais le second diable revient sur ses pas: il y a encore des gens, calomniateurs, dissolus, des voleurs et des tracassiers; ceux qui oublient Dieu lui reviennent.

Armé d'une épée, un Indien attaque le démon et enfin lui coupe la tête. Pièce de circonstance, cet auto se mêle intimément à la réception du Provincial; de ce dernier il fait presque un personnage de la pièce. C'est au « momo » que l'on pense, avec ses cortèges et ses épisodes symboliques.

L'Indien qui coupe la tête au démon rappelle l'Archange Michel. On voit que le Père Anchieta assimile les *anhangas* indiens aux diables de l'enfer chrétien. Pièce satirique en même temps, comme en d'autres drames tupis, l'auteur y évoque les vices contre lesquels il faut lutter: l'inconduite, les racontars, voire les médisances et la calomnie, l'ivrognerie.

***

4) *Na Aldeia de Guaraparim.*

En décembre 1589 ou 1594, on joua de nouveau un auto d'Anchieta à Guaraparim. Il se compose de trois parties.

A-1 - En tupi, le premier diable se plaint d'être chassé du village par le prêtre. Celui-ci proclame que Marie a cassé la tête du démon et libéré ses prisonniers. Le diable appelle ses compagnons Tatapitera, Caumondá, Moroupiaroera.

2 - Arrive le second diable: sa spécialité est de faire se quereller les vieilles. Son nom est Arongatu. Il brûle ceux qui haïssent et se disputent. Survient en même temps Caumondà: il devra décocher une flèche contre la mère de Dieu. Son rôle est de jeter au feu les Indiens qui se font la guerre avec l'arc et les flèches; ceux qui la nuit boivent et volent; ceux qui s'enivrent et vont ensuite assaillir les femmes. Ce diable arrive de chez les Tupinambas; sous peu il soumettra les Temiminos, car, malgré leur dévotion à la mère de Dieu, ces Indiens écoutent le conseil du diable guerrier, Moroupiaroera.

3 - Ce dernier se présente: il a tenté les Tupinaquis, de sorte qu'ils ont tué un chrétien, l'ont fait rôtir et l'ont mangé; ils ont percé un autre chrétien de leurs flèches. Moroupiaroera se vante de ses autres prouesses: autrefois il a tué et brûlé un grand nombre de Tupis.

4 - Pour bavarder à leur aise, les diables font apporter des sièges. Tout en fumant, ils tiennent conseil de guerre. Le second diable voudrait dévorer quelques vieilles querelleuses, rudes, calomniatrices, grossières, toujours prêtes à censurer autrui, ainsi que les voleurs, les dévergondés, les calomniateurs, les tracassiers. Le diable numéro trois se propose de s'attaquer aux ivrognes et de les pousser à enlever les femmes; il évoque la complaisance des maris qui regardent les autres hommes, excités par le vin, pécher avec leurs épouses.

Le quatrième diable favorise la guerre. Cependant le premier leur fait remarquer que ces gens sont sous la protection de la Mère de Dieu, car son Fils est mort pour leur salut; ils peuvent se

confesser et éviter l'Enfer; il est vrai que les Temiminos n'avouent guère leurs plus gros péchés. Soudain les diables se dissimulent.

B - Les démons ont en effet l'occasion de mettre leur pouvoir à l'épreuve: une âme quitte un corps. Les diables jaillissent de leur cachette. Ils prétendent aider Pirataraca à trouver le chemin du Paradis. Mais le diable numéro trois lui fait peur aves ses cornes. Heureusement pour l'Indien voici Jésus et sa Mère.

C-1 - La troisième partie présente le jugement de l'âme. Les diables accusent: cet homme n'a pas reçu le baptême. L'allégation est fausse. Sainte Anne est sa marraine; il a reçu le nom de Francisco Pereira et l'évêque l'a de surcroît appelé Vasco Fernandes Coutinho. D'autres accusations sont lancées: le défunt n'est pas allé à la messe, a mangé de la viande n'importe quel jour de la semaine, a travaillé la terre les jours de fête. Pirataraca rétorque qu'il s'est confessé. Un diable rappelle alors qu'il assaillait les femmes, battait la sienne. Mais il a toujours prié, se souvenant de la mort du Seigneur. On l'accuse ensuite d'avoir volé du vin, pratiqué l'adultère, menti, cherché querelle et tiré des flèches contre les hommes. L'âme se retranche une fois de plus derrière la confession et la Rédemption. Le premier diable ne s'avoue point vaincu: cet Indien a volé des flèches préparées par des femmes; il n'a pas avoué ce péché. Pirataraca appelle Notre-Dame à son secours.

2 - Un Ange met en fuite les démons, car tel est le bon plaisir de la Vierge: les sauvages sont ses fils.

3 - Homélie de l'Ange: il a été envoyé comme protecteur du village; que ses habitants évitent tout péché, boisson, adultère, mensonge, querelles, blessures mutuelles, guerres; enfin qu'ils obéissent à leur prêtre.

Cet *auto* tient de la comédie satirique de moeurs; en même temps il souligne les vertus de la confession et rappelle le secours que chacun peut trouver en Notre-Dame et les Anges. Il évoque la vie d'un village indien à peine christianisé: la cruauté et la luxure sont les vices contre lesquels le missionnaire doit faire front, en son oeuvre civilisatrice. En somme le Père Anchieta veut mettre les rieurs de son côté: *castigat ridendo mores.*

* * *

5) *Dialogo de Cristo com Pero Dias.*

Le *Dialogo de Cristo com Pero Dias* est un bon exemple de saynète catéchistique. Il a été écrit vers 1593. L'auteur prend pour point de départ la mort violente de Pero Dias, personnage réel, tué au combat, ou peut-être personnage de fiction. Anchieta utilise ici en quelque sorte les « méthodes actives », pour instruire et répondre aux objections. Ce sermon mis en scène a pour thème la Foi et nous fait assister à un jugement particulier.

Pierre se retranche derrière son juge, le Christ:

> Porque tú me hacías
> que creyese sólo en ti.
> Porque, sin ti, ni pensas
> yo podría cosa buena.

Jésus est en fait le maître de Pierre, car il l'a créé. Il l'a illuminé, affirme-t-il, en jouant sur le mot *Dias,* et il l'a affermi, puisqu'il s'appelle *Pedro*. Pierre a donc quitté sa vie de ténèbres, grâce à la Foi accordée par le Christ. C'est que Jésus est la vraie Vie: mourant au monde, Pierre s'est mis à vivre; il attend que change son corps « estoqueado », en la résurrection, mais il jouit déjà de la vie éternelle, par la Grâce. Et la vie que l'épée a tranchée? « C'est comme s'il était déjà ressuscité », réplique Jésus.

Ce dialogue se substitue à une oraison funèbre. Tout en faisant entrevoir que le défunt est dans la gloire, l'auteur rappelle que la Foi au Christ est source de vie éternelle. En attendant la résurrection des corps, le fidèle jouit déjà de l'Eternité. Cette pièce funèbre est donc aussi appel à l'Espérance.

* * *

6) *Na Visitação de Santa Isabel.*

Lorsque Anchieta écrivit l'*Auto da Visitação,* en 1598, il était malade, à la dernière extrémité. Les personnages s'expriment en espagnol. La pièce compte trois parties:

A - Isabelle, assise sur une chaise, attend que la Messe commence. Survient un pélerin castillan. Il salue la cousine de la

Vierge: elle a conçu et enfantera le précurseur, l'ami du Messie. Puis il l'interroge sur Marie

> Madre de Dios verdadero,
> siendo virgen y doncella.

B - *Dialogue catéchistique*: le pélerin questionne Elisabeth, d'une façon quasi scolastique.

1 - *Qui est venu?* C'est une ruche à miel dont l'abeille fut Dieu; le verger de l'arbre de vie; la source de la sagesse divine; le puits d'eau vive du Dieu qui

> pour contenir en nous
> voulut contenir en son sein.

Elle est enfin la mère du Fils du Père Eternel.

2 - *Pourquoi est-elle venue?* La Vierge a porté chez Elisabeth la Trinité et l'y a laissée [1].

3 - *D'où est-elle venue?* De Nazareth, malgré les fatigues du voyage, car elle est esclave de la Vérité. Pour soulager la solitude d'Elisabeth, elle est venue porter le pain du Ciel.

4 - *Comment a-t-elle laissé Dieu en la cellule d'Elisabeth?* Le Christ, Homme-Dieu, est venu avec elle: sa présence a effacé le péché d'Adam.

5 - Marie est mère de la Foi, puisque elle a cru la première. En saluant Elisabeth, sa voix a lavé « Juanico » du péché originel; une fois purifié, l'enfant a tressailli dans le ventre de sa mère. La Vierge chante alors une cantilène. Zacharie, jusque là muet, recouvre la voix. Il chante son *Benedictus*:

> Bendito sea Jesus
> que su pueblo redimio!

Marie dans sa bonté visite chacun et accueille les pécheurs, intercédant pour eux:

> faciendoles mil favores
> sacándolos de tormenta.

La louange mariale se continue: Marie est reine de miséricorde; voilà cette pierre précieuse qu'elle porte au cou.

---

[1] Allusion à la purification du péché originel chez Saint Jean Baptiste.

Le *Pélerin* comprend alors pourquoi les habitants de la Capitainerie sont affiliés à sa Confrérie. Il espère que la cité pleurera ses fautes. Elisabeth le pense, car on y aime les pauvres:

> y creed que Dios eterno,
> por esta casa sagrada
> « Misericordia » llamada,
> libra muchos del infierno,
> dandoles tal abogada.

Le *Pélerin* estime que Dieu glorifie le pécheur, s'il est généreux. Elisabeth de son côté affirme que la « Santa Casa » permettra d'effaroucher les « luthériens pervers » et les « guaymurés païens »; elle intercédera pour que croisse l'oeuvre de Miséricorde. Le *Pélerin* s'apprête à poursuivre sa route.

C - Un Ange le retient: il précède Notre-Dame, vêtue du manteau de Miséricorde. La Vierge paraît avec ses pages, des anges qui portent sa traîne. Le *Pélerin* et quatre compagnons s'agenouillent; il saluent « l'étoile de la mer, la porte du Ciel, l'Eve nouvelle, la lumière des aveugles, la mère de pureté, la gloire de Dieu ».

La Vierge se loue elle-même: l'aimer n'est point offensant pour le Fils. La Confrérie lui est agréable; elle en soutiendra les membres, leur obtiendra le pardon final, grâce à cette visitation.

Pour finir, le *Pélerin* lui demande de le visiter au moment de la mort. Puis les compagnons s'éloignent en chantant un motet.

L'*Auto da Visitação* est aussi pièce de circonstance. L'auteur veut exalter la « Miséricorde », la charité envers les pauvres, mais aider au développement de l'Hôpital dont on célébrait sans doute en ce jour la fête. Il en profite pour louer les vertus de la Vierge et développer chez les fidèles la piété mariale. La représentation se termine par une procession qui elle-même devait précéder la Messe.

Il s'agit en quelque sorte d'une cérémonie paraliturgique, fidèle à la conception du théâtre chrétien primitif. Toutefois il ne semble pas que cet *auto* ait été représenté.

* * *

Na Festa de S. Lourenço.

C'est à Niteroi, devant la chapelle de S. Lourenço, qu'aurait été joué, d'après Simão de Vasconcelos, l'*auto* de S. Lourenço. Ces

personnages s'expriment en portugais, en espagnol et en tupi. On y dénombre une vingtaine de personnages, dont deux allégories, *Crainte* et *Amour de Dieu*.

I-1 - Les spectateurs assistent au martyre de Saint Laurent. Un choeur espagnol se fait entendre, substitué en quelque sorte au diacre martyr: le feu de l'amour le brûle plus que la flamme; il souhaite mourir de cet amour:

> Pues tu amor por mi amor
> hizo tantas maravillas,
> muera yo en estas parillas
> por el tuyo mi Señor.

II - La scène se transporte en l'« Aldeia » que trois démons prétendent ruiner grâce au péché. Ils dialoguent en tupi.

1 - Guaixarà se vante: nul n'est comme lui. Il prêche le vice: il est bon de boire du *cauim* jusqu'à vomir, car celui qui en boit le plus prouve ainsi sa vaillance; il est bon de danser, de se peindre en rouge, de s'emplumer le corps, de se tatouer les jambes, de se teindre en noir, de fumer, de faire des conjurations, de se mettre en colère, de tuer son prochain et de s'entredévorer, de capturer des tapuias, d'avoir des concubines, d'être déshonnête, d'espionner, de pratiquer l'adultère. En vain les prêtres s'efforcent-ils de le chasser, annonçant la loi de Dieu. Sa force n'est point entamée. Voici du reste le chef Aimbirê, qui brûle comme lui [1].

2 - Le diable s'assied. Une vieille en pleurs le salue. Elle le prend pour un ancien de la tribu. Mais, désabusée par son odeur, elle s'enfuit « pour aller boire ce qu'elle a mâché durant la journée » [2]. Guaixará appelle alors son ami Aimbirê. Le chef indien revient des montagnes: sa visite a été fêtée par des blasphèmes, des beuveries, des danses; on s'est emplumé et paré. Avec lui se trouvaient les vieilles sorcières de Magueá. Ici, hélas! la présence de Laurent le gêne.

Guaixará voudrait écarter le martyr qu'il a fait mettre sur le

---

[1] Le chef Aimbirê est un tamoio qui avait tenté d'assassiner Nobrega et Anchieta. Allié des corsaires français et beau-père de l'un d'eux, il haïssait les portugais qui par surprise l'avaient un jour retenu à bord d'un vaisseau. Selon l'auteur il était grand, sec, avait un air farouche.

[2] Il s'agit d'une boisson alcoolique dérivée du maïs mâché par les femmes.

gril. Il faudrait aussi éloigner Saint Sebastien que les démons on fait cribler de flèches, d'autant plus que ce même Sébastien a contribué à la défaite des Français. Cependant les deux démons décident de s'attaquer aux Temiminos: ils s'embarquent, tandis que le diable Saravaiuça espionnera à l'intérieur des maisons et que Saravaia prendra son canot pour aller de son côté aux renseignements.

3 - Saravaia est de retour: l'occasion est favorable, les Indiens fêtent les Diables; ils boivent du *cauim*. Au moment où les démons s'apprêtent à assaillir le village, paraît Saint Laurent.

4 - Le martyr se présente avec deux compagnons. Les diables le reconnaissent; les deux autres personnages ne sont autres que Saint Sébastien et l'Ange Gardien du village. Aimbirê tremble de peur, mais Guaixará se propose de les attaquer. A ce moment Laurent les interpelle: Guaixará se présente comme buveur, jaguar, anthropophage, assassin; quant à Aimbirê, il se désigne comme boa, épervier, démon. Les diables expliquent au saint pourquoi les Indiens leur sont soumis: leurs moeurs sont mauvaises, ils boivent et dansent jusqu'au point de manquer de respect au Créateur. Sébastien aperçoit tout à coup Saravaia, le sombre; il le vise de son arc. Le diable tente de se cacher, mais pas assez vite, car Guaixará ensuite le fouette. Aimbirê invite alors Laurent et ses compagnons à déguerpir, car ce village est pourri de vices: les Indiens sont des ivrognes, se blessent mutuellement, organisent des banquets, ravissent des jeunes filles, capturent des Aracajás; de leur côté, les vieilles s'injurient, se haïssent, ne cessent de médire, élaborent des philtres d'amour; les garçons enlèvent les esclaves des Blancs.

Mais Laurent rétorque que les villageois usent de la confession et de la communion. Guaixará ricane: les jeunes n'avouent pas leurs gros péchés. Malgré tout le diacre intercédera pour eux, afin que Dieu les aide. En effet ils lui ont dédié cette chapelle et se sont mis sous sa protection. Ce diable cornu et griffu, aux doigts prestes et aux longues dents, ne se reconnaît point cependant pour battu.

5 - L'Ange alors entre en lice: il ordonne aux saints d'enchaîner les diables. Puis il invective Saraiuva, toujours dissimulé: c'est un vampire, un papillon, un lézard. Il déloge de sa cachette ce

démon comique, qui tente de se faire passer pour un « ennemi des Français » ou un innocent « cochon domestique ». Pour éviter le feu, le diable propose en échange des oeufs de poisson, de la farine, de l'argent; il vide ses poches. L'Ange lui intime l'ordre de tout rendre aux Indiens. C'est en vain que Saraiuva appelle Aimbirê ou Guaixará à son secours. Ils sont tous trois maîtrisés et voués au feu éternel.

6 - Sermon de l'Ange: son rôle est de protéger les Indiens; il est l'Ange Gardien de l'« aldeia »; les villageois sont aussi sous la garde de Saint Sébastien; c'est ce dernier qui a détruit les vaillants Tamoyos, bien que les Français leur aient apporté des fusils; en revanche, il leur faut éviter l'ivrognerie, le « fétide adultère », le mensonge, les rixes et les coups, la guerre: on doit aimer Jésus et vénérer Saint Laurent.

7 - Cantique des deux saints: ils célèbrent l'emprisonnement des diables en Enfer; le peuple abandonnera ses mauvaises habitudes et renoncera au démon.

III-1 - La scène présente à nouveau Saint Laurent sur son gril. L'Ange invite Aimbirê et Saraiuva à brûler Dèce et Valérien, assis sur leur trône [1]. Aimbirê appelle Saraiuva. Ce dernier s'est peint en noir. Ils vont couper la tête à l'Empereur. Cependant ils ont besoin de renfort. Quatre compagnons leur sont nécessaires. Chacun dévorera une partie du corps de leurs victimes.

2 - Dialogue en espagnol entre Dèce et Valérien. Celui-là se félicite d'avoir immolé le serviteur du Galiléen. Soudain l'autre aperçoit les diables armés de leurs épées. Dèce pense que c'est « Jupiter », « sumo Señor », qui vient d'agrandir l'Empire; Valérien craint d'être pendu. Les voici tout à coup enveloppés de chaleur, brûlés, tordus par la douleur. Dèce se croit incendié par Pluton, venu de l'Achéron et porteur du feu de Phlegéton. Mais Valérien, plus perspicace, entrevoit la vérité:

> Lorenzo cristiano,
> asado, nos asará.

---

[1] Cet Ange a des ailes: Aimbirê le compare à un grand oiseau; Saraiuva, à un ara bleu.

3 - Aimbirê s'avance poliment: il avertit les empereurs que Saint Laurent l'envoie pour les jeter au feu. Valérien gémit [1]. Mêlant espagnol et tupi, le diable promet aux deux empereurs de les loger chez lui. Saraiuva s'empare de Valérien: il le pendra et le brûlera. Les démons maltraitent Dèce et Valérien, prennent leurs couronnes et s'en amusent. Parmi les grimaces, Dèce se reconnaît coupable. Le feu vengeur attend les assassins de Laurent.

IV-1 - On assiste à l'ensevelissement du diacre: on roule le corps de Laurent dans un linceul et on l'enterre.

2 - Sermon de l'Ange en portugais: il est accompagné de *Crainte* et *Amour de Dieu*. Il annonce que Dieu épargnera les Indiens à cause de leur protecteur, Saint Laurent, qui n'a point péri dans les flammes, car il avait pour contrefeu *Crainte d'Enfer* et *Amour de Jésus*.

3 - Sermon de *Crainte de Dieu*. Elle ne comprend pas qu'on puisse s'abandonner au vice et mériter l'Enfer. Saint Laurent a préféré mourir. Par contre les deux empereurs ont été châtiés. Comme eux, le pécheur mérite le feu: par ses péchés, il foule aux pieds la Croix. Cette tirade est la glose d'un « mote », en espagnol.

4 - Sermon d'*Amour de Dieu*. Il faut aimer la vraie beauté et manifester de la reconnaissance pour la Rédemption. Il convient de donner sa vie à cause de la mort de Jésus et des biens qu'elle a gagnés. C'est encore la glose d'un « mote », en espagnol.

5 - *Crainte* et *Amour* invitent le public à lever les yeux vers le Ciel.

V - Procession en l'honneur de Saint Laurent. Douze enfants chantent et dansent. Chacun à son tour, ils prient le martyr de protéger leur pays, de les aider à répudier les pratiques païennes. Leur prière rappelle le supplice du diacre et son pouvoir sur le diable. Ils souhaitent enfin ressentir toute leur vie les effets de son amitié.

***

Une partie de l'*Auto de S. Lourenço* se trouve assurément remaniée et adaptée dans la pièce qui s'intitule *Na Festa do Natal*.

[1] L'empereur ici s'exprime en tupi: *xé, akái*.

Des personnages sont supprimés. En revanche elle comporte quelques vers originaux. Cette saynète se divise en deux parties:

1) dialogue entre les diables et l'Ange, en tupi;

2) danse indigène sur des chants trilingues.

En somme l'Ange expulse Guaixará et Aimbirê du village. Il place les trois Rois Mages dans la Crèche.

Cette oeuvre est-elle du Père Anchieta? Aucune donnée ne permet de l'affirmer. En revanche, si elle est postérieure à l'*Auto de S. Lourenço,* cela prouve au moins le retentissement de ce dernier. Mais d'aucuns pensent qu'elle lui est antérieure. Elle daterait au plus tard de 1584. Dans le premier cas, on aurait fait de *S. Lourenço* une adaptation villageoise à l'usage des purs Indiens. Dans le second cas, on aurait complété la saynète d'une sorte de couverture européenne, afin que la pièce intéressât également portugais et espagnols. Il n'en reste pas moins que des indigènes ont vu et apprécié la revanche de Saint Laurent sur les empereurs. Du reste, bien qu'on y parle de Pluton et de Jupiter, rien, dans cette partie *romaine,* ne requiert du spectateur une quelconque connaissance historique. Pourtant la leçon est essentiellement destinée aux autochtones. La diablerie en est le soutien. Quant au martyre de Saint Laurent, il forme deux volets qui se rabattent sur la partie indienne Les charnières en sont d'une part le patronage du diacre martyr et par ailleurs la transformation des diables indiens en bourreaux de Dèce et de Valérien.

L'*Auto de S. Lourenço,* en sa première partie, rappelle l'*Auto de S. Vicente* d'Afonso Álvares et peut-être s'en inspire-t-il. On y voit aussi, en effet, après la scène paysanne, le martyre du diacre Vincent et, à la fin, son ensevelissement. Dans l'*auto* brésilien, l'auteur obéit cependant toujours à la même obsession: propager le culte des saints, afin d'obtenir la grâce de chasser les démons de la cruauté, de l'ivrognerie et de la luxure. A vrai dire, il est difficile de ne pas croire qu'Anchieta soit en partie l'auteur de cette pièce, car ses propres diables ne sont point d'une autre nichée. Ou alors Manuel do Couto a opéré la contamination, prenant à Anchieta et à Álvares de quoi bâtir l'*Auto de S. Lourenço*. De surcroît on y retrouve *Crainte* et *Amour* qui figurent, en 1586, dans l'*Auto de Vila Vitória*.

Certes la division de la pièce en quatre parties, sans compter la procession et la danse, n'est pas habituelle à Anchieta. L'auteur, quel qu'il soit, montre son originalité en intégrant les diables indigènes à la Légende Dorée et en leur donnant droit de cité dans l'hagiographie chrétienne. Il céderait presque à la tentation médiévale de les assimiler aux dieux païens de Rome.

On retrouve dans ce drame l'allusion aux calvinistes français, ennemis des Jésuites: il rejettent le culte des saints; en revanche ces derniers les repoussent du Brésil. A ce moment-là le souverain du Portugal est Philippe II. Certains disciples de Loyola regimbent déjà sous la botte et songent à restaurer une monarchie portugaise. Mais Anchieta semble avoir rêvé plutôt d'un roi universel, de race espagnole. Dans l'*Auto de Vila Vitória,* on l'a remarqué, il en exprimait le souhait:

> a quien (Felipe) la suma bondad
> quiere dar la monarquía
> de toda la cristiandad.

Il est vrai que la domination espagnole coincidait en effet à cette époque-là avec la propagation de la Foi catholique dans le monde connu. D'autre part le règne universel de Philippe pouvait, aux yeux de notre Jésuite, diminuer les chances du Protestantisme. Peut-être enfin Anchieta se souvenait-il simplement qu'il était Espagnol.

***

Les personnages du Théâtre d'Anchieta n'ont guère d'autre vie que celle que leur imposent les nécessités du dialogue. Autrement dit, caractères et action sont indépendants, comme il arrive souvent dans les pièces du XVIème siècle. On ne sort guère de l'abstraction, encore accentuée par les rôles allégoriques. C'est une concession faite à l'oeil, un peu la démonstration au tableau noir, illustrée à la craie de couleur. Les acteurs disent, mais ne jouent guère. Les diables cependant, emplumés comme des *anhangás* et nantis du dialecte tupi, sont des clowns facétieux que l'auteur emprunte aux accessoires des mystères ou des autos vicentins. Ils amusent la galerie, mais de façon improvisée: à peine ces singes

sont-ils tenus en laisse. Ils n'effraient donc guère et peut-être Anchieta le désirait-il: Anges et Saints sortent vainqueurs de la joute; les primitifs, édifiés, se mettront du côté de la force et se riront de la fantaisie suffisante ou purement vaniteuse. Les dieux de la forêt, trop mêlés au feu redoutable, sont expulsés des « aldeias ». Diables et vices sont pour peu de temps exorcisés.

Parfois des personnages sont muets: figures trop respectables, Jésus, la Vierge. D'autres actualisent la pièce: tel est l'Ambassadeur dans l'*Auto de Vila Vitória,* ou le Provincial Beliarte qui occupe une manière de stalle, sans avoir à chanter les répons. Cet encadrement d'un personnage étranger au jeu, en quelque sorte, par les acteurs dérive du *momo*: la reine, le prince recevaient par surprise un hommage qui les dérobait à leur fonction de simples spectateurs.

Anchieta utilise une conception libre du lieu de scène. On peut imaginer une estrade devant l'Eglise où se complétera la cérémonie. Mais il lui est arrivé de distribuer le jeu en plusieurs endroits et en mouvement. De toute façon, les personnages, selon la coutume, sont revêtus des plus beaux atours empruntés aux riches hommes ou aux dames de qualité de la colonie. Les diables et les danseurs indigènes sont parés à la mode brésilienne. Faut-il le rappeler? Le caractère historique du costume ne sera observé — plus ou moins rigoureusement — qu'au XVIIIème siècle. Bref tout personnage est en habits ou porte une parure de fête. De décor, il n'y en a sans doute point. Mais la procession qui se forme pour entrer dans le sanctuaire découvre, émerveillée, une statue enveloppée de fleurs et de lumières, dont elle comprend maintenant la signification . L'émotion se résoud en l'effusion religieuse et la communion des prières.

Les divisions de l'*auto* anchietin répondent aux nécessités du dialogue. On y distingue cependant presque toujours trois parties comme dans un sermon. L'auteur fait part au public de la situation (par exemple, Sainte Ursule arrive). Suit une sorte de narration (Sainte Ursule est accueillie par Saint Maurice et Saint Vital). Vient enfin la conclusion (Sainte Ursule est promue patronne de la ville).

L'*Auto de S. Lourenço* est d'une autre facture, composite. Le martyre de Saint Laurent compose la première et la troisième

partie. Les scènes pour ainsi dire indiennes constituent le deuxième et le quatrième mouvements de cette espèce de symphonie baroque en forme de chiasme. La pièce n'est pas de la main d'un maître. Mais elle ne manque pas d'intérêt et prouve que l'auteur connaissait les *autos* populaires sur la vie des saints. Sa structure permettrait assez de le rapprocher de l'*Auto da Mofina Mendes,* bien que le fond de la pièce ne soit qu'un débat, sans histoire exemplaire.

En effet le dialogue, dans le théâtre catéchistique, n'est point destiné à faire marcher des évènements ou à heurter une intrigue contre le destin. Il s'agit simplement de stigmatiser des vices et de promouvoir le culte des saints protecteurs. Le dialogue est donc avant tout discussion apologétique. Sa vertu principale est d'enseigner et de démontrer la faiblesse du démon.

Mais, s'il y a peu de vie scénique dans les *autos* du Père Anchieta, du moins y a-t-il du spectacle. Le cortège y trouve sa place naturelle, le ballet aussi. Ce sont surtout des enfants qui dansent.

Les tragicomédies de Collège connaissaient le double choeur: l'un déclamant, l'autre chantant et dansant. Anchieta utilise celui-ci dans le *Recebimento.* Il ne dédaigne pas non plus le ballet lui-même. Un jour d'Assomption « quando levaram sua imagem [de la Vierge] a Reritiba », il fit danser les jeunes Indiens sur un canevas, conçu comme une saynète, en trois parties. Comme toujours le diable ne veut point quitter le village; mais l'intercession de Marie permet de l'expulser. Six sauvages dansent des « machatins »: ils viennent de la forêt, renoncent aux vices et désirent que la Vierge leur enseigne la Loi. Deux autres arrivent de la montagne: leur prêtre est malade; que Marie le guérisse! Au troisième mouvement, Saint Sébastien visite le village: puisse-t-il en écarter le péché!

Voilà donc un ballet essentiellement religeux et pour ainsi dire priant. La *Danse des Rois* est en revanche profane. Les enfants Indiens n'ont pas peur aujourd'hui d'être réduits en esclavage; ils espèrent que les Blancs leur feront cadeau d'hameçons.

Ces ballets tiennent donc du mimodrame; il sont inspirés par la circonstance et se soutiennent à la fois de chants et de musique.

La structure des oeuvres théâtrales du Père Anchieta est, on le voit, primitive et somme toute malhabile au regard moderne.

Mais il s'agit de théâtre « engagé », dont le but très précis est de christianiser les sauvages ou de rappeler à l'ordre les colons portugais. Cependant il ne manque pas de quelque verve satirique. Aussi bien l'auteur avait-il souci de ne point excéder les capacités intellectuelles de son public.

* * *

Pour conclure, le théâtre du Père Anchieta est avant tout populaire. Il tire ses origines de l'*auto* péninsulaire, surtout portugais. Il est vraisemblable que notre auteur s'est inspiré des jeux vicentins et des saynètes religieuses qui se vendaient au Brésil. Il n'était point question pour le Jésuite d'imiter les drames de Collège, puisque son public était en grande partie indigène. Toutefois le mélange de dialogues, de chants, de danses et de musique rappelle — d'assez loin — l'atmosphère des jeux scolaires. En somme, bien qu'il insère son théâtre dans l'actualité de son évangélisation, notre auteur n'a point souci de formules neuves ou originales.

Si humble soit-elle, malgré tout, l'oeuvre attribuée au Père Anchieta a entretenu au Brésil — et peut-être fondé — le goût du peuple pour le théâtre, tout au moins pour les spectacles. A-t-elle déterminé des vocations? Les manifestations de l'esprit dans les colonies sont encore et pour longtemps sous la dépendance de la Métropole. Le Brésil tourne les yeux vers le Portugal. A la fin du XVIème siècle, c'est le théâtre néo-latin qui y triomphe et aux yeux des lettrés offre la seule dignité. La *Copilaçam* est certes réimprimée. Mais les érudits qui composent en langue vulgaire tournent leurs yeux ailleurs, bien qu'en secret chacun ait recueilli une étincelle du génie vicentin. Au Brésil les Collèges seront aussi le conservatoire d'un théâtre qui se veut désormais humaniste. Il semble toutefois qu'une tradition de jeux populaires ait survécu dans le Nord et le Nord-Est, comme elle survivait au Portugal, en province, derrière les montagnes. Ou bien l'émigration a-t-elle seulement entretenu ce feu. En l'absence d'écrits, force nous est de rester dans l'hypothèse.

En tout cas, ce qui est important dans le cas d'Anchieta ou d'autres dramaturges catéchistes, c'est d'avoir amené au vieil *auto* péninsulaire un public indien, de lui avoir fait connaître et aimer une forme d'art inattendue, en usant des trois principaux dialectes

brésiliens, de lui avoir en somme montré, même avec maladresse, que la parole pouvait se faire drame autant que discours. Enfin, pour le public d'origine européenne, ces oeuvres ont été un trait d'union le reliant à sa culture. La représentation soudait les unes autres ces ethnies divergentes, en sollicitant le rire ou en favorisant le culte. Le syncrétisme lui-même étouffait les dissonances. Aussi doit-on considérer ce théâtre comme d'essence brésilienne, puisqu'il fond deux cultures, encore qu'il ait fait choix de la technique hispano-portugaise. A ce titre il est permis de parler d'implantation du théâtre populaire au Brésil.

CLAUDE-HENRI FRÈCHES

LA LETTERATURA DRAMMATICA IN BRASILE

La drammaturgia brasiliana — come del resto, tutta la letteratura del paese, di espressione, o almeno intenzione, indipendente, nazionale — ha inizio al tempo del Romanticismo, cioé nel primo trentennio del secolo XIX. La storia del teatro brasiliano come spettacolo è più lunga e complessa: risalendo ai tempi remoti della colonizzazione, si può rifare il cammino che porta dalla catechesi gesuitica alla *Casa da Ópera* di Padre Ventura. Ma né gli *autos* di Anchieta, né le scialbe imitazioni di tragedie commedie e melodrammi all'italiana o alla spagnola, in portoghese illustre, costituiscono una letteratura drammatica. Essa comincia la sua strada proprio quando le prime premesse di una vita dello spettacolo (teatri, attori, impresarii) sono già state poste, cioé dopo il trasferimento della famiglia reale di Portogallo a Rio de Janeiro, quando questa città viene ad esser denominata dal popolo « la corte »; e quando un generale risveglio dell'ispirazione e del gusto letterario, espandendosi fuor delle mura dei pochi specialisti o dilettanti o nostalgici, porta la poesia e la prosa alla portata dei più. Il libro cessa di essere un oggetto di lusso e d'importazione; e all'impulso del paese verso l'indipendenza politica corrisponde l'apparizione di una borghesia, grande e piccola, che del leggere fa un punto d'onore. Naturalmente la presenza di un pubblico determina una tematica, un gioco d'interessi; e fra coscienza nazionale degli scrittori e nazionali curiosità o aspirazioni dei lettori si forma la prima rete dialettica attraverso cui si sviluppa una letteratura nazionale. S'immagini poi cosa sia tale fenomeno a teatro: arte pubblica e collettiva, inseparabile da un suo aspetto o natura cerimoniale. Lo scambio pubblico-scrittore è addirittura un atto di nascita.

Se mi chiedessero, così a bruciapelo, quali sono a tutt'oggi i

due massimi o, almeno, più caratteristici autori drammatici prodotti dal Brasile, penserei un po' e, alla fine, probabilmente direi: Martins Penna e Gonçalves Dias. Cioè, cronologicamente, i primi: il primo che abbia dato alla commedia l'*allure* popolare, il gusto della realtà, il linguaggio di tutti i giorni; e il primo a ritrovare nella tragedia — genere d'imitazione, e senza uscire dai limiti d'una cultura europeizzante — le molle psicologiche, le oscure matrici, gli impulsi e le manie dell'*animus* brasiliano. Tra questi due poli — la bonaria commedia di costume, fatta in collaborazione con gli attori ed a contatto del gran pubblico; e il dramma elaborato a tavolino, senza attori né spettatori capaci di farlo rivivere, spesso ignorato dai contemporanei — si svolgerà fino a tutto il primo quarto del nostro secolo la letteratura drammatica in Brasile.

Ma, senza dubbio, Martins Penna e Gonçalves Dias, rimangono unici. Perché la commedia di costume, in diverse forme e travestimenti, continuerà sì a vivere sino al nostro tempo; ma non ritroverà quasi mai più la freschezza del primo e più ingenuo dei suoi campioni. E perché il dramma, dopo la felice (e misconosciuta) esplosione della *Leonor de Mendonça,* tornerà per moltissimo tempo ad essere quel che era già al tempo degli Arcadi o nel volonteroso protoromanticismo di Gonçalves de Magalhães: un ammuffito frutto di biblioteca.

Facilissimo è stabilire le diversità fondamentali tra Gonçalves Dias e Martins Penna; che non sono soltanto le differenze naturali fra i due generi, o il divario fra due temperamenti. Meno facile è reperire ciò che essi hanno in comune; e che pure esiste, e importa.

Il teatro di Martins Penna nasce in palcoscenico, è fatto su misura, su commissione, e non ha ambizioni letterarie. Tuttavia il dono di autor comico (non parlo dei drammi, che sono povere e spesso ridevoli esercitazioni), la *vis,* il sale di Martins Penna, lo portano assai spesso ad un livello di creazione artistica cui i solenni letterati non erano mai giunti. Nelle farse in un atto, e nelle due commedie di più ampio respiro (*As Casadas Solteiras, O Noviço*), non soltanto si parla per la prima volta « brasileiro », ma si respira davvero l'aria delle città e delle campagne, l'atmosfera del tempo, il senso quotidiano delle cose. Martins Penna disegna la sua *roça* e, soprattutto, la sua Rio de Janeiro (con gli affaristi inglesi, i mercanti di schiavi, i poliziotti, i tavernieri, i cantanti italiani, le negre che vendono dolci per le strade, i francesi che predicono il futuro nelle fiere) con lo stesso disegno magro e svelto delle stampe di Debret. Album di figurine e di fatterelli: personaggi di carta velina e casi di pochissimo conto, ma travolti nella leggera vertigine di un gioco scenico che si porta via tutto, giustifica tutto con un sorriso, trascina l'attore e lo spettatore a quel luogo d'innocenza che è la baracca dei burattini. Ma questi burattini sono, poi, ombre o memorie di uomini; e l'album finisce per essere, assai garbatamente, storia.

La « divina Leonor » del poeta maranhense nasce, invece, assai lontano dal Brasile e dal teatro. Nasce a Coimbra, dai sogni dello studente mulatto di ventitré anni mantenuto agli studii dagli amici; e nella solitaria ambizione d'un linguaggio drammatico teso, sostenuto, essenziale. Il ragazzo ha appena finito di leggere l'*Otello* shakespeariano; e vuol fare il « suo » Otello. Ma, appena si è messo all'opera, il modello sparisce, o il suo ricordo rimane confinato a minimi artifici (il berrettino dell'Alcoforado che ripete la vicenda del fazzoletto): Gonçalves Dias, poeta vero, si è messo a guardare nel fondo della propria coscienza, e ad estrarne dei simboli. Così sceglie sùbito il partito della vittima; e le s'identifica in modo struggentemente femminile, con una tonalità d'elegia che non paralizza il dramma, ma lo fa prodigiosamente cantare: dove persino l'evocazione del Medioevo portoghese diventa, non archeologia, ma identificazione d'un Portogallo senza data: musica di strada, finestra da serenate, *fado.* Don Jaime diventa tutta l'oppressione, l'ingiustizia, il male che pesa, coi pregiudizi di razza e di classe, sul poeta; e Leonor diventa lui stesso. Il grido « Morrereis! » che chiude seccamente la tragedia, lo condanna. come un presagio razionalmente accettato: senza sbavature, senza piagnistei; con la sua intatta protesta. E sarà giusto dire che, se la *Leonor de Mendonça* non è l'*Otello,* se Don Jaime non è neppur lontanamente il Moro, se nessun Jago interviene a creare la dimensione d'un dibattito etico sfrenato sull'Assoluto, tuttavia Leonor, lei, vale più di Desdemona. Nessuno se ne accorse; e lo stesso grande attore del tempo, il creatore del primo teatro stabile e interamente brasiliano, João Caetano dos Santos, non mostrò di

interessarsi alla tragedia. Gonçalves Dias rinunziò alle sue aspirazioni di drammaturgo; ma la vocazione teatrale continuò a manifestarsi nelle forme di epos dialogato (contrasti, invocazioni, invettive) dei suoi poemi « indianisti ».

Che hanno, dunque, in comune, quell'aperto divertimento e questo chiuso rovello? Avevano forse ragione coloro che vedevano in Martins Penna « teatro » e in Gonçalves Dias soltanto « letteratura »? O in Martins Penna il brasiliano, in Gonçalves Dias uno spirito astrattamente universale? Risponde, per tutti, lo stesso Gonçalves Dias, nella lucidissima, amara e profetica, prefazione al suo dramma. Dove è confermata la sostanziale aspirazione delle lettere brasiliane al realismo, al ritratto di una « fatalidade cá da terra »; dove lo scrupolo della verità e la giustificazione sociale del comportamento dei personaggi hanno tanto posto. Allora si vede che il gioco di Martins Penna è soltanto il risvolto di questa aspirazione alla severa realtà; e che le differenze, di là da ogni questione di mero contenuto cronachistico, si annullano nella comune tendenza ad un teatro nazional-popolare.

La tradizione della commedia di costume è proseguita da commediografi « specialisti », come França Junior, e da romanzieri di passaggio per il teatro, come Joaquim Manuel de Macedo e soprattutto José de Alencar, il cui *Demônio Familiar* contiene almeno un felicissimo ritratto di personaggio; così come Macedo tocca, in *Luxo e Vaidade,* i confini di un panorama della società borghese non troppo futile o meccanico. Il « genere » continuerà fino ai tempi nostri, e avrà l'ultima legittima espressione nelle prime e più felici commedie di un Armando Gonzaga (*Cala a bôca Etelvina* e *O Ministro do Supremo*). Cronache bonarie e talvolta scettiche di una vita democratica *in fieri.*

Ma il « genere » troverà quasi un secondo Martins Penna nell'ineguale, fluviale e tormentato Arthur Azevedo. Il cui sogno era proprio un teatro d'aspra satira, nutrito da una vera indignazione morale; e il cui modello letterario era, scopertamente, Molière. Ma la facilità e il bisogno lo portavano a disperdersi nelle traduzioni, nelle riduzioni, nelle commedie musicali, nelle *revistas,* nelle *burletas;* e il primo a lamentarsene era lui, Arthur, autore almeno di *O Dote,* che non è una piccola commedia; e di un gioco acido, mordente, come *A Jóia;* e che persino nella rivista trovava a volte

(come nella *Capital Federal*) una sua vena aristofanesca. Ma tant'è: il teatro brasiliano — il mondo dello spettacolo: interpreti e platea — non era all'altezza dei sogni di Arthur Azevedo, come non era stato all'altezza del poema di Gonçalves Dias.

Come non era stato all'altezza di Machado de Assis. La cui vicenda ripete quella del poeta romantico. La vocazione teatrale l'aveva anche lui, e il « taglio » dei suoi racconti, l'affidarsi al dialogo come a soluzione suprema nei romanzi, stanno lì a dimostrarlo. E oltretutto possedeva una lucida coscienza dei problemi del teatro: del teatro come creazione letteraria e come funzione civica. Il suo lavoro di critico drammatico parla assai chiaro. Ma il suo lavoro teatrale risale limitato a giochi da salotto (tra cui uno finissimo: *Lição de Botânica*) dove almeno Machado aveva la certezza di trovare interpreti dilettanti, ma non deturpatori o analfabeti.

Nel frattempo il teatro è diventato un'industria. Si moltiplicano le compagnie, gli impresarii, le sale di spettacolo. I brasiliani della *belle époque* vogliono divertirsi. I ricchi vanno a Parigi, e ne tornano con un supremo disprezzo per la scena nazionale: i raffinati vanno a teatro soltanto quando arriva Sarah Bernhardt o Zacconi. Ma la piccola borghesia riempie i teatri tutte le sere: grandi attori, specialmente comici, le forniscono ciò che essa desidera ed ama: ciò ch'essa chiederà, più tardi, al cinema ed alla televisione. E, naturalmente, anche quest'industria sviluppa i suoi autori; i quali scrivono su misura per i geniali improvvisatori che si chiamano volta a volta Leopoldo Fróis o Procópio Ferreira. Molti ingegni vigorosi si perdono in questa meccanica bisogna: e l'ambiente, intorno, non vale a scuoterli, anzi li blandisce col successo. Da Viriato Correia a Joracy Camargo, da Ernani Fornari a Raimundo Magalhães Junior, la serie dei trionfatori è anche, spesso, una serie di vittime.

C'è, intorno, a partire dal 1922, il Modernismo, sovvertimento radicale della tavola dei valori estetici: il teatro, però, non sembra che se ne accorga. Gli ultimi tentativi di teatro « letterario » appartengono all'atmosfera parnassiana e simbolista: dall'enfasi dannunziana di Coelho Neto (che ha però una commedia importante, *O Quebranto,* appena appena guastata dal preziosismo linguistico) ai drammi in versi di Paulo Gonçalves, al maeterlincki-

smo di Goulart de Andrade. Migliore di tutti, più ricco di istinto drammatico, è Roberto Gomes, autore della solida *Berenice,* dove l'imitazione di Bataille è vinta dalla verità morale della protagonista; e dell'atto unico *A Casa Fechada* — scoperto, postumo, pochi anni fa — che mostra come il Gomes guardasse segretamente a Cecov.

Nel modernismo, e proprio nella mente di uno dei suoi più personali e tumultuosi iniziatori, si verifica per la terza volta il caso di Gonçalves Dias e di Machado de Assis. Oswald de Andrade tenta il teatro d'avanguardia in forme scandalose e paradossali, vicine a quelle di Apollinaire, di Ribemont-Dessaignes e del miglior Marinetti drammatico: il suo obiettivo è forse *Ubu Roi.* Ma, anche qui, nessuno gli dà retta: un lavoro (*O homem e o cavalo*) è proibito dalla censura; gli altri due (*A Morta* e *O Rei da Vela*) restano nelle pagine del libro: del libro meno noto e meno letto di Oswald.

Ci vuole la gran rivoluzione dello spettacolo, deflagrata intorno al 1940, con Ziembinsky, poi coi registi italiani, e con tutta una generazione brasiliana di attori e di scenografi, perché ingegni letterarii di qualche valore si volgano di nuovo al teatro con fiducia. Chiedendo scusa in anticipo per la riduzione spiccia a uno schema, ricorderò tre gruppi di autori la cui attività si è svolta sui tre « fronti » diversi del Rinnovamento, nelle tre diverse città in cui esso ha trovato nascita e sfogo:

A) *Gruppo Carioca* - All'ingrosso, si può dire ch'è il più « europeista » o cosmopolita. Per questo, forse, negli ultimi anni — anni di acceso nazionalismo, anche culturale — esso è sato travolto dall'apparizione dei giovani neorealisti di São Paulo o del pernambucano Ariano Suassuna. A Rio, da Henrique Pongetti a Silveira Sampaio si svolge il filo (ironico, scettico, cinico) della satira di città; cui Millôr Fernandes aggiunge la dimensione surreale del *non-sense.* Ma l'autore che aveva conquistato di colpo una fama polemica, un prestigio di rinnovatore, era stato, al tempo dei *Comediantes,* uno scrittore cupo, tragico, ossessivo: Nelson Rodrigues. Il cui *Vestido de Noiva,* felice esperimento espressionista, non ha trovato nelle opere posteriori quel nucleo di verità etica che potesse dar nerbo alla bizzarria delle strutture sceniche; se non forse una volta, nella *Falecida,* grazie ad una semplificazione quasi realistica, assai più adatta a far risaltare la miglior qualità del drammaturgo (il suo dialogo, fedelissimo alla parlata quotidiana) che non le barocche e declamatorie soluzioni dei suoi testi più ambiziosi. Al successo internazionale sono giunti Guilherme Figueiredo (con le sue brillanti « versioni moderne » dei casi di Anfitrione, di Esopo, di Socrate, di Don Giovanni) e Pedro Bloch (con un monologo, *As mãos de Eurídice*). Negli ultimi anni si è fatto notare Antônio Callado, specie per il suo dramma storico *A Cidade Assassinada.*

B) *Gruppo Paulista* - La sua caratteristica generale sembra essere la crudezza naturalista: e la sua tematica è tutta accentrata sui fatti del giorno, su problemi di classe, sulla crisi delle verità e dei valori in una società arrivata febbrilmente al capitalismo. Cominciano, i più anziani, analizzando « dal di dentro » la vita della *high life* di São Paulo: Abilio Pereira de Almeida, Clô Prado (ma di Abilio dev'essere ricordato un vigoroso dramma di ambiente campestre, *Paiol Velho*). Continuano, i più giovani, affrontando da vicino i problemi della classe operaia: Gianfrancesco Guarnieri (*Eles não usam black-tie, Gimba*), Oduvaldo Vianna Filho (*Chapetuba F.C.*), Roberto Freire (*Gente como a gente*). Questo gruppo è riunito intorno al *Teatro de Arena* e all'annesso *Seminário de Dramaturgia,* diretto da Augusto Boal, il quale ha anche avuto, nel 1960, un ottimo esito come autore, con la sua *Revolução na América do Sul,* apologo d'ispirazione vagamente brechtiana. Su tutti questi autori si leva, per rigore estetico e singolarità d'ispirazione, la figura di Jorge Andrade; che, nella sua trilogia sulla storia di una famiglia di *fazendeiros,* passa dal tono epico e corale (*Pedreira das Almas*) a quello intimista (*A Moratória*) o crudamente naturalista (*O Telescópio*) con un suo doloroso senso dell'umano, che ritrova i migliori accenti di Miller e del primo Williams.

C) *Gruppo Pernambucano* - La sua prima tendenza fu quella del poema drammatico a fondo regionale, della « ballata scenica » alla García Lorca. Vi s'impegnò soprattutto Hermilo Borba Filho; ma vi contribuirono, sia pure in toni più dimessi e colloquiali, anche Temístocles Soares e Isaac Gondim Filho. Finché giunse la grande rivelazione dell'*Auto da Compadecida* di Ariano Suassuna, felicissimo punto d'incontro del folklore del Nord con la tradi-

zione dell'*auto* medievale o rinascimentale iberico; quasi una « sacra rappresentazione » scherzosa ed immaginosa, dietro la quale sta la vigilante coscienza etica di un cattolico di sinistra, per cui il mondo è il campo di battaglia della giustizia divina. Le opere successive di Suassuna hanno ripetuto un po' stancamente la formula.

A qualcuno l'apparizione di Suassuna è parsa un ritorno ideale del teatro brasiliano alle origini: ad Anchieta, alla catechesi. Più esatto — meno « mitico » — sarà dire che l'*Auto* e l'opera dei giovani paulisti mettono in moto una drammaturgia davvero nazionale, davvero popolare, capace ancora di sorprenderci [1].

RUGGERO JACOBBI

[1] BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE: S. Romero, *História da Literatura brasileira,* 1888 (n. ed., Rio de Janeiro 1937); J. Veríssimo, *Hist. da literatura brasileira,* Rio de Janeiro 1916, pp. 373-87; M. Fleiuss, *O teatro no Brasil,* ivi 1922 (n. ed. in « Dionisos », Rio de Janeiro, febbr. 1955); C. Süssekind de Mendonça, *Hist. do teatro brasileiro,* I, ivi 1926; Lafayette Silva, *Hist. do teatro brasileiro,* ivi 1938; D. de Almeida Prado, *A evolução da literatura dramática,* in *A literatura no Brasil,* a cura di A. Coutinho, II, ivi 1955; id., *Apresentação do teatro brasileiro moderno,* S. Paulo 1956; R. Jacobbi, *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias,* Pôrto Alegre 1958; J. Galante de Sousa, *O teatro no Brasil,* 2 voll., Rio de Janeiro 1960.

IL GENOVESE CARLO ANTONIO PAGGI E LA « LUSIADA ITALIANA »

Attraverso il successivo contributo di diversi studiosi, si è venuto via via colorendo ai nostri occhi il ritratto di questo gentiluomo secentesco, nutrito di buoni studi poetici e retorici, la cui principale attività fu, negli anni della piena maturità, di carattere politico e forense; e che tuttavia non tralasciò, negli *otia* concessigli dalle incombenze ufficiali, di dedicarsi alla poesia, tanto da legare all'Italia la prima traduzione del poema camoniano.

Nell'Ottocento poche sono, e rimbalzate dall'uno all'altro erudito o bibliografo senza sostanziali differenze, le notizie che circolano sul nostro personaggio; esse vengono in gran parte desunte dalle stesse opere del Paggi, più precisamente dai prologhi ad esse anteposti, senza che si pensi a ricorrere a fonti a lui contemporanee o allo stesso Archivio genovese, vera miniera di notizie sulle vicissitudini e i personaggi più in vista dell'antica Repubblica. Del resto, non essendo noti gli incarichi ufficiali ricoperti dal Paggi, il ricorso all'Archivio di Stato non poteva presentarsi, alla mente degli studiosi dell'argomento, come l'unico sussidio valido. Pertanto essi si limitarono alle altre fonti di informazione [1].

L'Archivio di Genova fu sistematicamente esplorato, per quel che si riferisce all'attività del Paggi, da due studiosi più recenti, il Mannucci e il Vitale, i cui interessi erano prevalentemente rivolti alla storia politica e diplomatica di Genova il che non im-

[1] Mi riferisco specialmente all'opuscolo di Emilio Teza, *Minuzie di critica,* Padova 1898, e ai due lavori bibliografici del console portoghese a Livorno Joaquim de Araújo, *As traducções italianas dos « Lusíadas »,* Livorno 1897, e *Intorno al genovese C. Antonio Paggi,* Genova 1899; le conclusioni di questi studi sono state da me riassunte nel saggio su *La fortuna del Camões in Italia* (in « Studi mediolatini e volgari », Bologna, II. 1954, pp. 97-174), pp. 130-133.

pedì al primo di lasciarci un agile profilo del Paggi, in cui vien lumeggiata anche la sua operosità letteraria [1].

Venne successivamente il contributo della studiosa portoghese Maria Fernanda Mota Gomes [2], centrato esclusivamente sull'opera letteraria, anzi in particolare sulla *Lusiada italiana*; questo studio, pur fra residui scolasticismi e l'obbligato timore reverenziale di fronte al Camões, ha il merito di condurre per la prima volta un confronto sistematico fra il poema e la versione italiana, confronto che, valendosi del sussidio della più scaltrita metodologia «stilistica», giunge a risultati di notevole finezza e penetrazione, sui quali in gran parte concordiamo, come non mancheremo di far risaltare, presentandosi l'occasione, nel corso di queste pagine.

La Gomes non ha potuto tuttavia consultare la documentazione dell'Archivio genovese relativa al Paggi: ella si limita pertanto all'indicazione dei documenti consultati dal Mannucci e dal Vitale. Ho voluto colmare tale lacuna e frugare di bel nuovo l'Archivio, ai fini di una compiuta interpretazione della personalità letteraria del Paggi.

Un secondo, modesto contributo intende portare il mio studio: mi propongo di esaminare la versione del Paggi da un punto di vista strettamente linguistico, indotto a ciò dall'osservazione del curioso compromesso su cui si regge la lingua poetica del nostro autore; la quale, su un fondo compatto rivelante la solida formazione classica di lui, è tuttavia screziata d'innumerevoli iberismi e, anche, di provincialismi genovesi. Un aspetto che era destinato fatalmente a sfuggire alla pur attenta sensibilità della Mota Gomes, mentre io mi trovavo nelle più favorevoli condizioni per rilevarlo e per avviarne un esame, non privo forse di qualche interesse per la storia della nostra lingua e della nostra civiltà letteraria.

***

Compendio qui, per comodità del lettore, le notizie biografiche

[1] Francesco Luigi Mannucci, *L'opera di C. A. Paggi, console genovese nel Portogallo*. Pubblicazione dell'Istituto Cristoforo Colombo, Roma 1924; Vito Vitale, *Diplomatici e consoli della Repubblica di Genova*, in «Atti della Società ligure di Storia patria», LXIII, Genova 1934.

[2] Maria Fernanda Mota Gomes, *A primeira versão italiana de «Os Lusíadas»*, in «Revista da Faculdade de Letras», Lisboa, XIX, 1953, 2ª serie, n. 3, pp. 49-85.

sul Paggi offerte dal Mannucci [1] e da altre fonti [2], integrandole con quelle considerazioni che mi ha suggerito il riesame della documentazione dell'Archivio di Stato genovese. Carlo Antonio Paggi, figlio del pittore Giovanni Battista, nacque nel primo quarto del secolo XVII a Genova [3]. Studiò leggi e matematiche all'Università di Perugia in compagnia del fratello Giovanni Battista, poi barnabita ed eletto nel 1655 alla sede vescovile di Brugnato, antica diocesi del Genovesato, dal nuovo papa Alessandro VII Chigi, al quale il nostro Carlo Antonio doveva più tardi dedicare la *Lusiada italiana*. A Perugia egli fu membro dell'Accademia degli Insensati, con la quale mantenne sempre relazioni affettuose. Il Paggi fu molto stimato come avvocato e gli si vennero via via affidando incarichi politici: il colmo della sua carriera fu rappresentato certo dal lungo soggiorno in Portogallo (1656-1666), in qualità di Proconsole della Repubblica di Genova.

La sua passione per l'arte della guerra e per i problemi strategici dovette, se già esisteva, rafforzarsi in Portogallo, ove assisté, sia per dovere professionale, sia probabilmente per una curiosità che andava oltre lo stretto dovere, alle aspre e tenaci campagne militari condotte dalla Spagna, in quel periodo, per tentare la riconquista del Portogallo, staccatosi nel 1640. Le osservazioni e gli studi compiuti dal Paggi in questo campo culminano nell'opera intitolata *Le fortificazioni* (Genova 1673), che è legittimo considerare come il frutto delle fatiche letterarie dell'autore nell'incipiente vecchiaia, una volta ritiratosi dalla vita pubblica nella quiete della sua città. Al prologo delle *Fortificazioni* siamo debitori di alcune notizie autobiografiche; ad altre opere e alla fama goduta dal Paggi

[1] Op. cit., pp. 5 e segg.

[2] Sul Paggi, e i suoi più stretti congiunti, danno notizie e l'antico repertorio *Gli scrittori liguri descritti dall'Abate Michele Giustiniani patritio genovese*... Roma 1667; e il più recente *Dizionario biografico dei genovesi illustri e notabili* di Antonio Cappellini, Genova 1932.

[3] Modifico in questo modo l'indicazione «sui primi del Seicento» offerta dal Mannucci (op. cit., p. 5), giacché mi pare che la data di nascita del fratello di Carlo Antonio, 1615 (v. A. Cappellini, op. cit., p. 105), e l'affermazione, su cui concordano tutte le fonti, di una contemporaneità di studi dei due fratelli, possano anche far concludere ad una nascita più tarda di C. Antonio. Il termine estremo a cui la si può far scendere è, evidentemente, la data di morte del padre, 1627. (v. A Cappellini, op. cit., p. 105).

nel mondo dei dotti fanno qualche cenno l'Araújo e il Mannucci [1]; la data di morte del genovese è il 1693.

Nell'Archivio di Stato di Genova si trova, in data 26 febbraio 1656, il resoconto [2] di una seduta dei Serenissimi Collegi, il governo della Repubblica, nella quale si esamiò la richiesta dei rappresentanti della Compagnia marittima di S. Giorgio, una società genovese di navigazioni e commercio con sede a Lisbona, di nominare console in Portogallo per la tutela degli interessi della Compagnia e dei connazionali ivi residenti il Magnifico Carlo Antonio Paggi. La richiesta fu accolta. Dall'atto ufficiale di nomina, redatto in latino, che segue qualche giorno più tardi, si desume che il Paggi aveva già assolto a parecchi incarichi ufficiali, riportandone fama di grande probità e di abilità nei pubblici affari [3].

E' da notare che l'incarico affidato al Paggi ebbe carattere non ufficiale, dovendo egli tutelare gli interessi della Compagnia di S. Giorgio, dalla quale era stipendiato. A questa sua posizione di persona privata egli fa ripetutamente accenno nelle prime lettere da Lisbona, come vedremo. Egli era incaricato tuttavia di quella che oggi diremmo una «missione esplorativa», intesa a studiare la possibilità di ristabilire relazioni ufficiali fra la Repubblica e il risorto Regno; non sembra tuttavia che i suoi sforzi approdassero a qualche risultato, sì da permettergli una posizione più solida e soprattutto una vita meno grama [4].

L'insuperabile riserva del governo della Repubblica a ripristinare normali relazioni con la Monarchia portoghese si spiega col timore di sfidare troppo apertamente le suscettibilità della Corona spagnola, alla quale la Repubblica era unita da una tradizionale politica di alleanza [5].

Il Paggi salpò per Lisbona nell'estate del 1656 e vi giunse, a quanto pare, non senza qualche piccola traversia di navigazione.

---

[1] J. De Araújo, *Intorno al genovese C. A. Paggi*, cit., pp. 6 e segg.; F. C. Mannucci, *L'opera di C. A. Paggi*, cit., pp. 28 segg.

[2] Archivio di Stato di Genova, Giunta di Marina, Consoli, filza 3, documento 26 febbraio 1656.

[3] Ivi, Giunta di Marina, Consoli, filza 3, documento 14 marzo 1656.

[4] Archivio Segreto Lettere Consoli Lisbona, 1/2659, anni 1582-1805, lettera 12 settembre 1657.

[5] F. L. Mannucci, op. cit., pag. 13.

Ma più interessante sarà cogliere, dalla stessa corrispondenza ufficiale che, per questi primi tempi, ha un carattere personale e di fresca immediatezza che più tardi perderà, le sue prime impressioni di Lisbona:

> E' una città vasta, tanto numerosa di popolo che è cosa di stupore. Per quel ch'io vedo li fidalghi sono assai bene inclinati a favor de' forestieri, particolarmente italiani. Delle serenissime repubbliche non hanno molta cognitione, perché mi fanno domande tanto essorbitanti come di cose d'India, eccettuati però quelli che sono stati in Italia. A me hanno fatto e fanno tuttavia vantaggi di considerazione... [1].

E prosegue:

> Al Re non ho ancora potuto far riverenza... Spero sarà questo settembre havendo già pregato il Segretario per l'udienza privata; né vi ho anche molto premuto perché frattanto imparo la lingua, e già quasi sò parlare a sufficienza; né falta tempo per essere io persona privata... [2].

Da questo primo documento si intuisce già qualcosa dell'atteggiamento del Paggi verso la sua nuova missione: atteggiamento di franca apertura, illuminato d'un filo d'ironia, sorretto dall'entusiasmo. Non sarà sfuggito l'accenno alle « serenissime repubbliche », col quale il Paggi allude compendiosamente all'Italia, giacché nella sua concezione — sulla quale avremo occasione d'insistere — la situazione italiana era caratterizzata dall'equilibrio raggiunto dalle due antiche rivali Genova e Venezia come non sarà sfuggito il far capolino dei primi iberismi lessicali del tipo *fidalghi* o *falta tempo* [3], avanguardia di ben più copiosa legione. Cade in

---

[1] Archivio Segreto, lettere consoli Lisbona, 1/2659, anni 1582-1805, lettera ai Serenissimi Collegi dell'11 settembre 1656.

[2] Ivi, lettera 11 settembre 1656.

[3] In queste prime lettere è dato coglierne altri, come *degollare* 'decapitare', *accerto, accertato* 'opportunità, conveniente'. Questi primi barbarismi stanno a indicare con quale zelo il Paggi si fosse applicato allo studio del portoghese, se fin dalle prime settimane alcune idee e concetti gli si presentavano alla mente, per dirla con lui, « vestiti alla spagnuola » (*Lusiada italiana*, Lisbona 1659, Prolusione « all'Illustrissimo Sig. G.o Gior.o Giustiniano »). Il Paggi non dovette mai discriminare chiaramente, come rivela la frase ora citata, fra portoghese e castigliano, e la confusione fu favorita dal bilinguismo imperante in Portogallo all'epoca della sua missione. Per questa ragione preferisco, per gli imprestiti del Paggi, il termine intermedio « iberismo » a « lusismo », che potrebbe apparire più legittimo.

pari tempo l'ipotesi formulata dalla Gomes [1] che il Paggi conoscesse il portoghese già prima di lasciare l'Italia: egli arrivò a Lisbona digiuno di questa lingua, e si dedicò alacremente ad apprenderla, probabilmente sotto il duplice impulso di poter così meglio attendere alle sue funzioni e di venire a conoscenza diretta delle opere letterarie del Paese. A noi pare che questo duplice impulso sia da riconoscersi anche alla radice del proposito di tradurre i *Lusiadi*: al poema l'avranno pertato avvicinato l'interesse pratico dell'apprendimento dell'idioma e insieme l'amore per la poesia.

Ma ritorniamo alla corrispondenza del Paggi, e alla sospirata udienza reale, che ebbe luogo nell'ottobre. Il Paggi ne dà relazione in due lettere, l'una diretta al governo, l'altra all'amico Lepido Invrea, nelle quali l'aperta compiacenza e la soddisfazione per l'alto onore ricevuto si esprimono in termini quasi identici, soltanto un poco più sostenuti nel primo documento, più abbandonati alla confidenza nel secondo:

> Si compiacque Sua Maestà di trattarmi più che da privato e mi diede udienza nelle medesime stanze con li cavalieri da ambe le parti et in tutto e per tutto come fece al Sig. Cap. Levanto [un illustre genovese, precedentemente accolto alla Corte di Portogallo]. Dissi... che essendo qui venuto per li negotij della Compagnia e al servitio della natione, havevo preso ardimento di riverire Sua Maestà con pregarlo di volerli ricevere sotto la sua protettione insieme con la mia persona, con quei concetti che mi somministrò il mio poco talento, e *Le parlai in lingua portoghese* [2].

E incalza nella lettera all'Invrea:

> Ho visitato Sua Maestà e sono stato honorato fuori di ogni aspettare non havendo lettere pubbliche... Sua Maestà mi trattò alla grande... trattò meco con somma cortesia, mi ammise a rispondere, e parlare per tre volte... E toccante la mia persona mi disse, che mi riceveva sotto la sua protezione ecc... Di che ho stimato mio obbligo darne a V.E. ragguaglio, soggiungendole per sua soddisfazione in riguardo al bene, che so che mi desidera, che per quello mi pare in questo paese non vi sarò mal venuto, sì come non vi sono stato ricevuto se non con ogni honorevolezza e con acquisto di grandi amici [3].

---

[1] Op. cit., p. 55.

[2] Archivio Segreto, Lettere consoli 1/2659, lettera ai Serenissimi Collegi dell'8 ottobre 1656. La sottolineatura è mia.

[3] Archivio Segreto, Litterarum 32/1989, lettera del M.o Carlo Antonio Paggi all'Ecc.mo Lepido Invrea, 11 ottobre 1656.

Ai vari motivi di soddisfazione per tali onorevoli accoglienze il Paggi ne aggiungeva uno tutto particolare, che doveva aver profondamente toccato il suo amor proprio di letterato, al tempo stesso che gli aveva fatto intendere con quale interesse il re D. João IV guardasse all'instaurazione di amichevoli rapporti con la repubblica genovese. Dice infatti il Paggi, sempre a proposito della prima udienza concessagli dal re:

> Havevo già da S.M. molti giorni prima ricevuto un honore di un libro stampato opera sua, in diffesa della musica contro una lettera del già Vescovo Cirillo, il quale diede ad un suo cappellano familiare perché me lo facesse pervenire, a titolo di essere io persona litterata [1].

Purtroppo, il seguito del voluminoso carteggio, scambiato durante dieci anni fra il Paggi e il governo genovese, è sempre più parco di accenti personali e addirittura muto, sempre che qualcosa non mi sia sfuggito, a proposito dell'operosità e dei progetti letterari del proconsole. Egli si dilunga sulla situazione dei connazionali residenti in Portogallo e soprattutto sulla relazione delle campagne militari, e conseguenti manovre politiche, che opposero la Spagna e il Portogallo, con i rispettivi alleati, durante tutto il movimentato decennio in cui il Paggi rimase a Lisbona. Il suo interesse per gli argomenti militari è documentato dai copiosi dati sulle forze in campo, da schizzi e disegni di fortificazioni che infiorano le sue pagine. A parte questa sua piccola mania, è da dire che la presenza del Paggi a Lisbona fu preziosa ai fini dell'instaurazione di cordiali rapporti fra Genova e il Portogallo: egli assistette al graduale rafforzarsi della potenza portoghese e, dato il proposito, costantemente perseguito, di tutelare gli interessi e la dignità dell'Italia, così come di diffonderne la cultura, si trovò nelle condizioni migliori per favorire la reciproca comprensione fra i due paesi, anche a livello culturale e letterario.

***

Dato il silenzio del carteggio a proposito dell'attività letteraria del Paggi, e in particolare dei fini che l'indussero a tradurre

---

[1] Lettera cit., ai Serenissimi Collegi dell'8 ottobre 1656.

i *Lusiadi,* la principale fonte d'informazione resta pur sempre la prolusione « all'Illustrissimo Sign. G.o Giorg.o Giustiniano », che il nostro autore premise alla *Lusiada italiana,* pubblicata a Lisbona nel 1658 [1]. Tuttavia ci pare che la conoscenza del carteggio illumini meglio il suddetto prologo: ci sia permesso aggiungere quindi qualche osservazione alle molte e pertinenti già fatte dalla Mota Gomes.

La lettura del carteggio ci ha convinti innanzi tutto che la traduzione dei *Lusiadi* sia stata, almeno nel proposito originario e nei primi abbozzi, frutto di improvvisazione, a quel modo che fu improvviso nel proconsole Paggi il gusto e il profitto dimostrato nell'apprendimento della lingua. Tale convinzione ci viene accresciuta dai seguenti passaggi della prolusione al Giustiniano:

> Io presento all'Italia la famosa et ammirabile Lusiada di Luigi de Camões, Prencipe de' Poeti delle Spagne, da me trasportata nella nostra lingua *con l'occasione di mia venuta a Portogallo* [2].

E poco oltre:

> La curiosità, la prerogativa della nostra lingua, et il genio mi trassero *così di passaggio* á farne l'esperimento [2].

Dunque il gusto di un'esercitazione stilistico-retorica, non disgiunto forse dal più modesto intento d'impratichirsi della lingua attraverso lo studio di un alto monumento letterario, il piacere di un nobiluomo ad impiegare il proprio tempo libero nella dimestichezza delle Muse ci spiegano abbondantemente il proposito di accingersi a così lunga fatica.

Ma non basta; le parole da noi citate sopra rivelano un altro dei moventi del Paggi. Egli intende arricchire la cultura italiana di un'opera, che gli si è rivelata grande e degna della sua fama; intende inoltre, e la cosa appare assai più curiosa, rendere un ser-

[1] Sulle caratteristiche tipografiche, frontespizio ecc. di questa prima edizione, cui fece seguito la seconda fin dall'anno successivo, vedi *La fortuna del Camões in Italia.* cit., p. 130. — Nelle nostre citazioni ci serviremo sempre dell'esemplare della *Luisiada italiana* del 1658, posseduto dalla Biblioteca civica di Savona. — Sul Giustiniano qualche notizia in Michele Giustiniani, op. cit., p. 382.

[2] La sottolineatura è mia.

vigio allo stesso epico portoghese, trasportando il suo poema in una lingua, qual'è quella italiana, assai più colta e nobile della portoghese, assai più accessibile quindi ai dotti di ogni paese. Tali propositi del genovese si possono facilmente ricondurre a ciò che si potrebbe chiamare (con anacronismo, credo, abbastanza lecito) il nazionalismo culturale del Paggi: orgoglio italico, e di epigono del Rinascimento, che si complica, come vedremo, di un non meno bellicoso e tenace, anche se meno appariscente, orgoglio nazionalistico « genovese ».

Il pensiero del Paggi a questo proposito ci è confermato da più indizi: non solo egli afferma che l'intenzione di tradurre il poema nacque, fra l'altro, per la considerazione che Francia e Spagna avevano già la loro *Lusiada* ed era quindi brutto che l'Italia rimanesse indietro [1]; non solo egli dà alla sua opera il titolo di *Lusiada italiana,* ciò che fa pensare all'idea di una naturalizzazione [2], di una volontà di annettere, per così dire, il celebre poema alla repubblica italiana delle lettere; ma esce anche, nella dedica del poema al Pontefice, in espressioni ben più sigificative. Camões è ivi qualificato come poeta « di lingua barbara », rimasto finora « per la oscura favella... ignoto... all'Italia ». Ma ora, seguita il Paggi, « si è... questo grande poeta... sviluppato con la mia penna dalla oscurità della lingua ».

Tale concetto è svolto nelle ottave che il Paggi aggiunse di suo alla fine del poema camoniano, ottave non vili [3], che suonano elogio al mecenatismo italiano e vituperio dell'ingiusto abbandono in cui la patria portoghese ha lasciato languire il suo grande figlio:

> Vedrailo accolto ove virtù s'honora,
> Già più d'altri che tuo, fra le più culte
> Genti dell'orbe, a maturar sua speme
> Sotto uno Augusto e un' A l e s s a n d r o insieme [4].

[1] Prolusione a G. G. Giustiano, cit.

[2] « [Il poema] passa all'Italia naturalizzato italiano », dice il Paggi nella dedica del poema « alla Santità di Nostro Signore Papa Alessandro VII ».

[3] Per l'accoglienza che ebbero tali ottave aggiuntive, cf. *La fortuna del Camões...* cit., p. 133.

[4] *Lusiada italiana,* X, 164. E' trasparente l'allusione, che pervade tutto l'epilogo aggiunto al poema, a Papa Chigi, amico e protettore dei due fratelli Paggi.

L'intraprendenza e la spregiudicatezza del Paggi nel fare aggiunte e modificazioni al poema camoniano ci confermano per altra via il concetto che egli aveva della traduzione, quasi di una opera nuova, avente una sua originalità (tanto più se condotta in versi e in rima, e quindi più che « *versione*... pura e mera *compositione* [1] », secondo il principio retorico che le difficoltà tecniche nobilitino l'opera d'arte) e bisognosa di adeguamento al nuovo clima culturale e al diverso pubblico.

Proprio per questo le aggiunte e le correzioni del Paggi sono rivelatrici, se non ci inganniamo, di certe costanti del suo pensiero e del suo gusto, che non affiorano altrimenti nel corso dell'esercitazione stilistica, in verità non molto alata, ch'egli si è imposto.

A proposito di tali aggiunte, si è spesso incorsi in errore. Per non parlare del Teza e dell'Araújo, che basandosi il secondo sull'affermazione del primo, confusero addirittura l'accenno a Cristoforo Colombo inserito a proposito della scoperta dell'America (*Lusiada italiana,* X, 143) con l'apostrofe a Genova (Ivi, III, 16), credendoli una sola cosa, né parlarono di altre innovazioni se non dell'aggiunta delle sei ottave finali [2], la stessa Gomes trascura una delle modifiche introdotte dal Paggi, la pedantesca rettificazione (*Lusíadas,* X, 130) del presunto carattere elettivo della Monarchia cinese, riducendo a quattro le iniziative del traduttore, nonostante che egli stesso, nella prolusione al Giustiniano, parli chiaramente di cinque [3].

Noi commenteremo brevemente queste libertà prese dal Paggi, in quanto ci paiono illuminare qualche suo tipico atteggiamento o illustrare qualche movente della sua opera di traduttore. La stanza nuova di zecca inserita dopo la quindicesima del III canto dei *Lusíadas,* nella descrizione dell'Europa fatta da Gama al re di Melinde, risponde evidentemente allo stesso movente che ha suggerito l'introduzione nella stanza X, 143 (che rifonde la X, 139 dei *Lusíadi*) di un accenno al Colombo. Nell'un caso come nel-

[1] Prolusione al Giustiniano, cit.
[2] Nel saggio cit. *La fortuna del Camões...*, p. 132, incorro anch'io in alcune inesattezze, a causa di una lettura troppo affrettata della *Lusiada italiana.*
[3] Maria Fernanda Mota Gomes, op. cit., p. 59.

l'altro si tratta di zelo patriottico, nella fattispecie di nazionalismo genovese, procedente certo da retta intenzione e schietto impulso, ma non per questo meno discutibile nei suo effetti, almeno agli occhi di noi moderni.

Il Paggi aveva un alto senso dell'importanza e della funzione politica della sua Genova, essa gli appariva anzi, lo abbiamo già accennato, come un contrappeso indispensabile alla potenza veneziana, una garanzia insostituibile di equilibrio e di pace nel sistema politico italiano. Non poteva quindi tollerare che il Camões, nominata Venezia (*Lusíadas,* III, 15), dimenticasse l'antica e gloriosa rivale, dilaniata sì di volta in volta da crudeli fazioni (quale « animus » dantesco sentiva alitare in sé il Paggi nel formulare la fiera invettiva contro la città natale?), ma non meno illustre ed importante, posta com'essa è quasi a sentinella occidentale del territorio italiano:

Liguria il chiude, ove il terren declina
Verso occidente, in cui siede l'altera
Figlia di Giano, altra Itala Reina,
Ch'al lungo tratto, e al regno opposto impera.
Quella, che snidar fé la Sarracina
Gente dal mar Tirreno a l'onda Ibera:
Contro ogn'uno invincibile, indefessa,
Se non quallora ella oppugnò se stessa.

La stessa origine sentimentale ha l'introduzione dell'accenno a Cristoforo Colombo, come del resto ci conferma a più riprese il Paggi stesso, il quale, nella prolusione al Giustiniano, esprime il suo stupore per avere « il Poeta assai dissimulatamente *passato* sotto silentio » il nome del grande navigatore; un nome, aggiunge il Paggi, « che tutto di penne, tutte le penne ha stancate per celebrarlo » [1].

E trascrivo quest'« acutezza », perché ritengo che vada alquanto sfumata l'affermazione della Gomes secondo cui il Paggi non sarebbe affetto di secentismo [2]: il Paggi, in realtà, non perse occasione per accentuare il barocchismo latente nel testo camoniano,

[1] *Lusiada italiana,* cit., Prolusione al Giustiniano.
[2] Op. cit., pp. 56-57.

così come non mancò di letterarizzarne il frasario e le figure — e la base per quest'osservazione mi è offerta, come dirò, dalla stessa Gomes — svolgendo una tendenza, sorvegliata, e pur chiara, dello stesso poeta portoghese.

Il tema della Crociata, che abbiamo visto abbozzato nella stanza sopra riportata del Paggi, è sviluppato nel gruppo di ottave nuove inserite fra la 118ª e la 119ª del decimo canto camoniano. Le cinque stanze suonano lode a S. Francesco Saverio, apostolo delle Indie, e sono di nobile oratoria (come voleva il tema tante volte trattato dalla poesia secentesca), non priva neppur qui di qualche acutezza barocca. E' caratteristico notare come la più rattenuta immagine camoniana:

> Olhai que, se sois Sal e vos danais
> Na Pátria, onde profeta ninguém é,
> ¿Com que se salgarão, em nossos dias,
> (Infiéis deixo) tantas heresias? (X, 119)

sia così sviluppata e appesantita dal Paggi:

> Sale i Profeti son...
> ...che se a straniero
> Clima non van, dove il Gentil prevale,
> O l'heresia, che salerà tal sale? [1]

Per concludere l'argomento delle aggiunte del Paggi al poema, le sei ottave nuove poste a guisa di epilogo, delle quali già abbiamo occasionalmente parlato, ci richiamano infine ad un altro motivo caro al genovese, l'esaltazione dell'Italia, del suo splendore umanistico e principesco, del secolare lustro della sua *respublica litterarum,* nella quale ora il Camões, per merito del suo traduttore, entrava con piena legittimità.

***

Quanto si è detto riguardo all'arditezza — almeno agli occhi di noi moderni — del Paggi nell'introdurre mutamenti anche profondi e innovazioni anche arbitrarie nella struttura del poema camoniano non deve far credere a un'uguale libertà e spregiudicatezza delle altre parti della versione. Anzi, il genovese fu particolarmente timido nell'interpretare e volgere in italiano il suo testo, cercò di seguire il modello verso a verso, strofa dopo strofa, incorrendo in un continuo pericolo di inadeguatezza, com'è facile immaginare: ciò che giustifica ampiamente il giudizio della Gomes, secondo cui il Paggi ha appiattito in genere il testo camoniano, sfigurando addirittura qua e là episodi fra i più delicati ed evanescenti, senza riuscire, nella maggior parte dei casi, a trovare il giusto tono stilistico per rendere l'atmosfera, sempre sospesa fra illusione e realtà, dei più celebrati luoghi camoniani [1].

[1] *Lusiada italiana,* X, 123.

Nella prolusione al Giustiniano il Paggi afferma che per lui l'aderenza originale « è *stata* il maggiore studio, et applicatione »: egli ha inteso « trasportarlo ad litteram, dove si è potuto, non che ad sensum ». E oltre: « In questo pelago [del tradurre] non si può correre per più sicuro vento, che con tenere l'aco diritta sulle parole stesse del poeta, e rima quanto più è possibile ».

Date queste confessate intenzioni, non stupirà certamente di vedere il Paggi compiere i maggiori sforzi, senza sdegnare contorcimenti e funambolismi, per mantenere lo stesso numero di versi e strofe, se possibile lo stesso numero di parole e sillabe che il poema portoghese, con l'illusione forse che le difficoltà quasi rocambolesche dell'esercizio riscattassero le inevitabili stonatura, ridondanze o mutilazioni, imposte dalla diversità delle due lingue. Con ciò s'è già detto che il Paggi dovette necessariamente aiutarsi, nella sua impresa quasi disperata, dando pieno corso agli iberismi, che specialmente in posizione di rima gli valsero a conciliare le esigenze di metro con quelle del senso comune.

E' curioso notare però che egli, invece di difendere le sue innovazioni linguistiche, coerentemente alle proprie premesse o meglio ai limiti che gli precostituiva una concezione puramente retorica od addirittura manuale-artigiana del tradurre, assunse di fronte ad esse un atteggiamento timido ed impacciato, preoccupandosi delle opinioni e dei giudizi che i dotti avrebbero formulato con prevedibile severità:

> Se mi vedranno tal volta per la corrente della rima cadere dalla penna alcuna paroluccia vestita alla Spagnuola, ó che non sia nella Crusca, non

[1] Maria Fernanda Mota Gomes, op. cit., specialmente pp. 60-71.

ci ponga V.S. Illustrissima alcun dubio, che mi voranno interdicere *aqua et igni* [1].

La contraddizione che veniamo notando c'induce a considerarne un'altra: e cioé il fatto che convivano, nella lingua poetica del Paggi, i molti iberismi, frutto di passività di fronte al testo straniero, coi non pochi provincialismi genovesi, che viene spontaneo collegare invece con l'alto sentimento che il Paggi aveva della sua « genovesità », e quindi spiegare come un atto tutt'altro che passivo, linguisticamente parlando, anzi intriso di fermenti anti-toscani e anti-cruscanti o, detto diversamente, di pugnace « attaccamento alla patria regionale » e di « amor di campanile », per esprimerci con parole del Migliorini [2] a meno che entrambi gli atteggiamenti non cospirino invece a documentare nel Paggi una intima debolezza della coscienza linguistica, una docile predisposizione agli influssi più diversi, ch'egli non si proeoccupava di conciliare e ridurre ad unità.

Ma è tempo di esaminare più da vicino le particolarità linguistiche della *Lusiada italiana,* che, come ho detto, spiccano ben evidenti, divise nei due gruppi degli iberismi e dei provincialismi liguri sul compatto fondamento costituito dalla tradizionale lingua poetica italiana.

***

La Mota Gomes [3] nota esattamente che il Paggi non perde occasione per sfoggiare erudizione classica e mitologica: non gli accade mai, per esempio, di dire « sole » se può dire « biondo Apollo »; come non dice « mare » se può dire « salso humore » o « inquieto argento », in ciò obbedendo a quell'ideale di dignificazione dello stile di cui la nostra tradizione gli dava abbondanti esempi, e accentuando così naturalmente un procedimento già germinante nello stesso Camões. Non sta a me, dopo che questo aspetto è già stato messo nella giusta luce, insistere sull'argomento: mi limiterò solo a qualche dato, per documentare l'ampiezza del fenomeno.

---

[1] *Lusiada italiana,* cit., prolusione al Giustiniano.
[2] Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana,* Firenze 1960, p. 450.
[3] Op. cit., pp. 65 segg.

La metonimia ricorre ossessivamente nel Paggi, soprattutto, si direbbe, in connessione con le idee di mare e navigazione: ho contato, per ' mare ' quattro volte l'espressione « salso argento » [1], una volta rispettivamente « contumace argento », « incostante argento », « inquieto argento » [2], tre volte « onde amare » [3], due volte « acqua amara » [4], una volta rispettivamente « flutto amaro », « mar salato », « salso umore », « rubicondo umore » [5]; tre volte « salse onde » [6]. Per ' vele ' usa ben sette volte la metonimia « concavi lini » [7].

Per ' sole ' egli oscilla fra « biondo Dio » (cinque volte [8]), « Delio Nume » (una volta [9]), « Febo », « lucido Dio » ecc. Numerosissime naturalmente le antonomasie, di cui darò due esempi curiosi, tratti dalla prolusione al Giustiniano, usate in prosa dunque:

« non mancheranno di comparire dei *Momi* » (' censori ') ;

« erano doni Danai (e cioè ' doni infidi ', ove fra l'altro l'antonomasia è usata aggettivalmente).

E' da notare che l'esempio per simile abbondante uso di retorica è offerto solo talvolta dal Camões, che spesso usa la voce propria invece della figura: il Paggi svolge quindi liberamente una tendenza solo abbozzata nel suo modello.

Dopo aver dato, così di scorcio, un'occhiata alla compatta struttura classica e tradizionale della lingua del Paggi, vediamo più da vicino un fenomeno che non manca di sorprendere ogni volta di nuovo sia per l'eccezionalità sia per l'ampiezza che assume. Vogliamo alludere agli iberismi.

E per cominciare da quelli lessicali, il Paggi ne introdusse in grandissima quantità, e non soltanto per aiutarsi nella rima o per la ripugnanza a lasciar cadere un'espressione che gli paresse particolarmente efficace e colorita, ma spesso anche indiscriminatamente, senza nessuna giustificazione tecnica né, tanto meno, ar-

---

[1] *Lusiada italiana,* I, 18; I, 45; II, 20; VI, 3.
[2] Ivi, V, 67; II, 67; I, 19.
[3] Ivi, III, 19; VI, 8; IX, 51.
[4] Ivi, VI, 20; IX, 45.
[5] Ivi, II, 68; VI, 23/72 e 80.
[6] Ivi, VI, 74; VII, 23; X, 106.
[7] Ivi, I, 19 e 45; II, 21 e 22; IV, 83; VI, 5 e 84.
[8] Ivi, I, 21; III, 116; VII, 87; IX, 52; X, 86.
[9] Ivi, II, 13.

tistica. Esemplifichiamo con qualcuno di quelli che ci son parsi meno arbitrari:

I, 45: « Ognuno alla novella / Comparsa *s'alborota* ». (Cf. IV, 90).
II, Argomento [1]: « Scende Venere al mar, la flotta *ampara* ».
II, 52: « Vedrete Calicut *disbaratarse* » (' rovinare, cadere ').
III, 49: « Levan de' gridi il solito *alarito* ».
IV, 48: « Questi è il primiero Re, che *si disterra* » (Cf. V, 3; *disterrati,* VIII, 63).
IV, 96: « Fonte di *disimpari* e d'adulteri » (' sciagure ').
IX, 54: « La *sonorosa* linfa fuggitiva ».

Invece, completamente ingiustificati, brutti e affatto ripugnanti alla nostra lingua ci sono apparsi moltissimi altri, di cui dò solo qualche esempio:

almadíe (' scialuppe ': I, 92, II, 88; VIII, 84 e 93);
traccia (' inganno, intrigo ': II, 10; V, 23);
bastimenti (' vettovaglie ': II, 88; VI Argom. e 3);
casarla (' darla in moglie ': : II, 30);
ginetti (' puledri ': III, 51; VII, 53);
serra (' montagna ': III, 52; IV, 74; V, 3 e 51; VI, 13; VIII, 17)
carnicieri (agg. ' crudeli, sanguinari ': III, 131);
allivio (' sollievo ': III, 132; VI, 34; VII, 27 e 81);
disfido (masch. ' sfida ': VI, 69; VII, 74);
accerto, accertato (' opportunità, conveniente ': VII, 27: VIII, 55; X, 67; vedi un altro caso alla nostra nota 3, p. 83);
deredero (' ultimo ': VII, 32);
levare (' portare ': VII, 65; VIII, 27-57-73 e 78; X, 147);
mieto (' paura ': VIII, 98; IX, 16);
pasmando (' soffrendo, ansando ': V, 28);
si dispede (' si congeda ': VI, 3);
accudere (' accorrere, proteggere ': VI, 45; IX, 73); ecc. ecc.

Per passare ad alcuni esempi di iberismi morfologici, il Paggi crea, sull'esempio delle lingue ispaniche, dei piuccheperfetti in *-ara,* per lo più usati all'indicativo, come nell'esempio seguente:

(X, 92): Col Capo, che fin'ora vi si *negara;*

[1] Il Paggi antepose ad ogni canto della sua *Lusiada* un'ottava che ne riassumesse l'argomento.

ma non mancano i casi in cui dette forme assumono, come nelle lingue ispaniche può avvenire, significato di condizionale:

(IV, 104): Non *osara* guidare il miserando
Giovine il patrio carro...

dove *osara* vale 'avrebbe osato' [1].

Ho notato il perfetto *puoti* per ' potei ', che ricorda *pude* [2]. Inoltre, la suggestione delle lingue iberiche può forse invocarsi per spiegare l'estrema abbondanza di condizionali in *ía,* formati per lo più assai bizzarramente, e non di rado usati anche con significato di congiuntivo, come rivela l'esempio seguente:

(VI, 74) Erano i venti tai che non *potrían*
Con maggior forza d'impeto crudele
Iscatenarsi, se atterrare *harían*
La fortissima torre di Babele.

ove la locuzione « se atterrare harían » è una perifrastica di necessità, e vale ' se avessero avuto da (se avessero dovuto) atterrare... '

La stessa suggestione può spiegare il frequente apparire di forme verbali apocopate in fine di verso, che riecheggiano assai da vicino le corrispondenti forme portoghesi:

II, 36: Sul collo, cui le nevi anco cedean;
IV, 13: Negano il Re, la patria, e pronti foran,
Come Pietro, a negar il Dio che adoran.

Lo stesso fenomeno si ripete in altri 17 casi: I, 48 (chiedean - volgean - stringean); I, 50; II, 7 (vedean - credean, in fine d'ottava); II, 62 e 100; IV, 9 e 92; VI, 6-46-74 e 76; VII, 17; IX, 32-41 e 64; X, 10 e 74 [3].

[1] Ho contato in tutto sette piuccheperfetti in *ara* (II, 50; IV, 67 e 104; V, 5; VI, 20 [due volte]; X, 92).
[2] *Lusiada italiana,* V, 54.
[3] Come il mimetismo del Paggi traduttore riesca a volte a risultati espressivi non spregevoli, lo dimostrano i due versi segg.:
(III, 47): ...chiaro dicea, Real, Real,
Per Alfonso, alto Re di Portogal,
dove, a costo di forzare l'uso italiano, sono mantenuti in fin di verso gli stessi suoni del testo.

Anche nella struttura sintattica le lingue ispaniche hanno lasciato la loro impronta, come rivela l'uso abbastanza esteso dell'articolo con funzione pronominale, sia in prosa, sia in verso: « nessun poeta occidentale [ebbe la sorte] di cantare speditione più confacente alli secondi Argonauti, che *la dei* Portoghesi all'Oriente Luigi de Camões... » [1];

> Imitando la bella e forte Dama,
> Che per Troia fé imprese illustri, e conte
> E *le che* fer sí chiaro il Termodonte [2];
>
> ...Adamo le celesti porte
> A noi chiuse et aprio *le della* morte [3].

* * *

Esiste poi nella traduzione del Paggi un certo numero di parole, che si esita a qualificare senz'altro iberismi, non solo perché strettamente imparentate con voci italiane magari cadute in disuso già al tempo del Paggi, ma anche perché in esse fa capolino l'influsso del dialetto genovese, idioma materno del nostro letterato: questo gruppo di parole ci servirà anzi ad avviare il discorso sulle influenze del genovese sulla lingua del Paggi. Le voci intermedie, di cui discorriamo, sono da considerarsi dunque come frutto di una *scelta possibile,* all'interno del patrimonio lessicale italiano, scelta che tuttavia è stata influenzata ora dal ricordo di una voce iberica, ora da una voce genovese, ora dall'una e l'altra insieme.

Ciò avviene spesso per la terminologia marittima, per esempio nella voce *taglia* (VI, 73), con cui si indica il ' paranchino, per assicurare il timone in caso di tempesta ' [4].

Ma anche nella scelta delle voci *assento, assentati* (' sedile, se-

---

[1] *Lusiada italiana,* (Dedica) alla Santità di N. S. Papa Alessandro VII.

[2] Ivi, III, 45.

[3] Ivi, IV, 70. Quest'uso non è da confondersi con curiose forme di iperbato che appaiono talvolta. Per es. X, 53:

A regger lo, che scopri, Indico stato.

[4] Giovanni Casaccia, *Dizionario genovese-italiano,* Genova 1876 [2], s.v. taggia. Il portoghese ha la voce *talha,* l'italiano « taglia », registrata dalla Crusca (*Vocabolario della lingua italiana,* già compilato dagli Accademici della Crusca, ed ora novamente corretto ed accresciuto dall'Abate Giuseppe Mannuzzi, Firenze, Tomo II, 1840).

duti ': III, 64; VI, 25 e 99; X, 35) avranno influito la voce portoghese, l'antico it. *assentarsi,* registrato dal Tommaseo, e il genovese *assettâse* [1]; così in *conseglio* (I, 76; IV, 12, 76 e 82; VI, 35 e 50) e *vermeglio* (V, 29) avrà influito la fonetica portoghese e quella genovese [2]; e lo stesso si dirà di *veggiare* (per ' vegliare ', II, 60) in confronto al genovese *veggiâ* [3].

L'influenza del dialetto genovese si rivela dunque tanto nella predilezione di abitudini fonetiche estranee al toscano, quanto in certe scelte lessicali: le voci propriamente genovesi non sono in verità moltissime, nella *Lusiada italiana,* eppure la loro presenza ci è parsa indicativa di un non completo allineamento al toscano, anzi del persistere di focolai di tenace opposizione; tanto che ci sembra opportuno farne cenno qui, e chiudere su queste ultime notazioni le nostre pagine.

Persistenza di abitudini fonetiche liguri rivelano, oltre alle voci poco sopra elencate, parole come *abbrugia* (II, 105; così: *brugiando*: III, 50 e VIII, 72; *abrugierà*: X, 16; cf. genovese *brûxâ* [4]; *giaccio* (per ' ghiaccio ': V, 52; così *giacci*: VII, 5; *aggiacci*: VI, 11 e 64; e, ancora, forme simili in VII, 59 e X, 13. Genovese: *giasso, giassa* [5]); *òstreghe* (per ' ostriche ': V, 79; così *òstrighi*: VI, 18. Genovese: *òstrega* [6]); *gambaro* (VI, 18. Genovese: *gàmbao* [7]); *sigortà* e *sigurtà* (per ' sicurezza ': VIII, 62; X, 94. Genovese: *segûrtaè* [8]).

Anche la forma verbale *scode* che ricorre nelle frasi « scode la morte » (VIII, 97, nel senso di ' ottiene, riceve la morte ') e « a scoder viene... / Da verdi noci il suo tributo usato » (X, 137) non si spiega se non tenendo presente la forma verbale genovese *scheûve* [9], che significa ' riscuotere ' e avrà influenzato, oltre al passaggio

---

[1] Casaccia, op. cit.

[2] Il Casaccia, op. cit., dà *conseggio,* ma non una voce corrispondente a it. 'vermiglio'.

[3] Casaccia, op. cit.

[4] Casaccia, op. cit., ove il suono indicato con x è fricativo e simile alla g intervocalica dei toscani.

[5] Casaccia, op. cit.

[6] Casaccia, op. cit. Cf. Francesco Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano,* Milano, vol. III, 1841.

[7] Casaccia, op. cit.

[8] Casaccia, op. cit.

[9] Casaccia, op. cit.

semantico, la sonorizzazione della dentale in confronto all'it. « scuotere ».

Nel verso

I ritorti *mostacci* a guisa d'angue (X, 68)

appare un'antica voce propria sia all'italiano che al genovese (*mustasci,* secondo il Casaccia [1]: il ricordo della forma genovese avrà indotto il Paggi a preferire la palatale finale anziché la velare di it. ' mustacchi ' [2].

Nei versi (VI, 70)

Ecco il nocchier che guata in ogni banda,
Il ciffol tocca...

appare la voce *ciffolo,* la quale, più che genovesismo, deve esser considerata, direi, voce settentrionale comune [3], mentre *tocca* è in questo significato un iberismo (' suona ').

Voci schiettamente liguri appaiono invece altrove. In

Quando una notte stando *abbacciucati* (V, 37)

troviamo una parola scelta dal Paggi come particolarmente espressiva ed energica per rendere il port. *descuidados.* Essa è registrata dal Casaccia nella forma *abbacciuccôu* e così spiegata ' abbattuto, grullo, mogio, abbiosciato ' [4]; è connessa con la voce *ciucco* 'ubriaco', comune a tutti i dialetti settentrionali e fu già da me segnalata nell'articolo più volte citato [5].

Così è ligure la parola *cornetto* che ricorre in VI, 18 nel significato di ' chiocciolina di mare, nicchiolino o nicchietto ' [6] e

[1] Ivi.
[2] Per quanto non manchino esempi di 'mostacci' anche in it. antico e meno antico (Cf. Angelico Prati, *Vocabolario etimologico italiano,* Torino 1951).
[3] Il Cherubini (op. cit., vol. IV, 1843) registra la voce *ziffol* per 'fischietto, zufolo'; Pietro Monti (*Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como,* Milano, 1845) registra *cifol.* La forma ligure si distacca alquanto poiché suona *scigōo* (Casaccia, op. cit.).
[4] Casaccia, op. cit.
[5] *La fortuna del Camões...,* cit., p. 131.
[6] Casaccia, op. cit.

cioé ' tellina ' o ' arsella ' ed è passato attraverso il ligure l'arabismo *fardo* dei versi

La turba dei pastor...
Raccoglie i *fardi* et al castel sen fugge (III, 50)

così spiegato dal Casaccia: ' Balla o collo cilindrico di pelle colle testate rotonde, entro cui è chiuso un sacco di tela ecc. ' [1], e cioè qui, semplicemente, ' sporte, bisacce '.

ALESSANDRO MARTINENGO

[1] Op. cit.

CONFLITO DE CULTURAS EM TRÊS POETAS BRASILEIROS

O problema fundamental da cultura brasileira consiste em encontrar sua fisionomia própria, sua dimensão específica. Desde os primórdios nossa literatura sofre os efeitos do contraste entre a cultura fatalmente importada e a afirmação duma outra cultura fundada nos caracteres nativos. Entre o mundo europeu e o mundo americano oscilam as possibilidades e as pesquisas do escritor brasileiro.

Sendo o Brasil o país americano mais oriental em relação à Europa, todos os fatos culturais europeus repercutem de modo particular entre nós, muito mais do que nos outros países sul-americanos. Parafraseando a sentença antiga, nossos escritores poderiam dizer: « Brasileiro sou, e nada do que acontece na Europa me deixa indiferente ». Em particular, como é natural, no que se refere ao mundo latino-europeu.

Por outro lado, se os índios e os negros não nos trouxeram uma contribuição própria em matéria de literatura escrita — salvo, no que concerne os negros, alguns casos isolados — não é menos verdade que sua contribuição ao nosso folclore e à nossa linguagem é riquíssima. Paralelamente ao Brasil que recorre às fontes greco-latinas, o Brasil de vocação internacionalista e cosmopolita, vemos erguer-se o Brasil das lendas amazônicas, da pajelança, dos mitos ancestrais indígenas, dos ritos religiosos africanos, dos candomblés e xangôs, dos cantos de escravidão. O Brasil da magia e da superstição, dos cantadores do nordeste, acumulando uma prodigiosa literatura oral que tem sido amplamente recolhida por sábios e estudiosos. Sem esquecer o grande número de vozes de fundo africano ou indígena incorporadas ao patrimônio da nossa linguagem.

O sentimento de nacionalidade e o de universalidade acham-se na base da literatura brasileira, fornecendo a matéria para um sem-número de obras consideráveis. Como é de imaginar, o problema do conflito de culturas concretizou-se na época da explosão do nosso romantismo, contemporâneamente à nossa independência política. Pesava então sôbre os escritores a dura herança portuguêsa dos barrocos e dos árcades, com sua linguagem abstrusa, no caso dos primeiros, afetada e pretensiosa no caso dos segundos. Em seguida à proclamação da nossa soberania operou-se uma convergência de elementos políticos e literários à base da nova revolução cultural: o índio foi idealizado a fim de neutralizar a tradição invasora do europeu, e a quebra dos padrões clássicos, incluindo a diferenciação da língua, foi proposta para servir à afirmação da nossa autonomia.

A presença do elemento nativo, já firmada literàriamente no século XVIII através dos poemas *Uraguai* de José Basílio da Gama, e *Caramuru,* de Santa Rita Durão, tornou-se muito mais viva na época da primeira fase romântica e prolonga-se até à década de 1870 com as tardias *Americanas* de Machado de Assis. Os românticos erigiram o índio em símbolo de autonomia política e cultural, diante do europeu branco, invasor e colonisador. O indígena passou a ser poetizado. Operação esta que tinha precedentes ilustres: pois Montaigne, Voltaire e Rousseau não o haviam interpretado como portador da perfeição, da suposta bondade natural?

Se, por um lado, como notou Capistrano de Abreu, o indianismo mergulha as raízes na nossa tradição popular, por outro lado convém frisar que o índio em carne e osso, nosso próximo, é para 99% dos brasileiros um personagem exótico. Nunca se integrou na nossa sociedade, permanecendo isolado nas florestas e nos sertões onde o missionário e o militar o abordam e o tentam fazer participar das vantagens e desvantagens da nossa civilização. Os brasileiros assistem aos filmes documentários (aliás muito escassos e incompletos) sôbre os nossos indígenas, com a mesma curiosidade que os leva a ver filmes sôbre os povos do fundo da Ásia ou da Oceânia. No quadro básico da formação e desenvolvimento da raça brasileira o índio ocupa o terceiro lugar em importância, após o português e o negro.

A propósito da idealização do tipo do indígena à época do romantismo escreve Antônio Cândido:

> Sendo recurso ideológico e estético, elaborado no seio dum grupo europeizado, o indianismo longe de ficar desmerecido pela imprecisão etnográfica, vale justamente pelo caráter convencional; pela possibilidade de enriquecer processos literários europeus com um temário e imagens exóticas, incorporados dêste modo à nossa sensibilidade. O índio de Gonçalves Dias não é mais autêntico do que o de Magalhães ou o de Norberto pela circunstância de ser mais índio, mas por ser mais poético, como é evidente pela situação quase anormal que fundamenta a obra-prima da poesia indianista brasileira — o I - Juca-Pirama [1].

O primeiro convite à ruptura com as nossas fontes clássicas de inspiração partira, em 1836, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, poeta sem engenho, mas que têve o mérito de pôr em equação o problema, em particular no tocante à urgência de se mudar o temário da poesia. É muito significativo o fato de o documentário básico da nossa primeira revolução literária ter sido datado de Paris, bem como o fato de Magalhães não ter cumprido senão em parte as suas promessas de renovação, prêso que ainda se achava, por formação e temperamento, aos moldes acadêmicos. Em suma: acertara por engano.

Quanto a Gonçalves Dias, não sentiu a necessidade de uma ruptura violenta. No capítulo decisivo da diferenciação de linguagem seu depoimento é revelador. Referindo-se às *Sextilhas de Frei Antão* declara que escrevendo êsse longo poema entendia provar « que robustez e concisão havia nessa língua semiculta, que por vêzes nos parece dura e mal soante, e estreitar ainda mais, se fôr possível, as duas literaturas — brasileira e portuguêsa — que hão de ser duas, mas semelhantes e parecidas, como irmãs que descendem de um mesmo tronco e que trajam os mesmos vestidos, embora os trajem por diversa maneira, com diverso gôsto, com outro porte e graça diferente ».

Nessa época não coube, portanto, a um poeta realizar, ou pelo menos acentuar pràticamente na sua obra, a diferenciação de linguagem e sim a um prosador, José de Alencar, definido hoje

---

[1] Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira,* 2º vol., São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1959.

pela crítica o fundador da nossa autonomia literária. Alencar batalhou pela diferenciação, não só nos seus romances e novelas mas ainda nas réplicas a um partidário intransigente da estratificação da língua, o tenaz José Feliciano de Castilho que contra êle escreveu nada menos de cinqüenta artigos no periódico carioca « Questões do dia ».

Saudamos agora no Brasil em José de Alencar o avô espiritual de Mário de Andrade, figura básica do movimento de maioridade cultural que, cem anos depois de havermos conquistado a maioridade política, eclodiu entre nós.

Com efeito é no ano de 1922 que se inaugura oficialmente no Brasil o chamado, de modo um tanto impróprio, « movimento modernista », o qual, de resto, nada tem a ver com o do mesmo nome verificado em outros países da América do Sul em fins do século XIX, e logo transportado à Espanha. Corresponde o nosso a um período estilístico que se estende de 1922, com algumas subdivisões, até aos dias atuais. Sua finalidade obedecia a uma exigência profunda, esgotados que se achavam os quadros literários com o envelhecimento do pos-parnasianismo e do pos-simbolismo. O movimento que englobava não só a literatura mas também a música e as artes plásticas provocou uma revisão total na ordem dos conceitos estéticos e estilísticos, só podendo ser comparado pela amplitude da zona cultural que atingiu e pela importância dos nomes que com êle nasceram ou cresceram, ao nosso romantismo.

A partir dessa época verificou-se em extensão e profundidade mais uma redescoberta do Brasil. Não sòmente no plano literário e artístico, mas ainda sociológico e etnográfico, essa operação de vasta envergadura, além de outros aspectos, incluiu a publicação de uma numerosa série de estudos enfeixados sob o título geral *Brasiliana*. Desta vez o conceito da nossa autonomia cultural foi firmado em bases sólidas, sem que por isto despontasse o perigo de un nacionalismo estreito. A propósito julgo oportuno transcrever uma observação do professor Afrânio Coutinho: « Uma característica do nacionalismo brasileiro, quer se traduza na ordem espiritual ou física, é que não se faz, a não ser na fase diga-se heróica da nossa vida, ' contra ' nenhum país ou povo. Ao contrário êle é essencialmente assimilador. Tôdas as contribuições exteriores são bem-vindas e transformadas, pela ação aculturadora e miscigenante, em elementos que se dissolvem no todo » [1].

Mário de Andrade fixou em três pontos as reivindicações do modernismo: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; a estabilização de uma consciência criadora nacional. Normas essas unidas entre si de modo orgânico.

As armas da revolução, como não podia deixar de ser, foram tomadas de empréstimo à Europa. No caso particular que abordamos, isto é, a poesia, convém recordar que herdáramos de Petrarca, através de Camões, Sá de Miranda, Bocage e outros, a estrutura da canção e do sonêto, que alcançou suas formas de requinte e extrema elaboração ao tempo dos parnasianos e dos simbolistas. A partir de 1922 interrompemos essa tradição adotando o verso livre: a *Paulicéia Desvairada,* de Mário de Andrade, um dos marcos iniciais do movimento, abre-se sob o signo de Verhaeren. Oscilamos muito tempo entre o verso longo, de difícil respiração, que busca suas raízes em Whitman, Péguy e Claudel, e o verso curto. Dentro de alguns anos, entretanto, o abuso do verso livre foi denunciado pelo próprio Mário de Andrade. Como era de esperar, a técnica e o temário da poesia foram mudados, tirando-se partido dos coloquialismos, do trivial, da desordem dos instintos, da arbitrária associação de idéias.

Do futurismo italiano retivemos sòmente a fórmula mágica das palavras-em-liberdade. Num segundo tempo as experiências mais audaciosas, superando os processos desintegradores iniciais, atingiram um grau de ordenação da inteligência que de resto não excluia o fascínio da iluminação.

Redimensionar a cultura brasileira mediante uma nova formulação da linguagem, a valorização estética do nosso material folclórico, e a vigorosa disciplina do artesanato literário, tal foi o escopo visado por Mário de Andrade (1893-1945).

Era um homem seguro do caráter ético da sua missão — a de dar uma nova consciência artística ao Brasil. Apesar dos êrros que

---

[1] Afrânio Coutinho e outros, *A Literatura no Brasil*, vol. III, tomo I, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959.

cometeu, dos exagêros que lhe vinham do temperamento apaixonado, não se limitou a um nacionalismo estreito. Sua vasta cultura e a elevação do seu espírito, de resto, não o permitiriam.

Cedo tomou posição anti-lusitana, do ponto de vista literário e linguístico, tendo projetado uma *Gramatiquinha da fala brasileira* que não levou a têrmo, e proposto a « tradução para a língua brasileira » das obras principais da literatura portuguêsa. Condensou seus postulados teóricos em diversos livros, notadamente em *Aspectos da literatura brasileira* e *O empalhador de passarinho,* em artigos de jornal e em numerosas cartas dirigidas a escritores jovens ou da sua geração e que começam a ser publicadas; correspondência esta da maior importância para a interpretação de tôda uma época da nossa literatura. No plano da sua obra de ficção o documento capital da ruptura com a linguagem clássica e os modelos literários europeus é *Macunaima* (1926), rapsódia, como êle a definiu, em que se acham reunidos muitas vozes e muitos modos da linguagem brasileira de várias regiões, com um grande aparato de africanismos e indianismos. A sintaxe clássica foi violentamente destorcida, os pronomes expulsos do pôsto habitual, as áfereses e as apócopes amorosamente perfilhadas.

Macunaima conta-se entre as obras que produziram uma descarga enérgica na paisagem do nosso conformismo intelectual. Além da novidade que representava no campo da invenção literária, da sua substância de « humour », da sua magnífica desenvoltura, da tentativa de caracterização psicológica do « homo brasiliensis », fazia chegar ao ponto de saturação o problema da nova linguagem brasileira. A realização prática da doutrina levantou entre nós objeções sérias. Limito-me a mencionar duas opiniões, uma favorável e outra divergente.

Escreve M. Cavalcanti Proença, o mais qualificado exegeta do nosso autor:

> Já se fêz prova, não só da autenticidade da linguagem de Mário de Andrade, mas também de que, quando ocorreram criações, elas se fizeram dentro do chamado gênio da lingua, direito consuetudinário e que vem sendo exercido há séculos por todos os grandes escritores. Mário racionalizava falando de *dedução lógica, filosófica e psicológica.*
>
> Em suas linhas gerais, como se organiza o sistema? O princípio maior seria a unificação de uma lingua em que desaguariam todos os regionalismos, no mesmo pé de igualdade e, trabalhados estilísticamente, constituissem à língua literária do Brasil. Uma língua desgeograficada, aproveitando têrmo empregado para *Macunaima;* nada de língua brasileira, no máximo nacional, consoante João Ribeiro [1].

Ouçamos agora o escritor Aurélio Buarque de Holanda, autorizado dicionarista e professor de língua portuguêsa:

> Quanto mais nos distanciarmos, no tempo, do admirável polígrafo que foi o escritor paulista, maior dificuldade teremos em ler seus livros. E' que a linguagem falada, de que êle procurou aproximar demasiadamente seu estilo, enxertando-o, ainda, de regionalismos de todos os Estados do Brasil e de eruditismos e desconcertantes preciosismos de invenção própria, é uma linguagem que se altera com extrema facilidade. ... O grande Mário não expurgou bastante nem mesmo seus últimos livros dêsses defeitos, o que sobretudo num país mal alfabetizado como o nosso, constituiu verdadeiro desserviço ao ensino e à cultura. Frases como ' Fulano se zangou com. ', ' eu sube ', ' fazem dez anos ', frequentes na obra do autor dêsse admirável livro de ensaios que é *O empalhador de passarinho,* só podem causar confusão no espírito de leitores menos avisados. Criada com certa pretensão de base científica a linguagem do escritor que, cultivando tantos gêneros, em nenhum foi medíocre, era, afinal de contas, anticientífica [2].

Parece-me útil assinalar um trecho do depoimento do próprio Mário de Andrade, escrito em 1933:

> Não sei qual será num século ou 50 anos a língua brasileira. Sou um fenômeno individual e sempre falei que trazia a minha contribuição pessoal para um fenomeno que só pode ser coletivíssimo. A primeira função minha não está nas minhas ' invenções ' pois que sei lealmente quanto elas não são minhas, mas no trazer o problema pros que me lêem, como uma realidade permanente. Nada mais [3].

E por fim, à guisa de despedida do poeta que, embora impregnado até à medula de cultura européia, sentiu como nenhum outro o drama da ruptura, através do seu abandono da linguagem tradicional, citamos aqui alguns versos do *Lundú do escritor difícil*:

> Eu sou um escritor difícil,
> Porém culpa de quem é!...

---

[1] M. Cavalcanti Proença, *Mário de Andrade,* Rio de Janeiro, Agir Editôra, 1960 (Col. « Nossos Clássicos »).

[2] Apud Homero Senna, *República das Letras,* Rio de Janeiro, Livraria São José, 1957.

[3] Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira,* Rio de Janeiro, Organização Simões Editôra, 1958.

Todo difícil é fácil,
Abasta a gente saber.

Virtude de urubutinga
De enxergar tudo de longe!
Não carece vestir tanga
Pra penetrar meu cassange!
Você sabe o francês « singe »
Mas não sabe o que é guariba?
— Pois é macaco, seu mano,
Que só sabe o que é da estranja [1].

Se Mário de Andrade, retomando a lição de José de Alencar e ampliando-a consideràvelmente, trabalhou com afinco pela quebra dos padrões clássicos da língua, Oswald de Andrade (1890-1954) figura exemplar de terrorista literário acelerou ainda o processo de ruptura com as tradições do Brasil que afundam suas raízes na cultura greco-latina.

Do ponto de vista puramente teórico e doutrinário os documentos capitais da sua ruptura, ou melhor, da sua tentativa de ruptura, são o *manifesto da Poesia Pau Brasil* que êle publicou no « Correio da Manhã », do Rio de Janeiro, a 18 de março de 1924; e o *Manifesto Antropófago,* publicado na « Revista de Antropofagia » de São Paulo, n. 1, Maio de 1928.

Pregava Oswald a necessidade de se afirmar a nossa autonomia cultural em face da Europa, uma poesia de exportação contra a poesia de importação. O índio era de novo tomado como símbolo da nossa reconquista. « *Tupy or not tupy, that is the question* », escrevia Oswald, e propunha ao Brasil a celebração da festa nacional em 11 de Outubro, ou seja na véspera da chegada de Colombo à terra americana.

Oswald aludia continuamente à nossa faculdade de absorver elementos estrangeiros, de transmudá-los e ajustar-lhes uma roupagem nova, como neste trecho do *Manifesto Antropófago* (1928):

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do tabu em totem.

[1] Mário de Andrade, *Poesias Completas,* São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1955.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguêses [1].

Criado à sombra da cultura francêsa, Oswald, entretanto, sofria o drama da proposta de ruptura em seus violentos contrastes. Filho adotivo de Paris, onde se ligou a artistas e escritores, não conseguia destacar-se do Brasil durante suas freqüentes estadias na Europa, nem conseguia, no Brasil, destacar-se do Velho Mundo. Antônio Cândido alude à existência, na obra de Oswald, de « certa reversibilidade Brasil-Europa, que esclarece o sentido da viagem como experiência do espírito e do sentimento nacional » [2].

Nos intervalos destas viagens viria certamente muitas vêzes à sua memória o verso ilustre de Rimbaud: « Je regrette l'Europe aux anciens parapets ».

De resto, Oswald não poderia nem ao menos ter proposto a ruptura se para tal não dispusesse de um instrumento adequado que lhe foi fornecido precisamente pela Europa: a teoria de Freud, produto extremo da renegada cultura européia, através da qual poude tentar a análise espectral do Brasil na sua dimensão tupi-africana.

A questão da linguagem, ponto fundamental da ruptura, não poderia deixar de interessar vivamente a Oswald, « a língua sem arcaismos, sem erudição, natural e neológica. A contribuição milionária de todos os êrros. Como falamos. Como somos » [3].

Também êle preocupado em marcar as diferenças linguísticas entre Portugal e o Brasil, chegou a usar da poesia como instrumento didático para atingir o fim proposto. Abrindo, por exemplo, seu primeiro livro de versos *Pau Brasil,* de 1925, encontramos um poeminha composto sôbre uma observação do linguajar brasileiro, feita por um cidadão português:

Para dizerem *milho* dizem *mio*
Para *melhor* dizem *mió*
Para *pior* dizem *pió* —

[1] In « Revista do Livro », n. 16, Rio de Janeiro 1959, pp. 193-94.
[2] António Cândido, *O Observador Literário,* ed. do Conselho Estadual de Cultura, São Paulo 1959.
[3] In « Revista do Livro », n. 16, Rio de Janeiro 1959, p. 188.

Para *telha* dizem *teia*
Para *telhado* dizem *teiado*
E vão fazendo telhados.

A vida e a obra de Oswald de Andrade ilustram de forma vivíssima o conflito da nossa cultura colocada históricamente entre duas linhas de fôrça.

A idéia de um poema específicamente brasileiro, tanto do ponto de vista do tema como da linguagem, foi a meu ver realizada em todo o seu vigor pelo poeta Raul Bopp em *Cobra Norato* (nheengatu da margem esquerda do Amazonas) 1ª edição 1930, que poderia ser teòricamente considerado um paralelo em verso de *Macunaima,* rapsódia em prosa. Mas Bopp, com seu dom de síntese, sua espontaneidade (aliás muito trabalhada artísticamente, a léguas de distância do trovador flor-do-mato), sua dimensão cósmica que implica um contacto mais profundo com o sentido vital da terra, superou ainda Mário.

Eis o grande poema pròpriamente brasileiro, que não poderia ter sido escrito por nenhum poeta de fora, mesmo conhecendo muito bem a linguagem e as coisas do Brasil.

Estamos no mundo amazônico, no continente do terceiro dia da criação, como diria Keyserling.

Bopp (1898), ao contrário do autor de *Macunaima,* que nunca deixou o Brasil, é o viajante por excelência. Aos quinze anos deixou a casa paterna, no extremo sul do país, entrou na Amazônia, «a floresta cifrada» e deu várias vêzes a volta ao mundo, mas, segundo êle diz, «a maior volta ao mundo que eu dei foi na Amazônia».

O movimento antropofágico têve em Bopp um dos chefes principais. Basta mencionar os títulos de alguns livros anunciados por êle, aí pelas alturas de 1928, para se ter uma idéia de quanto era viva no nosso poeta a consciência da ruptura com as fontes tradicionais: *Livro do Nenê Antropofágico, As origens cristãs da sífilis, Mombeú* (fabulário nacional), etc. componentes jamais realizados de uma «Bibliotequinha antropofágica». Mas *Cobra Norato* é o documento capital dessa ruptura dum poeta que, tendo viajado tanto e conhecido culturas tão diversas, permaneceu típicamente brasileiro e levou a têrmo, em pleno século

XX, o que outros descobridores do Brasil desde o comêço do século XVII tinham em vão tentado.

Quanto à linguagem, Bopp, forjador de um léxico saboroso, fundiu sàbiamente vozes indígenas e africanas, fletindo a sintaxe, sem cair nos exagêros e preciosismos de Mário de Andrade.

Em declarações feitas em 1956 à Rádio Angola, diz o poeta:

> Todo êsse conteúdo ingenuo e misturado côa-se em poesia de sabor delicioso. O próprio modo de falar do povo, com uma frescura primitiva, vai-se diferenciando das fórmulas vernáculas, nas suas múltiples relações de cultura. Expressões idiomáticas são às vêzes verdadeiras construções acústicas, de íntimas ressonâncias. Respondem à índole musical do povo.
>
> Nas camadas baixas do idioma, desgovernado e em formação contínua, encontra-se uma variedade de confecções léxicas que ainda não se aclimataram na esfera acadêmica. Em linguagem oral, palavras muitas vêzes se deformam numa acomodação fonética, com sílabas esmagadas pelo pêso do beiço: FLORIANÓSPI.
>
> Uma das manifestações típicas do idioma popular é, por exemplo, o diminutivo dos verbos, com una maneira-de-dizer afetiva que ainda não têve registo nos compêndios:
>
> *Estarzinho*
> *Dormezinho*
> *Fazer dóizinho*
> *Querzinho de experimentar corpo.*
>
> Em Portugal não há disso. A poesia é captada exuberantemente em fontes próprias e disciplinadas em linhas clássicas [1].

Vejamos uma quadra de *Cobra Norato,* em que se reflete a ternura brasileira, com a utilização do diminutivo de verbos, cujo modo no infinito chega assim à extrema individualização:

Quero estarzinho com ela
numa casa de morar
com porta azul piquininha
pintada a lápis de côr.
Quero sentir a quentura
do seu corpo de vai-e-vem.
Querzinho de ficar junto
quando a gente quer bem-bem.

Em contrapartida, transcrevo alguns versos carregados de sen-

[1] Texto fornecido pelo poeta ao autor.

tido cósmico em que o ambiente amazônico é inserido com todo o seu terror e sombria grandeza:

Mais ao longe
passa un trovão de voz grossa resmungando.
. . . . . .
Nuvens negras se amontoam
como montanhas dependuradas.
. . . . . .
As águas grandes encolheram-se com sono.
. . . . . .
Vento mudou de lugar.
. . . . . .
Escorrego por um labirinto
Com árvores prenhas sentadas no escuro.
Raízes com fome mordem o chão.
. . . . . .
Esta lagoa está com febre. Inchou. A água parou.
— Ai, eu era um rio solteiro.
Vinha bebendo o meu caminho
Mas o mato me entupiu.

Esta é realmente, pelo menos até agora, a parte incomunicável do Brasil, seu lugar secreto, a floresta amazônica, plantada no pré-tempo, na sua solidão e intimidade A parte indígena do Brasil que Bopp considera como cenário adequado à sua revolta, seu plano de ruptura com uma Europa que, grávida de história, se revê nos seus filhos americanos mas que não poude ainda penetrar na dimensão amazônica. O mundo que escapou a Jean Arthur Rimbaud.

Tenho-me referido, como se viu, a propostas ou tentativas de ruptura mais do que a ruptura pròpriamente dita. Porque nunca houve de fato uma ruptura do Brasil com a cultura européia, mas sim esforços — aliás perfeitamente legítimos — de caracterização dos nossos dados nativos e sua consequente re-elaboração através da obra literária. Vivemos sob o signo da pluralidade de culturas.

O esquema da divisão da nossa literatura em nacional e antinacional parece-me por demais rígido. O espírito nacional pode conter germes de universalismo, como o espírito universal pode

implicar o que há de elucidador e positivo no nacionalismo. É absurdo pretender destruir nossa vocação universalista sob o pretexto de que as obras literárias perderão o caráter local e não poderão interessar ao leitor estrangeiro. O mundo marcha para uma interpenetração de culturas cada vez maior; não digo para uma fusão. Nessa empreza de vasta envergadura os elementos nacionais contam, e muito, não só para estabelecer as necessárias diferenciações, como para enriquecer a temática das obras literárias.

Não deveremos entretanto acentuar sòmente o que nos distingue dos outros povos (nacionalismo), mas também o que nos aproxima (universalismo).

No caso da poesia moderna do Brasil, e em particular dos três poetas que ràpidamente abordei em função apenas das tentativas de ruptura com a ordem clássica européia, penso que ela oferece uma imagem forte da mobilidade do Brasil, das suas componentes diversas, da sua multiface. O Brasil é fundamentalmente um país móvel, um laboratório de experiências, de caldeamento de raças. Por isso o cronista de *Cobra Norato* poude escrever que a terra foge-lhe dos pés, que « o vento muda de lugar »; Mário de Andrade poude aludir à sua « alma crivada de raças », Oswald de Andrade poude ver o trem que « divide o Brasil como um meridiano ».

E para concluir um tanto polêmicamente direi que a poesia moderna do Brasil, ao contrário do que muitos afirmam, é tudo menos barroca. O conceito de barroco — salvo no caso especial de Jorge de Lima — é uma chave fácil demais para explicá-la. E é precisamente numa empreza de liquidação da ordem barroca, empreza que inclui o combate ao frio formalismo, o combate à interpretação convencional da nossa natureza e da nossa afectividade que eu vejo interessados — conscientemente ou inconscientemente — os poetas maiores do Brasil moderno.

Visto na perspectiva oferecida pelo recuo do tempo o movimento modernista apresenta esta significação: a tentativa de ruptura arrasta no seu ímpeto os cenários montados pelo barroco, correspondendo ao texto de um ciclo de civilização já superado, e instala no seu lugar uma imagem nova e atual — a do Brasil na sua mobilidade, acelerando o passo ao ritmo da pluralidade de

culturas. Além do substrato do seu passado histórico, da riqueza psicológica proveniente do cruzamento e coexistência de raças diversas, a isto o conduzem também outros factores entre os quais o da sua posição geográfica que o habilita a ser um atento e, na medida do possível, um imparcial observador do mundo.

MURILO MENDES

APPUNTI SUGLI EFFETTI DELLA NASALIZZAZIONE IN PORTOGHESE E ALTROVE

A Silvio Pellegrini
con affetto e gratitudine

§ 1. — Com'è noto, l'articolazione di *-n-* intervocalico, normalmente dentale o alveolare, in molti dominî linguistici romanzi ed extra-romanzi può indebolirsi con la retrocessione dell'articolazione dagli alveoli al palato posteriore. Le alterazioni nelle evoluzioni di *-n-* che si riflettono per lo più sulle vocali vicine e che si traducono spesso in un processo più o meno accentuato di nasalizzazione o, come esito finale, anche di soppressione totale della nasale, hanno come punto di partenza lo stacco dell'occlusione di *n* dalla regione alveolare (articolazione più marcata che inibisce ulteriori processi evolutivi). L'articolazione alveolare, come si sa, è quasi sempre compromessa dalla caduta delle vocali finali (nel dominio romanzo) poichè in tal caso da *-n* alveolare si passa frequentemente ad *ñ* velare o alla nasalizzazione della vocale precedente o alla totale scomparsa dell'occlusiva (a volte con denasalizzazione della vocale).

Ci siamo prefissi, nella presente nota, di considerare parallelamente alcuni effetti della retrocessione nell'articolazione di *-n-* soprattutto in portoghese, nell'italiano settentrionale e in ladino ove si possono cogliere, con ricchezza d'esempi, fenomeni simili ed analoghi risultati non sempre bene individuati nella loro precisa filiera. Apparirà ad es. meglio lumeggiato, qualora si studi parallelamente, lo sviluppo fonetico che attraverso la nasalizzazione dà origine alla formazione di *dittonghi*. Si potrà inoltre formulare qualche ipotesi, non priva di fondamento, per certe apparizioni peregrine riscontrabili in dominî linguistici extra-romanzi ed in particolare in alcuni dialetti greci antichi.

§ 2. — Aree di *-ṅ-* faucale non sono tanto rade nell'Italia settentrionale. Il Rohlfs [1] che fonda le sue osservazioni soprattutto sui materiali dell'AIS [2], constata che proprio nell'Italia Superiore si notano le alterazioni più frequenti di *-n-* intervocalico, generalmente intatto nel dominio linguistico italiano. A volte l'italiano settentrionale concorda col francese antico in cui *-n-* ha nasalizzato la vocale precedente. Da l a n a si ha *lãna* spesso testimoniato in aree emiliane, romagnole e piemontesi; l'illustre romanista monacense annota [3] che « in den westlichen Gebieten dagegen hat sich im allgemeinen durch Senken des Gaumensegels aus Nasalresonanz des Vokals ein velarer Verschluss entwickelt und als Ergebnis velares *n* (ŋ) herbeigeführt. Diese Entwicklungsstufe liegt vor im Ligurischen und im südlichen Piemontesischen, z.B. *ḳadèŋna, laŋna, funtaŋna*... sie ist in den AIS bezeugt insbesondere für Noli (Genua), Vicoforte und Cortemila (Cuneo) und Mombaruzzo (Alessandria) »; nei testi medievali si scrive spesso: *lanna, penna, umanna* che, secondo il R., debbono corrispondere a *lãna* o a *laŋna* ecc. L'*ṅ* faucale ritorna anche a Sud della provincia di Piacenza. Quanto al processo che porta alla sparizione di *n* + *-i*, attraverso *ñ*, il Rohlfs cita il piem. di Ormea *bui* 'buoni', il ligure occid. *ḳai* 'cani' ed il gallo-italico di Sicilia (ad es. a Nicosia) in cui si ha *mai* 'mani', *boi* 'buoni', *patroi* 'padroni' ecc. [4]; il dialetto di Novara (Sicilia) presenta uno stadio di nasalizzazione assai avanzata con la soppressione di *-n-*, es. *ḳadẽa* 'catena', *lũa* 'luna', *lẽu* 'lino'.

In posizione finale *-n-* scoperto conserva raramente l'articolazione alveolare ma si notano casi isolati di mantenimento della

[1] *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, B. I, Bern 1949, pp. 370-71.

[2] Si può ricavare un quadro dell'evoluzione di *-n-* in Italia ad es. dall'*Atlante Italo-Svizzero* (K. Jaberg und J. Jud, *Sprach- und Sachatlas Italiens und Südschweiz*, 1928-1940), vol. VI, c. 1077 « la lana ».

[3] *Op. cit.*, p. 370.

[4] Per una evoluzione analoga nel Veneto settentrionale (Feltre, Belluno, Cadore ecc.) mi basti rinviare al mio *Schizzo fonetico dei dialetti agordini*, in « Atti Ist. Veneto », a.a. 1954-55, T. CXIII, pp. 379-80 (e bibliografia ivi citata); per la toponomastica ved. il mio articolo *Onomastica antica e toponomastica nel Veneto*, in « Miscellanea Serra », Napoli 1959, pp. 311-27 (ove esamino soprattutto i nomi locali bellunesi in *-oi*).

dentale anche in seno a gruppi dialettali abbastanza delimitati, ad es. nel ladino-veneto (Agordino, Zoldano e Cadore in prov. di Belluno) [1]. Di norma, nell'Italia Superiore, *-n* scoperto passa ad *-ṅ* e produce spesso la nasalizzazione della vocale precedente [2]. La scomparsa di *-ṅ* attraverso nasalizzazione, e successiva denasalizzazione della vocale, è testimoniata ad es. nel bresciano e bergamasco, in parte delle Marche ecc. Nella Val Maggia dopo vocale palatale, *-ṅ-* scoperto passa a *-ñ: viñ, fiñ, feñ, beñ, čeñ* ('cani'), fenomeno non ignoto nel lombardo sett. ad es. a Busto Arsizio e altrove (per l'ipotesi di una fase intermedia *ĩ(n)* > *ĩ̯n* e con palatilizzazione > *ñ* vedi qui § 3).

§ 3. — In alcune regioni romanze, nel processo di indebolimento della nasale e di conseguente nasalizzazione della vocale, si nota lo sviluppo di una semivocale brevissima i̯ od u̯ che determina la formazione di un dittongo nasale, spesso non avvertito con chiarezza da chi lo pronuncia; in qualche caso esso può essere erroneamente interpretato come il prodotto di un processo di dittongazione, mentre le modalità della sua formazione sono assai diverse. Il dittongo (o pseudodittongo) quando precede *a* e segue *u̯* od *i̯* può monottongarsi rispettivamente in *o* od *e*. Sul processo informa meticolosamente il Grammont [3] il quale cita il romancio *paun* < p a n i s, *maun* < m a n u s o il normanno ant. e bret. rom. *quaunt, graunt, Normaund, Nauntes, Les Mauns*. Quanto alla filiera *an* > *ãi̯n* > *ẽn* è ivi menzionato il francese e, come tipico esempio, il dialetto di Damprichard (franco-provenzale). Per la genesi di i̯ od u̯ il Gr. annota: « Quand la pointe [della lingua] se relève la partie antérieure passe furtivement par la position de *i* d'où *ai*, qui se monophtongue ensuite en *è*, puis se nasalise sur la place »; ciò presuppone una pronuncia « anteriore » della *a*, infatti « dans d'autres régions l'*a* était postérieure devant nasale [ad es. in romancio]... l'élévation de la pointe de la langue pour *n* fait reculer la proéminence du dos, d'où *paun*, anglo-norm. *quant*. Si la diphtongue *au* se monophtongue en *o* avant de se nasaliser, on a à Saint-Maixent

[1] Ved. *Schizzo fonetico*, cit., p. 379, ove rinvio anche a studi di fonetica sperimentale (palatogrammi).

[2] Ved. Rohlfs, *Hist. Gramm.*, cit., I, pp. 493-94.

[3] M. Grammont, *Traité de phonétique*, Paris 1933, pp. 221-22.

grõd... ». In francese l'innalzamento della punta della lingua, col conseguente abbassamento del medio dorso, ha provocato la sostituzione di un *a* anteriore con l'*a* posteriore davanti a nasale seguìta da consonante, per cui si ottiene in questo caso un *ã* di timbro scuro *å*: *šã* « champ », mentre « à Damprichard dans la même position le relèvement de la pointe a entraîné celui de l'avant-dos, ce qui loin de rejeter en arrière l'articulation de l'*a*, l'a ravancé légèrement d'où *ẽ*... », cioè come risultato si ha: *čẽ* « champ ». Si spiega in tal modo il meccanismo per cui davanti a nasale e dopo la vocale *a*, in relazione alla particolare articolazione dorsale di questo fonema si può determinare la formazione di una semivocale di tipo palatale o di tipo velare con conseguente apparizione di un dittongo. In francese antico, come si sa, *a* davanti a nasale in sillaba libera, invece di volgere ad *ę*, verso la fine del sec. VIII [1] tende a nasalizzarsi con sviluppo di un *i̯*, ed è rappresentato nella grafia da *ae*, ad es. in *maent* (< m a n e t) dell'Eulalia, in cui si deve riconoscere una pronuncia *ãi* o meglio *ãi̯*. Nel francese antico il dittongo nasale persiste forse fino ai primi del secolo XII, es. *faim* [fãi̯m], *pain* [pãi̯n], *aimet* [ãi̯met], *laine* [lãi̯ne] ecc.; passa poi a *ẽi̯* e si chiude successivamente in *ẽ* [2]. Il Bourciez [3] confronta tale dittongo del fr. ant. con l'equivalente in portoghese moderno, ad es. *mãe* 'madre' cioè [mãĩ].

Le fasi della nasalizzazione portoghese sono esaminate brevemente, ad es. dal Nunes [4]; da l a n a si ebbe dapprima **laṅa* con *ṅ* (faucale) e di qui, con risonanza nasale comunicata alla vocale: **lãn-a* poi *lã-a* e finalmente il moderno *lã;* analogamente da b ŏ n u si ebbe **boṅu* > *bõn-o* > *bõ-o* > *bõ* (scritto *bom*).

[1] Mi basti rinviare a E. Bourciez, *Précis de phonétique française*, 8 éd., Paris 1950, p. 61.

[2] Ved. anche W. Meyer-Lübke, *Historische Grammatik der französischen Sprache*, I, Heidelberg 1934, pp. 71-72 (nella scrittura *maent* dell'Eulalia [6], il M.L. ritiene che lo scriba avesse presente « das Schriftbild von lat. *manet* », ma la pronuncia del dittongo non differiva da *ai* di *fait*, Eul. 4).

[3] *Précis*, cit., p. 61.

[4] Per comodità rinvio al sintetico esame della nasalizzazione portoghese esposta nel noto manuale di José Joaquim Nunes, *Compêndio de gramática histórica portuguesa*. 3ª edição, Lisboa 1945, pp. 114-116; ved. anche J. Huber, *Altportugiesisches Elementarbuch*, Heidelberg 1933, pp. 39-40 e p. 52 sgg.; Edwin B. Williams, *From Latin to Portuguese*, Philadelphia 1938, p. 29 e sgg.

Come si sa, nel portoghese moderno la nasalizzazione si è interamente perduta quando le vocali velari *õ* ed *ũ* sono seguite da *-a* finale, ad es. gli ant. port. *corõa, bõa, lũa* (c o r ō n a, b ŏ n a, l ū n a) che ancora all'epoca di Camões conservavano la vocale nasale, sono divenuti *coroa, boa* e *lua*. Anche *ẽ* davanti ad *a* ed *o* ha perduto la nasalità, ma si potrebbe supporre un antico processo *e + n -eṅ-* > *ẽṅ* > *ẽi̯* > *ẽĩ*... di cui è forse rimasta traccia in un *i̯* che viene per lo più considerato — del resto con argomenti validi — come una semivocale di passaggio dissolutrice di iato [1]. Esso sarebbe — se la nostra interpretazione non è del tutto arbitraria — l'ultimo residuo del noto processo di nasalizzazione (vedi sopra), ad es. a v ē n a > a. port. *avẽa* poi *aveia*, p l ē n u > *chẽo* > *cheio*, c ē n a > *cẽa* > *cea, ceia*, a r ē - n a > *arẽa* > *area, areia*, f r ē n u > *frẽo* > *freo, freio*, s ĭ n u > *sẽo* > *seo, seio* (di contro a m ĭ n u s > *meos*, ora *menos* per influsso dotto). Anche se le scritture antiche non segnalano la presenza di tale *i̯*, di pronuncia rapidissima e fuso con la *e* precedente in un dittongo nasale, ciò non ci autorizza a credere ch'esso non fosse già presente nelle fasi antiche del portoghese. Com'è noto, i dittonghi nasali *ẽĩ* ed *ãũ* non sono chiaramente avvertiti, nemmeno nella fase attuale, dai « luso-foni » [2], ad es.

[1] Ved. ad es. Jul. Cornu, *Die portugiesische Sprache*, in « Grundriss » del Gröber (2ª ed.), I B., p. 996, ove si accenna ad « Euphonische Lauterscheinungen », e cioè ad *i̯* « hiatustilgende Halbvokal »; gli esempi, com'è noto, non riguardano soltanto il caso sopra ricordato, ma si estendono a varî incontri vocalici per caduta di consonanti diverse; ved. anche Huber cit. p. 52, É. Bourciez, *Élements de linguistique romane*, 4e éd., Paris 1946, § 334 *c*, ove si accenna alla « semivoyelle *y* transitoire », ecc. In effetti il portoghese pare abbia una particolare predilezione per eliminare gli incontri vocalici (ved. anche le osservazioni di G. Tavani, *Grammatica portoghese*, Roma, Carucci Editore, 1957, pp. 42-44), ma i due fenomeni, la dissoluzione di iato e l'apparizione di un *i̯* come effetto della nasalizzazione, si possono ritenere associati.

[2] Ved. A. R. Gonçalves Vianna, *Essai de phonétique et de phonologie de la langue portugaise d'après le dialecte actuel de Lisbonne*, in « Romania », XII (1883), pp. 29-92, ripubblicato in « Boletim de Filologia » VII (1941), pp. 161-242, spec. pp. 173-75; il Vianna, nella sua trascrizione, usa porre il *til* soltanto sul primo elemento predominante del dittongo nasale, ma è questa una notazione imperfetta (spesso seguìta da molti per comodità tipografica), come osservano Armando de Lacerda e Göran Hammarström in *Transcrição fonética do português normal*, in « Revista do laboratório de fonética experimental », I (1952), Universidade de Coimbra, pp. 119-35, ved. p. 122 e 128-9; ved. anche G. Hammarström in L. Kaiser, *Manual of Phonetics*, Amsterdam 1957, p. 284: « Diphonemic nasal diphthongs (syllabic nasal vowel + asyllabic nasal vowel) occur only in Portuguese. They are *ãĩ* as *mãe* (mother), *õĩ* as *pensões*, *ũĩ* as *muito* and *ãũ* as *pão* (bread)... ».

nei noti casi b ĕ n e > *bem* cioè *bẽi̯: bãi̯*, t e n e t > *tem* cioè *tẽi̯: tãi̯* ecc., ed in sillaba atona h ŏ m ĭ n e > *homem* [cioè ǫmãi̯], *dizem* [cioè diʃãi̯]; più precisamente in grafia fonetica internazionale, ad es. *um homem* [ũ ˈɔmẽi̯], *tem* [tʌ̃i̯], *porem* [puˈrʌ̃i̯] da p r o ĭ n d e ecc.[1].

Con la denasalizzazione del dittongo, da una fase assai probabile (non vogliamo indicarla come certa) *ẽi* si passò al moderno *ei* in cui l'elemento *i̯* di pronuncia rapida e prima confuso nel dittongo nasale, ottenne probabilmente maggiore autonomia e perspicuità nel dittongo orale e fu conseguentemente registrato dalla grafia. Ma non vogliamo, con la nostra ipotesi, rifiutare interamente l'interpretazione tradizionale che ricorre alla soluzione, forse più semplice, di un *-i-* dissolutore di iato.

Analogamente allo sviluppo di *en* > *eṅ* > *ẽ-n* > *ẽⁱ* > *ẽi*, ampiamente testimoniata in posizione finale di parola, quando la vocale è *a* od *o* + *n* seguito da *-u* (*-o*) od *-e*, si ha lo sviluppo di una semivocale scura e la formazione di un dittongo nasale *ãũ*; ad. es. nell'uscita -ā n u, v e r ā n u > *verão* [verãũ], g r a n u > *grão* [grãũ], p l a n u, > *chão* [*šãũ*], m a n u > *mão* [mãũ] ecc.; -a n e dà parimenti *ãũ*, c a n e > *cão* [cãũ], nella grafia antica *cam*, p a n e > *pão* [pãũ], nella grafia ant. *pam* ecc. Per via fonetica anche -ō n e finì per confondersi con le precedenti uscite nell'esito *-ãũ*, r a t i ō n e > *razão* [raʃõũ o raʃõõ poi raʃãũ], nella grafia ant. del sec. XIV anche *razaom*[2]. Quando la vocale seguita da nasale era *i*, si determinò, com'è noto, in un primo momento una nasalizzazione analoga: *ĩ*; successivamente, forse con lo sviluppo di un *i̯*, *n* (non del tutto dileguato) si rafforzò e si palatilizzò in *ñ* (= *nh*); da v ī n u si ebbe probabilmente *viṅu* > *vī-nu* > *vī(n)o* > *vīⁱ(n)o* > *vi-i̯no* > *viño* (*vinho*), cfr. r e g ī n a > *rainha*, * m ŏ l ī n u > *moinho*, c a m ī n u > *caminho* ecc. Con nasalizzazione prodotta da *n-*, riflessasi sulla vocale seguente, anche n ī d u divenne *nī(n)o* > *niño* (*ninho*) ecc.[3].

---

[1] Ved. P. D. Strevens, *Some observations on the Phonetics and Pronunciation of Modern Portuguese*, in « Rev. Lab. Fon. », cit., II (1954), pp. 1-29, spec. p. 21 (« The Nasal Diphthongs »).

[2] Oltre ai manuali sopra citati, si veda J. Leite De Vasconcellos, *Lições de filologia portuguesa*, Lisboa 1959 [3], pp. 131-36 (per la cronologia dei dittonghi nasali).

[3] Ved. Nunes, *Compêndio*, cit., p. 118: « A nasalização comunicada pelo *n* à vogal precedente... parece ter a princípio sido a mesma, fôsse esta qual fôsse, mais tarde, porém, com o *i* ela passou a *nh*, isto é, o *n*, que è dental, assimilou-se à semi-vogal, evolucionando em palatal »; il Cornu op. cit., p. 965, interpretava la risoluzione di *io* in *-inho* per superare la difficoltà di pronuncia del dittongo nasale di tale tipo; in modo analogo si esprime anche C. Battisti, *Fonetica generale*, Milano 1938, p. 282: « innovazione svoltasi secondariamente per facilitare la pronunzia di *iũ* ».

§ 4. — Risultati fonetici paralleli a quelli portoghesi dovuti ad influsso di nasale, sono noti in altre aree della Romània; ci sembrano particolarmente istruttivi alcuni esiti riscontrabili nell'area ladina e nel veneto settentrionale. Anche in queste regioni il processo che porta, attraverso a nasalizzazione, alla formazione di un *i̯* o *u̯* presuppone, come punto di partenza, un *ṅ* faucale. Basti scorrere ad es. i paradigmi raccolti nell'*Handbuch* di Th. Gartner[1] per notare, tra i continuatori ladini di t ĕ m p u s, forme quali: *taims, taints, taⁱmp* nei dialetti grigionesi e ad Erto (dialetto intermedio tra il ladino centrale, il friulano ed il bellunese) nell'alta Val Cellina, ove si registra *tẽⁱmp*. Nella monografia fondamentale dello stesso Gartner dedicata al dialetto di Erto[2] sono infatti elencate le seguenti forme che ricordano da vicino quelle portoghesi: *bẽi̯ŋ* (b ĕ n e), *tẽi̯ŋ* (t e n e t), *vẽi̯ŋ* (v ĕ n i t), *δẽiδre* (g ĕ n ĕ r u), *tẽider* (t ĕ n ĕ r u), *vẽiδre* (v ĕ n ĕ r i s d i e s), *tẽinde* (t ĕ n d ĕ r e), *marẽinda* (m e r ĕ n d a), *-ẽi̯nt* (-ĕ n t e m), *-mẽint* (-m ĕ n t u m), *mẽintre* (-m ĕ n t e), inoltre *δẽint* (g ĕ n t e), *ϑẽint* (c ĕ n t u m), *vẽint* (v ĕ n t u), *kontẽint* (c o n t ĕ n t u), *polẽinta* (' polenta '), *-ẽiϑa* (-ĕ n t i a) ecc. Il Gartner[3] osservava che forme analoghe si ritrovano a volte nel badiotto (Val Badia, ladino centrale), mentre il dialetto di Cimolais (vicino ad Erto) ha il tipo (succedaneo) *bény* (= *beñ*), ecc. Anche nella Val di Fassa (ladino centrale) Th. Elwert[4] segnala il medesimo fenomeno di uno sviluppo di *ⁱ* davanti a nasale per il fassano inferiore (specie a Soraga), ad es. *bèyn, fèyn* ecc.; lo sviluppo di *ⁱ* non avviene soltanto dopo *ẹ* (aperta) ma si può notare anche dopo *ẹ*. Analoghi esiti che non erano altrimenti noti, ho segnalato per il dialetto di Laste (alto Cordevole,

---

[1] Th. Gartner, *Handbuch der rätoromanischen Sprache und Literatur*, Halle 1910, pp. 152-3.

[2] Th. Gartner, *Die Mundart von Erto*, in « ZRPh. » XVI (1892), p. 188 e nota.

[3] *Art. cit.*, nota 19.

[4] W. Th. Elwert, *Die Mundart des Fassa-Tals*, Heidelberg 1943, pp. 46-47.

in comune di Ricca Pietore) nel mio *Schizzo fonetico dei dialetti agordini*[1], ad. es. *vęyn* ('viene'), *tęyn* ('tiene') *vę́ynder* ('venerdì') *žę́ynder* ('genero'), *dęynt* (dente), *vęynt* ('vento') *aržę́ynt* ('argento'), *sę́ymper* ('sempre') ecc.; tale fenomeno collega, assieme ad altre importanti isofone, il dialetto di Laste con Erto[2].

Il Gamillscheg[3], d'altro canto, attribuisce la conservazione di *a* nel fassano in casi quali l'uscita -a n u (*maη, pyaη*, e cfr. *čaη* 'cane', *taáη* 'tafano', ecc.), al volgere di *n* ad η (cioè *ṅ*), ed egli crede di poter dedurre da ciò un tratto comune «zwischen den Altromanischen der Eisacktales und dem westlichen Alpenromanischen besonders im Engadin... (*a* + *n* > *aun*)». Com'è noto nell'engadinese si hanno i sgg. casi: l a n a > *launa*, m a n u > *maun*, p a n e > *paun* accanto a b ĕ n e > *bain*[4]. Nel grigionese della valle di Tavatsch[5] invece da a e r a m e n, c a m e r a, f a m e n si ha ora *irǫm, čǫmbra, fǫm* (da precedenti *-au-*), mentre *ę* ed *ę* davanti a nasale dànno rispettivamente, come esito antico *ę*, e come esito recente *ey*, ad es. c a t ē n a > *kadäyna*, c ē n a > *čayna*, b ĕ n e > *bęn* (ant.) *béyn* (mod.).

Anche il tergestino (antica parlata, ora estinta, di tipo friulano a Trieste) offre interessanti esempi di sviluppi fonetici analoghi a quelli sopra ricordati. Il Goidanich puntualizzò la sua attenzione su tali sporadiche apparizioni nell'articolo *Intorno alle reliquie del dialetto tergestino-muglisano*[6], ma dalle sue osservazioni non appare ben chiaro il parallelismo nell'evoluzione fonetica con i casi che abbiamo sopra citato. Nel tergestino antico[7]

[1] Ved. p. 309, §§ 9, 12, II.
[2] Ved. «Archivio per l'Alto Adige», XLI (1946-47), p. 41.
[3] E. Gamillscheg, *Zur Entwicklung des Alpenromanischen* in «Romanische Forschungen», LXI (1948), pp. 267-99, ved. p. 271.
[4] Per un primo orientamento basti un rinvio a W. Meyer-Lübke, *Gramm. Langues Romanes*, I, § 397, oppure a P. E. Guarnerio, *Fonologia romanza*, Milano 1918, pp. 180 e 488 (nell'Engadina, come in portoghese, s'incontra la palatilizzazione di *n* dopo *i*).
[5] Ved. L. Caduff, *Essai sur la phonétique du parler rhétoroman de la Vallée de Tavatsch* (Canton des Grisons, Suisse), Berne 1952, pp. 30 e 40.
[6] In «Atti Accad. sc. veneto-trentino-istriana», I (1904), poi in *Saggi linguistici*, Modena 1940, pp. 197-208, ved. pp. 198-200.
[7] Ved. spec. Ascoli in «Arch. Glott. It.», IV (1878), pp. 356-67 e X (1888), pp. 447-65: un'utile sistemazione della toponomastica antica dell'area triestina è ora presentata da M. Doria nell'articolo *Ai margini orientali della friulanità*, in «Ce fastu?», XXXVI (1960), pp. 10-38.

compare *ei* davanti a nasale non soltanto da *ę* (*ē, ĭ*), ma anche da *ę* (*ĕ*), ad es. *pleina, vena: veina, Reine* (a r ē n a), accanto a *beim* (b ĕ n e), *vein* 'vieni!' (v ĕ n ī) ecc. Tali esempi, limitati per lo più ai documenti antichi, non ci tramandano probabilmente una pronuncia palatilizzata della nasale (cioè *ñ*), con la grafia *-in-*, — come suppone il Goidanich —, ma vanno invece confrontati con gli esiti attuali dei dialetti ladini e friulano marginali (ad es. Erto o Laste).

Quanto ad *-aña* da -ā n a, ad es. in p l a n a > *plaña*, accanto a *piana* ('pialla'), è assai verosimile che tale forma sia stata preceduta da *-aña* > *-aina* e quindi *-aña*. Tale sviluppo non è ignoto al ladino (Engadina alta)[1] — come osservava il Goidanich — ed è frequente in dialetti abruzzesi, cfr. abr. *kambàyna* 'campana', *màyno* 'mano' ecc.[2]. Il G. giustamente esclude per *plaña* (terg. ed anche friulano) un'origine dal neogreco πλάνια e vi confronta lo sloveno ed il serbo-croato *blanja* «voci importate, in questa forma, da artigiani ladino-veneti»[3]. La mancanza di *ñ* nei *Dialoghi* del Mainati[4], nelle condizioni previste, è, secondo il G., un indice di una sdialettizzazione ormai avanzata nel friulano di Trieste, nella sua fase tarda, ormai sotto l'influsso veneto; tale ipotesi non ci sembra inverosimile.

Si ripropone ora il problema fonetico per la voce *kolàina* 'collana' che compare nell'area alto-adriatica, in serbo-croato, sloveno, nei dialetti istriani ed in friulano. Su tale parola ha scritto recentemente una nota G. Maver nell'articolo *Kleiner Beitrag zur Lehnwortkunde Dalmatiens*[5]. In s. cr. si hanno le forme *kòlajna, kolàjina* «Halskette», «Denkmünze» di cui il significato più antico è il primo (esempi in B. Kašič); l'ipotesi del Vuk di ricercare il punto di diffusione di tale voce «u Primoriju» (cioè nell'Istria) è assai verosimile ed è giustamente condivisa dal Maver il quale rifiuta la supposizione di un'origine dall'italiano, prospet-

[1] Ved. Th. Gartner, *Raetoromanische Grammatik*, Heilbronn 1883, p. 39.
[2] Ved. Rohlfs, *Hist. Gramm.*, I, p. 91 (per Palmoli in prov. di Chieti).
[3] *Art. cit.*, p. 207.
[4] *Dialoghi piacevoli in dialetto vernacolo triestino colla versione italiana* di D. Giuseppe Mainati, Trieste 1828 (ripubblicati da E. Schatzmayr col titolo *Avanzi dell'antico dialetto triestino...*, Trieste 1891).
[5] In *Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag*, Harrassowitz, Wiesbaden 1956, pp. 319-23.

tata ad esempio dal Berneker [1]. Il Maver rifiuta anche l'origine da un supposto *collanea > *collaina* sostenuta dallo Strekelj [2] e non dà credito ad una osservazione del Meyer-Lübke, REW 2053 (collum), il quale derivava il s. cr. *ḳolajna* (unitamente al friul. *golaine*) dall'istriano *ḳolaṅa*; secondo il Maver « zwei weitere Hindernisse entgegen: man sieht erstens nicht ein, wieso das dem Istr. eigene-überdies lokal sehr beschränktefaucale *ṅ* im Skr. zu *-jn-* oder sogar zu *-in* werden konnte; zweitens ist in der grossen Anzahl von Lehnwörtern aus dem Dalm. und Ital. (Venez. Mittelit. usw.) keine sichere Uebernahme aus den Mundarten Istriens nachzuweisen ». Lo slavista italiano suppone, per superare l'ostacolo fonetico rappresentato da *-in-*, un antico incrocio di collana col gr.-lat. καλλάϊνα ' turchese ' [3], ed indica in Ragusa o Aquileia il punto in cui si sarebbe operata la sovrapposizione delle due voci onde un tipo *collaina che include anche il friul. *golaine* [4]. L'ipotesi del Maver, a prima vista convincente — poiché l'incrocio supposto appare possibile —, ci sembra forse superflua se teniamo conto dei fatti fonetici sopra esposti. Già nel mio *Schizzo fonetico dei dialetti agordini* [5], avevo notato una maggiore estensione della voce che è rappresentata anche nel bellunese: *colàina* ' tordo torquato ' ed in dialetti dell'alto Cordevole (Agordino sett., Belluno) ove non è testimoniato soltanto *ḳolàyna, ḳolḗyna* ' collana ', ma si ha parallelamente (a Selva di Cadore) anche fontana > *fontàyna* ecc. [6] Ritenevo possibile che, in determinati casi, da un *ṅ* faucale si fosse sviluppato, attraverso nasalizzazione, un i e corroboravo la mia supposizione con l'osservazione del Meyer-Lübke a proposito della voce citata. Ora mi pare di dover ribadire tale ipotesi con gli esempi ed i procedimenti

[1] E. Berneker, *Slavisches Etymol. Wörterbuch*, I, Heidelberg 1924, p. 542 (« aus it. *collana* entlehnt und umgebildet »); è da notare che il Gartner, *Raetorom. Gramm.*, p. 32, riteneva che la voce friulana *golaine* fosse uno slavismo.

[2] In « Archiv für slavische Philologie », XXVIII, p. 519.

[3] Il Maver si fonda sull'eventualità che le collane fossero spesso ornate di gemme: per la voce greca ved. A. Pagliaro, *Il nome della turchese*, in « Arch. Glott. It. » XXXIX (1954), pp. 142 sgg., in particolare vedi pp. 145-48.

[4] *Il Nuovo Pirona. Vocabolario friulano*, Udine 1935, riporta *golaine* « t. disus. accanto a *golane* ' collana '. Resta in senso scherzoso per qualunque ornamento o fascia intorno al collo ».

[5] Ved. pp. 299-300, nota 1, ove citavo la voce bellunese dal vocabolarietto del Nazari.

[6] Ved. *Schizzo fonetico*, cit., p. 300.

fonetici che abbiamo menzionato: nell'istriano (o istrioto) e nel tergestino, accanto ad una fase *ḳolãṅa*, si ebbe verosimilmente anche il succedaneo *ḳolaiṅa* che è stato riprodotto fedelmente dai dialetti slavi.

§ 5. — Rimane ora da vedere se gli sviluppi fonetici delle lingue romanze possano lumeggiare fasi fonetiche di lingue antiche. Mi pare particolarmente calzante il confronto col lesbico in cui si nota la « sog. Vokalisierung von ν zu ι » davanti ad *-s*. Il fenomeno è descritto minuziosamente dal Grammont [1]: « En lesbien la nasale perd sa nasalité devant *-s*, et ses vibrations, palatisées par l'*s* qui était vraisemblablement articulé avec la pointe de la langue levée vers la partie antérieure du palais, subsistent après la voyelle sous forme d'*i* deuxième élément de diphtongue: ἔχοισι 3e plur. de ἔχοντι, παῖσα, f. de * παντγα, τοίς, ταίς, acc. pl. de *τονς, *τανς, εἷς ' un ' (avec ει diphtongue) de *ἕνς... »; anche in eleo τοίρ ἄλλοιρ, καταξίαρ acc. pl. = *- νς, ecc.

Lo Schwyzer [2] annota che in alcuni dialetti greci il dittongo è ancora nasalizzato, mentre altri hanno ridotto tale dittongo a vocale lunga che può essere denasalizzata secondo la filiera: ανσ > ᾱς > *ās* oppure *ąis*; come sviluppo parallelo del lesbico lo Schwyzer menziona la vocalizzazione di *n* davanti ad *-s* (*f* ed *h*) in alcuni dialetti svizzeri tedeschi ove si ha ad es. *Haisi* (dimin. di *Hans*), *Heisi* = *Hensi* ecc. [3]. Ma ancora più puntuali, per i fenomeni romanzi sopra descritti, ci sembrano alcune apparizioni isolate in iscrizioni locresi occidentali (*Oiantheia*) in cui, da *-ons*, si ha anche *-ous* (da leggere *ou* poichè la lunga è ivi rappresentata con *o*). Tale esito è citato e commentato da E. Risch [4] con le seguenti parole: « Wahrscheinlich wird man zwischen ονς einerseits und -οις, -ους -ως anderseits Nasallaute ansetzen müssen, also *õs* woraus an einigen Stellen *-õis* (oder *õus*) wurde. Durch Entnasalierung entstanden dann die historisch bezeugten

[1] M. Grammont, *Phonétique du grec ancien*, Lyon 1948, pp. 150-51.

[2] E. Schwyzer, *Griechische Grammatik* [2], München 1953, I, p. 287.

[3] Lo Schwyzer rinvia a A. Bachmanns, *Beiträge zur schweizerd. Gramm.*, B. I, p. 106 sgg. e II, p. 44 sgg.

[4] E. Risch, *Altgriechische Dialektgeographie*, in « Museum Helveticum », 6. Jh. (1949), p. 22 (l'articolo mi viene gentilmente segnalato da M. Doria).

Formen. Dabei müssen wir zugeben, dass vielleicht in einigen Fällen noch Nasallaute gesprochen wurden, die Schrift aber keine Möglichkeit hatt, sie zu bezeichnen». Anche il R. richiama analoghe forme dello *Schweizerdeutsch* in cui si ha ad es. *fõf, fõif* ecc. per «fünf».

Come si vede dagli esempi greci, attraverso la nasalizzazione non soltanto si può sviluppare una brevissima semivocale palatale *i*, ma come è avvenuto in portoghese ed altrove, la semivocale di passaggio può essere anche *u*, secondo un procedimento che abbiamo brevemente analizzato nella premessa fonetica e che spesso sta in relazione (non sempre) col timbro della vocale nasalizzata.

G. B. Pellegrini

PERO DA PONTE
E IL PROVENZALISMO DI ALFONSO X

§ 1. — Nell'ambito della poesia medioevale di lingua gallego-portoghese hanno ripetutamente attratto l'attenzione della critica due componimenti di Alfonso X diretti a Pero da Ponte, che è forse la figura di maggiore risalto tra i trovatori della corte di Fernando III di Castiglia e di suo figlio: *B* 485/*V* 68 e *B* 487/*V* 70 [1]. Quanto al primo, mi limito a riassumerlo: Pero da Ponte merita la forca perché, nel corso di una bisboccia, ha tolto di vita il collega Affonso do Cotom e, dopo averlo sotterrato, s'è impadronito delle sue robe e del suo repertorio, senza far dire una prece in suffragio del morto [2]. Dell'altro componimento do il testo in edizione critica, facendo seguire qualche nota e la traduzione in italiano.

Testo

Cantiga de maldizer, cioè a contumelie scoperte. Versi decasillabi (computando alla francese).

Riproduzione diplomatica di *V* in Ernesto Monaci, *Il canzoniere portoghese della Vaticana*, Halle a. S., 1875, p. 33; semidiplomatica (non sempre esatta) di *B* in Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, II, Lisboa, 1950, pp. 357-358 (vi è annessa una scadente riproduzione fotografica). Stampe dell'intero componimento: Theóphilo Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, Lisboa, 1878, p. 14; Cesare De Lollis, *Dalle cantigas de amor a quelle de amigo* (in «Home-

[1] Per le sigle dei codici ved. Silvio Pellegrini, *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese*, Modena, 1939, p. 22.

[2] Buona parte del testo è leggibile in Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. S., 1904, II, pp. 457-458.

naje a Menéndez Pidal », I, Madrid, 1925, pp. 617-626; e di nuovo in Cesare De Lollis, *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*... a cura di Silvio Pellegrini, Firenze, 1947, pp. 231-246), p. 625 in « Homenaje » = p. 247 in *Cervantes* ecc.; Álvaro J. da Costa Pimpão, *Idade média* [2], Coimbra, 1959, pp. 71-72. Altrove stampa di singoli versi, specie 13-14; rimando soltanto a Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda* cit., II, p. 452 n. 4 per i vv. 19-20.

Nella stampa presente (che mi pare migliori in qualche punto quella del De Lollis, già soddisfacente in complesso sebbene condotta sul solo *V*) ho messo in corsivo le lettere che provengono dallo scioglimento delle abbreviazioni; distinto tra *u* e *v*, *i* e *j*; adoprato interpunzione, apostrofi e qualche accento (*á* e *é* denotano i verbi); scempiato le doppie iniziali di *rrazon, ffal* e consimili, nonché le doppie vocali senza ragione etimologica, come in *obedeecestes* v. 10 e *maao* v. 20 (cfr. Joseph Huber, *Altportugiesisches Elementarbuch*, Heidelberg, 1933, § 48); usato il segno / ad indicare che nella lettura metrica deve farsi elisione sebbene i mss. presentino tutte le lettere. Parentesi quadre segnalano le aggiunte. Pel rimanente ho mantenuto la grafia dei mss. senza eliminarne le disparità.

Pero da Ponte, par' o vosso mal
perante o Demo do fogo infernal,
porq*ue* com De*us* (o padre spirital)
mi*n*guar q*u*isestes, mal per-descreest*es*;
5 e ben vej'ora que trobar vos fal,
pois vos tam louca razo*n* cometestes.

E poys [que] razo*n* tam descomunal
fostes fylhar e q*ue* ta*m* pouco val,
pesar mi / á se vos pois a bem sal
10 ante / o Diabo / a q*ue* obedecestes;
e bem vej'ora q*ue* trobar vos fal,
[pois vos tam louca razon cometestes].

Vos no*n* trobades com*e* proençal
mais come Bernaldo de Bonaval,
15 e po*r*en no*n* é trobar nat*ur*al,
pois q*ue* o d'el e do Dem' ap*r*endestes;
e ben vej'ora q*ue* trobar vos fal,
[pois vos tam louca razon cometestes].

E poren, dom Pedr', e*n* Vila Real
20 en mao ponto vos ta*n*to bevest*es*.

B 487/V 70. — *1:* parouossmal *B*, parouos sml, *con la seconda parola poi corretta dal copista in* sal *e dal Colocci in* simal, *V*. - *3:* des, *sopralineato, B e V;* spiritual *V*. - *4:* per descreetts, *con le due ultime lettere sopralineate, B*, per de sorcests, *con segno d'abbreviazione sull'ultima lettera, V; la correzione è già del De Lollis*. - *5:* veiagora, *B e V; ma così si avrebbe una sillaba in più*. - *7: manca una sillaba*. - *8:* fy e lhar *V*. - *9:* pesar una eu, *con la seconda gamba della* n *allungata, sì che rivela* j, *B*. - *10:* diabeo *B e V*. - *12: manca*. - *13:* proental *B*. - *15:* e po ende, *con segno di abbreviazione su* po, *B e V;* tobador natal, *con segno di abbreviazione sul primo* o *e sull'ultimo* t, *B e V; il v. avrebbe due sillabe in più*. - *17:* veiagora, *B e V; cfr. v. 5*. - *18: manca*. - *19:* porem dora *V;* pedre, *con segno di abbreviazione sul secondo* e, *B e V*.

Note

v. 1: *par' o vosso mal*. Il verbo *parar*, a cui pensano il De Lollis e i Machado (ved. l'apparato delle loro edizioni), non c'entra; si tratta della prep. *para* (cfr. Huber, *Altportugiesisches Elementarbuch* cit., § 428). Cfr. espressioni come *por meu mal* e simili, così frequenti che non occorrono rimandi.

v. 4: non è del tutto chiaro il senso da attribuire qui a *minguar*: ' peccare contro Dio ' o ' fare a meno di Dio '? Per la prima di queste accezioni cfr. *mingua* ' mancanza, sbaglio ' e *minguar* ' commettere mancanza ' rispettivamente ai vv. 1513 e 1518 del canzoniere di re Dionigi secondo l'edizione di Henry R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle A. S., 1894.

v. 6: *cometer*, in unione con *razon*, ' proporre una tesi, farsi avanti con un argomento ', è espressione che appartiene alla terminologia della tecnica letteraria, tra i trovatori di lingua gallego-portoghese; cfr. De Lollis, *Dalle cantigas* cit., p. 626 n. 1 (= p. 248 n. 1 in *Cervantes reazionario* ecc., cit.).

v. 7: *descomunal* ' sgarbato ', ' mostruoso ' è il contrario di *comunal* ' affabile '; sul secondo aggettivo cfr. J. Leite de Vasconcellos, *Lições de filologia portuguesa* [2], Lisboa, 1926, p. 112.

v. 13 e 14: *come*: cfr. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Glossário do Cancioneiro da Ajuda* (in « Revista lusitana », XXIII, Lisboa, 1920, pp. V-XII e 1-95), p. 18; Huber, *Altportugiesisches Elementarbuch* cit., § 157.

v. 14. Su Bernaldo de Bonaval, trovatore coevo di Pero da Ponte (cfr. *B* 1641/*V* 1175) e di Alfonso X, ma verisimilmente più anziano di questi, ved. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda* cit., II, pp. 459-460; De Lollis, *Dalle cantigas* cit., p. 624 (= p. 245 in *Cervantes* ecc. cit.); De Lollis, *Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso El Sabio re di Castiglia* (in « Studj di filologia romanza », II, Roma, 1887, pp. 31-66), pp. 40-42, 44 n. 1.

v. 15: *trobar natural*: che possa significare *trobar ao divino*, cioè comporre *cantigas de Santa Maria*, come vuole il Costa Pimpão, *Idade média* cit., p. 72, è ben difficile. *Trobar natural* significa ' trovare come deve

essere, a regola, corretto ' e quindi ' buono ', ' perfetto '; così in Marcabruno (*Los vers comens*, v. 7) *trobar naturau*; così in Bernart de Ventadorn (*Chantars no pot gaire valer*, v. 50) *vers... fis e naturaus*; così nel *Libro de Apolonio* (v. 495 b) *canto natural*; così nel Cavalcanti (*Donna me prega*, v. 8) *natural dimostramento*. Cfr. Aurelio Roncaglia, *Marcabruno: 'Lo vers comens quan vei del fau'* (« Cultura neolatina », XI, Modena, 1951, pp. 25-48), p. 36; Guido Errante, *Marcabruno*, Firenze, 1948, p. 183; Carl Appel, *Bernart von Ventadorn*, Halle a. S., 1915, p. 89 n. al v. 50 e p. 378; R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, p. 256; Guido Favati, *La canzone d'amore del Cavalcanti* (« Letterature moderne », III, Milano, 1951, pp. 422-453), p. 439. Mi risparmio ulteriori citazioni, rimandando ai dizionari: R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*, III, Madrid, 1945, p. 768; J. Corominas, *Diccionario*, Berna, III, p. 490 col. destra; Albert Blaise, *Dictionnaire... des auteurs chrétiens*, Strasbourg, 1954, s.v. *naturalis*, 3; Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, V, Leipzig, 1907, s.v. *natural*, num. 8; Frédéric Godefroy, *Dictionnaire*, V, Paris, 1888, s.v. *naturel*.

v. 20: *Vila Real*: questo nome fu concesso nel 1255 da Alfonso X alla località che fino ad allora si era chiamata Pozuelo Seco e che dal 1420 si chiama Ciudad Real (in Castiglia Nuova); la nostra *cantiga* perciò non può essere anteriore a quell'anno. Cfr. in proposito Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca* cit., p. 214.

Traduzione

Pietro da Ponte, per vostra disgrazia [, che vi capiterà quando vi troverete] davanti al Demonio del fuoco infernale, siccome voleste fare a meno di Dio (il padre spirituale), bestemmiaste grosso; e ben vedo ora che non v'intendete affatto di trovare, se affrontaste un argomento tanto stolto.

E giacché andaste a prendere un argomento tanto mostruoso e che tanto poco vale, mi dispiacerà se poi ve la caverete bene davanti al Diavolo a cui obbediste; e ben vedo ora che non v'intendete affatto di trovare, se affrontaste un argomento tanto stolto.

Voi non trovate al modo provenzale ma come Bernaldo di Bonaval; e perciò non è trovare come si deve, giacché da lui e dal Demonio l'apprendeste; e ben vedo ora che non v'intendete affatto di trovare, se affrontaste un argomento tanto stolto.

Sicchè, don Pietro, in Villa Real in mal punto voi tanto beveste.

§ 2. — Il testo or ora prodotto ha importanza soprattutto per i versi 13-14, sui quali è venuta fiorendo una piccola letteratura che brevemente passerò in rassegna. Essi sembrano contrap-

porre alla maniera provenzaleggiante una diversa maniera, seguita da Bernaldo de Bonaval e Pero da Ponte:

Vos non trobades come proençal
mais come Bernaldo de Bonaval.

Già al Canello, primo a occuparsi di questo problema, riusciva difficile scoprire essenziale differenza tra i versi di Bernaldo e quelli del re Dionigi, indubbio campione della *maneira de proençal*; a meno che Alfonso non alludesse all'uso di una metrica di stampo arcaico, che ammettesse emistichi con sillabe sopranumerarie dopo la cesura e non si fosse ancora imposta il rigoroso computo isosillabico della lirica occitanica [1].

La Michaëlis [2], in buona parte almeno seguita poi dal Rodriguez Lapa [3], vide invece (ma non senza incertezza) in quei versi la dichiarazione dell'esistenza di due contrastanti scuole poetiche: Alfonso avrebbe attaccato Bernaldo de Bonaval e Pero da Ponte come cultori di « popolari » *cantigas d'amigo*, un genere che il Re (pensa la dotta signora) non coltivò e che era allora poco coltivato alla corte castigliana, o addirittura fino a quel momento sconosciuto. Opinione che suscitava i dubbi dell'acuto De Lollis [4], il quale, assennatamente sdrammatizzando gli strali poetici scagliati da Alfonso contro Pero, si limitava a cogliere in questi un'insinuazione di scarsa originalità: I vostri debiti sono con Bernaldo de Bonaval e con Affonso do Cotom, non coi soliti provenzali!

Quasi contemporaneamente, in un articolo divenuto molto noto, il Bertoni [5], cui assentì il Menéndez Pidal [6], doveva tornare

---

[1] U. A. Canello, *Il canzoniere portoghese della Vaticana*, nel suo volume *Saggi di critica letteraria*, Bologna, 1880, pp. 237-239.

[2] In « Zeitschrift für romanische Philologie », XIX, Halle a. S., 1895, p. 599, e in *Cancioneiro da Ajuda* cit., II, pp. 456-460.

[3] M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na idade-média*, Lisboa, 1929, pp. 185-187.

[4] *Dalle cantigas* cit., pp. 623-626 (= pp. 244-249 in *Cervantes reazionario* cit.); questo saggio uscì in forma d'estratto nel 1924, ma, come mi risulta da comunicazione del compianto autore, era pronto dal dicembre 1922; è perciò anteriore a quello del Bertoni citato nella nota seguente.

[5] Giulio Bertoni, *Alfonso X di Castiglia e il provenzalismo della prima lirica portoghese*, in « Archivum romanicum », VII, Genève, 1923, pp. 171-175.

[6] Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca* cit., p. 214. Cfr. anche István Frank, *Les troubadours et le Portugal* (« Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil », Lisbonne, 1949, pp. 199-226), p. 212.

a constatazioni simili a quelle fatte dal Canello: la nostra *cantiga* farebbe « supporre che Bernal de Bonaval e Pero da Ponte siano appartenuti ad una scuola non ancora provenzaleggiante, mentre nelle loro poesie si ode un'eco dei trovatori occitanici assai vaga, se si vuole, ma insistente » e non v'ha dubbio che l'uno e l'altro siano evidentemente « sotto l'efficacia, cosí per il pensiero, come per il ritmo, dei poeti di Provenza ». Bisogna perciò procurare di capir bene, opina il Bertoni, cosa Alfonso X potesse intendere per imitazione occitanica; e basterebbe la lettura di pochi passi alfonsini per capire subito « quale fosse l'imitazione che Alfonso X amava e voleva: quella, cioè, ligia ai migliori trovatori e ai motivi più caratteristici della poesia occitanica, non quella indeterminata, vaga, indistinta, secondo la maniera del Bonaval e dei poeti della stessa generazione, che non penetrarono nel cuore della lirica dei trovatori, ma ne colsero soprattutto gli elementi esteriori. 'Provenzaleggiamento' non poteva essere sinonimo, per Alfonso, di mancanza di personalità... Ma 'provenzaleggiare' voleva dire, per Alfonso di Castiglia, sforzarsi di attingere i migliori esemplari della poesia occitanica, industriarsi di eguagliare i trovatori più ricchi d'individualità, come... Bertran de Born e il Monge de Montaudon ».

Assai più semplice l'interpretazione del Nunes [1]: le parole di Alfonso si riferiranno a qualche tenzone, ignota a noi, in cui Pero da Ponte abbia sostenuto una tesi in discrepanza con la prassi dei provenzali.

Recentemente, infine, una nuova ipotesi, sostenuta dal Costa Pimpão [2]: il Re di Castiglia opporrebbe al trovare di Pero da Ponte, blasfemo e satanico, la propria opera di cantore mariano; opera da considerarsi provenzaleggiante in quanto a partire dalla metà del secolo XIII si affermò in Provenza una poesia di contenuto religioso, fra i cui maggiori esponenti è proprio quel Rigaut Riquier che per lungo tempo soggiornò alla corte di Alfonso e come Alfonso ci ha lasciato un considerevole canzoniere in onore di Santa Maria.

---

[1] José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo*, Coimbra, 1926-1928, I, pp. 296-298.
[2] Costa Pimpão, *Idade média* [2] cit., pp. 71-72.

§ 3. — Riprendendo ora per mio conto il tema, devo premettere due osservazioni.

Anzitutto, il preteso disdegno di Alfonso X per le *cantigas d'amigo* non ha prove, visto che anch'egli si cimentò in tale campo: con un testo [1] diventato poi celebre fra gli studiosi (*B* 456: *Ay eu coitada*) e con un'altra poesiola (*B* 475: forse un frammento) che ha tutta l'aria e tutto il sapore di quel genere, anche se non presenta la parola *amigo*. Del resto, né sappiamo menomamente se sia stato Bernaldo de Bonaval a iniziare la grande voga del cosiddetto gusto popolare, né si vede per quale ragione il Re avrebbe dovuto prendersela col singolo Pero da Ponte, quando tanti altri poeti intorno a lui si dedicavano con zelo al medesimo gusto e anzi è da ritenere che comporre *cantares d'amigo* accanto a *cantares d'amor* fosse rituale.

In secondo luogo, si cercano invano nella produzione di Bernaldo de Bonaval e di Pero da Ponte a noi giunta sedimenti d'eterodossia o d'empietà [2]; del resto è ovvio che se Pero fosse stato davvero un ladro e un assassino, o come tale sospettato, Alfonso, che pure aveva tribunali e carceri, non avrebbe potuto contentarsi di strapazzarlo in versi. Ancora una volta, e qui con appoggio specifico da parte del De Lollis, del Menéndez Pidal e di António José Saraiva [3], debbo avvertire « che le iperboliche ingiurie versificate del medioevo non comportano necessariamente un'adeguata rispondenza con la realtà, ma sono prima di tutto un gioco e un esercizio letterario, anche se gioco e esercizio legati all'ambiente e a dati reali » [4]. L'ispirazione satanica che i versi alfonsini rinfacciano a Pero da Ponte vuol dire soltanto cattiva ispirazione artistica. Spogliata un poco delle metafore e delle esagerazioni che erano imposte dalle regole del gioco (in cui Alfonso era solito non mettersi limiti), la nostra *cantiga* ha questo senso:

---

[1] Ved. Silvio Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese* [2], Bari, 1959, pp. 78-93. Soltanto un ingenuo spirito nazionalistico può ostinarsi, contro ogni evidenza, ad ascrivere il componimento al re Sancho I di Portogallo; quasi fosse in gioco una provincia!
[2] Cfr. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda* cit., II, pp. 458 e 460.
[3] De Lollis, *Dalle cantigas* cit., p. 625 (= pp. 247-248 in *Cervantes reazionario* cit.); Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca* cit., p. 213; António José Saraiva, *História da cultura em Portugal*, I, Lisboa, 1950, p. 302.
[4] Silvio Pellegrini, *Una « cantiga de maldizer » di Alfonso X* (« Studi mediolatini e volgari », VIII, Bologna, 1960, pp. 165-172), p. 166 n. 3.

'Dovevate essere ben ubbriaco quando, in Villa Real, veniste fuori con un argomento tanto stolto e tanto meschino: mostruosità che certo non avete imparato dai Provenzali ma che deve avervi suggerito il Demonio e che sconterete all'Inferno. Si vede chiaro che siete un trovatore del tutto sprovveduto!'. Ma non è detto affatto che il Re credesse sul serio alle proprie pesanti facezie; è invece da supporre il contrario, sia per il motivo generale or ora enunciato, sia perchè la loro vittima oggettivamente non le merita, sia, e soprattutto, perché, nonostante le apparenze, esse testimoniano in realtà uno sorta d'omaggio, in quanto s'appropriano del linguaggio e dello stesso riferimento al demonio che Pero da Ponte aveva già usato, in una tenzone con Sueyr' Eanes [1].

Ciò che la *cantiga* alfonsina mette in prima linea, insistentemente ribadendolo col ritornello, è il richiamo a una circostanza precisa, verificatasi in Villa Real nel corso di una tenzone o comunque di una pubblica manifestazione [2]. Soltanto in seconda linea tale richiamo s'inserisce in una cornice di carattere più generico: *vos non trobades come proençal.*

Ora, quella circostanza può venire indicata. Si tratta di un *partimen* (per usare il termine provenzale) in cui il nostro Pero e un don Garcia Martinz contendono su questo punto: un innamorato che non osa rivelare il proprio amore all'amata per tema di dispiacerle, dovrà sempre tacere o decidersi a parlarle? Garcia è per la seconda soluzione, Pero per la prima; entrambi manifestano il proposito di deferire la sentenza al Re [3].

Il responso del monarca è redatto nei termini che conosciamo. Ed esso sarebbe ingiusto, se dovessimo prenderlo sul serio, essendo fuor di dubbio che, sul terreno dell'ortodossia cortese, la scelta di Pero è intonata al noto precetto di tacere e soffrire. Ma già cotesta scelta non è da prendersi sul serio; e non soltanto perché

[1] *B* 1650/*V* 1184 = num. 46 dell'edizione di Ramón Fernández Pousa, *Cancionero gallego del trovador Pero da Ponte* (in « Revista de archivos, bibliotecas y museos», LXII, Madrid, 1956, pp. 803-840). Cfr. anche più avanti, § 4 e n. 1, p. 136.

[2] Se n'erano già accorti il De Lollis, *Dalle cantigas* cit., p. 626 (= 249 della nuova edizione) e il Nunes, *Cantigas d'amigo* cit., I, p. 298; ma senza individuare il componimento in causa.

[3] *B* 1652/*V* 1186 = num. 48 nella citata edizione del Fernández Pousa.

di sua natura il *partimen* è sempre puro gioco, scambio di battute e di spiritosaggini intorno a escogitamenti futili, bizzarri o paradossali [1]; occorre aggiungere ancora qualcosa: Pero da Ponte mostra piena coscienza di adoprare gli schemi della lirica cortese come semplici moduli di pratica poetica, anzi li sente ormai, con distacco, ridicoli e ridicolizzabili [2]; sicché il conformismo da lui ostentato nel suddetto *partimen* è di sicuro caricaturale e parodistico. Date le premesse, sarebbe assurdo attendersi da Alfonso una parte di piano diverso: invitato a entrare nel gioco, egli ha fatto la propria porzione di chiasso, divertendosi, con l'usuale intemperanza, a mettere insieme un montaggio (si direbbe oggi) d'immagini deformate e grottesche.

Concludendo: la contesa fra Pero da Ponte e Garcia Martinz e il conseguente intervento del Re non sono altro che burletta; non ha alcun fondamento cercare nel secondo una presa di posizione di carattere critico.

§ 4. — Tolto così al nostro testo il valore di prova d'un provenzaleggiamento alfonsino nel senso sostenuto dal Bertoni, restano nondimeno di questo altri documenti?

Che i versi d'amore del Re consentano una risposta affermativa non direi. Le quattro *cantigas d'amor* che di lui ci sono giunte [3] non si allontanano dal tipo di poesia cortese, scialbo e fatto di motivi triti, in cui generalmente si esercitava la generazione trovadorica contemporanea; saranno, se si vuole, liriche non dozzinali [4], specie sotto il rispetto ritmico; certo non sono di contenuto peregrino, intessute come sono del solito frasario: *coita d'amor, perder o sen, non dormir, chorar* e *morrer* per la solita *melhor dona de que nunca oysse homen falar;* non vi

[1] Ved. Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des Troubadours,* Toulouse-Paris, 1934, II, pp. 259-271.

[2] Particolarmente significativa la *cantiga B* 984/V 571 = num. 14 della cit. edizione del Fernández Pousa. In essa è impostato un tema comune: la dama che con la sua noncuranza provoca la morte dell'innamorato. Ma la risoluzione è quanto di più irriverente si possa immaginare di fronte ai canoni dell'amor cortese: 'Vi piace farmi morire? Ebbene, possa il vostro desiderio non esser mai contentato! Iddio conceda che porti io il lutto per voi, piuttosto che voi per me!'.

[3] *B* 468, *B* 469, *B* 470, *B* 471 (frammento in castigliano). Tranne l'ultima, si possono leggere in José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses,* Coimbra, 1932, num. XXV-XXVII.

[4] Bertoni, *Alfonso X* cit., p. 174.

mancano, a onor del vero, reminiscenze proprio di Pero da Ponte [1].

Ovviamente, ciò non esclude che Alfonso abbia potuto avere esperienza anche di trovatori occitanici del sec. XII. Ma se ci si fa a cercare nei suoi versi tracce concrete di tale possibile esperienza, un solo riscontro, per ora, è dato additare: col catalano Guilhem de Berguedan, « vissuto sino a tutto il primo trentennio del secolo XIII » secondo l'Ugolini [2], « mort entre 1192 et 1196 » secondo gli accertamenti di Martín de Riquer [3]; la sua opera, « sirventesi feroci in cui gli avversari sono trattati nel modo più vituperoso e componimenti ove è manifesta la compiacenza del lurido e dell'osceno » [4], si direbbe abbia servito d'esempio [5] alla musa altrettanto violenta e priva di scrupoli dei *maldizeres* di Alfonso, al quale in particolare ha fornito [6] lo schema metrico (*Un trichaire - prest'e laire - vol que chan pus suy chantaire* [7]) per *O genete - pois remete - seu alfaraz corredor* [8]. Mentre non resistono gli accostamenti, proposti dal Bertoni, a Bertran de Born [9] e al Monge de Montaudon [10]; né è utilizzabile

[1] Si confronti *B* 470 = num. XXVII della cit. edizione Nunes coi num. 9 e 13 (*B* 979/*V* 566, *B* 983/*V* 570) dell'ediz. Fernández Pousa, *Cancionero del trovador Pero da Ponte* cit.

[2] Francesco A. Ugolini, *Poesie di Guilhem de Berguedà in un codice catalano* (« Archivum romanicum », XXIII, Firenze, 1939, pp. 22-51), p. 29.

[3] *L'ancienne «vida» provençale du troubadour Guilhem de Berguedan* (« Actes et mémoires du 1er Congrès International de langue et littérature du Midi de la France », Avignon, 1957, pp. 56-67), p. 59. E ved. a p. 58 n. 1 dello stesso articolo per altri scritti del Riquer sul medesimo trovatore; inoltre: *El testamento del trovador Guilhem de Berguedán* in « Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank », Universität des Saarlandes, 1957, pp. 573-580; il testamento è del 25 aprile 1187.

[4] Ugolini, *Poesie di Guilhem de Berguedà* cit., p. 15; cfr. Riquer, *L'ancienne « vida »* cit., pp. 56-57.

[5] Carolina Michaëlis de Vasconcellos in « Zeitschrift für romanische Philologie », XXV, Halle, 1901, p. 157.

[6] Bertoni, *Alfonso X* cit., p. 173; l'osservazione era già stata fatta dalla Michaëlis nella « Zeitschrift » cit. alla n. precedente, p. 158 n. 2 e p. 290 n. 1.

[7] Num. 210, 22 della *Bibliographie der Troubadours* di Alfred Pillet-Henry Carstens, Halle, 1933. E' un testo non facilmente reperibile; si può vedere in Manuel Milá y Fontanals, *De los trovadores en España* [2], Barcelona, 1889. Per lo schema metrico ved. István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des Troubadours*, Paris, 1953-1957, I, num. 8, 1.

[8] *B* 491/*V* 74.

[9] Bertoni, *Alfonso X* cit., p. 172: in *B* 491/*V* 74 (*O genete*), *B* 494/*V* 77 (*O que foi passar a serra*), *B* 496/*V* 79 (*Quen da guerra*) si avrebbero « versi che ricordano davvicino la maniera personale e vigorosa di Bertran de Born ». Ma se si vuole uscire dal vago, istituendo corrispondenze concrete, non si stringe nulla; senza contare che

(non potendosi sapere quale dei due interlocutori abbia preso l'iniziativa) il fatto che una tenzone gallego-provenzale [1] tra Alfonso e un don Arnaldo (che è verisimilmente Arnaut Catalan) « reproduit la formule strophique et les rimes d'une chanson [*Can vei la lauzeta mover*] de Bernart de Ventadorn » [2] e di altri trovatori [3].

Ripeto: per ora, cioè allo stato attuale delle nostre conoscenze. Un'indagine approfondita, che sarà più agevole quando si disporrà di una buona edizione complessiva del canzoniere profano alfonsino, fornirà forse ulteriori elementi [4]. Permetteranno essi di assegnare al provenzalismo di Alfonso fonti anteriori alla fine del XII secolo? Ne dubito assai.

SILVIO PELLEGRINI

un'essenziale diversità d'impostazione distingue i sirventesi di Alfonso da quelli di Bertran: pel secondo la guerra è spettacolo, movimento e vitalità, pel primo l'adempimento di un dovere morale e politico.

[10] Bertoni, *Alfonso X* cit., p. 173: *B* 476 (*Non quer'eu donzela fea*) « si può dire sia un'imitazione dell'*enueg* provenzale » e farebbe venire alla mente versi del Monge de Montaudon. Ma, come osservai altrove (*Una « cantiga de maldizer » di Alfonso X*, cit., p. 166), manca a tale pretesa imitazione « proprio quanto costituisce l'*enueg*: il lungo elenco di molteplici cose irritanti »; il componimento alfonsino è invece uno scherno che beffeggia in modo assai sconcio un unico personaggio, ritornellando lungamente la medesima grossolana circostanza.

[1] *B* 477 = 371 dell'edizione Monaci-Molteni. Ved. Silvio Pellegrini, *Arnaut (Catalan?) e Alfonso X di Castiglia* (di prossima pubblicazione nella miscellanea in onore di Ettore Li Gotti).

[2] István Frank, *Les troubadours et le Portugal* cit., pp. 214-215.

[3] Ved. Frank, *Répertoire* cit., I, num. 407, 9, 10, 11, 12; II, p. 192.

[4] L'indagine dovrebbe considerare anzitutto i numerosi trovatori provenzali che soggiornarono alla corte di Alfonso o soltanto toccarono di lui nei loro componimenti. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda* cit., II, pp. 748-750, ne dà questo elenco: pei primi: Aimeric de Belenoi, Arnaut Plagues, At de Mons, Bertran Carbonel, Bertran de Lamanon, Bonifaci Calvo, Folquet de Lunel, Gauceran de Saint Leidier, Guillem Montanhagol, Guiraut Riquier; pei secondi: Bertolome Zorzi, Paulet de Marselha, Raimon de Tors, Raimon de Castelnau [?], Peire Guillem, Bernart de Rovenac, Calega Panzan. A tali liste vanno aggiunti un Arnaut (Catalan?), Pons de Barba, Serveri de Gerona, Uc de l'Escura.

Sull'argomento, oltre al sopracitato luogo della Michaëlis (più esatto della *Geschichte der portugiesischen Litteratur* nel «Grundriss» del Gröber, II II, Strassburg, 1897, p. 173 n. 3) si veda: Milá y Fontanals, *De los trovadores en España* [2] cit., pp. 194-246; H. R. Lang, *The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères* (« Modern Language Notes », X, Baltimore, 1895, coll. 207-231), coll. 211-212 e n. 25; Jeanroy, *La poésie lyrique des Troubadours* cit., I, pp. 213-219 e particolarmente p. 216 n. 4; Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca* cit., pp. 189-191; Frank, *Les troubadours et le Portugal* cit., pp. 202-203, 209, 210-211, 214-215; Pellegrini *Arnaut* cit.

I LIRICI PORTOGHESI DEL CINQUECENTO ALL'ESAME DI UN SETTECENTISTA

La disamina, che resta in gran parte da farsi, sulla minuziosa attività erudita e letteraria settecentista, in Portogallo come altrove, anche nel campo stilistico, ha a propria disposizione, come uno degli strumenti più utili da riconsultare, le « Memorias de Litteratura Portugueza » [1] della « Academia Real das Sciencias » di Lisbona, pubblicate in otto volumi dal 1792 al 1812. Di tali volumi merita un'attenzione particolare, per quanto sopra accennato, il IV, costituito da quattro saggi, ben tre dei quali affrontano esplicitamente problemi stilistici [2]. Si tratta di una *Dissertaçaõ Academica* di António Pereira de Figueiredo (1725-1797), « escrita, e recitada no anno de 1781 », articolo di ampiezza normale, che occupa le prime venticinque pagine del volume, e nel quale l'autore, dotto

---

[1] Nelle citazioni si mantiene naturalmente la grafia dell'epoca.

[2] Il quarto riguarda un tema diversamente ma altrettanto interessante: sono le *Memorias, Da Litteratura Sagrada dos Judeos Portuguezes no presente Seculo* di un notissimo erudito, António Ribeiro dos Santos. Riportato alle pagine 306-338 del volume, il saggio è diviso in due capitoli: *Das Edições, e Versões dos Livros Sagrados* (che comincia con un elogio dell'attività editoriale, tanto per i testi originali dei libri sacri quanto per le traduzioni di essi, degli ebrei portoghesi di Londra, di Amsterdam e dell'Aja) e *Dos Escritores Judeos, que escrevêraõ obras de Litteratura Sagrada* (il secondo dei quali scrittori, che viene citato, è R. David Neto, nato in Venezia — ma di genitori portoghesi —, il quale, prima di passare a Londra — nel 1701 —, fu medico e predicatore in Livorno, e le cui prime due opere qui ricordate — delle molte che l'autore menziona, a testimonianza della vastità di interessi culturali dell'autore —, la *Pascalogia, ou verdadeiro discurso da Pascoa...*, e il *Da Divina Providencia...*, si ricorda che furono scritte in italiano. Tali opere potranno forse interessare Giuseppe Tavani, per eventuali suoi studi che completino i recenti preziosi *Appunti sul giudeo-portoghese di Livorno*, apparsi negli « Annali - Sezione Romanza » dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (1959, 1, 2, pp. 61-99), così come lo potrà forse interessare, almeno per curiosità, la notizia, data ancora da David Neto, della Bibbia ebraica in traduzione spagnola, pubblicata ad Amsterdam nel 1726, vista dall'erudito Rossi fra gli ebrei di Livorno, erudito che precisò anche di non averla potuta esaminare, e quindi di non poter affermare se fosse la famosa traduzione ferrarese o un'altra.

in teologia e noto conoscitore del latino, fa una rivalutazione di *João de Barros Exemplar da mais solida Eloquencia Portugueza;* e di due scritti che invece assumono anche per lunghezza l'aspetto di vere monografie, uno di António das Neves Pereira (morto in età avanzata nel 1818), che l'autore definisce *Ensaio Critico, sobre qual seja o uso prudente das palavras de que se servíraõ os nossos bons Escritores do Seculo XV e XVI; e deixáraõ esquecer os que depois se seguíraõ até ao presente,* dal cui titolo — che, come si vede, nel tradizionale stile settecentesco non fa economia di precisazioni — già si intravede l'incitamento a ritornare ai classici, appunto nell'atmosfera neoclassica del tempo — e che occupa le pagine 339-466 del volume [1] —; l'altro di Francisco Dias, *Analyse, E combinações filosoficas sobre a elocuçaõ, e estylo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha, e Camões, segundo o espirito do sabio Programma da Academia Real das Sciencias, publicado em 17 de Janeiro de* 1790, e che è di fatto un volume già di per se stesso, giacché occupa niente meno che le pagine 26-305.

Francisco Dias, o, per essere più esatti, Francisco Dias Gomes, vissuto dal 1745 al 1795, delle cui *Obras poéticas* — uscite postume, 1799 — non siamo riusciti a vedere esemplari, ma che Jacinto do Prado Coelho ci assicura essere accompagnate da « notas estilísticas » per le quali l'autore « se notabilizou » [2], ha inteso dissertare, col suddetto lavoro, sul tema propostosi, attenendosi dunque a un preciso programma accademico: stimolati da questa premessa dell'autore, e dall'apprezzamento odierno del Prado Coelho, secondo il quale nell'*Analyse* del Dias Gomes « se pisa terreno virgem entre nós, seguindo o exemplo dos comentários de Voltaire a Corneille » [3], ci siamo indugiati su quel programma e su questo lavoro.

---

[1] António das Neves Pereira collabora anche al vol. V delle « Memorias » con un *Ensaio sobre a Filologia Portuguesa por meio do exame e comparação da Locução e Estilo dos nossos mais insignes Poetas, que florecêraõ no século XVI* (pp. 1-151), di cui c'è una *Continuação do ensaio crítico, sobre qual seja o uso prudente das palavras, de que se servíraõ os nossos bons Escritores do seculo XV, e XVI; e deixáraõ esquecer os que depois se seguíraõ até ao presente,* alle pagine 152-252 dello stesso volume V.

[2] In *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira,* diretto da Jacinto do Prado Coelho, Porto, Livraria Figueirinhas, s.d. (ma terminato nel 1960), p. 406.

[3] Ivi.

***

Il surriferito *Programma,* presentato, col nome del segretario di quell'Accademia, il noto erudito José Corrêa da Serra, « para o ano de 1792 », e che riguarda, nell'ordine, la fisica, l'agricoltura, la medicina nazionale, (questa, per l'anno 1793, « para o Brasil com prémio dobrado »), le scienze esatte (calcolo, navigazioni), le arti meccaniche, l'idraulica, per giungere infine alla letteratura (che comprende: storia portoghese, lingua portoghese, poesia e teatro nazionale) [1], è un documento prezioso per chi intenda farsi un'idea dei problemi che interessavano allora la cultura portoghese; e mette conto di trascrivere qui, almeno in nota, anche quello che precede e che segue quanto ci riguarda direttamente [2], che è: « Em Língua Portuguesa. Para o ano de 1792. Examinar, e comparar a locução e estilo de Luís de Camões, António Ferreira, Diogo Bernardes, Francisco de Sá e Miranda, Pedro de Andrade Caminha e o que cada um deles contribuiu para a perfeição da língua portuguesa ».

L'*Analyse,* la quale (lo sappiamo da una nota all'inizio di essa nelle « Memorias ») « foi coroada na Sessaõ Pública de Maio de 1792 », si apre alla luce di un'affermazione classica e neoclassica per eccellenza, cioé con due versi del Boileau (« Sans la Langue en un mot l'auteur le plus divin — Est toujours, quoiqu'il fasse, un mauvais écrivain »), e con un prologo nel quale, premessa la necessità di « fondar as qualidades principaes da composiçaõ e estylo » di Sá de Miranda come di colui che « lançou os fundamentos da Poesia Portugueza » e, per naturale conseguenza di tale necessità, l'altra, di dover « fazer huma descripçaõ exacta do estado, em que se achava a Lingua, quando o Poeta *Miranda* appareceo » (« Me-

---

[1] Dopo di che viene ancora, e a chiusa, il diritto.

[2] Precede: « Na Literatura Portuguesa. Em História Portuguesa. Para o ano de 1792. Qual foi o estado da marinha, e navegação Portuguesa, tanto de guerra, como mercantil, desde o princípio da monarquia, até ao Reinado do senhor Rei D. João II, notando a qualidade e quantitade de embarcações, a composição, e jerarquias das tripulações, as viagens que faziam, e todos os regulamentos, e ordens relativas aos marinheiros e marinha ». E segue: « Prémio dobrado sem limitação de tempo. Uma Gramática Filosófica da Língua Portuguesa. Em Poesia e Teatro Nacional. Uma Tragédia Portuguesa. Uma Comédia Portuguesa de carácter em verso ou em Prosa. Estes prémios serão fixos para todos os anos, como também os seguintes: Quatro medalhas de prata da mesma grandeza e cunho que as de ouro dos prémios ordinários da Academia, às quatro melhores composições poéticas que não sejam Epopeia, Tragédia ou Comédia ».

morias », p. 26), l'autore dichiara esplicitamente di aver tenuto conto della lezione di Aristotele, Cicerone, Quintiliano, Longino e, molto di più, di Loke (sic!), Condillac, Du Marsais, ma, soprattutto, del « sabio Commentario, que o grande *Voltaire* fez ás Obras de *Pedro Corneille,* onde se vem as regras do gosto na sua maior elevaçaõ ».

Tutto questo non ci direbbe gran che, nella disamina del Settecento, se Francisco Dias non aggiungesse la precisazione che egli, con ciò, tratta « materias novas em Portugal » e non si attribuisse quindi, senza circonlocuzioni, il diritto di applicare a se stesso, « a pezar dos defeitos », due versi di Camões: « ...que aqui vereis presente — Cousas, que juntas se achaõ raramente » [1].

Alle pagine 27-62 si estende poi una « Introduçaõ », corredata di note abbondanti e spesso lunghissime (lunghe fino a dodici pagine!), che espone le idee dell'autore sulla lingua: sono idee che dànno una visione — che appare chiara e intelligente anche alla luce dei criteri di oggi — di quella che noi chiamiamo « filosofia della lingua » (il termine « filosofia » appare ripetutamente nel testo del Dias, oltre che — come abbiamo visto — già nel titolo del suo lavoro), e che tentano una giustificazione storico-sociologica tuttora interessante del fenomeno « lingua ». Muovendo infatti dalla convinzione che la lingua proceda pari passo, nei popoli, col numero delle « revoluções » e col grado di conoscenza delle « leis da sociedade », il Dias giunge a concludere che le nazioni « mais pulidas e sabias » al riguardo, « tanto na linguagem, como nos costumes », sono state « quasi sempre » quelle poste sul mare (grazie ai loro rapporti con altre) e quelle i cui avvenimenti diedero loro « lugar distincto nos annaes do genero humano » (p. 28): lingua che esemplifica con quelle, in Asia, del Malabar, del Coromandel e della Cina; in Europa, dei greci, dei romani, degli italiani, dei francesi, degli spagnoli e degli inglesi. A questo punto, nel soffermarsi sulla poesia (nel senso anche di « cesuras, e combinações harmonicas »), il Dias, dopo di avere accennato ai provenzali, fa il primo elogio incondizionato degli italiani, « re-

[1] Tali versi chiudono notoriamente la terzultima ottava di *Os Lusíadas,* dove Camões attribuisce a se stesso due doti che si troverebbero raramente insieme, « honesto estudo » e « engenho ».

stauradores de quasi todas as Artes... [i quali] fôraõ os primeiros, que tratáraõ a Poesia com dignidade, aperfeiçoando os metros, e harmonias, que os mesmos Provençaes, e Sicilianos tinhaõ inventado; e tanto se applicáraõ a ella, que já no decimo quarto Seculo era famoso Poeta o celebre Dante, quem fixou todas as accentuações harmonicas do hendecasyllabo, que ficou sendo o mais necessario metro da Poesia Italiana, Castelhana, e Portugueza » (pp. 2-30).

E passando alla Penisola Iberica, l'autore ci appare come un assertore dell'origine araba della poesia, che appunto gli arabi avrebbero portato in Spagna, e il cui ritardo nel fiorire, nei confronti della poesia italiana, sarebbe da imputare ai secoli di guerre della penisola: in altre parole, siamo in presenza, in Portogallo, press'a poco negli stessi anni che in Spagna, del sorgere del problema delle origini della lirica peninsulare — problema il merito della cui formulazione spetta, per ormai riconosciuto diritto, al Settecento e non ai secoli successivi —. Nonostante il ritardo — continua il Dias —, dal volgare venuto dal latino e da « varios dialectos barbaros » « se formáraõ os dous mais bellos, e sonoros Idiomas de Hespana, e talvez da Europa, o Castelhano, e o Portuguez »; e fra i due idiomi, il portoghese, per essere la lingua di una nazione « mais moderna » e che occupa « menos espaço de terreno », « veio mais cedo a produzir monumentos, que assaz distinguíraõ, e acreditáraõ o seu Idioma », la cui caratteristica egli vede nella « elegancia, e perspicuidade » (p. 30).

E' precisato, in altre parole, in modo rapido e pure sempre corrispondente alla visione di oggi (ed è quello che qui più ci importa), il primato poetico del portoghese fra gli idiomi iberici, non solo come realtà, ma anche come logica conseguenza di fatti conosciuti e — quel che più conta — opportunamente valutati; infatti, a proposito delle caratteristiche della lingua portoghese e della « natural inclinaçaõ destas causas, a qual será mais propria de quem tentar escrever a historia da Lingua », il Dias ci dà, e in un modo del tutto naturale, la sorprendente precisazione dell'esistenza di una storia della lingua [1]. Tanto più sorprendente è tale

[1] L'apprezzamento che il Dias si merita a questo riguardo è di molto superiore alla constatazione delle idee molto vaghe che egli mostra di avere — almeno da quanto appare dal suo scritto — sull'antica lirica, a proposito della quale si limita a fare il

precisazione perché in realtà la storia della lingua protoghese, a questo punto, viene tracciata dal Dias stesso senza parere, e non sempre in modo del tutto sommario: e questa sua trattazione è uno dei due motivi — insieme al proposito ufficiale di essa, quale appare dal titolo — che la rendono interessante anche per noi lettori del Novecento.

La visione, che il Dias ha, dell'evoluzione della lingua portoghese dalle origini a Sá de Miranda, corrisponde a tre periodi. Il primo è quello della dinastia dei Borgogna, fino a Dom Fernando, periodo nel quale il Portogallo gli appare isolato nelle sue attività terriere, giacente « na ignorancia », con per idioma « huma linguagem informe, e grosseira, chêa de sons rudes, que as linguas barbaras lhe tinhaõ communicado » (peccato che non ci elenchi, e neppure ci esemplifichi, questi « sons rudes » derivanti dalle lingue non latine!) « ...chêa pois de construcções erroneas, de dithonghos asperos, e desinencias rudes, pobre de termos, sem idéa de nexo, que subsiste nas particulas, sem syntaxe, sem harmonia, o seu periodo incerto, e desunido vacillava sem caracter » (pp. 31-32).

Il secondo è quello di una prima fase della dinastia degli Aviz, a cominciare dalla « grande revoluçaõ » di Dom João I: con l'ampliarsi violento dell'attività della nazione — conquista di Ceuta e inizio delle scoperte marittime — e con l'aprirsi di un periodo eccezionale nella storia umana, « desta grande época em diante » apparvero « huma Naçaõ nova, e hum novo Idioma: naõ he paradoxo ...O novo aspecto de acontecimentos absolutamente novos, e dignos de universal admiraçaõ, vêo acompanhado de huma nova linguagem » [1] (pp. 32-33).

Lo « altro linguaggio », cioé quello del terzo periodo (« altro » da quello di Dom Diniz, di Dom Pedro e dei loro tempi, la cui poesia e i cui scritti « estaõ consignados em huma linguagem taõ confusa e barbara, que quasi naõ se entendem »), è quello di poco più di mezzo secolo dopo, cioé di Fernão Lopes, le cui *Crónicas*

nome del re Dom Diniz (che fa a mo' di esempio, a dire il vero), e a sostenere che « as maiores luzes a respeito da natureza, e origem da nossa Poesia » si possono avere non già — come ci aspetteremmo — dagli antichi canzonieri, ma da quello di Resende.

[1] E non solo per il volgare, ma anche per il latino: « Hum latim barbaro [intendi: quello fino a Dom João II até alli organo das Leis, e instrumentos publicos, cessou de ser a linguagem do Fôro » (p. 32).

gli appaiono « escritas em lingua clara, e taõ diversa da que se observa naquelles anteriores escritos, que se póde reputar outro Idioma », nonostante la cui perspicuità però « claramente se conhece pela leitura de seus escritos, e dos que depois delle vieraõ até ao fim do reinado de D. Joaõ segundo, que a syntaxe commum da Lingua Portugueza era assaz confusa, e desfigurada de construcções erroneas » (p. 33) [1].

E qui il Dias si addentra in un esame storico-filosofico della lingua, di cui si prende visione con diletto: « a obscuridade daquelles tempos, a raridade de livros, que o prelo, entaõ de novo inventado, inda naõ fazia communs, a ignorancia em fim retardavaõ o progresso das luzes, e naõ deixavaõ aperfeiçoar o Idioma; além de que, o bom gosto nestas materias, que deve ser hum resultado de infinitas combinações filosoficas [2] as mais ajustadas á razaõ, fez sempre em todas as Linguas vagarosos progressos » (pp. 35-36). Dal che il Dias deriva, con logica ferrea e con stringatissima esposizione, non solo « a falta do número prosaico, e metrico do Idioma », ma anche « a pobreza notavel de vozes, causa evidente da pouca variedade do estylo » (pp. 36 e 48) [3 4]. E le sue considerazioni al riguardo sono scrupolose e calzanti, e ognuna ampiamente documentata da esempi: cattivo uso dei possessivi, indiscreta disposizione delle congiunzioni, doppia negazione pleo-

[1] E qui, con una nota lunghissima, l'autore smonta pezzo per pezzo alcuni periodi di Fernão Lopes che gli sembrano sufficienti a mostrare « quam defeitosa, e impura era a prosa Portugueza » in quello storico e in chi lo seguì (Azurara, Bernardim Ribeiro, Ruy de Pina), e che — è ciò che qui ci importa — sottolinea come « defeito que passou a quasi todos os authores do Seculo de Quinhentos, cujos escritos tem merecido aos nossos litteratos modernos supersticiosa adoraçaõ » (nota [a] da p. 33 a p. 36). Con la quale osservazione il Dias ci pone davanti a un fatto molto interessante: mentre dà infatti come acquisizione definitiva, di raggiunta maturità, la lingua (di poesia) di Sá de Miranda, pone limiti sostanziali a quella (di prosa) dei contemporanei di lui, e addirittura di scrittori a lui successivi nel tempo, delimitando pertanto il proprio riconoscimento della lingua del Cinquecento e — ciò che ancora più importa — palesando una decisa libertà e autonomia di giudizio nei confronti dell'incondizionata e indiscriminata idolatria del Settecento neoclassico per quel secolo.

[2] Non è dunque la prima volta che usa, come aggettivo o sostantivo, questo termine, lo usa anzi molto spesso: il Dias si pone in questo modo, anche nella terminologia, nell'atmosfera dei più tradizionali rappresentanti del Settecento, al riguardo (si pensi all'italiano Cesarotti, per fare solo un nome).

[3] Nel corpo di quest'ultimo periodo il Dias inserisce la più lunga nota della sua esposizione (pp. 36-48), intesa a documentare quanto ha detto.

[4] E qui, in una nota lunghissima, l'autore ci propone una lista, preziosa per gli storici del lessico portoghese, di molte e molte centinaia di vocaboli non esistenti,

nastica, accezione « barbara » di preposizioni usate come avverbi negativi (è il caso dell'uso di « sem » seguito da gerundio — « sem podendo », « sem fazendo », ecc. —, frequentissimo in Fernão Lopes, a proposito del quale uso il nostro autore dice che « he hum dos mais insignes absurdos, que desfigurava a Syntaxe Portugueza »: p. 51, nota 6), errori di genere, verbi mal coniugati, participi mal costruiti o mal derivati, collocazioni strane, con iperbati per conseguenza, desinenze aspre, « além de outros vicios de elocuçaõ, que offuscavaõ o resplendor de algumas bellezas nativas, que já de longe annunciavaõ aquella feliz disposiçaõ de graças naturaes [che poi in nota esemplifica in Fernão Lopes e Azurara], com que se mostrou a Lingua Portugueza nas elegantes pennas de hum Barros, de hum immortal Camões » (pp. 59-61).

Insomma, vien fatto di domandarsi se anche gli storici, del nostro tempo, della lingua portoghese (e non sono ancora molti) non avrebbero avuto lumi interessanti, almeno per quanto riguarda la visione che si ebbe, del problema della lingua nel Portogallo del Settecento, rileggendosi con attenzione questa pagina.

***

Il secondo motivo, per cui il lungo studio del Dias ci pare degno di particolare attenzione, è l'analisi dei poeti, propostasi dall'autore già nel titolo. L'esame preliminare — lo si può ben definire così, giacché lo studioso tornerà continuamente a riprenderlo — su Sá de Miranda (che occupa le pagine 62-92) conduce il lettore odierno a una considerazione sorprendente: di Sá de Miranda il Dias dà una valutazione che corrisponde sì a quella che se ne dà oggi, ma che — ricordiamo — si è acquisita da pochissimo tempo, cioé che l'importanza di quel primo italianista portoghese è di molto superiore dal punto di vista della storia della poesia che da quello poetico propriamente detto: una valutazione, in altre parole, che buona parte del Settecento e tutto l'Ottocento e i primi decenni del Novecento avevano dimenticato, se mai l'avevano avuta, nell'inerte tramandarsi di un giudizio frettoloso — su Sá de Miranda considerato grande poeta —, giudizio mai sottoposto a un controllo calmo e sereno.

o ignorati, o rarissimi, o deformati da protesi o epentesi o aferesi o sincope o apocope, al principio del regno di Dom Manuel. Nella nota, fra le altre precisazioni c'è quella della tarda introduzione, in portoghese, della forma del superlativo assoluto (« superlativo de hum só termo »), ammesso per primo dall'italiano (nella quale lingua « são taõ antigos, que já no Dante se encontraõ com frequencia, e no Petrarca, que he do tempo do nosso Rei D. Affonço V., são triviaes »: nota [a] da p. 36 a p. 45) e apparso nel portoghese con Sá de Miranda (ammette invero, il Dias, che ci sono tre superlativi assoluti nelle *Crónicas* su Dom João I di Fernão Lopes e di Azurara, ma li definisce idiotismi stranieri tradotti o li attribuisce a editori successivi; ammette ancora che ce ne sono tre altri nelle *Crónicas* su Dom Duarte e su Dom Afonso V di Ruy de Pina, ma ricorda che esse, oltre che essere rimaste inedite, furono composte negli stessi tempi delle poesie di Sá de Miranda, il che lo induce a sottolineare che le opere di poesia sono sempre più lette, e quindi più note, che quelle di prosa: si veda a p. 73). La capacità di osservazione del Dias è sempre notevole, egli bada a non lasciarsi sfuggire nulla: a proposito del superlativo assoluto egli nota, per esempio, che il francese è l'unica lingua romanza che non lo ha, il che — aggiunge — « naõ foi bastante para deixar de ter [intendi: il francese] os mais excellentes escritos em todo o genero da Litteratura » (ivi).

Secondo il Dias invece i meriti di quel « Filosofo Poeta » nell'aver determinato la « harmonia da Lingua na Poesia Portugueza » sono totali e categorici: Sá la rompe con l'uso « supersticioso » dell'ottonario, vincendo i « mil obstaculos, que lhe oppunha hum Idioma pouco ou nada acostumado a operações poeticas, sem modellos, sem guia mais do que o exemplo dos metros Italianos » (pp. 62-63), sentendo, sull'esempio italiano, l'armonia dell'endecasillabo e del settenario, e dell'ottava rima [1], fissando gli accenti, perfezionando il sonetto che resterà poi quale egli lo ha fatto, e insegnando inoltre la struttura della canzone e della terzina. La poesia di Sá de Miranda non ha i lampi del genio (« aquella vivacidade, aquella audacia, com que se annuncia hum grande Poeta »), brilla però di quella luce che « naõ cega, naõ abraza; antes illumina, alegra, vivifica, e se adapta á vista debil do leitor pouco instruido: *Serpit humi tutus nimium* » (p. 67) [2] e ha una capacità rara di adattarsi alle circostanze, e alle possibilità « dos leitores pouco acostumados á liçaõ de escritos sublimes naquelles tempos, e á natureza da Lingua inda pobre de vozes, e translações audaces »; il che appare al Dias motivo necessario e sufficiente per cui Sá de Miranda « deveria

[1] Il settenario anzi fu addirittura introdotto da Sá de Miranda, il quale invece trovò esistenti già « muito antes » l'endecasillabo e l'ottava — come dimostrò Manuel de Faria e Sousa, aggiunge il Dias —. Ma ciò che qui più attira certamente la curiosità del lettore di oggi è la valutazione che il Dias dà dell'infante Dom Pedro — quello della « ínclita geração » e delle « Sete Partidas do Mundo » — (a cui fra l'altro qui si attribuisce il merito di aver introdotto nella poesia portoghese il sonetto, evidente anche se non esplicito riflesso delle convinzioni secentesche — di Faria e Sousa — al riguardo), presentato non solo come « Poeta insigne, o Principe mais sabio do seu tempo », ma addirittura come « o maior homem da Naçaõ Portugueza » (p. 66).

[2] E' la prima parte del v. 28 dell'*Ars Poetica* di Orazio (che continua: *timidusque procellae*).

ser o primeiro Poeta, por onde houvessem de principiar seus estudos aquelles que pertendem iniciar-se nos mysterios da Poesia vulgar » (p. 67); un poeta insomma la cui « expressaõ resumida, mas chêa de força, e clareza, offerece quasi igual número de idéas, que de palavras », e i caratteri del cui stile sono dunque « concisaõ e perspicuidade » (p. 68).

A tale valutazione di sintesi il Dias non giunge però apoditticamente, come di chi si arroghi il possesso della verità; sottopone invece Sá de Miranda a un esame minuto e particolareggiato, per mostrare « como se exprimio no Sublime » (p. 69): attuazione poetica — quella del sublime — nella quale attribuisce a Sá « maiores novidades de expressaõ absolutamente incognita no nosso Idioma ». E nello spirito di questo proposito si pone a esaminare coscienziosamente « como elle adoptou, e fez proprias da Lingua Portugueza tantas, e taõ bellas formulas da Poesia Latina, e Italiana nas seguintes passagens da Cançaõ a nossa Senhora imitada do Petrarca »: e qui comincia un'analisi comparativa, alcuni almeno dei cui elementi vale la pena di sottolineare.

Il Dias illustra innanzitutto alcune analogie (pp. 71-74); poi disserta sul « Methodo, que observou [intendi: Sá de Miranda] na expressaõ sublime » (pp. 74-76) e su « como da expressaõ simples deduzio a expressaõ composta » (pp. 77-79); infine si vale dell'accostamento fra il Petrarca e Sá de Miranda per riprendere il tema che gli sta a cuore, cioé l'eccellenza del poeta portoghese nella espressione del « sublime », a proposito di « como imitou no ideal, e no material, isto he, no conceito, e na frase » (pp. 79-90), e per ribadirlo con una ripresa, stavolta particolareggiatissima, del parallelismo fra le due Canzoni alla Vergine, strofe per strofe: dalla lettura di questo assieme comparativo risaltano i criteri letterari ed estetici di questo notevole settecentista.

La lunga esposizione dell'imitazione « no conceito, e na frase », fatta con un confronto « por partes » (p. 79) e con l'esplicito scopo (grazie all'esame dello « artificio » di tale imitazione « no ideal e no material ») di entrare « no inteiro conhecimento do methodo, que seguio na sua imitaçaõ, indo no mesmo passo descubrindo as graças de que enriqueceo o Idioma », ci fa penetrare infatti nelle doti palesi di una mente sottile, informatissima e di buon gusto. Il punto di partenza dell'autore è la sua valutazione della canzone

petrarchesca (che definisce « das mais excellentes composições que ha neste genero »), il cui « caracter no ideal he sublimidade, e no material elegancia » (p. 79), caratteristiche che il Dias sottolinea evidentemente per poterle attribuire subito anche a Sá de Miranda, il quale alla sua Canzone « até deo o mesmo número de estrofes, e versos, a mesma disposiçaõ metrica, e simulcadente, começando, assim como elle [intendi: il Petrarca], cada huma daquellas estrofas pela palavra Virgem » (pp. 79-80) [1]; dopo di che esprime la convinzione che « em tudo o mais imitou com liberalidade de Poeta sabio ». In altre parole, Sá de Miranda avrebbe imitato fedelissimamente nelle forme, e sarebbe invece stato creatore negli spiriti poetici. E poiché l'esame del Dias ce ne dà il destro, seguiamolo un momento nelle particolarità che riguardano il confronto fra le due Canzoni alla Vergine.

Strofe 1. — Il Dias parte da un nuovo riconoscimento categorico della precedenza e della grandezza del Petrarca nell'ambito della lirica europea: i quattro versi iniziali della sua Canzone alla Vergine (« Vergine bella che di sol vestita — ...a dir di te parole ») sono, secondo lui, « pinturas dignas do pincel de hum taõ grande Mestre, do primeiro Poeta, que escreveo com correcçaõ, e decencia em Lingua vulgar na Europa », e offrono una poeticità fatta tutta di immagini, poeticità che Sá de Miranda non sa imitare per quanto riguarda l'espressione, tenendosi però all'altezza del Petrarca per quanto riguarda l'intensità di pensiero. Cogliendo poi il legame che c'è fra il concetto che segue nella prima strofe mirandiana (« ...onde naõ chega — O fraco intendimento, chega a Fé ») con uno petrarchesco della quinta strofe (« Ove 'l fallo abondò la grazia abonda »), e accennando di sfuggita ai sei versi successivi — che definisce « pintura ideal, propria do genio do nosso Poeta » —, accosta quelli che completano la strofe (« por piedade ...coração seguro ») ai versi 5-12 della prima strofe petrarchesca (« Ma non so 'ncominciar ...a la mia guerra »), per aggiun-

[1] E' così per il numero delle strofe (dieci), per il numero dei versi, tanto di ogni strofe (tredici) quanto del commiato (sette), per la parola iniziale (Vergine, Virgem) di ognuna delle strofe (nel commiato petrarchesco la parola Vergine dà inizio al verso 3, in quello mirandiano dà inizio alla strofe), per la disposizione metrica (sono settenari i versi 8, 9 e 12 di ogni strofe, endecasillabi gli altri), per la « simulcadencia » (evidentemente, qui, nel significato di rima, dato che tanto nel Petrarca quanto in Sá de Miranda lo schema si presenta così: abcbaccddeefe).

gere che Sá de Miranda « vai sempre seguindo a sua maneira, por se conformar á Lingua, e ao leitor, como já fica dito, e por isso esta imagem ' Remedio a tanta míngua ', [che viene da ' Socorri — sic! — la mia guerra '], he menos poetica, que a Italiana » (pp. 80-81). E' dunque il primo corollario all'affermazione generale — essere, Sá de Miranda, poeta, ma fino a un certo punto — che l'autore ha premesso alla disamina particolareggiata.

Strofe 2. — Trova l'invocazione di Sá de Miranda, « Virgem tôda sem mágoa [1], inteira e pura » (v. 1), migliore dell'originale petrarchesco che l'ha ispirata (« Vergine pura, d'ogni parte intera »); attribuisce valore di « acçaõ passiva » al petrarchesco « di Sol vestita » (I, 1), e di « acçaõ activa » invece al mirandiano — che lo imita — « claridade do Sol » (v. 4); giudica superiore « tanto na viveza da pintura, como no laconismo, com que se acha annunciada », il mirandiano « e a quem por vós chamou, sempre a mão destes » (v. 13: che è l'ultimo verso di una strofe definita « digna do mesmo Petrarca » — p. 82) al modello petrarchesco « Invoco lei, che ben sempre rispose — chi la chiamò con fede » (1,8).

Strofe 3. — L'inizio mirandiano « Virgem, seguro porto, amparo e abrigo — às mores tempestades » (vv. 1-2) gli fa ricordare l'importanza sostanziale dell'uso della metafora nella poesia: definisce « admiraveis, e proprias » quelle qui usate da Sá e le addita alla doverosa ammirazione di colui che « sabe pela leitura, e pela observaçaõ o que era a Lingua Portugueza antes que o Sá de Miranda florecesse », giacché da una simile situazione della lingua quest'ultimo poeta giunse a tener testa al Petrarca, per esempio nei riguardi di un'imagine meravigliosa del grande lirico italiano (« O saldo escudo [sic!] de l'afflitte genti — Contra colpi di morte, e di fortuna »: II, 4-5); a proposito poi del verso che segue in Sá de Miranda, « aos ventos esta vida encomendada » (v. 3), ricollegandolo all'oraziano « Navis, quae tibi creditum — Debes Virgilium... » (Ode III del libro 1), ricorda che questo verso del poeta latino fu imitato anche da António Ferreira e da tanti altri

[1] Le note filologiche e semantiche del nostro settecentista continuano ad essere interessanti: a « mágoa » attribuisce non il significato traslato che gli è venuto in seguito, ma la primitiva « energia » di « macula » (come in Petrarca, del resto), accennando inoltre all'evoluzione « mágoa, mancha, malha, mazella » dal latino m a c u l a .

portoghesi, ma da tutti « muito mal, porque tambem o original Latino naõ he recommendavel »: rivendica cioé a Sá de Miranda una precedenza poetica assoluta.

Strofe 4. — La disamina senza confronti più lunga è quella fatta sull'imitazione di questa strofe dalla sesta del Petrarca, imitazione che il Dias giudica fatta « com singular liberalidade, frizando todas as idéas ao pensar Portuguez, e proporcionando as frases ao genio da Lingua » (p. 83): lo studioso ha dunque sempre presente, come guida, la preoccupazione dell'indagine stilistica. E l'accostamento della Vergine alla stella del mare gli appare « mais circumstanciada nas idéas, e consideravelmente mais poetica, e menos vulgar na Poesia » in Sá de Miranda (« Virgem do mar Estrella », v. 1) che in Petrarca (« Vergine — Di questo tempestoso mare stella », VI, vv.1-2), nel cui testo egli trova « mais harmonia, que propriedade » (p. 84): debolezza, dal punto di vista della « proprietà », che sarebbe documentata soprattutto dal fatto della ripetizione dello stesso epiteto (« fedel ...fidata ») nello stesso verso. A proposito poi della « terribile procella » petrarchesca, che Sá amplifica, il Dias giudica il poeta portoghese più compiuto e più efficace dell'italiano, giacché « retrata todas as circumstancias da tormenta » [« De tôda parte venta, — de tôda espanta o tempo feo e forte », vv. 9-10]: as elegancias saõ cultissimas, e poeticas, sem constrangimento », anzi, con lodevoli metonimie, metafore, similitudini. Che se poi c'è qualche neo (che egli non esita a sottolineare), il Dias richiama però l'oraziano « cum plura nitent in carmine, cur ego paucis offendar maculis » [1].

Strofe 5. — Il settecentista la mette in risalto come strumento di cui Sá de Miranda si è servito per introdurre nella lingua portoghese nuove eleganze: fra tutte sottolinea quella di « orvalho celestial » (mentre invece non ne giudica positivamente un'altra, « Porta que Esechiel cerrada via » v. 2, « que se não fas recommendavel pela elegancia » come quella petrarchesca di cui è imitazione: « O fenestra del ciel lucente, altera », III, v. 6). A pro-

[1] La citazione è una specie di riassunto, per quanto riguarda il concetto che intende esprimere, dei versi 351-353 dell'*Ars Poetica* di Orazio: « Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis — offendar maculis quas aut incuria fudit —aut humana parum cavit natura. Quid ergo est? ».

posito di questa strofe, il Dias ne sottolinea gli echi anche dai Libri Sacri.

Strofe 6. — Si limita a dire che né il passaggio petrarchesco « Madre, figliuola e sposa — Vergine gloriosa » (IV, vv. 8-9), né l'imitazione di Sá « Vos madre, e filha, vos esposa sois » (v. 4), « nada tem de recommendavel, nem o conceito lhes dava lugar a serem brilhantes na expressaõ ».

Strofe 7. — Con sempre l'occhio sugli aspetti formali, il Dias la trova « imitada de outra do Petrarca, no total, digo, da disposiçaõ das idéas, mas naõ no estylo » (p. 86), tranne nel primo verso (« Virgem, nossa esperança », da « Vergine, in cui ho tutta mia speranza », IX, v. 1) [1]; e la definisce « nobre, e tecida de elegancias tambem tiradas dos Livros Sanctos». Di particolarmente interessante c'è qui che il Dias prende lo spunto per vedere, al di là della presentazione di Sá de Miranda, la futura posizione di Camões, cioé per delineare e additare i perfezionamenti che Camões avrebbe arrecato dal punto di vista linguistico: si attarda infatti a precisare per esempio che Camões, se avesse disegnato un quadro eguale, avrebbe certamente sostituito « fonte » a « poço », « manaõ » a « correm » (intendi: le acque).

Strofe 8. — Attribuita al capitolo XII dell'Apocalisse l'origine delle « elegancias » dei primi tre versi (« Virgem do Sol vestida ...a Lua ») giudica « mais laconica, e significante » l'espressione petrarchesca equivalente (« Vergine bella, che di sol vestita — coronata di stelle », I, vv. 1-2) [2], definendo « redundancia de idéa » la « clausula — dos seus raios envolta — »; trova buono tutto il resto, « naõ obstante dous versos, que tem mal accentuados nas cesuras » [3] (p. 87).

Strofe 9. — Imitata direttamente dalla Sacra Scrittura, la trova tutta bella, nonostante la durezza dei versi 1 e 6 [4].

---

[1] Trascriviamo correttamente le citazioni, spesso non esenti da errori nel Dias, come si può notare da quella del presente verso: « Vergine, in cui hó tuta mia esperanza ».

[2] Ma prima aveva trovata « passiva » — come si è detto — l'imagine petrarchesca, nei confronti di quella « attiva » che essa avrebbe ispirato a Sá, nella strofe 2ª.

[3] Si riferisce evidentemente al v. 6 (« de muitas, que possa ir chorando algũa ») e al v. 12, che in realtà non solo ha cesure sbagliate, ma è un ottonario invece che un settenario (« com os ventos contrastando »).

[4] In realtà, di questi versi, il sesto ha gli accenti sulle sillabe 6ª e 10ª (« tendo um e o outro Sol sua luz ausente »), se lo si vuol leggere come induce a leggerlo il

Strofe 10. — Si riferisce alle imitazioni, che vi rileva, dalla Sacra Scrittura (Salmo 90) e da Virgilio.

L'esame fatto suggerisce al Dias la considerazione finale che Sá de Miranda nell'imitare il Petrarca era gravemente danneggiato dal fatto che « o seu genio, naõ era analogo ao de Petrarca, o em semelhante empreza tentou tirar a clava da maõ a Hercules ». Comunque, analisi di imitazioni non farà più, dice curiosamente, « porque as acha desnecessarias; nem este Poeta he abundante dellas, ou porque naõ eraõ do seu gosto, ou porque ainda naõ achava o Idioma flexivel para isso » (p. 88) (ci aveva già illuminati, del resto, su quelli che ritiene i criteri generali dell'imitazione da parte di Sá de Miranda, all'inizio del capitolo [1]; però torna sull'analisi per dedurre, ed elencare scrupolosamente, le ben 49 « elegancias » che Sá de Miranda avrebbe avuto il merito, secondo i suoi calcoli, di dare in « beneficio » alla lingua portoghese dall'imitazione della Canzone alla Vergine petrarchesca, da « Claridade do Sol » a « Hontem menino, sou velho ao presente », cogliendo — a conclusione —, nella Canzone alla Vergine di Sá de Miranda, « frase pura e culta, isto he sem incongruencias de nomes e verbos mal declinados, nem maculada de vozes e clausolas antiquadas e obsoletas, nem de dithongos asperos, e desinencias rudes » (p. 89).

Nel fare la sua analisi particolareggiata dell'imitazione di Sá de Miranda dal Petrarca il Dias si era esplicitamente prefisso uno scopo soprattutto linguistico, scopo che ha raggiunto con uno scrupolo e una conoscenza di fatti tuttora di utilità. Non si soffermò — né era suo proposito — su una valutazione comparativa dei valori d'arte delle due Canzoni — alla luce, s'intende, dei canoni estetici del suo Settecento —, e gli sfuggì pertanto (e la considerazione non vuol essere più che una constatazione) il sostanziale divario d'arte che c'è fra la compiutezza di corrispondenza fra

---

significato nel modo più naturale, giacché, tecnicamente, si potrebbe anche accentarlo sulle sillabe 4ª, 8ª e 10ª; il primo verso poi ha accenti pure sulle sillabe 6ª e 10ª.

[1] « A sua imitaçaõ [dice] sempre se chega á natureza na concepçaõ do total da pintura que intenta executar: mas na invençaõ, e disposiçaõ das partes conceituaes opéra com liberdade propria de hum sabio engenho, já collocando a seu arbitrio, já resumindo o conceito, que imita: ora extenso na frase, ora laconico, conforme a natureza, e as circumstancias da composiçaõ, traça, combina, e fórma hum todo racional, como se observa na bella Cançaõ a nossa Senhora, que imitou do Petrarca ».

lingua (o lessico, se vogliamo usare un termine più appropriato nel caso) ed espressione nel Petrarca, e l'incompiuta proprietà e abilità linguistica (con conseguente sostanziale mediocrità poetica) di Sá de Miranda. Il lettore odierno, rileggendosi le Canzoni alla Vergine, successive a quella di Sá de Miranda, del Cinquecento portoghese (quelle di Diogo Bernardes e di P. Agostinho da Cruz), ne rileva l'evidente affinamento nei riguardi di quella di Sá de Miranda (anche il Dias fa un cenno, a proposito della Canzone di Diogo Bernardes, come rileveremo più avanti): ma questo fatto non diminuisce i meriti del Dias, di aver messo a fuoco la posizione preminente di Sá de Miranda nella storia della lingua, meriti posti in luce anche dal calore della lettura intelligente che egli fa, da quell'erudito di gusto che è.

***

L'esposizione successiva, che si prolunga dunque per più di altre duecento pagine, obbedisce al criterio e allo scopo di documentare il progredire soprattutto linguistico e stilistico del Cinquecento nazionale. La caratterizzano la ricchezza d'informazione e la minuziosità di ricerca che si sono notate nelle pagine di esplicito e quasi esclusivo riferimento a Sá de Miranda: lo si deduce da una lettura attenta di essa esposizione, della quale qui ci si limita a menzionare qualche aspetto di particolare curiosità o interesse per la valutazione della figura del Dias nell'ambito del Settecento portoghese.

Ad António Ferreira lo studioso sottolinea il merito di essere il secondo tragico « regolare » (dopo il Trissino della *Sofonisba*) del mondo europeo — regolare con per sola eccezione la non osservanza dell'unità di luogo — con la *Castro,* le cui « infinitas bellezas de estylo » la fanno ritenere il « mais glorioso monumento » del genere nella lingua portoghese (e che restò isolato), benché la concisione di stile sia tale « que quasi sempre sacrifica a harmonia ao pensamento »; comunque, dopo Camões è colui che « mais enriqueceo o Idioma, naõ só pelo seu pensar sublime, mas tambem pelo que imitou dos Gregos, e Latinos, em cujas Linguas era doutissimo », essendo il primo poeta portoghese « que unio a Poesia de imagem á de sentimento » e che interpretò l'oraziano « utile dulci »

(p. 93): insomma, la lingua, in António Ferreira, nei confronti di Sá de Miranda, « já vai tendo mais nexo », la frase « he mais culta, corrente, e elegante e além de se mostrar mais flexivel, se hia já revestindo daquelle amavel atticismo que ao depois tanto acreditou a penna do immortal Camões » (p. 99). Il modo con cui l'autore esamina il « caso » Ferreira è dunque una ulteriore conferma della sua interessante inclinazione, o almeno preoccupazione, di addentrarsi nei problemi interpretativi, « filosofici », del linguaggio, non meno che nell'esame delle caratteristiche di esso: gli interessano i poeti in quanto tali, ma non gli interessano meno in quanto « pensatori ».

Secondo lui infatti Diogo Bernardes, « sem ser taõ exacto, nem taõ methodico como o Ferreira, he mais harmonico, e corrente no estylo, posto que menos correcto, e menos castigado » (p. 100): la sua è una frase « pura e culta, facil e natural », ma con « de quando em quando ...huma negligencia, o hum desalìnho chêo de graças que esconde o artificio », che fa pensare, se ci trasferiamo alla letteratura francese, a La Fontaine e a Molière. Di Diogo Bernardes è sempre il « pincel mais suave », capace di mettere insieme quanto di meglio c'è nei due poeti che appaiono, al Dias, sommi nell'abilità descrittiva, Catullo e l'Ariosto [1]. In altre parole, dove lo studioso trova, o sente, minore intensità di « contenuto » (usiamo un termine della vecchia estetica, pur sempre efficace), egli comunque si preoccupa sempre innanzitutto del problema espressivo in quanto manifestazione formale di una maggiore o minore maturità linguistica.

Di Pero de Andrade Caminha dice che, quando è diligente, sa comporre con una purezza che lo farebbe, se non il primo, il secondo poeta nazionale (p. 105), ma che, per essere « falto de instrucçaõ, e ignorante das Linguas sabias.. naõ pôde accrescentar o Idioma, nem augmentar a nossa Poesia nos outros generos » (p. 107).

---

[1] Di Catullo e dell'Ariosto il Dias fa menzione continuamente — come di tanti altri poeti —; l'accenno esplicito a cui qui ci si riferisce è fatto durante un momento dell'analisi della Canzone alla Vergine del Bernardes (a p. 286).

* * *

Accanto al problema della lingua e allo stesso grado d'importanza c'è però, nella disamina del Dias, anche quello dell'imitazione: il notissimo canone estetico del Cinquecento, perfetta imitazione = perfetta poesia, appare d'importanza tuttora sostanziale nella visione di questo settecentista. Ad apertura infatti delle molte pagine che riguardano Camões, il Dias si fa premura di sottolineare che « he, sem contradicçaõ alguma o maior Poeta, naõ só de Portugal, mas de toda a Hespanha » (p. 109), e che « a imitaçaõ fantastica, como mais propria, mais analoga á grandeza das idéas, que fermentavaõ na sua fantazia, foi o principal objecto do seu pincel, que isso naõ obstante, quando decia á imitaçaõ icastica, na primorosa destreza com que executava as pinturas deste genero mostrava quam habil era para isso ...A verdade da sua imitaçaõ está no maior auge » (ivi). Solo dopo questa categorica premessa il Dias sottolinea i caratteri dell'opera del poeta nazionale — che gli appaiono essere « a vivacidade, a grandeza, a sublimidade » (ivi) — e, non meno, quelli del suo stile, « sempre chêo de movimento, e a quem a magia da harmonia faz extremamente recommendavel » (p. 110), e che sono « clareza, e elegancia contínua ». Non minore attenzione va naturalmente alla lingua: « finalmente foraõ tantas as graças, que este grande homem communicou á Lingua, e á Poesia Portugueza, que seguramente se póde affirmar que elle creou huma Poesia, e huma Linguagem nova em Portugal » (ivi).

All'esame dei poeti considerati in blocco fa seguito poi una circostanziatissima (si tratta di ancora poco meno di duecento pagine!) disamina soprattutto linguistica, di confronto dell'uso di termini apparentemente analoghi da parte dei cinquecentisti già passati in rassegna, alla luce, spesso, dei tradizionali modelli antichi e italiani, e non senza frequenti cenni anche a poeti portoghesi fra il Cinquecento e il tempo dell'autore, tenendo presente una precisazione ripetuta (la si veda per esempio alla pagina 131), cioé che senza lo stile dell'antica poesia non ci può essere né poeta né letterato completo. E in questa disamina insiste su aspetti particolari della poesia.

Primo fra essi è sempre quello del sublime, al cui proposito

il Dias si rifà altre volte e abbondantemente alla Canzone alla Vergine del Petrarca, dicendoci ancora, fra l'altro, che l'imitazione di Diogo Bernardes (che inizia e termina le strofe come il Petrarca e Sá de Miranda), « sendo inferior nos pensamentos á do Sá de Miranda, he mais culta na frase, e mais harmonica no metro » (p. 135). Gli è sempre presente in prima linea però, anche quando l'esame parrebbe assumere un carattere piuttosto estetico, la preoccupazione del linguaggio; e della lingua di Diogo Bernardes — a proposito del suo sonetto *Á Natividade de Nossa Senhora* — dice che « he mais culta, e natural que a do Poeta Sá » (p. 137), mentre invece a proposito di quella di Pedro de Andrade Caminha (a proposito di un sonetto *Ás Santas Virgens,* e dell'analogia di un'immagine, « Ganha luz a alma, que antes era cega ») dice che l'espressione di essa « nada tem de feliz, nem mesmo de elegante » (p. 139) [1]. Questi confronti, e tanti altri, dei quali quelli qui accennati non vogliono essere più che un esempio indicatore, sono strumenti, per il Dias, per indugiarsi a parlare in modo particolare di Camões, per sostenerne i meriti eccezionali e non discutibili di maggior poeta di « Spagna », sia con analisi particolareggiate, sia, di tanto in tanto, con visioni d'assieme, ognuna delle quali può dirsi una parafrasi, a mo' di « Leitmotiv », del titolo della dissertazione, e che possono essere qui simboleggiate in due, una con valore di sintesi [2] e una con valore d'analisi [3], nelle quali analisi scende a minuziosissime considerazioni di lingua e di stile, la cui caratteristica (e la si può additare come dell'autore in quanto, in ciò, rappresentante del Settecento tradizionale e convenzionale)

---

[1] L'atteggiamento chiaramente sfavorevole del Dias nei riguardi di Pedro de Andrade Caminha appare tutte le volte che gli cápita di scriverne (per esempio, alle pagine 175, 182-183, ecc.). Quando poi la poesia di quel cinquecentista gli appare buona, egli avanza il sospetto che egli abbia plagiato da Camões, al quale il Caminha sopravvisse; il settecentista ripete e fa sua, quindi, l'atmosfera di sospetto che circondava quel poeta — nei confronti di Camões — nel Seicento.

[2] « As pinturas do Sá de Miranda estaõ desenhadas com singelleza propria da moderaçaõ do seu engenho, e da pobreza da Lingua naquelle tempo, as quaes se vem mais ventajosamente retratadas em Ferreira, hum tanto melhor que este em Bernardes, com mesquinhez em Andrade, e exprimidas em Camões com abundancia, e vigor do mais sublime engenho, que a Hespanha vio » (p. 144). Ma si vedano anche, fra le altre, quelle alle pagine 156-7 e 174-5.

[3] E' quella che riguarda l'ottava 11 del canto II di *Os Lusíadas,* dove, a proposito dell'accostamento tra la Fenice e la Vergine, il Dias tira in ballo non solo poeti portoghesi (Ferreira, Sá de Miranda), italiani (Sannazaro, Petrarca), latini (Ovidio, Orazio), ma anche pittori (italiani: Correggio, Albano) (pp. 154-157).

è la ricerca di un costante equilibrio tra informazione filologica e interpretazione semantica [1] o stilistica o figurativa [2].

Si tratta di indagini scrupolosissime, che alle volte dànno l'impressione di eccedere in minuzie e di sviarsi dallo scopo, come acqua che si disperda in rivoli sempre più piccoli: ma un bel momento tornano a una visione d'assieme, o almeno di conclusione, sia pure magari limitatamente a un aspetto o a un problema singolo. E quando poi si addentra in quelli che gli sembrano i meriti di Camões (e non solo nei riguardi della lingua), che non perde occasione per definire e tornar a definire « o maior Poeta da Espanha, e o maior conhecedor do seu Idioma, que elle tanto illustrou, e enriqueceo » (p. 185), il Dias se ne vale anche per esprimere il parere che non solo il Camões è il maggior poeta della lingua portoghese, ma che questa è l'unica in grado di esprimere certe armonie (come quella « encantadora » della combinazione dell'aggettivo « serena » col sostantivo « claridade » della prima ottava del canto IV di *Os Lusíadas*); a proposito della quale armonia, dopo di avere risottolineato il rivoluzionario passo in avanti compiuto col Camões da parte della lingua nazionale (« a pobreza da lingua da nossa Poesia anterior a Camões naõ tinha côres para traçar huma pintura com vivacidade de colorido tal como esta, que se nos mostra desenhada com tanta bizarria, facilidade, e harmonia, que em vaõ se procurará outra semelhante em toda a immensidade da Poesia Toscana », p. 185), non esita a giudicarla superiore a quella dei più grandi poeti italiani, dei quali fa una lunga serie di nomi, nell'ordine seguente: dall'Ariosto al Tasso, dal Marino al Pulci, dal Boiardo al « seu continua-

[1] A proposito di un verso della Canzone alla Vergine di Diogo Bernardes (« Ó Virgem singular, pura, e sem magoa »), così commenta: « O epitheto *singular* significando na origem latina huma unidade, aqui traz ao espirito idéa de perfeiçaõ em gráo supremo, e por isto unica, que he como huma especie de juizo anticipado, que verificaõ as duas palavras *pura*, e *magoa*: esta tambem está na sua primitiva significaçaõ, como a de Miranda, e como na Elegia a N. Senhora da Piedade... » (p. 148). E le considerazioni sui due aggettivi e sul sostantivo (che non sono le prime, né saranno le ultime, nel saggio) continuano fino alla pagina 154, in un'esposizione che adduce nel discorso tanti altri poeti e prosatori, portoghesi, latini, francesi, ecc.

[2] Si veda la nota n. 2 di p. prec. Ma la familiarità del Dias con la pittura — soprattutto con l'italiana — compare anche altre volte.

dor » Nicola degli Agostini, da Bernardo Tasso a Dante e al Trissino [1].

Ma siamo sempre in presenza del buon senso che sta al fondo dell'anima di un settecentista, buon senso anche nell'accezione più alta del termine, cioé il senso « filosofico », che gli fa sempre identificare i massimi poeti coi massimi « filosofi »: « Os Poetas fôraõ os primeiros Filosofos da terra: e ainda agora os que naõ saõ agitados de huma estolida mania de metrificar, sem genio, nem sciencia, saõ tidos pelos mais respeitaveis de todos os homens, cuja memoria nunca ha de acabar, qual a de hum Ariosto, de hum Tasso, de hum Camões, de hum Metastasio, de hum Moliere, de hum Racine, e de hum Voltere, por naõ fallar nos da antiguidade » (p. 193). Siamo cioè in presenza di uno spirito inconfondibilmente neoclassico, che si conforta non solo col ricorrere frequentemente agli spiriti magni (francesi) del secolo (ultima citazione, p. 222, p. 223, ecc.), ma anche col fare propria la *Poetica* di Boileau, che gli appare come il modello per il problema che più lo occupa e preoccupa, quello della lingua: anche se non fossero suoi (ma certamente sono suoi, dato il modo indiretto e modesto con cui li cita, trincerandosi dietro l'anonimato, qui e in altre varie occasioni), i versi che egli cita per confermare una categorica affermazione del Boileau nel Canto I dell'*Arte poetica* [2] ce lo ripetono, così come ce lo ripete il fatto che, tutte le volte che il Dias ritiene opportuno elencare nomi di grandi scrittori, per indicare il *non plus ultra* dell'arte, raramente mancano i settecentisti [3].

[1] Ma tutte le volte che gli sembra doveroso si fa premura di sottolineare il primato, o cronologico o artistico o complessivo, della poesia italiana, sia nell'insieme che nei particolari. Per uno di questi, scelto a mo' di esempio, quello dell'immagine camoniana della « roxa manhã clara » che viene aprendo le porte dell'Oriente (Canzone III), sottolinea che tale particolarità viene dalla poesia italiana, « de que poderiamos referir cem exemplos » (p. 223).

[2] I versi del Boileau sono i seguenti: « Sans la Langue, en un mot, l'Auteur le plus divin — Est toujours quoiqu'il fasse, un mauvais Écrivain »; il Dias li aveva già posti — l'abbiamo ricordato — ad apertura della trattazione.

[3] L'abbiamo già visto; ma eccolo ancora a p. 223, dove, per dire che lo studio e la reminiscenza dei migliori scrittori sono indispensabili per la poesia, li esemplifica così: « Petrarca, Ariosto, Tasso, Voltere, Racine, Camões ». Ancora, al parlare dell'uso dei testi sacri da parte dei « grandes escritores », li esemplifica così: « Tansillo, Tasso, Racine, Metastasio, Camões » (p. 271). Ancora, nell'affermare la superiorità di un passo di Camões (*Os Lusíadas*, C. IX, ott. 61) — su Zefiro e Flora, e fiori e colori — nei confronti di passi corrispondenti di altri poeti, accosta, ad Ariosto, Tasso e Milton, il Voltaire de *L'Enriade*; ecc. ecc.

***

L'ampiezza della trattazione del Dias ci suggerisce, pur nel proposito di limitarci — nel prenderne visione — a indicarne l'interesse dal punto di vista della storia della lingua più che della poesia, ad accennare ad almeno alcuni (anche se a caso) dei tanti e tanti aspetti che essa tocca, per dare al lettore di oggi un'ulteriore conferma della profondità di nozioni e allo stesso tempo della versatilità di interessi di questo settecentista, vero simbolo — come del resto tanti altri dimenticati o trascurati come lui — dell'apertura di orizzonti di quel secolo. Problemi, interpretazioni, opinioni, egli discute ed esprime, per esempio, intorno alla metrificazione, alle strofe e alle rime nella lirica; basandosi, in proposito, sull'Egloga II di Camões, che tiene ben presente, egli si addentra in una lunga disquisizione dove, partendo con la lancia in resta contro il Faria e Sousa che notoriamente nel Seicento mise il naso dappertutto, dimostra di preferire la rima baciata «á maneira dos Francezes, Inglezes, e de todo o Norte» (p. 262) alla terza rima e all'ottava, per esemplificare con la quale ultima il Dias aggiunge: «E se hum Ariosto, hum Tasso, e hum Camões se assinaláraõ tanto na Oitava rima, he porque fôraõ astros da primeira grandeza na Poesia, e Deos sabe em quanta tortura se veriaõ para evitar estes defeitos; o que muito bem se patenteia das Cartas de Torcato Tasso a muitos varões sabios, que lhe ajudáraõ a corrigir a sua Gerusalén» (p. 262) (tentativo, di evitare tali difetti — aggiunge —, già fatto dai secentisti portoghesi, «que viriaõ a conseguir o seu intento se ás suas operações presidisse a feliz combinaçaõ da sciencia, e do genio», p. 262). Dal che si deduce la conferma di un'altra considerazione che merita di essere sottolineata, la diffidenza del Dias nei riguardi del secentismo.

Un altro aspetto degno di nota è quello, frequentissimo, dello scrupolo delle sue analisi comparative, alle quali visibilmente si compiace di sottoporre temi portoghesi e non portoghesi (spesso italiani) partendo da un unico modello. Un esempio tipico ci offre di ciò il Dias nel confronto delle descrizioni che il Camões (*Os Lusíadas,* C. II, ott. 53) e il Tasso (*Gerusalemme liberata,* XVI, ott. 4) fanno di due opposte flotte, a imitazione della descrizione virgiliana della battaglia di Azio (*Eneide,* VIII, vv. 682 e sgg.), al cui proposito egli sostiene la superiorità del poeta portoghese

su quello italiano, giacché l'imitazione del primo «abrange todas as partes essenciaes, e que mais se avultaõ no original; a daquelle, resplendecendo mais nas partes de mero ornato, omitte algumas das principaes: por exemplo: Naõ exprime a formula indicativa — *actia bella* —, que he huma das principaes, e a que dá a conhecer o assumpto do quadro» (p. 280); il Tasso avrebbe dunque omesso o almeno indebolito tante «formulas» o «clausolas» virgiliane, e si sarebbe accontentato di eccellere nei particolari: «Camões traçou con maravilhosa viveza, e liberalidade as circumstancias de maior vulto; e o Tasso retratou com mais miudeza as graças locaes, que naõ formaõ as grandes feições do todo: assim o primeiro esmerou-se no geral, e o secundo no particular» (p. 281).

Bisogna però dire che per il Dias vale il detto latino «amicus Plato sed magis amica veritas»; e poiché lo applica spesso nel dissertare dell'Arioso (la cui famosa e meravigliosa imitazione da Catullo, nella celebre ottava che comincia con «la verginella è simile a la rosa», egli ritiene alla base di un'analoga espressione di António Ferreira, e che gli ispira il seguente confronto fra i due poeti: «porém essa tentativa [intendi: del Ferreira, per imitare l'Ariosto] foi como a de hum minino querer derribar hum gigante. O genio de Ferreira era limitado, e só á luz de muita sabedoria póde ter hum andamento elevado. O Ariosto era hum daquelles genios privilegiados, que se affeiçoaõ a todas as maneiras... a mesquinhez do pincel servilmente exacto de Ferreira, e a liberalidade magistral do Ariosto, cuja grandeza de imaginaçaõ, longe de seguir a timida direcçaõ da Arte, sugeita á velocidade dos seus vôos todos os principios elementares, com que a mesma Arte dirige em tudo o commum dos talentos ordinarios» [1] — p. 281 —), la lettura del suo saggio ci illumina su certi aspetti di singolare apertura mentale, inconsueta nell'atmosfera settecentesca, e che non

[1] Ma l'esaltazione dell'Ariosto prosegue per varie pagine, e presenta aspetti interessantissimi, per la categoricità, l'insistenza e la sottigliezza con cui è fatta, presentandosi proprio come un'insospettata valutazione del poeta, in un'epoca anti-ariostesca per natura. «Liberdade do engenho..., caracter sublime de originalidade, tanto nos pensamentos, como nas expressões, tanto na disposiçaõ dos mesmos pensamentos, como na escolha das vozes, das rimas, e harmonias todas delicadas, e de sons apropriados ao mimo do assumpto... prodigioso Ariosto» (pp. 282-283), sono alcune delle espressioni che Dias applica all'Ariosto con cui neppure Cervantes (in un certo passo della *Gitanilla*) — dice poco dopo — può osare di competere.

si riscontra neppure in settecentisti ben più grandi — o comunque ben più noti — di lui, dato che l'Ariosto non è certo dei poeti più indicati ad essere compresi e ammirati dalla mentalità raziocinante e cauta di quel secolo. E la decisa indipendenza di giudizio dal modo di pensare e di sentire i problemi dell'arte, nel suo tempo, appare evidente anche altrove, nelle pagine del Dias, anche là dove i suoi riferimenti si fanno specifici nel campo della poetica e dell'estetica; come ci documenta il suo giudizio chiaramente restrittivo nei riguardi di quello che fu ed è considerato il teorico dell'estetica settecentesca in Portogallo, il P. Francisco José Freire (notoriamente più noto con lo pseudonimo di Cândido Lusitano), a proposito della cui *Arte Poetica,* e più espressamente delle cui capacità critiche, non esita a dichiarare che « mesmo em materias de gosto, era toda precaria, e muitas vezes vacillante » (p. 293).

Un altro aspetto che richiama l'attenzione è la palese cautela filologica del Dias. Nell'avanzare ipotesi (o nel commentare ipotesi altrui), si rifiuta di fare salti all'indietro che non siano necessari o documentabili, e si preoccupa di convincerci della sensatezza delle sue cautele, come possiamo constatare, fra i tanti esempi, da quello che segue, a proposito delle considerazioni etimologiche di Manuel de Faria sul vocabolo *face*: « fazendo Manoel de Faria observaçaõ sobre o termo *face,* diz: que podendo nascer da voz Latina *facies*, tem para si, que procede com mais verosimilhança de algum incremento do Latino *fax,* que significa faxo, ou tocha accesa: naõ me desagrada este preferencia: mas as etymologias remotas, naõ devem ter lugar, quando existem origens proximas, e perspicuas; porque ainda que *facies* exprima o termo collectivo *cabeça,* naõ deixa de ser raiz da voz *face* por virtude de Synecdoche, ou Metonymia, quando expoem o todo pela parte a qual formula he patente a quem tem alguma instrucçaõ nestas materias » (pp. 301-302).

* * *

Siamo insomma in presenza di un altro di quegli studiosi del Settecento che, per il fatto di avere, come più evidente caratteristica, lo scrupolo erudito, sono però allo stesso tempo ben lontani dal fare dell'erudizione fine a se stessa, e che alla serietà del

metodo [1] aggiungono una larghezza di vedute che, il più delle volte, e per molti di tali settecentisti, si rivela tuttora non solo insufficientemente conosciuta ma addirittura insospettata. Particolarmente suggestiva al riguardo è la disinvoltura con cui il Dias si muove nel campo dei criteri estetici e del gusto, nel suo netto differenziarsi, nel suo deciso opporsi, anzi, ai criteri del teorico ufficiale dell'estetica del suo secolo in Portogallo, il già ricordato Cândido Lusitano. E c'è dunque ragionatamente da concludere — ci sembra — che il Dias, comunque arrivi al suo giudizio d'assieme sui cinquecentisti portoghesi (ma ci arriva con ricchezza di informazione, con scrupolo di raffronto, con buon senso di valutazione, con serietà di disamina, con distacco di giudizio [2]), si trova in sostanza sulla scia della migliore tradizione erudita e critica nazionale (e la conferma autorevolmente) e, quello che più conta per noi, appare sorprendentemente vicino a nostri criteri e a nostri gusti.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

---

[1] Il Dias ha un altro modo interessante di mostrarcelo, e cioè un periodico indugiarsi per un momento su considerazioni conclusive, che si ripetono sostanzialmente analoghe e che pur non appaiono superflue, come non è superfluo un punto di arrivo che è tale pure essendo stati nuovi i punti di partenza, o almeno i modi per arrivarci, e del quale ci si valga come un « Leitmotiv » insistente e pure discreto, che si proponga di convincere pur senza fare violenza. Tale appare l'uso abilissimo che il nostro settecentista fa della formula sintetica con cui, tutto d'un fiato, ripetutamente attribuisce a ognuno dei poeti cinquecentisti portoghesi, che ha esaminato, i suoi meriti e i suoi difetti, allo scopo di eseguire la *Analyse* che si era proposto già nel titolo del suo lavoro: formula sintetica che, parafrasata per l'ennesima volta ma presentata con maggiore ampiezza, chiude il voluminoso saggio.

[2] Il distacco di giudizio si manifesta fra l'altro coi rimbrotti frequenti contro l'idolatria incondizionata per i cinquecentisti in blocco. Citando a un certo punto del suo lavoro tre versi di un'elegia in morte di un fanciullo del solito « poeta desconhecido » (che presumibilmente, come si è già suggerito, è lui), commenta per esempio: « O que falta neste estylo he ser do Seculo de Quinhentos, para merecer as idolatrias com que se tem exagerado nos nossos tempos o merecimento das miseraveis Poesias de Luiz Pereira de Castro, de Frei Bernardo de Brito, de Francisco de Andrade, e de outros novamente dados á luz por pessoas, que julgaõ que só nos Quinhentistas indistinctamente reside o bom gosto de escrever, e nelles editores a faculdade de o conhecerem, e o direito de o annunciarem » (p. 285).

TEMI E TECNICHE DELLE *CANTIGAS D'AMOR* DI JOAN DE GUILHADE

Circa trent'anni or sono M. Rodrigues Lapa scriveva nelle sue *Lições de literatura portuguesa* che i tempi erano oramai maturi per avviare indagini critiche sulla personalità poetica di almeno i maggiori fra i trovatori gallego-portoghesi: « Quer isto dizer que vai sendo tempo de considerar os nossos trovadores como artistas, e não ver apenas nas suas cantigas pasto filológico. Fazer para eles, para os maiores de entre eles, aquilo que Vossler fez para Ventadorn, Marcabru e Cardenal » [1]. Non si può dire, però, che l'invito dell'illustre studioso abbia ottenuto il successo che meritava, né che gli studi, da quel tempo, abbiano fatto notevoli progressi per gli itinerari da lui indicati. Quasi tutte le indagini più recenti sulla antica lirica portoghese [2] hanno avuto lo scopo piuttosto di riesaminare il problema relativo al carattere e al significato delle *cantigas d'amigo* nella nuova luce che su di esso (e sulla vetusta discussione delle origini della lirica romanza) proietta la scoperta

---

[1] Cito dalla 4ª edizione, Coimbra 1955, p. 129.

[2] Parecchie delle quali volte a problemi di carattere testuale, il cui valore è fuor di discussione. Esemplari le indagini di S. Pellegrini, raccolte negli *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, ora in seconda edizione « riveduta e aumentata », Bari 1959 (« Biblioteca di Filologia romanza » n. 3). Ancora poche, invece, le edizioni dei singoli canzonieri di trovatori, benché si debba rilevare una certa tendenza attuale degli studi a sopperire a tale esigenza. Delle più recenti edizioni ricorderemo quelle di Martin Codax e di Joan Zorro a cura di C. Ferreira da Cunha, Rio de Janeiro 1956 e 1949, e quella del giullare Lourenço a cura di G. Tavani, in « Cultura neolatina » XIX, 1959 (solo prima parte). Per altre indicazioni cf. la *Bibliografia de textos medievais portugueses* di M. A. Valle Cintra, Lisbona 1960, purtroppo incompleta (cf. la rec. G. Tavani, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza », II, 2, 1960, pp. 91-96), nonché il sempre utilissimo *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese* di S. Pellegrini, Modena 1939.

delle karge mozarabe [1], che non l'altro di ridimensionare il tradizionale e sbrigativo giudizio di impoeticità della scuola trovatorica gallego-portoghese, collocata interamente nella più umiliata periferia della poesia medievale.

Non crediamo che l'opinione espressa dal Diez nel suo aureo libretto sulla fioritura lirica portoghese abbia pesato, probabilmente oltre le intenzioni del suo stesso autore, sull'atteggiamento della critica posteriore, se atteggiamento critico può denominarsi il disinteresse pel segno di poesia palese in quasi tutti gli studiosi che si sono impegnati, in un modo o nell'altro, con questi testi [2]. La verità indiscutibile contenuta nella frase del Diez, il quale affermava che « Die lusitanische [Kunstpoesie] war eine Pflanze aus fremden Samen » [3], non comportava di certo l'inutilità di un diretto

[1] Per una buona bibliografia sull'argomento vedi E. Li Gotti, *La tesi araba sulle origini della lirica romanza,* Palermo (Sansoni Antiquariato) 1955. Anche noi italianizziamo la voce « kargia », come ha proposto S. Pellegrini nella sua recente *Postilla* al saggio sulle *cantigas d'amigo,* negli *Studi* cit., pp. 54-63. Una edizione delle karge finora conosciute è apparsa recentemente: K. Heger, *Die bisher veröffentlichen Hargas und ihre Deutungen,* Tubinga 1960.

[2] Un interesse effettivo si può rilevare solo nelle storie letterarie, per loro natura portate a definire la norma lirica della scuola o la personalità di qualche poeta. Fra tutti avvia un concreto discorso critico J. Filgueira Valverde nel saggio di storia letteraria *Lírica medieval gallega y portuguesa,* in *Historia general de las literaturas hispánicas,* vol. I, Barcellona 1949, pp. 543 ss. Si veda anche la *Storia della letteratura portoghese* di G. C. Rossi, Firenze 1953. Proprio in questi giorni vede la luce una nuovissima *Storia della letteratura portoghese* d'ampio respiro, di cui è autore F. Piccolo, per i tipi della Nuova Accademia di Milano. Per altre storie della letteratura v. note seguenti.

[3] *Ueber die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie,* Bonn 1863, p. 73. Già nel 1861 M. Milà y Fontanals aveva scritto: « Por la época en que esta empezó á florecer y por el tono que en ella domina, por la ausencia de erudición escolástica, y aun por la jerarquía de la mayor parte de los que la cultivaron, es entre las poesías líricas de España, la que con más exactitud puede denominarse escuela de trovadores, y si sus composiciones ofrecen especial analogía con las de los provenzales que más se distinguen por la naturalidad y el carácter afectivo, la esfera de las ideas es en aquéllos todavía más limitada y el estilo más sencillo y menos ambicioso, lo que al paso que gran monotonía, no deja de ofrecer cierto atractivo »: *De los trovadores en España,* Barcellona 1889, p. 533. Sul problema dei rapporti fra Provenza e Portogallo sono da vedere soprattutto H. R. Lang, *The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères,* in « Modern Language Notes », X, 1895, pp. 104-16; G. Bertoni, *Alfonso X di Castiglia e il provenzalismo della prima lirica portoghese,* in « Archivum romanicum », VII, 1923, pp. 171-75; A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours,* Tolosa-Parigi 1934, vol. I, cap. IV; G. Le Gentil, *Les Françaises en Portugal* (studio prevalentemente storico), in « Bulletin des études portugaises », I, 1935, pp. 1-25; I. Frank, *Les troubadours et le Portugal,* in *Mélanges d'études portugaises offerts à G. Le Gentil,* Chartres 1949, pp. 199-226 (« Instituto para a alta cultura », tipografia Durand); nonché il volume del Rodrigues Lapa citato al principio di queste pagine e, dello stesso, *Das origens da poesia lírica em Portugal na idade-média* Lisbona 1929. Si consultino anche W. J. Entwistle, *A originalidade dos trovadores portugueses,* in « Biblos », XXI, 1945, e C. Ferreira da Cunha, *À margem da poética trovadoresca,* Rio de Janeiro 1954.

impegno col problema di poesia, anche perché lirica d'imitazione non equivale, per ciò solo, a inconsistenza lirica. Tuttavia, ci par fuori di dubbio che codesta verità storica, elevata poi ad assioma fino alle estreme conseguenze, abbia influito pregiudizialmente sul disinteresse degli studiosi verso il valore poetico, evidente soprattutto nei confronti della sezione dei Canzonieri più compromessa con l'imitazione occitanica, e cioè le *cantigas d'amor* [1]. Basterà qui ricordare, a mo' d'esempio, quanto scrisse la Michaëlis de Vasconcellos (che pur non aveva negletto l'indicazione di tratti poeticamente significativi nelle pagine del secondo volume della sua monumentale edizione del *Cancioneiro da Ajuda*) nel bel disegno di storia letteraria incluso nel *Grundriss* del Gröber, allorché rilevava « Die eintönig sentimental-elegische Färbung der meisten Cantigas de amor » [2], intendendo con ciò segnare precisi limiti e denunciare chiare deficienze di poeticità; o, ancora, menzionare l'opinione di uno studioso d'alta statura come Cesare De Lollis, secondo il quale: « Il linguaggio 'cortese' quasi non vi fu riconoscibile [in Italia]. Mentre nella vecchia lirica ispano-portoghese vi rimase tal quale — *mutatis mutandis* — e cioè ridotto a schematica povertà » [3]. E anche uno studioso dei nostri tempi, di sicura esperienza in cose iberiche, rilevando la povertà intellettualistica della scuola gallego-portoghese nei confronti della provenzale, intende in effetti delimitare il suo orizzonte inventivo e segnalare la carenza di risultati poetici: « Elle réduit les ornements au mi-

[1] In termini più perentori che non altri si esprimeva M. Menéndez Pelayo: « Esta es la vena legítima del lirismo gallego, lo único verdaderamente poético que los Cancioneros ofrecen », a proposito delle *cantigas d'amigo;* le *cantigas d'amor* erano invece definite: « género de poesia insípida, llena de sentimientos contrahechos y de frases incoloras, tan faltas de precisíon como de vigor pintoresco. Todo es allí flotante é indeterminado, no por vaguedad del sentimiento lírico, sino al revés, por ausencia de él, porque los poetas nada sienten, y nada piensan, y nada tienen que decirnos »: *Historia de la poesía castellana en la edad media,* Madrid 1911-13, vol. I, p. 229 e pp. 227-28. Non diversamente F. de Figueiredo: « También en la poesia portuguesa de tipo provenzal no son peculiares ese relieve personal del poeta y ese amplio aliento. Ella es más bien una vegetación rastrera, aunque exuberante y lozana; no es anónima, pero es bastante uniforme, como fiebre colectiva o epidemía »: *Historia literaria de Portugal,* 2ª ed., Buenos Aires-México 1948, vol. I, p. 98.

[2] Vol. II, 2ª ed., Strasburgo 1897, p. 180.

[3] *Dalle cantigas de amor a quelle de amigo,* in *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica,* Firenze 1947, p. 235.

nimum, renonçant même à ces descriptions printanières qui servaient si souvent d'introduction à nos chansons. Elle ne recherche pas la difficulté, ne cultive qu'un petit nombre d'artifices de métier. La poésie galicienne, en somme, n'est point, dans son essence, une poésie intellectuelle, comme celle des Provençaux » [1].

Il breve panorama critico non s'illumina di luce più confortante se si volge l'occhio alle *cantigas d'amigo,* nelle quali si sono voluti intravvedere bagliori e lampi di poesia solo perché non così pienamente compromesse con l'imitazione occitanica come quelle *d'amor*. Una volta accolta, in termini piuttosto estrinseci e impropri, una premessa storicamente valida ma esteticamente inconsistente, che risiede nel riconoscere alla canzone d'amico una libertà d'inventiva derivatale dalla sua originaria natura d'espressione indigena contro la troppo compiacente imitazione di canoni stranieri rappresentata dalla canzone d'amore, se n'è tacitamente e inconsapevolmente dedotto che fertile suolo di poesia poteva darsi nel primo «genere» lirico e non nel secondo. Il principio — ben presto assunto a sola ragione di distinzione critica — secondo il quale *cantiga d'amigo* equivale a espressione di tematiche congeniali e di spontanea adesione sentimentale, mentre *cantiga d'amor* documenta solo l'estrema ed estenuata propaggine di un movimento di poesia d'alta ma solitaria autorità, ha comportato che il giudizio si enucleasse, spesso contro ogni ragionevole misura, su quella sezione dei Canzonieri che, in quanto espressione di una maggiore libertà, veniva *de facto* identificata con la poesia. Sicché, la sceverazione di strutture e tecniche fra i due generi (pertinente solamente nella sua sede), non appena riconosciuta dietro ad essi una diversa storia, ha comportato una disposizione critica che s'è riflessa, oltre l'equivoco generale da cui muoveva, in altrettanti equivoci particolari per i singoli poeti che furono ritenuti meritevoli di qualche cenno di valutazione estetica [2]. Orbene, se una

[1] P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age,* Parigi 1949-53, vol. I, pp. 93-4.

[2] Ma s'è trattato sempre, in verità, di giudizi assai sommari e fugaci, mentre il confronto qualitativo fra i due generi lirici è stato posto, per lo più, non salvando dall'anonimo e dall'uniformità le singole personalità. E' evidente che nell'atteggiamento della critica nei confronti delle *cantigas d'amigo* si deve riconoscere una posizione di tipo romantico, sia pure in taluni involontaria.

tale distinzione è reale per quel che concerne il puro strumento di tematiche, se cioè è vera in àmbito di storia letteraria, per quel che riguarda l'attuarsi poetico è invece del tutto inesistente. A prescindere da considerazioni generali, appar chiaro che condurre un discorso di libertà poetica per i trovatori significa non tenere nel debito conto quale disposizione presiedesse l'atto espressivo nell'uomo medievale, commettendo un errore di prospettiva storica assai compromettente nei risultati, e non valutare nella giusta dimensione l'intimo equilibrio dell'atto lirico medievale in uno con le sue ragioni di poetica. Ma c'è di più: in effetti, la tanto esaltata libertà, così semplicisticamente identificata con la poeticità e che, ovviamente, è ben altra cosa dall'originalità, non crediamo che esista nelle *cantigas d'amigo* più di quanto è in quelle *d'amor*. La *cantiga d'amigo,* infatti, pur se fiorita su un suolo inventivo più schiettamente lusitano, si fissò immediatamente entro canoni fermi e normativi, si compose entro schemi di retoricismo, tal quale il genere *d'amor*. A una rigidità di norma lirica, nello spirito e nelle forme, corrisponde un'uguale fissità, differenziata solo nella germinazione tematica; a una moda, avara ed esclusiva, ne corrisponde un'altra altrettanto esigente e perentoria.

Le considerazioni ora fatte, intese a indicare solo fugacemente la tendenza generale degli studi intorno alla fioritura lirica gallego-portoghese, sono apparse indispensabili nel caso di Joan Garcia de Guilhade, trovatore gallego della metà del XIII secolo [1], il cui canzoniere [2] è stato soprattutto apprezzato nella sezione *d'amigo* e per il fatto che in qualche lirica appaiono delle innovazioni tematiche di tipo antitradizionale. Di lui ha scritto la Michaëlis de Vasconcellos: « Eis-nos perante um artista, que se destaca com certo vigor das physiognomias estereotypicas e exsangues da côrte, porque soube imprimir a muitas das suas producções um cunho individual. Não que evitasse todo e qualquer logar commum! Muito pelo contrario... Mas mesmo então guarda o decoro, velando-o de sorte que ninguem o percebe... Todavia não me parece estar

[1] Per le poche notizie sulla vita di Joan de Guilhade si veda C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda,* Halle a. S. 1904, vol. II, pp. 407-415, e M. Rodrigues Lapa, *Das origens* cit., pp. 222 ss.

[2] Del trovatore ci sono pervenute cinquantatre liriche, di cui quindici *de amor,* ventuno *de amigo,* quindici *de escarnho* e *de maldizer,* e due tenzoni.

no seu elemento quando, levantando o vôo, divagueia num sentimentalismo ideal, nem tão pouco quando chufarda em lamaçaes. além das raias da decencia. Á sua indole essencialmente folgazã quadram bem poesias agradaveis e ligeiras, de rythmo agil e vivo. Cantares de amigo e balletas de refram em que a musa palaciana entra em intimo consorcio com a do povo, essas é que jorram sem esforço de seus labios sorridentes, traduzindo ingenuamente impressões de amores faceis. Essas é que revelam as suas qualidades de dizedor voluvel, vaidoso, dom-juanesco, e pouco orthodoxo, voluntariamente em opposição com as theorias abstractas e as hyperboles aristocraticas do amor » [1]. Il giudizio della Michaëlis fu accolto e reso ancor più netto dall'unico editore del canzoniere di Joan Garcia, Oskar Nobiling: « São quasi sempre sentimentos de magua, queixas e modestas supplicas que se manifestam nas cantigas d'amor; o nosso poeta, todavia, sae ás vezes do estylo tradicional pelo tom de alegria ou confiança em que fala... É nas cantigas d'amigo que Guilhade revela toda a sua originalidade » [2].

In termini non diversi valuta l'opera di Joan il da Costa Pimpão nella sua storia letteraria: « Dos poetas corteses, João Garcia de Guilhade não é apenas apreciável pela sua facilidade de versificação e sentido da harmonia, mas também pelas qualidades especiais do seu espirito... foi dos que aviltaram a musa em torpes cantigas de maldizer, e o seu realismo coloriza de inédito matiz as próprias cantigas de amigo... parece desdenhar da tradição amatória, como obstáculo á expressão do amor sem máscara » [3]. E anche Eugenio Asensio, in un suo recente e interessante volume,

[1] Ed. cit., vol. II, pp. 407-8.

[2] *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, trovador do seculo XIII,* in « Romanische Forschungen », XXV, 1908, pp. 641-719, e particolarmente pp. 645-46. Per le altre stampe della edizione Nobiling cfr. il *Repertorio* cit. di S. Pellegrini. Dalla edizione Nobiling sono riportate le nostre citazioni. Di nessun interesse J. Pires Ribeiro, *Cantiga de Guilhade,* in « Revista de filologia portuguesa », I, 1924, pp. 63-8, e J. Ribeiro, *As cantigas de Joan de Guilhade, ibidem,* pp. 97-102.

[3] *História da literatura portuguesa,* Coimbra 1947, pp. 147-8. Nella scia della tradizione è la voce, a firma C. Ferreira da Cunha, che figura nel *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira* pubblicato a Porto (1960) sotto la direzione di J. do Prado Coelho: « Poeta singular, epicurista, de todos os seus versos jorra uma intensa alegria de viver..., nunca foi um trovador mesurado ...Mas, quer nas cantigas de amor ou de amigo, quer nas de mal-dizer e de escárnio ou nas tenções com o jogral Lourenço, Guilhade revela sempre grande facilidade técnica, vivacidade e, não raro, um sentimento poético admirável, principalmente para a época » (pp. 295-6).

non trascura di rilevare l'impegno d'originalità emergente dalla sezione *d'amigo* del canzoniere del Guilhade [1], che consisterebbe nel tentativo, non sempre posto in atto, di sovvertire polemicamente i valori sentimentali canonici, e che, peraltro, non è esclusivo appannaggio delle sue *cantigas d'amigo,* giacché compare anche in un paio di *cantigas d'amor,* come fu ben visto dal Rodrigues Lapa e dall'Entwistle [2]. I soli che hanno ritenuto di riconoscere valori attuati di poesia anche nella sezione amorosa del canzoniere di Joan Garcia — e oltre la novità tematica di un paio di canzoni di questo settore che si collegano con quelle di amico — sono il Rodrigues Lapa, alla cui esperta sensibilità non è sfuggita l'importanza del canzoniere del Guilhade, definito « um dos mais belos génios literarios do séc. 13 » [3], e il Piccolo, il quale acutamente annota nella sua antologia che « Nel fondo della sua poesia esistono non poche ragioni di vitalità e d'interesse. Pur concedendo alla moda e alla galanteria il tono, l'apparente colorito generale delle sue profferte e richieste d'amore, della sua incontentabilità, della sua irrequietezza, egli sa trovare una quantità di spunti nuovi, di movenze, di colori particolari e suggestivi, che danno alla sua poesia una caratteristica personalissima, inconfondibile... » [4].

Se si escludono le opinioni espresse dagli ultimi due studiosi ora citati, appar chiaro che, per il resto, la riconosciuta perizia poetica di Joan de Guilhade ha la sua caratterizzazione in una esclusiva valutazione di novità tematica, considerata per se stante e in quanto grezzo strumento d'opposizione alla tradizione; e poiché essa con più vivace spigliatezza è espressa nelle *cantigas d'amigo,* mentre in quelle *d'amor* compare poco e in un clima spirituale diverso, da qui il pressoché concorde plauso nei confronti di una sezione del suo canzoniere. Plauso, è inutile dirlo, fondato su considerazioni estranee alla realtà di poesia, equivocamente con-

[1] *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la edad media,* Madrid 1957, particolarmente p. 70; ma cfr. i numerosi rinvii dell'indice dei nomi.

[2] M. Rodrigues Lapa, *Das origens* cit., pp. 166-67. W. J. Entwistle, *Dos « cossantes » às « Cantigas de amor »,* in Bell - Bowra - Entwistle, *Da poesia medieval portuguesa,* Lisbona 1947, pp. 93 ss.

[3] *Das origens* cit., p. 222.

[4] *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese,* Napoli 1951, p. 199.

fusa con ciò che è altro da essa. Ma non ci pare il caso d'insistere oltre, anche perché le ragioni di poeticità che tenteremo d'individuare nelle *cantigas d'amor* del Guilhade non richiedono un raffronto qualitativo con le altre sezioni del suo canzoniere, né si fondano su presupposti di polemica giustapposizione fra settore amoroso e settore *d'amigo* o *de maldizer* [1].

Il lessico amoroso delle *cantigas d'amor* di Joan de Guilhade non si differenzia da quello voluto dalla tradizione e regolarmente adoperato da tutti i trovatori gallego-portoghesi come sola forma atta ad esprimere la condizione amorosa. Tuttavia, il vincolo di un lessico di tradizione invalicabile e oramai retoricizzato, nonché l'osservanza d'un vocabolario poetico angusto e senza alternative, illiberale e parsimonioso, non debbono esser intesi come rigori comprimenti di una disposizione alla poesia, con troppo facile gusto moderno. L'evasione del poeta medievale, l'evasione verso la poesia, avveniva (e non poteva non avvenire) solo per entro a quei modi, che per lui s'identificavano naturalmente con l'atto poetico: quindi, non rottura con la tradizione, ma scelta spontanea in essa e palesate preferenze in quanto congeniali dimensioni al proprio dire poetico. Joan de Guilhade, anche quando sembra in polemica con il canone della morte per amore ed afferma che preferisce il vivere nell'attesa, di fatto non s'allontana dalla tradizione lirica della sua generazione, ma di essa sceglie un motivo e lo rende operante ragione lirica. Parimenti, quando elegge particolari temi e palesa decise preferenze formali — e gli uni e le altre con continuità e non come suggestione momentanea —, il poeta afferma la propria libertà, setaccia il retaggio lirico per isolare i motivi

[1] Pochi trovatori come il Guilhade sembrano, inizialmente, due distinte persone a seconda che scriva entro l'uno o l'altro dei generi lirici, tanto che la delicatezza di alcune canzoni d'amore o d'amico sembra non concordarsi con la compiaciuta grossolanità di certi suoi componimenti *d'escarnho*. Certo, parrebbe di trovarsi di fronte a un poeta « bifronte ». Tuttavia, se si tiene ben presente il richiamo esercitato dal genere poetico e se si va oltre una prima impressione di lettura, ci si avvedrà che uno stesso senso del poetare e una stessa concezione del vivere amoroso s'esprimono nelle varie sezioni del suo canzoniere. La comunanza spirituale si rileva soprattutto allorché (e ciò naturalmente nei componimenti di più personale ispirazione) l'accesa coloritura realistica di canzoni *d'escarnho* s'illumina di pensosa gentilezza, e, all'incontro, quando i vetusti canoni di pena amorosa, nelle canzoni d'amore e in quelle di amico, vengono smorzati da accenti di fugace letizia. Il temperamento del poeta, dunque, non tradisce la propria intimità, anche se soggiace alle norme di poetica volute dai diversi generi lirici.

che sente connaturati alla sua professione poetica. L'indagine delle sue preferenze, quindi, e l'esplorazione di quanto esse conferiscano con l'espressività, significa in realtà percepire il particolare volto della tradizione e la linea di una poesia, che, in questo senso, si può dire di spiccante originalità.

La vista e gli occhi — quegli occhi che la tradizione intendeva come « facultad espiritual de conocimiento » [1] — e tutta una serie semantica affine compaiono con persistenza nelle canzoni di Joan de Guilhade. Il tramite visivo è per lui (in ottemperanza ad una poetica di vasta autorità) non solo una realtà stabile, un richiamo suasivo del vivere amoroso, ma anche forza generatrice di occasione lirica. La canzone *Quexey-m'eu d'estes olhos meus* è tutta dedicata agli occhi, quelli del poeta, felici della apparizione che hanno avuto, anche se non dimentichi delle innumeri pene che essi gli procurarono e che ancora gli procureranno, come annuncia la *tornada*:

> E, se cedo non vir quen vi,
> cedo morrerey por quen vi.

La sostanza della lirica, che assume un tema assai poco nuovo [2], si compie nel difficile equilibrio fra timore del dolore, memoria di esso e balenante speranza; ma più ancora che dalla speranza il canto muove da una distesa letizia per la visione della bellezza femminile, visione che appaga oggi l'animo del poeta non ancora consapevole lucidamente della minaccia di un nuovo amore:

> ay! que parecer oj'eu vi!

[1] E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México-Buenos Aires 1955, p. 201.

[2] Il tema della vista è, appar ovvio dirlo, di larghissima risonanza. Ricorderemo qui che anche Fernan Padron intitola una sua canzone agli occhi, *Os meus olhos, que mia senhor*, da cui egli ebbe gioia e, ora, dolore; il tema, però, si sviluppa diversamente, perché la ragione del dolore è nel fatto che gli occhi del poeta « ... ora en logar estan / que a veer non poderan ». In una cobbola (unica stanza pervenutaci d'un componimento di almeno quattro strofe: cfr. Michaëlis, *Ajuda*, I, 83 n. 1) di Paay Soares de Taveiroos (autore anche di un compianto ai propri occhi costretti ad assistere al matrimonio dell'amata: *Meus olhos, quer vus Deus fazer*), il tema degli occhi fra pena e speranza è espresso nei modi dell'*annominatio* tanto cara a Joan (vedi *infra*): « Meus olhos, gran cuita d'amor / me dades vos, que sempr'assi / chorades; mais ja des aqui, / meus olhos, por Nostro Senhor, / non choredes, que vejades / a dona por que chorades! ». (Avvertiamo che le citazioni dei testi dei più antichi trovatori in queste note sono tratte dall'edizione Michaëlis).

Due piani, quindi, s'incontrano nella tessitura quanto mai sobria della lirica: uno, più in superficie, che esprime l'esultanza, la soddisfazione visiva per ora sufficiente, la gratitudine alla bellezza; l'altro, più remoto, che oscuramente annuncia la situazione sentimentale avvenire attraverso l'accennato ricordo del passato. Ma più che di sintesi d'opposti moti spirituali, si deve parlare di concomitanza di sentimenti affini, di convergenza, col risultato di un delicato equilibrio espressivo, dei tempi — passato, presente, avvenire — della situazione amorosa, intesa nella sua immutabile perennità.

Nella lirica *Esso muy pouco que oj'eu faley* ritorna il tema degli occhi che « gran prazer viron ». Il poeta ha potuto finalmente confessare il suo amore alla donna, ma nei brevi momenti durante i quali ha potuto parlarle era tale la sua emozione, per la vista della donna e per l'occasione concessagli, che non sa più cosa le abbia detto e se sia riuscito a farsi intendere:

> ca me tremi' assí o coraçon
> que non sey se lh'o dixe ou se non.

La vista della donna, in questa poesia passaggio e non ragione tematica, s'inserisce nel più vasto sfondo del dialogo amoroso di cui ora, nella solitudine, si soppesa con scoramento l'esito negativo di cui il poeta s'incolpa [1]. Dubbiezza e scoraggiamento, smarrimento e umiliazione, però, non riescono a velare del tutto la nota sommessa di letizia che corre sottile fra la poesia, che sembra ripetere, invertendo i piani di superficie e di fondo, la situazione della precedente. Dietro il fallimento della confessione, più paventato ora al momento della riflessione che non realmente avvenuto, s'intende

[1] Anche il tema assunto in questa lirica dal Guilhade non è inedito. Paay Gomes Charinho, nella *cantiga de meestria A dona que ome « senhor » devia* espone una situazione simile; di essa (tra l'altro ricca di iterazioni) si rilevano soprattutto i seguenti versi: « mais fez-me Deus aver / tal ventura, quando a fui veer, / que nunca dix'o que dizer querria». Non diversamente in *Eu me cuidava, quando non podia* di Pero Garcia Burgalês, in cui il poeta, che credeva di trovare il coraggio di confessare l'amore alla donna, quando è al suo cospetto: « ...lhi non pùdi nulha ren dizer, / catando quan fremoso parecia ». Parallelo a questo è il tema del dilemma del poeta che vorrebbe confidare la sua pena alla donna amata e non ne ha il coraggio, assunto, ad esempio, da Joan Soaires Somesso (*Quand'eu estou sen mia senhor*) e da Vaasco Rodrigues de Calvelo (*Se eu ousass'a Mayor Gil dizer*).

l'alba d'una fiducia, o almeno il rasserenamento per qualcosa di compiuto non importa alla fine in qual modo: per ciò manca alla lirica il senso della disperazione, come sempre in Joan de Guilhade, e il suo numero è nel raccoglimento riflessivo, intelaiato di razionalismo, nel quale si compongono saldamente distinti moti sentimentali.

Anche la lirica *Estes meus olhos nunca perderán* è tutta dedicata agli occhi del poeta, condannati a un'eterna infelicità o perché non possono contemplare la visione dell'amata, o perché, quando la contemplano, più acuta si fa la pena dell'amore non corrisposto. L'argomento non produce una situazione inedita rispetto alla tradizione [1], ma Joan riesce a trovare uno spunto valido nel ritornello, che appare il vero nucleo inventivo della poesia e ne determina il ritmo interno: gli occhi

> choran e cegan, quand'alguen non veen,
> e ora cegan por alguen que veen.

La triplice iterazione delle parole *cegan, alguen, veen* — che è modulo retorico adottato dal Guilhade con eccezionale larghezza rispetto ai trovatori coevi — instaura una sottile antinomia espressiva alla cui definizione servono i primi quattro verso di ogni stanza. In essa si raduna il dire poetico di Joan Garcia, composto, come sempre, schivo e espresso nella sfumata confluenza d'antinomie sentimentali.

L'elemento visivo, assunto spesso a valore enucleante del dettato lirico, è al fondo sempre presente nelle canzoni d'amore del trovatore gallego, sia quando egli afferma che preferisce vivere nell'attesa anziché morire (*Quantos an gran coita d'amor,* v. 9), sia quando confessa negli splendidi versi di *Amigos, quero-vos dizer* che la sua vita s'è ridotta a un continuo spiare la donna per goderne l'immagine, sia quando dichiara d'essersi innamorato di una

[1] Anche di questa canonica situazione sentimentale non mancano *specimina* in altri testi trovatorici: così nella lirica, pervenutaci incompiuta, di Vaasco Gil *Estes olhos meus ei mui gran razon,* e ancor più in *Pelos meus olhos ouv'eu muito mal* di Joan Coelho, il quale adotta in parte lo stesso tema pure in *Nunca coitas de tantas guisas vi.*

donna dagli occhi verdi [1]. La vista, assunta a fondamento del vivere come nostalgia, ragione dell'amore, consolazione nella solitudine, occasione del dialogo sentimentale, è uno dei veicoli più persistenti della costruzione lirica di Guilhade, una preferenza tematica schietta e duratura. Pel suo tramite Joan Garcia ripropone, entro le forme della poetica tradizionale, dimensionata però al proprio palpito espressivo, le sue native disposizioni alla confessione lirica, solitaria e innovativa per l'accento personale e non per effimere innovazioni che da sole non la qualificano.

Abbiamo già avuto occasione di far cenno a un tratto stilistico delle *cantigas* di Joan de Guilhade, prediletto dal trovatore in maniera particolare rispetto all'uso che ne fece il cenacolo poetico cui appartenne. Alla reduplicazione Joan consegna il messaggio di lirica confidenza, talché il dato tecnico, lo scolastico dettame, è rinvigorito d'intima convinzione; e assai spesso ad esso il poeta assegna il compito d'esprimere il più duraturo consuntivo lirico della situazione sentimentale, che non importa oramai quanto sia stata intellettualistica nella norma di poetica. L'equilibrio fra « disciplina » e « spontaneità » [2], fra canone retorico di vetusta tradizione e valore lirico in esso instaurato, rende l'esperienza poetica di Joan quanto mai valida, anche per intendere il senso d'una poesia che, tipizzata nelle premesse tematiche e condizionata da ferme realtà formali, approda a liriche evocazioni non tanto in nome di una polemica rinuncia alla tradizione, ma perché entro ad essa — avvertita come forma formante dell'istanza espressiva — s'attuano i fantasmi del divenire poetico di per sé innovativo. Su quindici *cantigas d'amor* la reduplicazione, che talora sconfina nell'*annominatio,* risulta adottata, con maggiore o minore fre-

[1] Un valore simile al *catar* usato qui dal Guilhade si ha in Martin Soares, *Pero que punh'en me guardar,* ma è tema isolato (compare solo nei vv. 8-9) e non ragione del componimento. Come si sa il tema degli occhi verdi (che torna anche in Camões) fu ritenuto dal Jeanroy uno degli argomenti indicativi della discendenza francese del lirismo gallego (tesi folklorica) e non si tratterebbe se non di una errata traduzione di *vair oil.* Nella discussione intervennero la Michaëlis, R. Menéndez Pidal e altri studiosi: v. bibliografia in Rodrigues Lapa, *Das origens* cit., p. 54, e in Pellegrini, *Studi* cit., p. 53.

[2] « Perché se l'estro, se l'ispirazione è necessaria all'artista, la tradizione e la tecnica sono necessarie non meno » scriveva A. Borgognoni, *Disciplina e spontaneità dell'arte,* Bari 1913, p. 308. Al solito, si tratta d'individuare in concreto come il « vecchio e il nuovo si concilino e livellino », per usare parole di C. De Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'ottocento,* Bari, 1929, p. 85.

quenza, in dodici componimenti ed è ampiamente in uso anche nelle altre sezioni del canzoniere di Guilhade. Va, tuttavia, rilevato che Joan per lo più assume il canone retorico nella sua forma più classica e lineare: all'arbitrario e concettoso cumulo di variazioni flessionali, alla cerebrale disposizione di multiformi derivati, all'accostamento intellettualistico di serie lessicali omofone, cioè a tutti i moduli previsti dalla figura retorica della paronomasia con gusto convenzionale e freddamente ricercato non assente nel cenacolo portoghese [1], il trovatore preferisce, di consueto, la schietta iterazione, affidando all'ordine delle parole e alla sintassi lo spunto energetico e solutivo del dettato lirico. Ma va anche rilevato che con questa palese tendenza stilistica il patrimonio formale del canzoniere del Guilhade, già per nulla innovativo e completamente entro i confini di una tradizione notoriamente povera, appare ancora più limitato rispetto a essa e depauperato: il che non comporta affatto, come potrebbe credersi, riduzione di significazioni espressive e angustia di soluzioni poetiche.

Si è già visto quanto favore accordasse Joan Garcia alla vista.

[1] Alla scuola poetica portoghese tali tecniche, tuttavia, non sono particolarmente care e gli esempi non sono molti. Ricorderemo, nell'ambito della bivalenza semantica l'oscillazione della parola *Valença* e *valença* (toponimo e nome comune) che ricorre in quasi tutti i versi della lirica *O que Valença conquereu* di Pero da Ponte, il quale adottò la rima fissa di due parole per ogni stanza, ma diverse da strofe a strofe, in *Tan muito vus am'eu, senhor.* Uno schema in parte uguale ha ancora Pero da Ponte in *Se eu podesse desamar*: i primi quattro versi di ogni stanza, a rima alternata, hanno lo stesso verbo, prima all'infinito e poi flesso, al primo e secondo verso e poi al terzo e al quarto (*desamar*: *desamou; buscar*: *buscou;* ecc.). Schema di rima uguale s'osserva anche nella lirica anonima (*Ajuda* 304) *Cativo! mal aconselhado!,* componimento di quattro stanze, di cui si danno le rime della prima stanza: *aconselhado*: *conselhar; cuidado: cuidar; tenha: ten; venha*: *ven.* Assai da vicino ricordano i gusti tematici e le preferenze tecniche di Joan de Guilhade un paio di poesie di Pero Garcia Burgalês. In *Ay eu coitad'! e quand'acharei quen,* la lirica è costruita nella ripetizione oltre che di stesse parole, di intere frasi (ad esempio i vv. 6-7: « veê-la dona que por meu mal vi / mais fremosa de quantas donas vi », che s'articola ai vv. 9-10 in: « ca tan fremosa dona nunca fez / Nostro Senhor de quantas donas fez », ecc. Ma particolarmente rilevante in questa lirica è la quarta stanza, tecnicamente assai vicina ai modi di Joan: « Niun prazer, ca non fui a logar / u a eu viss', e por aquesto non / vi nunca mais prazer, nen ja mais non / mi-ar veerei, se non for'a logar / u veja ela; ca sei eu que non / verei prazer e sempr'averei mal / se non vir'ela que vi por meu mal! ». La comunanza di questa canzone con temi del Guilhade è vivissima, ove s'escluda la tecnica di rima); in una *cantiga de meestria* appaiono schiettamente guilhadeschi i primi due versi: « Ay, eu coitad', e por quê vi / a dona que por meu mal vi »; ma il gioco di rime è invece del tipo poco sopra indicato: rima fissa in ogni stanza (*vi* nella prima, *ben* nella seconda, *veer* nella terza, e nelle tre terzine di congedo *mi, sen, dizer*).

Codesta occasione di meditativa *saudade* spesso è espressa nei termini della iterazione. Nella canzone *Que muytos me preguntarán* il poeta non è disposto a rivelare il nome dell'amata [1], ma confessa a coloro che gli chiederanno per chi muore che il suo destino è segnato da una donna che non può vedere. La lirica non è priva di concessioni alla moda già prima provenzale che portoghese, come ad esempio nei versi 7-10:

E preguntar-m'an, eu o sey,
da dona que diga qual é,
e juro-vos per bõa fe
que nunca lhis eu mays direy;

ma conquista un proprio ritmo nell'*estribilho* d'osservanza retorica:

moyr'eu, porque non vej'aquí
a dona que non vej'aquí.

La situazione lirica di ognuna delle quattro stanze della canzone, che non producono un crescendo di travaglio sentimentale, si scarica nella conclusione detta nel *refram*; è nel perfetto parallelismo dei due versi finali, in cui il modulo formale equivale a un ribadimento espressivo di immediata suggestione, che si palesa tutto l'accoramento d'una dura constatazione, l'assenza della persona amata. L'iterazione dei due versi finali (ed ogni volta contro gli inviti all'oblio, alla distrazione, contenuti nei primi quattro versi di ogni strofe) appare come qualcosa di più e di meglio d'un'usuale e impersonale adozione retorica, ché in essa è il segno, intimo e raggiunto, d'una realtà duramente nemica che ci si ripete, il gesto, diremmo, di chi assume coscienza dell'inevitabile e lo commenta per convincersene. Una conferma crediamo che emerga dall'ultima stanza della canzone, che reca più cospicui indici dello spunto lirico:

E non digu'eu das outras mal
nen ben, nen sol non falo i;

[1] Questo canone tematico è, come si sa, d'enorme diffusione. Lo applicano in modi parzialmente accosti a quello di Joan Garcia soprattutto Nuno Fernandes Torneol in *Preguntan-me por quê ando sandeu*, Joan Coelho in *Deus que mi-oj' aguisou de vus veer*, Fernan Gonçalves de Seabra in *Muitos me preguntan, per bõa fé* e in *Muitos vej'eu que, con mengua de sen*, Pero Garcia Burgalês in *Meus amigos, direi-vus que mi aven* e in *Meus amigos, oymais quero dizer*.

mays, poys vejo que moyr'assí,
digu'est', e nunca direy al:
moyr'eu, porque non vej'aquí
a dona que non vej'aquí.

In questa stanza si compie il dettato di solitudine di cui il poeta dura a convincersi e il tradizionale gusto del ritornello [1] qui, come prima, si piega ad una commozione poetica effettuata.

Anche nella lirica, d'ispirazione giullaresca e ai confini con lo spirito delle *cantigas d'escarnho, Deus! como se fôron perder e matar* ritornano i termini del vedere strutturati nella formula iterativa, che sconfina nell'*annominatio,* assunta a esporre un'opposizione concettuale. L'ironico lamento di Joan Garcia per l'abbandono di « mund'e prez » da parte di due donne che hanno vestito l'abito monacale presenta due formule di paronomasia, parzialmente uguali, negli ultimi due versi della seconda e della terza stanza:

Mays eu por alguen ja mort'ey de prender
que non vej', e moyro por alguen veer.

Que farey, coytado? Moyro por alguen
que non vej', e moyro por veer alguen [2].

In questi versi, tuttavia, si avverte un certo formalismo, da cui non è esente tutto il componimento, per cui l'umorismo buontempone non perviene a risultati liricamente convincenti. Lo stesso schema d'iterazione antitetica, sempre in àmbito visivo, è anche presente nella canzone *Estes meus olhos nunca perderán,* già menzionata e commentata in queste pagine, al cui ritornello è affidato il compito di emblema del dettato lirico. L'*estribilho,* come si ricorderà, produce, con felice risultato espressivo, una forma classica di reduplicazione di gusto sapientemente oppositivo, peraltro

[1] In due liriche di Fernan Gonçalves de Seabra s'osserva un'adozione tecnica qual'è questa rilevata del Guilhade. Il *refram* di *Gran coita soffr'e vou-a negando* dice: « ...maravelhado de como vivo / en tan gran coita com'og'eu vivo ». Il ritornello di *Des que vus eu vi, mia senhor, me ven* ricorda anche altri luoghi di Joan: « ante que vus eu visse, d'outra ren / sei que non vira tamanho prazer / como vej'or', a vus veer! ».

[2] Ma il testo di questa canzone è assai corrotto e incerto.

non del tutto inedita [1]. Al contrario, nella canzone *Quexey-m'eu d'estes olhos meus,* di cui s'è discusso poc'anzi, il canone retorico della reduplicazione del verbo *veer,* presente tanto nella *tornada* già citata quanto nel *refram*

ca mi mostrou quen oj'eu vi:
ay! que parecer oj'eu vi!

è assunto nella sua formulazione più elementare ed ha un valore asseverativo, attraverso il quale s'esprime con fresca schiettezza una condizione lirica sobria e delicata.

Talora il poeta elegge a segno del suo dire poetico il verbo *catar,* parallelo di *veer.* E' il caso della lirica *Se m'ora Deus gran ben fazer quisesse,* piena d'accorata nostalgia, nella quale Joan chiede a Dio di concedergli di poter restare dove è, nel luogo dal quale può vedere « aquelas casas u mha senhor vi ». Il componimento è ricco di *annominationes*: a un « e catar alá quant'eu cataria » del verso 18 si affiancano varie coppie flessionali di *veer* (*veeria, vi* ai vv. 5-6 con un *catá-las* al v. seguente; *vej'as casas u ja vi* al v. 9 con un *vej'* al v. precedente; *vêe-las casas u vi* al v. 17; *vejo veer* a v. 20; il verbo *veer* è presente, nei 24 versi della canzone, dieci volte e tre volte vi figura *catar*), inserite in un paradigma lessicale povero ed essenziale a causa delle frequenti iterazioni. Epperò, da questo panorama formale così ridotto emerge un palpito lirico sicuro, per sobrietà e misura della confidenza sentimentale e per l'equilibrio ricco di pudore e di sfumature col quale è espressa una condizione di serena accettazione del destino di mestizia. La chiusa della canzone dice, in maniera forse troppo esplicita, quanto era stato già detto tramite la mediazione descrittiva:

E esso pouco que ey de viver,
vivê-lo-ia a muy gran prazer;
ca mha senhor nunca mh-o saberia.

[1] La formula retorica risulta anche in Roy Queimado, *Direi-vus que mi-avẽo, mia senhor,* nella *tornada*: « Coidand'en vos ouv'a morrer assi! / e cuidand'en vos, senhor, guareci! ». Anche il *refram* di *Por non saberen qual ben desegei* di Fernan Gonçalves de Seabra produce una situazione formale simile: « que desejo ben por que non dou ren, / e que me ven o mal que me non ven ». Solo apparentemente antitetica è l'iterazione presente nel ritornello di *A dona que eu vi por meu* dello stesso autore: « no'-na veg' e non veg'eu al / no mund' ond' eu veja prazer ».

Ma il luogo conferma la schiva discrezione della confessione amorosa, in cui convergono due stati d'animo solo apparentemente distanti.

Anche il tema della follia amorosa, di così larga adozione da caratterizzare addirittura la scuola portoghese, offre esempi del gusto di Joan Garcia per la paronomasia. Nella poesia *Amigos, non poss'eu negar,* che non è certo delle migliori del trovatore pel suo carattere espositivo, al binomio aggettivo-sostantivo presente nei versi 3-4:

ca me vejo sandeu andar,
e con sandece o direy:

risponde ai versi 14-16 una iterazione sostantivale accompagnata da una forma sinonimica perifrastica e col contorno dell'alternanza *dizer/digu',* forse non occasionale:

Pero non devi'a perder
ome que ja o sen non á
de con sandece ren dizer,
e con sandece digu'eu ja.

Nella bella canzone *Amigos, quero-vos dizer* la follia d'amore compare in un contesto in cui si rileva il modulo ripetitorio voluto per effetti espressivi:

E ja eu non posso chorar,
ca ja chorand' ensandecí,
e faz-mh-amor andar assí
como me veedes andar.

La soluzione espressiva di questa canzone è forse, ancora una volta, nei versi finali di ogni stanza, in cui il trovatore espone col garbo e la semplicità dei momenti migliori, la sua follia d'amore. *Catar* rivela il senso più segreto dell'umana condizione del poeta e il dramma par quasi addolcirsi nell'iterazione del ritornello, freschissimo per ritmo:

e, catando po-la veer,
assí and'eu, assí and'eu,

assí and'eu, assí and'eu [1].

Una iterazione che molto da vicino ricorda quella appena segnalata è nel *refram* di *Quantos an gran coyta d'amor,* la canzone che di più ha impressionato i critici per la sua novità tematica [2]. Il poeta sa che tutti coloro che soffrono pene d'amore vorrebbero morire, ma egli è d'altro avviso:

mays, mentr'eu vós vir, mha senhor,
sempre m'eu querria viver
e atender e atender.

Egli sa di non poter guarire e che Dio non è in grado di aiutarlo. Gli occhi del poeta s'accecano; eppure, coloro che sopportano pene uguali alle sue sbagliano nel desiderare la morte, se mai ebbero gioia dall'amore quale è quella del trovatore, che risiede — come pare di dover intendersi fra le righe — in questa attesa consolatrice e fiduciosa. La canzone ha indubbiamente il suo senso nell'affermazione iterativa dell'attesa, ma il suo vero ritmo lirico ci pare che consista nelle luci di speranza, nella coraggiosa fiducia, nella ribadita solitudine: in definitiva, non tanto nella materia, quanto nella confluenza di stati d'animo espressi pel suo tramite e nella lineare finezza del tessuto formale, che trova il felice suggello nella efficacissima ripetizione del verbo di ritornello.

L'esemplificazione di una così rilevante preferenza stilistica potrebbe durare a lungo e confermerebbe come a tale tratto retorico il poeta abbia affidato spesso il suggerimento più cospicuo del

[1] Il terz'ultimo verso delle tre stanze s'articola secondo forme che producono un felice crescendo; a « e, catando po-la veer », risponde prima « catando se a veerey » e poi « catando per cada logar ». Il parallelismo investe anche questo verso, dunque, ma le modifiche rispondono a un chiaro sviluppo emotivo.

[2] Ma, in verità, anche questo tema non è del tutto assente nei testi portoghesi. Il modo tematico (che, come s'è accennato, è anche in *Cuydou-s'amor que logo me faria,* particolarmente ai vv. 12-13, nonché in alcune *cantigas d'amigo* del Guilhade) è presente anche in Paay Gomes Charino, *Senhor fremosa, pois que Deus non quer,* i cui vv. 12-14 sono ben espliciti: « ....mais quer'a Deus rogar / que me leixe meu temp'assi passar, / desejando qual vus vi, e soffrer ». Un senso diverso invece si ha in *Muitos dizen que perderan* di Joan Soaires Somesso, che è canzone dai toni polemici — attraverso i quali il poeta intende affermare la singolare profondità del suo amore — in cui il morire non è visto come termine della pena amorosa. Il trovatore afferma che non v'è altra soluzione se non la corresponsione da parte della donna: « Mais eu non o posso creer / que ome perderá per ren / coita d'amor, sen aver ben / da dona que lh'a faz aver! ».

dettato lirico. L'uso che il Guilhade fa di esso è molteplice, anche se contiene le varietà della formula, in genere, ai gradi meno elaborati e artificiosi: talora esso serve a esprimere il sottile gioco di contrasti da cui muove, spesso, il nucleo inventivo (come nei casi di reduplicazione antitetica); tal'altra esso è chiamato ad esprimere un ribadimento concettuale della nozione sentimentale che domina il farsi poetico (ed è il caso di reduplicazione integrale nell'àmbito della singola parola o dell'intero sintagma); tal'altra esso è adoperato pel semplice richiamo d'una contingenza testuale, come ci pare che sia nel caso del verso 19 di *Gran sazon á que eu morrera ja*:

E viverey, mentre podér vivir.

Né restano estranee a tale costume stilistico altre forme dello stringato lessico trovatorico, come, ad esempio, *escolher* in *Cuydou-s'amor que logo me faria*:

e aquesto non poss'eu escolher
ca logo m'eu end'al escolheria;

o l'alternanza verbo-sostantivo in *Deus! como se fôron perder e matar*:

Non metedes mentes en qual perdiçon
fezeron no mund'e se fôron perder?

o ancora il parallelismo fra i versi 6, 12 e 18 nell'iterazione di verbo flesso presente nella canzone *A bõa dona por que eu trobava*:

e dá por mí ben quanto x'ante dava.
e anda-x'ela por qual x'ant'andava.
oy mays ey d'ela quant'aver cuydava [1].

[1] Quest'ultima tecnica (con inclusa la nozione d'antitesi iterativa, che, come s'è visto, Joan Garcia ha adoperato) si rivela nei tre ritornelli di *Muitos an coita d'amor* di Fernan Fernandes Cogominho: 1) « Ca x'á i coita de coita, / mai'-la minha non é coita »; 2) « Ca x'á i morte de morte, / mai'-la minha non é morte »; 3) « Ca x'an eles mal de mal, / mai'-lo meu mal non é mal ». Per le alternanze subito prima ricordate citeremo la stanza (unico frammento pervenutoci) di Affonso Meendes de Beesteiros, *Cativ'l e sempre cuidarei?,* in cui il verbo *cuidar,* in varie forme flessionali, è presente in ogni verso. Un tipo d'alternanza più vicina a quella usata dal Guilhade si osserva invece nell'ultima strofe di *Agora me part'eu mui sen meu grado* di Pero da

La preferenza che il poeta accorda alla tecnica ora esaminata raggiunge il suo apice nella lirica *U m'eu partí d'u m'eu partí*, che appare come quadro sintomatico di perizia stilistica e dell'importanza che il trovatore annetteva alla figura retorica, in quanto suggestione di attuazioni espressive e non come puro espediente o sola risorsa formulistica. E' utile, a tal fine, riprodurre le tre stanze del componimento:

U m'eu partí d'u m'eu partí,
logu'eu partí aquestes meus
olhos de veer, e, par Deus,
quanto ben avia perdí;
ca meu ben tod'era en veer,
e mays vos ar quero dizer:
pero vejo, nunca ar vi.

Ca non vej'eu, pero vej'eu:
quanto vej'eu non mi val ren;
ca perdí o lume por en,
porque non vej'a quen mi deu
esta coyta que oj'eu ey,
que ja mays nunca veerey,
se non vir o parecer seu.

Ca ja ceguey, quando ceguey;
de pran ceguey eu logu'enton,
e ja Deus nunca me perdon,
se ben vejo, nen se ben ey;
pero, se me Deus ajudar
e me cedo quiser tornar
u eu ben vi, ben veerey.

E' opportuno soffermarsi ad esaminare brevemente la serie di iterazioni che figurano nella struttura quasi parallelistica delle tre stanze. Al triplice *partí* dei primi due versi della prima stanza ri-

Ponte, che dice: « Desampare vos Deus a que o eu digo, / ca mal per fic'og'eu desamparado! / De mais non ei parente nen amigo / ai eu! / que m'aconselh'! e desaconselhado / fiqu'eu sen vos, e non ar fica migo, / senhor, se non gran coita e cuidado. / Ay Deus! valed'a ome que d'amor morre! ». Altra alternanza, d'ordine verbale, che può accompagnarsi a quelle di Joan ora citate, nonché, nella chiara volontà tecnica, alla poesia che subito dopo si cita per esteso in queste pagine, si legge in *Pola verdade que digo, senhor* di Pero Garcia Burgalês, ai vv. 11-12: « de-o non perder, e o non perderei, / ca perderia pelo sen perder ».

spondono tre *vej'* e tre *ceguey* nella stessa sede delle due stanze seguenti. Nella prima strofe, inoltre, spicca la paronomasia del verso di chiusa (*pero vejo, nunca ar vi*), contornata dalla presenza di altri due *veer* nei versi precedenti. Nella seconda strofe il verbo *veer* è ripetuto sei volte e, mediante l'appoggio della ripetizione del pronome personale *eu* (che una volta figura accanto a *oj'*, in cui è evidente l'intento d'alliterazione), realizza una cadenza difficile e ardua nello sviluppo formale dei versi. La situazione si ripete anche nella terza stanza: oltre al già menzionato *ceguey*, la parola-chiave *veer* compare tre volte, di cui due nell'ultimo verso, che riprende lo schema dell'ultimo verso della prima stanza, schema solo parzialmente posto in atto nella sede corrispondente della seconda strofe, nella quale la figura retorica è distribuita in due versi. Infine, nella terza strofe si hanno quattro *ben*, due *Deus* e altre iterazioni. A tali elementi strutturali si aggiunge la ricchezza eccezionale di monosillabi, alternati prevalentemente con bisillabi, col risultato generale di un ritmo assai battuto e scandito, d'una asprezza che sembra ricordare certe tecniche del *troblar clus* provenzale. Lo spunto del componimento, non del tutto inedito in quanto a gusto di formulazione iterativa della notissima situazione di lontananza dall'oggetto dell'amore [1], ci par tutto nell'antitesi fra vista dell'amata e memoria visiva della sua immagine, approfondito nell'affermazione che i propri occhi null'altro vedono se non quanto ricordano:

Ca non vej'eu, pero vej'eu:
quanto vej'eu non mi val ren;

epperò, per quanto abile risulti il gioco dialettico fra i due modi di vedere, per quanto sottili il tessuto di pensiero e l'accanimento

[1] Ad esempio, nei primi versi di questa canzone di Pero Garcia Burgalês: « Que alongad'eu ando d'u iria / se eu ouvess'aguisado d'ir i / que viss'a dona que veer querria / (que non visse, ca por meu mal a vi!) », la formula della lontananza è esposta entro i modi di reduplicazione cari al Guilhade. Ci par il caso di considerare, per ciò che concerne gli esempi citati in queste note, un elemento di una certa importanza: si sarà, infatti, osservato come solo alcuni autori presentino contatti di natura più specifica e considerevole con le tecniche tematiche e formali di Joan Garcia, il che comporta il riconoscimento se non di una specifica corrente, almeno di un parentado di gusti, d'una affinità, fra alcuni trovatori del numeroso cenacolo gallego-portoghese. Questa potrebbe essere un'altra via per indagini storico-critiche di cui, in questo particolare settore degli studi romanzi, è ormai matura l'esigenza.

formale, per quanto rigoroso l'impegno stilistico, la canzone, nonostante la finezza di certi passaggi, non crediamo che possa ascriversi al miglior Guilhade, per un certo prepotere dell'arbitrio intellettualistico, in fondo esclusivo richiamo della concentrazione del poeta.

Il canzoniere d'amore di Joan de Guilhade non rinuncia ad altre tecniche tipiche del cenacolo poetico gallego-portoghese, meno caratterizzanti, tuttavia, sia per assiduità d'adozione da parte del trovatore, sia per gli scopi specifici, per i valori enucleativi immessi in esse. Si tratta di moduli poetici larghissimamente assunti dai lirici portoghesi, che son segno comune d'una parentela artistica, d'una uguale appartenenza mentale, d'una fratellanza nella concezione della professione poetica. Fra essi, quello che non saremmo alieni dal definire elemento corale, il tipico modo, cioè, di comunicazione indiretta della propria situazione sentimentale, espressa a un pubblico anonimo e silente. Neanche Joan Garcia si sottrae a tale maniera di strutturazione, di larga eco occitanica, presente, ad esempio, in *Que muytos me preguntarán,* in *Amigos, non poss'eu negar,* in *Amigos, quero-vos dizer,* nonché sparsamente in altri luoghi delle sue canzoni. Parimenti, anche i componimenti del trovatore gallego non sono esenti da chiari imprestiti provenzali, di filiazione cortese, come si può osservare, ad esempio, nella canzone dialogata *Senhor, veedes-me morrer* ai versi 8-11:

> Mha senhor, por Deus que vos fez,
> que me non leyxedes assí
> morrer, e vos faredes i
> gran mesura con muy bon prez,

o come si controlla nei versi 12-14 della lirica *Cuydou-s'amor que logo me faria*:

> escolheria, mentr'ouvesse sen,
> de nunca ja morrer por nulha ren;
> ca esta morte non é jograria.

Anche questi elementi, di più palese concessione alla tradizione o di spontaneo adattamento alle forme compositive in uso, valgono a confermare come il senso del poetare di Joan de Guilhade si confortasse nell'esperienza della tradizione, in essa e pel suo tramite trovasse il segno suo proprio e per entro ai suoi presunti rigori rinvenisse la misura della sua autonomia.

Ma ci par giunto, oramai, il tempo di raccogliere le fila della nostra indagine. Abbiamo visto quale spunto tematico prediligesse fra tutti il trovatore, abbiamo esaminato una costante stilistica pel cui tramite viene di frequente espresso il nucleo lirico più vivo, abbiamo fatto cenno a un paio di modi strutturali, allo scopo di definire non solo i gusti e la tecnica di Joan de Guilhade, ma anche nell'intento di accostarci, per codesta via, alla sua personalità poetica, di riconoscerne l'unitario profilo. Abbiamo già accennato al fatto che la valutazione concordemente data della innovazione di contenuto del vivere contro il morire non ha valore in sé (proprio perchè, diremmo, si tratta di una retorica dell'antiretorica), ma pel fatto che anche in questa sede il Guilhade riesce a consegnare il composito equilibrio della sua confessione lirica: la formula (presente come già si è detto anche in alcune *cantigas d'amigo*) può meritare un riconoscimento d'ingegnosità, ma l'importante, ovviamente, è ciò che dietro ad essa vive, la personalità poetica da individuare e valutare nella sua effettualità. Per altra parte, e considerando anche l'aspetto più estrinseco delle tecniche in precedenza osservate, non bisogna dimenticare che al fenomeno poetico l'uomo medievale aveva un'istruzione assai distante dalla nostra, giacché nella canzone, nel *vers,* (a cui era essenziale la mostra di maestria compositiva) si immettevano rigorosamente valori preesistenti e inalienabili, di un'ipostatizzata universalità, talché la escussione di tutti i fatti comuni e tradizionali, l'osservazione della fedeltà a generali aspetti del retoricismo (tanto tematico quanto formale) s'impone, ma non per conseguire un livellamento, bensì, al contrario, per intendere se e come la tradizione ha trovato, in un particolare canzoniere, in singoli componimenti o in un momento di essi, una nuova verginità, l'inveramento dell'espressività. L'eterno problema di conflitto e sintesi fra tradizione e innovazione ha, perciò, particolare rilievo nell'àmbito di una fioritura, come quella gallego-portoghese, che se fu molto retorica, non per questo fu del tutto impoetica. Isolare fra gli scogli d'un estetismo sfibrato, nella siccità d'una poetica al tempo stesso povera ed esigente, nello svigorimento intellettualizzante d'un senso della poesia

che fu felicemente intellettualistico in Provenza, nella solerzia ripetitoria, diverse dimensioni per dono naturale di poeticità, ci sembra oggi compito necessario più che mai. E ci pare che ciò avvenga con Joan de Guilhade poeta *d'amor* confessatosi nella fedeltà alla sua generazione.

Da *Quexey-m'eu d'estes olhos meus,* canzone illuminata d'una pensosa letizia ai margini della melanconia, a *A bõa dona por que eu trobava,* in cui il poeta riconosce, oltre ogni illusoria aspettazione, d'aver ottenuto dall'amore tutta la pena che era prevedibile; dagli sconsolati versi di *Amigos, quero-vos dizer,* fra i cui agili ritmi s'esprime l'affanno della ricerca dell'immagine amata con rasserenata consapevolezza del proprio destino di solitudine, alla dubbiosa mestizia che balena nel linguaggio di fidente speranza di *Quantos an gran coyta d'amor;* dalla perplessità che coglie il trovatore in *Esso muy pouco que oj'eu faley* al ricordo del colloquio con la donna amata, espressa con larghi chiaroscuri di timori e rimpianto ove pur s'avverte il crepuscolo d'una speranza, alla sdegnosa affermazione del diritto alla sofferenza amorosa, da cui risulta una più affranta solitudine, di *Estes meus olhos nunca perderán;* e così via attraverso i profili d'altri componimenti e l'intima ragione del dettato d'altre liriche — queste come le altre osservanti la retorica formale e contenutistica del tempo —, Joan Garcia consegna il messaggio garbato e sensibile della sua liricità. Il contatto più vero con la poesia si ha, a nostro avviso, nella compostezza della testimonianza sentimentale enucleata nella convivenza di moti spirituali o confinanti o apparentemente agli antipodi, nel connubio, pieno di sottintesi pur in una dimensione poetica del tutto detto, fra zone dell'animo vicine e distanti. Da tale dialettica dosatura, che sproblematizza l'intellettualismo a tutto favore della problematica espressiva, emerge il consuntivo più puro, che risiede nella trama lirica ricca di pudore, di rara sobrietà, nell'accento di compostezza e di rasserenamento che circola da verso a verso: il respiro d'una poesia schiva e suadente, forse breve, ma certo fiorita.

Non crediamo, però, che il canzoniere di Joan Garcia de Guilhade sia una eccezione, uno sporadico e felice episodio per statura poetica nell'àmbito della tradizione adattata senza altri tradimenti se non quello, lecito e necessario, dell'espressione della

propria personalità. Fra il molto esercizio del folto cenacolo gallego-portoghese altri uomini, altre pagine meritano lettura vigile, meno labile, e diversa assimilazione: è forse il tempo di ridisporsi a codesti testi nella memoria di quanto scrisse il Marchese di Santillana per Don Denis: « Acuerdome, señor muy magnifico, syendo yo en hedad no provecta, mas asaz pequeño moço, en poder de mi avuela doña Mençia de Cisneros, entre otros libros aver visto un grand volumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos, de los quales toda la mayor parte era del rey don Dionis de Portugal... cuyas obras aquellos que las leyan, loavan de invençiones sotiles e de graçiosas e dulçes palabras » [1].

GIUSEPPE E. SANSONE

[1] Cito dalla edizione di L. Sorrento, *Il « Proemio » del Marchese di Santillana,* Como-Milano 1946, p. 59.

IL *PATER NOSTER* DELL'*AUTO DO VELHO DA HORTA*

Interpretazione di un passo di Gil Vicente

Una delle più briose farse di Gil Vicente, l'*Auto do Velho da horta* (*Cop.* CCIv - CCVIv [1]), si apre con un *Pater noster*: parafrasi *trovada,* secondo la terminologia del tempo, dell'orazione della domenica nei modi distillati da una lunga esperienza medievale: *Pater noster* che oggi noi diremmo piuttosto tropato o ancor meglio farcito, così come nella pratica liturgica si abbellivano i testi latini con glosse in volgare. Nel *Pater* gilvicentino, infatti, il testo latino è conservato quasi integralmente e ad esso si accompagna, verso per verso, la glossa o l'ampliamento portoghese:

Pater noster criador [2]
qui es in celis poderoso
sanctificetur senhor
nomen tuum vencedor
nos ceos e terra piadoso.
Adueniat a tua graça
regnum tuum sem mais guerra
voluntas tua se faça
sicut in celo et in terra.

Panem nostrum que comemos
cotidianum teu he
escusalo nam podemos
inda que o nam merecemos

---

[1] *Cop* = *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*... Empremiose em a muy nobre e sempre leal cidade de Lixboa em casa de Ioam Aluarez impressor delRey nosso senhor. Anno de M.D.LXII; citiamo dalla riprod. in facsimile inclusa nelle « Publicações da Biblioteca Nacional », Lisboa, 1928.

[2] Riproduciamo il testo da *Cop* risolvendo unicamente il segno tironiano in *e* nel contesto portoghese e in *et* nel contesto latino, e ponendo in corsivo, per renderne evidente la continuità, le parti in latino.

tu *da nobis hodie.*
Dimitte nobis senhor
debita nossos errores
sicut et nos por teu amor
dimittimus qualquer error
aos nossos deuedores.

Et ne nos Deos te pedimos
inducas per nenhum modo
in tentationem caymos
porque fracos nos sentimos
formados de triste lodo.
Sed libera nossa fra(n)queza
nos a malo nesta vida
amen por tua grandeza
e nos liure tua alteza
da tristeza sem medida.

Alcuni fra i più illustri studiosi del teatro di Gil Vicente, mentre affrontavano il problema del plurilinguismo gilvicentino, si sono imbattuti anche in questo testo: e lo hanno preso sul serio. O meglio: hanno mostrato di credere che la preghiera iniziale del *Velho da horta* fosse una parafrasi devota del *Pater noster,* uno dei tanti componimenti fioriti dalla penna di Gil Vicente come serie di variazioni « in lingua » di un testo biblico [1]. Ed invero, per chi legga il *Pater* così come noi lo abbiamo letto, avulso dal contesto, l'impressione che esso causa è di assoluta serietà, di ortodossa devozione. Ma basta che noi restituiamo la preghiera alla sua funzione introduttiva di una farsa scoppiettante di comicità perché la sua intenzione risulti con chiara evidenza. E' quanto noi intendiamo fare qui: dimostrare cioè l'intento parodistico e

[1] Cf. innanzitutto C. Michaëlis de Vasconcellos, *Notas vicentinas,* IV; vedile nell'ed. da Revista « Ocidente », Lisboa 1949, p. 286: « A oração dominical (Mat., VI, 9) entrou íntegra em alguns textos de Gil Vicente. No *Auto da Cananea* ou *Evangelho,* segundo a expressão do poeta (I, 365 e seg.), é o próprio Jesus Cristo que ensina os Apóstolos a orar, e lhes explica as preces. Completa e a sério entrou também na Farsa do *Velho da Horta* (III, 64), bilingue, *trovada,* com leves alterações exigidas pelo ritmo nas partes latinas e algumas construções arrojadas, anacolúticas, em português. Eu poderia, portanto, ou mesmo deveria ter introduzido nesta lista alfabética cada uma das súplicas. Prefiro todavia reproduzir neste artigo a paráfrase, para que os interessados a possam comparar com a de Enzina (*Cancionero* de 1492, f. 20); a do Doutor Frei João Claro (*Inéditos,* publ. por Frei Fortunato de S. Boaventura, vol. I, p. 235), Hernan Perez de Guzman (*Canc. Gen.,* N. 23), e sobretudo com a austera, a *spiegata* explicação do Dante na *Divina Comedia* (*Purgatório,* XI, 1-50).

satirico del *Pater* del *Velho da horta* e per questa via affermare una volta di più la piena conoscenza da parte di Gil Vicente di schemi poetici di procedenza medievale e goliardica; una volta di più riportare in Europa Gil Vicente togliendolo da quello stato di fenomeno peninsulare, improvviso ed assurdo, in cui lo ha confinato la critica romantica e dal quale non sono valsi a toglierlo cento anni di ricerche comparate.

Ma veniamo al nostro testo: il quale, come si è detto, è una farsa e farsa nel senso ristretto e gilvicentino del termine, equivalente cioè di breve componimento teatrale di contenuto schiettamente comico e profano. Profano innanzitutto: perché, quantunque debitore a Lucas Fernández di non rare ispirazioni, Gil Vicente non mutuò mai dall'autore salmantino l'applicazione del termine « farsa » anche a componimenti di contenuto religioso [1]. E la *Copilaçam* del 1562 (con tutte le riserve che si sogliono fare a proposito dell'« infedeltà » dell'edizione), fa una netta distinzione tra *obras de devaçam, comedias, tragicomedias* (genere ibrido e mostruoso, « inventato » secondo alcuni critici dal figlio di Gil, Luís Vicente) e *farsas,* raccolte rispettivamente nel primo, secondo, terzo e quarto libro. Il *Velho da horta* è dunque componimento giocoso e tale esso si annuncia dalla didascalia che riassume brevemente la vicenda: un vecchio assai ricco passeggia una mattina per il proprio orto: l'ortolano è assente quando una leggiadra fanciulla entra ad acquistare ortaggi. Il vecchio se ne invaghisce perdutamente e sperpera per lei tutti i suoi averi. Finché la fanciulla trova onoratamente marito e il poveretto scornato ripiomba tra le grinfie dell'adiratissima consorte [2]. Argomento, come si vede,

[1] Come è noto, Fernández (6 *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano,* Salamanca 1514), applicò la denominazione di farsa tanto ai testi di carattere profano come a quelli di contenuto religioso. Dopo di lui il termine viene riservato nel teatro spagnolo con sempre maggior frequenza a testi drammatici aventi carattere sacro ed allegorico (cf. ad es. la *Farsa sacramental en coplas,* 1520 e la *Farsa del mundo,* 1524 di H. López de Yanguas o le *farsas* « presacramentali » di Diego Sánchez de Badajoz o ancora le *farsas, sacramentales* e *del sacramento,* del *Códice de Autos viejos,* Madrid, Bibl. Nac. ms. 14711). In Portogallo invece, proprio sulla scia di Gil Vicente, il termine conserverà più a lungo la primitiva accezione profana.

[2] Ecco il testo della didascalia (*Cop* CCIv): « Esta seguinte farsa, he o seu argumento, que hum homem honrrado: & muyto rico, ja velho, tinha hũa orta. E andando hũa menhaã por ella esparecendo. Sendo o seu ortelam fora, veo hũa moça de muyto bom parecer buscar ortaliça, & o velho em tanta maneyra se namorou q della per via de hũa alcouuiteyra gastou toda sua fazenda. A alcouuiteyra foy açoutada, & a moça casou honrradamente. Entra logo o velho rezãdo pola horta. Foy representada ao muy

dei più lepidi ed insieme abusati [1]. Ora, quando si apre la scena, ci informa la didascalia, « entra logo o velho rezando pola horta »: e la sua preghiera è appunto il *Pater*. Il vecchio è personaggio comico e come tale doveva esser presentato, negli atti e nell'abbigliamento. La compunzione con cui egli compare in scena è di per se stessa indubbio fattore di comicità. Il pubblico sa che da un simile personaggio non potrà attendersi se non bricconate e coglierà a volo le allusioni alla pace e alla clemenza divina con cui egli glossa essenzialmente la preghiera del mattino, come aperti riferimenti ad una particolare e privatissima situazione. Il Padre Nostro cui si rivolge il vecchio è innanzitutto « piadoso ». Quello che da lui si richiede è l'instaurazione di un regno (in terra naturalmente) « sem mais guerra »: e ci vuol poco a comprendere che la guerra cui allude il nostro personaggio è essenzialmente quella, casereccia e quotidiana, provocata da una moglie gelosa. Tutto in questo mondo ci viene da Dio, anche se non lo meritiamo: e Dio in fin dei conti dovrà pur sfamarci, perché noi proprio non ne possiamo fare a meno:

> *Panem nostrum* que comemos
> *cotidianum* teu he
> escusalo nam podemos
> inda que o nam merecemos
> tu *da nobis hodie*.

Ma più che ogni altra cosa, Dio dovrà tenerci lontano dalle tentazioni: la carne, lo si sa, è debole: « caymos/porque fracos nos sentimos/ formados de triste lodo ». E infatti, non è ancor detta l'ultima parola della preghiera e la tentazione è lì, in carne ed ossa, nei panni di una « moça de muyto bom parecer ». Povero vecchio! Le sue prime due battute risentono ancora del colloquio celeste da cui egli è appena appena reduce:

---

serenissimo Rey dom Manoel o primeyro deste nome. Era do Senhor de M. D. XII. ».

[1] Esiste, com'è noto, nella critica gilvicentina, tutta una scuola amabilmente « nazionalista », intesa a restituire a Gil Vicente la paternità (o almeno la priorità) di un gran numero di invenzioni poetiche che sarebbero poi state sfruttate da Molière. In questo senso l'*Auto dos Físicos* sarebbe il progenitore del *Malade imaginaire* e il vecchio del *Velho da horta* il prototipo dell'Arnolphe dell'*École des femmes*. Ma noi crediamo che Gil Vicente sia tanto grande per conto suo da non aver bisogno di questa gloria « tematica »; nel Cinquecento di Gil Vicente, come nel Seicento di Molière i temi erano di tutti: e la gloria stava ancora, semmai, nel saperli trattare.

> Senhora benzauos Deos.
> . . . . . .
> Onde se criou tal flor?
> eu deria que nos ceos.

E qui, nell'intenzione dell'autore, doveva esplodere probabilmente, tra le fila del pubblico, la prima risata. Come conciliare questo spirito, che del resto informa tutta la farsa, con un'interpretazione « seria » del *Pater noster?* Eppure un non sprovveduto critico, António Sérgio, parla di questo testo come di « um dos mais nobres, mais religiosos, mais puros cantos de arroubo lírico que seria possível fantasiar » [1]. E la più autorevole studiosa di Gil Vicente, Carolina Michaëlis de Vasconcellos, consiglia di accostarlo alla parafrasi famosa di Encina, a quella di Frei João Claro e di Hernán Pérez de Guzmán e soprattutto « com a austera, a *spiegata* explicação do Dante na *Divina Comédia* » [2]. Francamente ci sembra un po' troppo: e per ciò noi prenderemo un altro cammino. Lo prenderemo forse in virtù delle nostre « necesidades temperamentales », per usare un'espressione di Spitzer, sempre pronte a cogliere nei testi di Gil Vicente motivi di « folga », di risata. Ma può anche darsi che così approdiamo a risultati concreti. In fin dei conti, è sempre Spitzer che parla, « el móvil de un descubridor no debe mermar méritos a la autenticidad de su descubrimiento. América fué descubierta por un hombre que andaba en busca de las Indias » [3].

Come abbiamo detto all'inizio, noi vorremmo poter dimostrare qui da un lato il carattere giocoso, se non intrinsecamente, per lo meno « di posizione » rivestito dal *Pater noster* del *Velho da Horta;* e dall'altro la sua aderenza a ben noti schemi europei e peninsulari. Quanto al primo punto, l'argomento più considerevole ci sembra quello della circostanza. Se un chierico, di fronte ad una damigiana rotta di vino, recita il *De profundis,* questo *De profundis* anche se inalterato nella lettera (il che, come abbiamo visto, non accade nel caso del *Pater* gilvicentino), diviene occasio-

---

[1] A. Sérgio de Sousa, *Ensaios,* Lisboa, Seara Nova, 1920, vol. I, p. 32; cf. anche ivi, pp. 49-50; vol. III p. 146; vol. V p. 241.

[2] Cf. qui sopra la nota n. 1 di p. 192.

[3] Cito da L. Spitzer, *La lírica mozárabe y las teorías de Theodor Frings,* in *Lingüística e historia literaria,* Madrid, Gredos, 1955, p. 70.

nalmente componimento giocoso. Gli esempi in questo senso venivano a Gil Vicente da ogni parte.

Ed eccoci così alla seconda delle nostre proposizioni. Da buon erede di una complessa cultura medievale o, meglio, da buon uomo del Medioevo quale egli in realtà si mantiene a dispetto di tutti gli incasellamenti cronologici, Gil Vicente fa ampio uso nella sua opera dei medievalissimi processi della parafrasi e della glossa di testi religiosi. Nella più dotta delle sue *Notas Vicentinas,* la quarta, dedicata alla *Cultura intelectual e nobreza literária* del poeta portoghese, Carolina Michaëlis enumera diligentemente, in ordine alfabetico, le citazioni latine della *Copilaçam,* tratte per la loro stragrande maggioranza da testi liturgici o comunque devoti [1]: *latim da Igreja,* nella saporita definizione della filologa tedesca. Ma, come ha dimostrato un recente studioso della lingua gilvicentina, Paul Teyssier, non è isolando, elencando, classificando le citazioni di Gil Vicente che noi ci renderemo conto della sua cultura « latina » [2]: perché questa è molto più vasta; essa sta alla base di tutta la sua opera, permea di sé non solo le rappresentazioni devote, ma anche le farse, le commedie e le tragicommedie. Molte volte la citazione diretta non c'è, ma in suo luogo troviamo la parafrasi o addirittura l'allusione inconscia. « Non si deve... dimenticare — avvertiva il Novati nel suo ormai classico saggio sulla parodia sacra nelle letterature moderne [3] — come i letterati medievali avessero tale famigliarità coi libri santi da essere quasi involontariamente indotti ad adattarne le forme e le parole ai concetti che volevano esprimere ». L'osservazione è validissima anche per Gil Vicente e in questo senso almeno egli è ben europeo e la favola della sua genuinità e natività lusitana deve essere corretta ed attenuata [4].

---

[1] *Notas vicentinas,* cit., pp. 235-320.

[2] P. Teyssier, *La langue de Gil Vicente,* Paris, Librairie K. Klincksieck, 1959, p. 449: « Gil Vicente n'est pas un humaniste, et son latin est souvent fautif, mais il a retenu une infinité de textes religieux, de formules, de citations liturgiques. La longue liste de citations latines que D. Carolina a relevée dans les *autos* ne nous donne à cet égard qu'une idée limitée de la réalité. Le latin n'a pas besoin d'être cité textuellement pour être présent sous les vers. On le sent affleurer en mille endroits ».

[3] F. Novati, *La parodia sacra nelle letterature moderne,* nei suoi *Studi critici e letterari,* Torino, Loescher, 1889, p. 187.

[4] Molte acute osservazioni a questo proposito in A. J. Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval,* Lisboa 1942, studio giovanile, pieno di intemperanze, ma anche di geniali intuizioni che il Saraiva, sotto la spinta della critica, ha poi attenuate e talora palinodiate nelle sue opere più mature; cfr. soprattutto il cap. *Gil Vicente, reflexo da crise,* in *História da cultura em Portugal,* II, Lisboa 1953, pp. 231-368; cf. anche, ora, Á. J. da Costa Pimpão, *Gil Vicente* nella sua *História da literatura portuguesa,* II, Coimbra (in corso di pubbl.), pp. 103-182.

Ora, quanto si è detto vale tanto per la parafrasi devota come per la parodia profana; i due processi si alternano con tale frequenza nella letteratura del Medioevo da divenire quasi complementari: e questo avviene anche nei testi gilvicentini. Per rientrare nel nostro specifico argomento, il *Pater noster* vi è glossato interamente almeno tre volte [1]. Nell'*Auto da Cananeia* [2], Cristo stesso insegna agli apostoli la preghiera: la scena ha un suo agreste incanto e la glossa sgorga limpida e piana dalla bocca stessa del Redentore. Nel *Clérigo da Beira,* « farsa de folgar » [3], il clima è diverso; tutta la farsa è giocata sull'equivoco latino: nella prima parte sulla falsa interpretazione che l'ignorantissimo figlio del chierico dà al latino paterno (e anche qui fa capolino un *Pater noster* in cui l'*inducas in tentationem* è glossato con « Responda-te Luís Homem » [4]), e nella seconda sulla ricreazione « em língua de preto » della preghiera domenicale. Il negro del *Clérigo da Beira* trasforma il *Pater noster* in *Pato nosso,* il *santificetur* in *santo paceto* e così via: il risultato è senza dubbio di notevole effetto comico [5]. E non meravigli l'irriverenza gilvicentina in questa materia; ché, semmai, non di irriverenza, ma di confidenza si tratta. Il gusto medievale di queste licenze goliardiche aveva trovato nella penisola un terreno straordinariamente fertile alla loro propagazione. E sebbene i modelli primi vengano sempre dalla Francia [6], Gil Vicente aveva alle spalle tutta una letteratura iberica in cui grandeggiava la figura dell'Arciprete e che attraverso Juan de Dueñas, Juan Rodríguez del Padrón e García Sánchez de Badajoz, si continuava nei

---

[1] Sull'argomento v. Agostinho de Campos, *O « Padre Nosso » neste e noutros autos vicentinos,* nella sua ed. dell'*Auto da Cananeia,* Lisboa, Livraria Bertrand, 1938, pp. 165-173; cf. anche J. de Almeida Lucas, *Notas para uma edição de Gil Vicente. O Velho da Horta,* Lisboa 1942.

[2] *Cop* LXX(X)IX - LXXXIVv.

[3] *Cop* CCXXXIIv.

[4] *Cop* CCXXXIIIv.

[5] Sul *Pato nosso* del *Clérigo da Beira* cf. Teyssier, op. cit., p. 238; un interessante articolo, divulgativo ma con alcune penetranti osservazioni, quello di J. de Faria, *O Padre Nosso preto,* nella rubrica *Migalhas vicentinas* (*Pano de ferro*) in *Diário da Manhã,* Lisboa, 19 maggio 1937. Nell'*Auto das regateiras* di António Ribeiro Chiado, il « santo paceto » gilvicentino diverrà, in bocca alla negra, un « santo biceto » (sc. I, v. 17).

[6] Cf. E. Ilvonen, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Age - Pater - Credo - Ave Maria - Laetabundus,* Paris 1914, e bibl. ivi cit.

suoi contemporanei: e basti ricordare qui, per le analogie che presenta col nostro testo, il *Pater noster grosado* di Luís Anriques che figura nel *Cancioneiro Geral* [1].

Se ora vogliamo raccogliere le fila del nostro discorso, anzitutto desidereremmo poter affermare il carattere giocoso del testo preso in esame: ché, se gli argomenti « interni » fin qui addotti a dimostrazione della nostra tesi non dovessero bastare, eccone uno « esterno », storico, di cui noi stessi siamo venuti a conoscenza quando erano state scritte queste pagine, ma che comunque ci è parso determinante: l'*Index librorum prohibitorum* [2] pubblicato a Madrid nel 1747 comprende, fra altri componimenti, anche l'*Auto do Velho da horta*: e lo comprende indicandolo non col suo titolo, ma come: « La farsa qui comienza ' Pater noster Criador ' ». Si potrà obiettare che l'indice è motivato non dall'inizio « devoto » della farsa, ma da altri suoi passi ben più scabrosi, come ad esempio quello delle litanie intonate dalla mezzana Branca Gil: litanie in cui, a protezione del vecchio innamorato, non sono invocati i Santi del Cielo sebbene i più illustri amorosi del tempo. Ma questo argomento si ritorce contro se stesso in quanto proprio la presenza di litanie di questo genere nella farsa starebbe a dimostrare che tutto il componimento era concepito come parodia di testi e di pratiche devote.

Ed eccoci giunti alla conclusione; conclusione che anche un piccolo indizio come quello da noi colto sembra giustificare. Gil Vicente non è un fenomeno isolato e neppure improvviso; la sua cultura è frutto di una lunga maturazione e in essa intervengono tutti i motivi che hanno formato la grande cultura europea dell'età di mezzo; il suo teatro non è punto di partenza ma, come tutte le grandi creazioni, un punto d'arrivo, una *summa* nel senso medievale della parola.

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO

---

[1] Vedilo nell'ed. di Gonçalves Guimarães condotta sull'ed. *princeps* (1516), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Coimbra, Imprensa da Universidade, vol. III 1913, p. 87; la tradizione castigliana di questi componimenti burleschi era già stata messa in luce dal Novati, op. cit., pp. 200-204.

[2] *Index librorum prohibitorum ac expurgandorum novissimus pro Universis Hispaniarum Regnisserenissimi Ferdinandi VI, regis catholici* ...Matriti, ex Calcographia Emmanuelis Fernandez 1747: l'elenco dei testi di Gil Vicente a p. 500. Con ogni probabilità il nostro *Auto* figurava anche in indici precedenti; ma la ricerca non è per noi essenziale.

MOTIVI DELLA CANZONE D'ALBA IN UNA CANTIGA DI NUNO FERNANDEZ TORNEOL

Il primo accostamento tra la *cantiga d'amigo* di Nuno Fernandez Torneol *Levad', amigo que dormides as manhanas frias* [1] e le albe provenzali, francesi e tedesche si deve, com'è noto, ad Alfred Jeanroy che nelle sue *Origines* accennò in particolare a singolari analogie tra la canzone del trovatore portoghese e il *Morgenlied* di Dietmar von Aist [2]. Sulle tracce dello studioso francese i filologi portoghesi, da Carolina Michaëlis de Vasconcellos [3] al Rodrigues Lapa [4], e in epoca più recente anche non portoghesi come lo Spitzer [5] e Eugenio Asensio [6], hanno costantemente presentato la lirica di Torneol come un tipico esempio di canzone d'alba galego-portoghese, senza tuttavia approfondirne l'esame per valutare fino a qual punto l'accostamento effettuato dal Jeanroy possa ritenersi esatto. In direzione del tutto opposta si muove ora il Costa Pimpão che nel primo volume della sua *História da literatura portuguesa* [7] riunisce tutte le cantigas indicate come albe, e quelle comunque suscettibili di tale classificazione, e dopo un sommario riscontro esclude recisamente l'esistenza del genere nella letteratura porto-

---

[1] CV 242 = CB 641.

[2] *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-age*, Paris 1889, p. 142.

[3] *Cancioneiro da Ajuda. Edição critica e commentada por* Carolina Michaëlis de Vasconcellos, II, Halle a. S. 1904, p. 344.

[4] *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa 1929, p. 136; *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, 4ª edição revista, Coimbra 1956, pp. 152-153.

[5] *Lingüística e historia literaria*, Madrid 1955 (« Biblioteca Románica Hispánica »), pp. 97-99.

[6] *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media*, Madrid 1957 (« Biblioteca Románica Hispánica »), p. 128.

[7] *História de literatura portuguesa. I. Idade Média*, 2ª edição revista, Coimbra 1959, pp. 89-90.

ghese delle origini: il tutto, sulla base della situazione descritta dal Jeanroy come tipica della canzone d'alba.

Ci troviamo quindi di fronte a due diverse valutazioni della stessa cantiga, derivanti entrambe da due posizioni del Jeanroy, almeno apparentemente in netto contrasto tra di loro. Sappiamo con quanta decisione lo studioso francese si è opposto a che venissero considerate canzoni d'alba tutte indiscriminatamente le poesie in cui compare la parola *alba,* e si evoca o si invoca lo spuntare delle prime luci del giorno. Nelle *Origines,* infatti, affermò che delle 15 canzoni provenzali definite « albe » appena sette dovevano considerarsi tali, « les autres étant des chansons d'amour ou des pièces religieuses, où on a fait entrer le mot *alba* » [1]; e in *La poésie lyrique des troubadours* [2] ribadì il suo criterio limitativo, delineando la situazione tipica, e immutabile, legata al tema: il convegno notturno, il grido della scolta che annuncia il sopraggiungere del giorno e il congedo degli amanti che si separano maledicendo la brevità della notte. Attenendosi a questo schema, Jeanroy relegò le cosiddette « albe » religiose nel capitolo dedicato alla poesia di carattere sacro, e per alcune liriche profane indicò quanto ingiustificato fosse classificarle sotto l'etichetta di « alba ». Come si concilia, dunque, una posizione così rigidamente limitatrice con l'accoglimento della cantiga di Torneol tra le albe? Come se ne giustifica l'accostamento al *Morgenlied* di Dietmar, visto che questo consiste in un dialogo tra gli amanti di tono, carattere e valore ben diversi da quelli della cantiga portoghese e molto simili, invece, al tono, al carattere e al valore delle albe provenzali?

La risposta ci è fornita dallo stesso Jeanroy, quando afferma che la cantiga portoghese svolge il tema « de l'amante, qui, le matin venu, réveille son amant et le presse de la quitter... » [3]: è evidente, da questa breve parafrasi della lirica di Torneol, che il Jeanroy non ne ha afferrato esattamente il contenuto né ha saputo individuare la situazione psicologica adombrata nelle parole rivolte dalla donna al suo amico. Non sarà quindi inutile esaminare con maggior attenzione la struttura tematica della canzone. E vediamone anzitutto il testo:

---

[1] *Les origines,* cit., p. 64.
[2] II, Toulouse-Paris 1934, p. 292.
[3] *Les origines,* cit., p. 143.

Levad', amigo que dormides as manhanas frias;
tôdalas aves do mundo d'amor diziam.
Leda mi-and'eu.

Levad', amigo que dormide-las frias manhanas;
tôdalas aves do mundo d'amor cantavam.
Leda m'and'eu.

Tôdalas aves do mundo d'amor diziam:
do meu amor e do voss'em ment'haviam.
Leda m'and'eu.

Tôdalas aves do mundo d'amor cantavam:
do meu amor e do voss'i enmentavam.
Leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss'em ment'haviam;
vós lhi tolhestes os ramos em que siiam.
Leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss'i enmentavam;
vós lhi tolhestes os ramos em que pousavam.
Leda m'and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramos em que siiam
e lhis secastes as fontes em que beviam.
Leda m'and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramos em que pousavam
e lhis secastes as fontes u se banhavam.
Leda m'and'eu.

Si tratta, com'è facile notare, di otto coppie di versi piani di un numero diseguale di sillabe (ad eccezione dell'ultima coppia) ma disposte secondo un ordine decrescente le prime quattro, parzialmente crescente le altre quattro:

14':12', 14':12' - 12':11', 12':11' // 11':12', 11':12' - 12':12', 12':12'

I primi due distici sono formati da versi assonanzati, gli altri da versi in rima accoppiata ripetuta a strofe alterne: *-iam* nelle strofe dispari, *-avam* in quelle pari. La struttura della cantiga è rigidamente parallelistica: il secondo verso del primo distico viene ripetuto come primo verso del terzo distico, e il secondo del secondo distico (a sua volta variante del secondo verso del primo distico dal quale si discosta soltanto per la parola in rima, sostituita da un sinonimo) diviene il primo del quarto distico; il secondo verso del

terzo distico si ripresenta come primo del quinto distico, e così di seguito, sempre a strofe alterne; il secondo verso degli ultimi due distici, naturalmente, non può essere ripetuto. Completa la strofa un *refram* costituito da un quadrisillabo, indipendente sia per rima che per significato.

La cantiga ha inizio con una esortazione al risveglio, rivolta dalla donna all'amico, esortazione ricorrente in un gran numero di liriche religiose e profane, latine e volgari: ad esempio nell'alba bilingue, nella poesia religiosa di Peire Espanhol *Ar levatz sus, francha corteza genz,* ecc. Il motivo, estremamente comune, compare spesso intimamente collegato a quello dello spuntare del giorno. La proposizione seguente, *que dormides as manhanas frias* (in cui *frias* non mi sembra avere carattere esornativo) mette in risalto che il dormire nelle mattine fredde è un'abitudine attuale dell'amico: è da presumere quindi che la donna si riferisca ad una presente condizione di lontananza dell'uomo che passa dormendo le mattine invernali, e che con ciò intenda accennare ad una precedente situazione diversa. A questa situazione diversa introduce infatti il verso seguente, nel quale l'imperfetto *diziam* assolve evidentemente la funzione di proiettare nel passato la scena, in una prospettiva confermata dagli imperfetti delle strofe successive. Il quadro è completato nei distici II, III e IV in cui si precisa che gli uccelli non cantavano d'amore in genere, ma celebravano, esaltavano con il loro canto l'amore della donna e del suo amico: si delinea quindi ancora più chiaramente come passata la stagione propizia agli amori cui la donna si riferisce.

Nelle ultime quattro strofe assistiamo ad un brusco mutamento di situazione: l'amico ha troncato i rami sui quali si posavano gli uccelli e ha disseccato le fonti alle quali bevevano; li ha costretti, cioè, ad abbandonare il luogo e ad interrompere il canto d'amore che essi intonavano per gli amanti. E questo motivo deve interpretarsi, probabilmente, come la rappresentazione simbolica dell'iniziativa presa dall'uomo di mettere fine al legame, minando alle basi il sentimento che lo univa alla donna e disseccando la fonte che lo alimentava. Resta incerto se il poeta abbia inteso riferirsi ad una separazione cercata volutamente dall'amico, o ad una colpa che gli abbia alienato l'animo della donna: mancanza di « mesura », richiesta troppo insistente di « bem », comunque un'infrazione gra-

ve alle regole della « cortesia »; e quest'ultima mi sembra l'ipotesi più plausibile, considerando il tono di amara ironia usato dalla donna per rimproverare sottilmente all'amico il suo modo di agire. A mio avviso, infatti, non altrimenti che come rievocazione di un amore e della sua fine ingloriosa può essere interpretata la lirica di Torneol, in cui l'ironia nasce dal violento contrasto esistente tra il primo gruppo di quattro distici e il secondo gruppo, tra la rappresentazione idilliaca del luogo dei convegni e la raffigurazione quasi grottesca dell'uomo intento alla distruzione del paesaggio; e l'amarezza è sottolineata da quel ritornello dal ritmo secco, breve, martellante, completamente estraneo alle strofe con il suo insistere su una presente lietezza in contrasto anche verbale con la rievocazione di un triste passato puntualizzato insistentemente dagli imperfetti in rima e dai perfetti *tolhestes* e *secastes*. Par quasi che la donna abbia voluto significare che la rivelazione della vera natura del suo amico, pur lasciandola amareggiata, assume per lei i toni di una liberazione.

Chiarito quale sia il clima psicologico rappresentato da Torneol e quale la situazione raffigurata nella sua cantiga, appare evidente che l'interpretazione del Jeanroy è errata, e che gli stessi filologi portoghesi non hanno dato peso alla frattura, ora rilevata, tra la prima e la seconda parte della lirica. Altrettanto evidente è che questa cantiga non può essere definita una canzone d'alba, non almeno nel senso restrittivo dato dal Jeanroy al termine. Ci troviamo anzi di fronte ad una *cantiga d'amigo* con tutte le caratteristiche formali di questo tipo di canzone: la presenza della donna in qualità di protagonista, l'uso da parte di questa della parola *amigo* fin dal primo verso, la struttura rigidamente parallelistica (che si spinge fino a disporre i versi secondo un ordine determinato dal numero delle sillabe), la mancanza di una cornice narrativa vera e propria, l'indeterminatezza delle situazioni appena accennate, e così via. Ma questa *cantiga d'amigo* accanto alle caratteristiche tradizionali ne offre altre nuove, o che almeno tali sembrano in virtù di combinazioni estranee ai moduli poetici della lirica galego-portoghese. Intendiamo riferirci anzitutto alla combinazione dei due motivi dell'esortazione al risveglio e dell'evocazione del mattino, il primo — come si è accennato — comune ad un gran numero di liriche latine e volgari, ma di provenienza molto più antica; il se-

condo presente anche in altre *cantigas d'amigo*; ma che strettamente congiunti non compaiono altrove nella prima lirica portoghese, mentre al di fuori di essa costituiscono la formula introduttiva sia di albe profane che di poesie religiose ispirate allo spuntare del giorno. In secondo luogo, il riferimento ai rami e alle fonti, e la partecipazione diretta e funzionale degli uccelli e del loro canto alla scena presentata, conferiscono al testo una concretezza specifica di ambientazione che raramente è dato trovare nelle *cantigas d'amigo*, ma che è invece da riportare alla descrizione d'ambiente delle albe profane: anche se nel poeta galego-portoghese il paesaggio appare come avvolto in una nebbia che ne sfuma i contorni, a causa della caratteristica di indeterminatezza cui sembra che la *cantiga d'amigo* non possa mai sottrarsi del tutto.

Nella lirica di Torneol troviamo dunque alcune delle componenti della canzone d'alba, disposte peraltro in modo inconsueto alla canzone provenzale; dell'alba profana mancano al contrario i motivi essenziali: il colloquio degli amanti, la rappresentazione diretta del congedo; e altri meno essenziali, ma abbastanza comuni: il grido della scolta, le imprecazioni al giorno imminente e il disappunto per la brevità della notte. Infine, tutta la scena ci è presentata da Torneol non già direttamente, bensì di scorcio, attraverso la rievocazione della donna.

Giunti a questo punto, possiamo chiederci se sia lecito classificare tra le albe la composizione poetica del trovatore portoghese o se sia piuttosto da sottoscrivere l'opinione di chi, ritenendo che tale non possa definirsi né la cantiga in questione né alcuna delle altre riunite sotto quest'etichetta, nega addirittura l'esistenza del «genere» nel canzoniere medievale portoghese. Ritengo che sia l'uno che l'altro atteggiamento siano ancorati alla concezione meccanicistica di «genere» come di qualcosa di indipendente dalla volontà del poeta al quale anzi si impone con tutta la forza della tradizione: è da considerare, ad esempio, che anche tra le albe provenzali poche sono quelle che si adeguano ad un modulo fisso e inalterabile; ciascuna ha, al contrario, un proprio modo di trattare e di combinare i motivi del tema, più o meno elaborati a seconda della maggiore o minore capacità del poeta di interpretare originalmente gli elementi forniti dalla tradizione. E' inoltre da tener presente che nessuna delle canzoni d'alba provenzali strettamente

legate allo schema-tipo è opera di un poeta di qualche rilievo: delle sette albe riconosciute come tali dal Jeanroy, tre sono anonime; le altre quattro vengono attribuite a Guiraut de Bornelh, Cadenet, Bertran d'Alamon (o Gaucelm Faidit) e Raimon de las Salas: e fra queste ultime non è un caso che proprio l'alba di Guiraut de Bornelh *Reis glorios, verais lums e clartatz* (un monologo del compagno lasciato a vegliare sulla sicurezza degli amanti e preoccupato dell'approssimarsi dell'alba, cui segue una strofa, probabilmente spuria, di risposta dell'amico), non è un caso, dicevo, che proprio l'alba del poeta più notevole del gruppo sia quella che meno si adegua allo schema topico della canzone, e che anzi presenta la scena da un punto di vista nuovo.

Nell'esaminare dunque le canzoni d'alba dei trovatori provenzali dobbiamo valutare fino a qual punto in ciascuna di essa entrino i vari motivi, le diverse componenti del tema, e in qual modo esse siano trattate. Con analoga disposizione dobbiamo accingerci all'esame delle cantiga di Torneol: tale esame non può ignorare che in essa sono presenti alcuni motivi tematici ignoti alle altre *cantigas d'amigo* e usati invece dagli autori di albe provenzali; come non può disconoscere che questi motivi appaiono trattati con notevole libertà rispetto al modello, e che al tempo stesso risultano immersi nell'atmosfera caratteristica della canzone di donna portoghese, della quale Torneol modifica in parte lo schema e i tòpoi per accogliervi i nuovi elementi attinti ad un filone straniero. Poeta originale, pertanto, Torneol, naturalmente entro i limiti consentiti ad un poeta medievale; poeta originale capace di far posto al nuovo senza venir meno alla tradizione lirica cui appartiene, di innestarvi motivi ad essa estranei senza alterarne la trama strutturale, vivificandola anzi e conferendole novità di disegno.

GIUSEPPE TAVANI

stampato da
visigalli-pasetti arti grafiche
roma - giugno 1961