

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

a cura di
GIUSEPPE CARLO ROSSI

VIII, 1

ATTI

del secondo convegno italiano di studi filologici e storici
portoghesi e brasiliani
(Napoli, Istituto Universitario Orientale, 20-21 marzo 1965)

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

55144

Dipartimento di Studi Letterari
e Linguistici dell'Occidente

NAPOLI 1966

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

a cura di Giuseppe Carlo Rossi

VIII, 1

Gennaio 1966

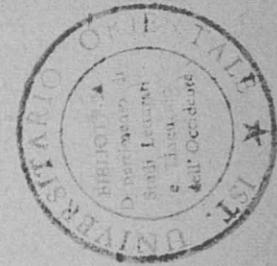
ATTI

del secondo convegno italiano di studi filologici e storici portoghesi
e brasiliani
(Napoli, Istituto Universitario Orientale, 20-21 marzo 1965)

SOMMARIO

	PAG.
Giovanna Aita, <i>Il portoghese del Brasile con speciale riguardo al « carioca » e al « paulista »</i>	5
Miquel Batllori S. I., <i>Alcuni aspetti dell'Umanesimo nella Penisola Iberica: Catalogna - Castiglia - Portogallo</i>	7
Valeria Bertolucci, <i>Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi</i>	13
Maria Helena Frascione de Almeida Esteves, <i>Dois poemas elegiacos do século XVIII: « Noites Josefinas », de L. R. Soyé, e « Notti Clementine », de A. Bertola</i>	31
Claude-Henri Frèches, <i>Frei Francisco de St. Agostinho de Macedo à la cour de France et la représentation d'« Orfeo » (1647)</i>	43
Federico G. Peirone, Sac. della Consolata, <i>Il poeta arabo-lusitano Al-Bataliawsi e la teoria della « saudade »</i>	59
Erilde Reali, <i>Il « meio Albuquerque » di Almeida Garrett</i>	71
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Un erudito portoghese a Madrid alla fine del Settecento</i>	83
Renato de Sá, <i>A língua portuguesa antes e depois das Reformas Pombalinas em Goa</i>	105
Jole Scudieri Ruggieri, <i>A proposito della « cantiga » CV 209 = C 607</i>	117
Paul Teyssier, <i>La prononciation des voyelles portugaises au XVI^e siècle d'après le système orthographique de João de Barros</i>	127
Alberto Várvaro, <i>Lo scambio di « coplas » fra Juan de Mena e l'infante D. Pedro</i>	199

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

a cura di

GIUSEPPE CARLO ROSSI

VIII, 1

ATTI

del secondo convegno italiano di studi filologici e storici
portoghesi e brasiliani
(Napoli, Istituto Universitario Orientale, 20-21 marzo 1965)

N. Inv. 55144
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1966

IL PORTOGHESE DEL BRASILE CON SPECIALE
RIGUARDO AL « CARIOCA » E AL « PAULISTA »

(*Schema della comunicazione*)

Dopo un breve esame della 'questione della lingua' in Brasile, Giovanna Aita si sofferma su alcune peculiarità fonetiche del parlare « carioca », anche discutendo sulle varie accezioni del vocabolo.

L'autrice si occupa quindi della « fala » di S. Paolo, ricordando l'attiva presenza della comunità italiana in quella città, e conclude la propria relazione esemplificando, con versi tratti dai *Poemas escolhidos* di Catullo da Paixão Cearense, alcune caratteristiche grafiche e semantiche delle parlate brasiliane più schiettamente popolarresche.

Giovanna AITA

ALCUNI ASPETTI DELL'UMANESIMO NELLA
PENISOLA IBERICA:

CATALOGNA, CASTIGLIA, PORTOGALLO

(Schema della comunicazione)

Benché non sia lusitanista nel senso stretto della parola, nel mio contributo alla *Grande antologia filosofica* di Milano ho dovuto svolgere — in collaborazione con il mio collega P. Ricardo García-Villoslada — *Il pensiero della Rinascenza in Spagna e Portogallo* (GAF VII, 1964, pp. 279-657). Ciò mi permette, ora, di dare uno sguardo d'assieme ad alcuni problemi dell'umanesimo iberico, i quali si presentano, pure con sfumature e con cronologia diverse, sia nella cultura catalano-aragonese sia in quella castigliana sia in quella portoghese.

I. Origine e diffusione dell'umanesimo. — Le origini e la diffusione dell'umanesimo nella penisola iberica seguono una linea non puramente geografica ma storico-geografica.

Sulle origini dell'umanesimo catalano non ebbero alcun influsso diretto né l'elezione di re Pietro il Grande (II di Catalogna e III di Aragona, 1276-85) a re di Sicilia, né la nomina di Giacomo II (1286-1327) a re di Sardegna da parte di Bonifacio VIII. Quel primo fatto influò però indirettamente, giacché la pacificazione degli Aragonesi e degli Angioini dopo i patti di Anagni e di Caltabellotta permisero un'espansione catalano-aragonese dalla Sicilia verso l'Oriente del Mediterraneo; espansione avventuriera e transitoria nell'Asia Minore, più durevole nei ducati catalani di Atene e di Neopatrasso, e più ancora a Rodi (fra i cavalieri e fra i mercanti) e sulle vie economiche dell'Egitto. L'elogio del Partenone, « il più ricco

gioiello del mondo», nella penna di re Pietro III di Catalogna (IV di Aragona, 1336-87), non è un puro aneddoto: contemporaneamente l'aragonese Juan Fernández de Heredia, gran-maestro di Rodi, si creava ad Avignone una corte di scienziati bizantini, dove erano tradotti in dialetto aragonese (non in catalano) Tucidide e Plutarco. Quest'umanesimo trecentesco, piuttosto greco che latino, si intrecciava con un altro umanesimo italo-latino nella corte del principe Giovanni (poi re Giovanni I di Catalogna-Aragona, 1387-95): così scaturisce, nel 1398-99, la prima opera prettamente umanistica della penisola iberica, *Lo somni* di Bernat Metge, già segretario di Don Giovanni.

Questo ambiente della corte di Barcellona, dove coesistevano ancora una poesia provenzaleggiante e un crescente interessamento per i classici grecolatini, per i trecentisti italiani e per gli umanisti della cerchia di Coluccio Salutati, persistette durante il regno dell'ultimo re di Aragona della dinastia catalana, Martino I, chiamato appunto l'Umano per le sue affezioni umanistiche (1395-1410), e quello del suo successore Ferdinando I, primo re aragonese della dinastia castigliana dei Trastámara (1412-16). Ed è proprio in quest'ambiente che appare la prima opera castigliana che segna il trapasso fra medioevo e umanesimo, *Los doze trabajos de Hércules* di Enrique de Villena (non è privo di significato storico che egli la scrivesse prima in catalano e poi la traducesse in spagnolo). Durante il lungo regno di Alfonso V il Magnanimo (IV in Catalogna, V in Aragona, 1416-58), e proprio nella sua corte di Napoli, il primo umanesimo castigliano, appena iniziato nella Castiglia di Giovanni II, cugino di Alfonso, comincia a riaffermarsi: è il tempo del marchese di Santillana. E quando poi, nel periodo dei re cattolici Ferdinando ed Isabella, l'umanesimo catalano-aragonese declina, l'umanesimo della Castiglia troverà il suo grande propulsore nel Nebrissense, Elio Antonio de Nebrija.

Influssi danteschi e petrarcheschi si trovano già nei poeti portoghesi del *Cancioneiro* di Resende, immersi in un mondo ancora prettamente medievale. E se è pure medievale l'ambiente politico-cortese del *Leal Conselheiro* di re Dom Duarte (1438) — dedicato a sua moglie Eleonora d'Aragona, sorella

del Magnanimo —, l'allusione erudita al *De amicitia* cicero-niano, e soprattutto il suo atteggiamento personale — « più scrivo », egli dice, « per quel che sento e vedo nel modo nostro di vivere, che non per lo studio dei libri né per l'insegnamento dei letterati » — rispondono ad un mondo nuovo, che è quello che si diffonde dovunque con il primo umanesimo.

II. Cultura e scienza nel Rinascimento Iberico. — Nello sviluppo dell'umanesimo filologico verso la creazione di un mondo nuovo, di una nuova epoca nella storia dell'Europa, quella cioè del Rinascimento, le scienze positive hanno una funzione di primo piano. E in questo campo il Portogallo ha forse il primato. Causa dell'iniziale atteggiamento empirico di molti scienziati portoghesi del Quattrocento e del Cinquecento furono le grandi scoperte fatte nell'Africa, nell'Oriente e nel Brasile, fin dai tempi di Alfonso V, di Giovanni II e di Emanuele I, dal primo sorgere della famosa *Escola de Sagres* intorno all'Infante Dom Henrique. Parallelamente appaiono i medici filosofi, sommo fra i quali fu Leone Ebreo (5108), il quale, rifugiatosi nella corte di Alfonso II di Napoli, vi scrive i suoi *Dialoghi d'amore*, nell'ambiente stesso in cui un catalano, Benet Garret, detto il Chariteo, componeva pure in italiano le sue *Rime*.

Due medici della corona catalano-aragonese, entrambi teologi, hanno acquistato una fama europea nel Rinascimento. Il catalano Ramon Sibiuda, professore all'università di Tolosa, non fu un vero e proprio umanista: il latino della sua *Theologia naturalis* (1434-36) — noto pure come *Liber creaturarum seu Liber de homine*, particolare assai significativo — è rozzo e medievale; ma la pertinacia con cui vi si cercano le perfezioni di Dio nella natura è prettamente moderna. Proprio perciò attirò la simpatia e l'ammirazione di Michel de Montaigne; questi ne tradusse l'opera e scrisse l'*Apologie de Raymond Sebonde*, il più lungo dei suoi *Essais*, e uno dei più lucidi. — E sia la morte violenta nella Ginevra calvinista per il suo atteggiamento antitrinitario, sia la scoperta della piccola circolazione del sangue, hanno reso famoso l'aragonese Miguel Servet, o piuttosto Serveto († 1553), e la sua opera *Christianismi restitutio*.

Quella stessa Spagna che nel Seicento rimarrà così chiusa al progresso delle scienze positive, nel Cinquecento spicca per una caratteristica scuola di medici filosofi, essenzialmente empirici, quali Gómez Pereira, Francisco Vallés (Valles ?) e soprattutto Juan Huarte de San Juan, il cui *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) avrà una così vasta risonanza in tutta l'Europa. Francisco Sánchez invece, con il suo *Quod nihil scitur* (Lione 1581), ugualmente diffuso, si limiterà al campo dell'epistemologia teoretica.

III. Spiritualità Rinascimentale. — L'umanesimo cristiano del Petrarca troverà lunga eco in tutta la penisola iberica, da Antoni Canals (ca. 1350-1419 ?) e Felip de Malla († 1431) a Valenza e Barcellona, attraverso Luis de Granada († 1588) e Luis de León († 1591) in Castiglia, fino a Cristóvão da Costa († post 1581), Heitor Pinto († ca. 1584) e Amador Arrais († 1600) nel Portogallo. Ci saranno anche autori spirituali piuttosto inquadrati in una cornice locale, quali il girolomino catalano Miquel Comalada, il cui *Espill de la vida religiosa* (1515) è così diffuso in spagnolo, in italiano e perfino in irlandese, con il titolo *El Deseoso, Il Desideroso ...* —, e l'ebreo portoghese Samuel Usque, che scrive e pubblica nel suo esilio di Ferrara (1553) la commovente *Consolação às Tribulações de Israel*. Ma una nota comune a tutta quanta la cultura iberica anteriore alla morte di Carlo V l'imperatore (1558) e di re Giovanni III di Portogallo (1557) è la spiritualità rinascimentale a impronta vivista ed erasmiana.

L'umanesimo di Joan Lluís Vives — sradicato da Valenza molto giovane, quando le nuove correnti filologiche non erano ancora entrate nelle scuole pubbliche — è un umanesimo piuttosto di origine europea che catalano-aragonese, all'insegna del maestro ed amico Erasmo da Rotterdam. La spiritualità del Vives è piuttosto pia e profonda; quella di Erasmo, intima e intellettuale. Siccome si trattava di un influsso adatto a suscitare una reazione critica e rinnovatrice, nel primo Cinquecento l'influsso spirituale di Erasmo in tutta la penisola iberica fu più largo e più profondo che quello del Vives.

Ci furono erasmiani in Catalogna, intorno al vicecancelliere Miquel Mai, primo ambasciatore di Carlo V presso Cle-

mente VII dopo il sacco di Roma, e molti di più ce ne furono a Valenza: ricordiamo, per esempio, il canonico di Gandia Bernardo Pérez Chinchón e il politico Frederic Furió i Ceriol. Gli erasmiani di Castiglia furono legione: fra essi ci sono umanisti della leva di Alonso de Valdés e Juan de Vergara. L'erasmismo portoghese ebbe sedi illustri — quali il Colégio das Artes in Coimbra, e quelli di Guyenne e di Sainte-Barbe, a Bordeaux e a Parigi rispettivamente, sempre frequentati da maestri e allievi portoghesi — e prese un tono più spiccatamente protestantizzante (Damião de Góis, † 1574) e alle volte decisamente protestante (António de Gouveia, † Torino 1566).

Come ci furono fervidi erasmiani in tutta la penisola, dovunque ci furono pure decisi antierasmiani: in Spagna, Pedro López de Zúñiga, Ginés de Sepúlveda, Pedro Ciruelo, fra i maggiori; nel Portogallo, Diogo de Gouveia « o velho » e Aires Barbosa.

Comunque, erasmiani ed antierasmiani provano ugualmente la profonda impronta lasciata da Erasmo da Rotterdam in tutto il mondo iberico.

In questo sondaggio comparativo fra l'umanesimo catalano, castigliano e portoghese ho dovuto limitarmi ai tre punti che mi sembravano più interessanti: origini, umanesimo e scienza, erasmismo.

Un rapido accenno vorrei fare ad altri due aspetti essenziali dell'umanesimo: la filologia latina e l'interessamento per le arti plastiche. Anche in questi due campi gli intrecci e i paralleli sono costanti.

Dal 1492 la grammatica latina di Nebrija si diffonde dovunque, perfino nelle terre della Corona catalano-aragonese, dove — l'abbiamo già visto — l'umanesimo aveva delle radici ben più profonde che nella Castiglia. Anche la retorica nebrissiana, fondata su Aristotele, Cicerone e Quintiliano, domina nella Spagna, e con Cipriano Suárez acquista cittadinanza portoghese nella seconda metà del Cinquecento, quando arrivano pure a Coimbra degli influssi « vivisti » dell'università di Valenza, tramite Pere Joan Perpinyà (Perpinianus).

In Castiglia, nei *Comentarios de la pintura*, del cavaliere Felipe de Guevara († ca. 1564), si alternano valutazioni criti-

che e riflessioni filosofiche; e nella *Nueva filosofia de la naturaleza del hombre* Miguel Sabuco († 1588) esalta l'influsso della musica nella psicologia umana. Nel Portogallo, un amico personale di Michelangelo e di Vittoria Colonna, Francisco de Holanda, nel *Da pintura antiga* ci ha conservati i bei dialoghi avuti con loro in San Silvestro a Montecavallo, oltre ad una serie di interessanti note — scritte e disegnate — delle antichità romane.

Più ci si approfondisce però nei tratti comuni a tutta la penisola iberica, sia nel medioevo sia nei tempi moderni, più ci si accorge che tocchiamo tratti comuni a tutta l'Europa, con semplici sfumature nazionali o regionali che siano.

Miquel BATLLORI S. I.

LE POSTILLE METRICHE DI ANGELO COLOCCI AI CANZONIERI PORTOGHESI

Si è fatto gran conto, da parte di studiosi come il De Lollis e il Debenedetti¹, del Colocci postillatore di rime antiche italiane (delle quali possedette la più ampia raccolta, il cod. vat. 3793) e provenzali (suo fu, per non ricordare altro, il cospicuo canzoniere che si suole siglare *M*, ora alla Nazionale di Parigi, fr. 12474). Meno si è lavorato, invece, in relazione ai codici portoghesi² laddove il debito verso l'insigne

¹ Cesare de Lollis, *Ricerche intorno a canzonieri provenzali di eruditi italiani del sec. XVI*, in « Romania », XVIII, Paris, 1889, pp. 463-468; Santorre Debenedetti, *Intorno ad alcune postille di Angelo Colocci*, in « Zeitschrift für romanische Philologie », XXVIII, Halle, 1904, pp. 56-93 e soprattutto nel posteriore volume *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino, 1911. L'elenco completo delle postille colocciane al cod. Vat. 3792 si trova nella prefazione a *Il libro de varie romanze volgare, cod. Vat. 3793*, a cura di Francesco Egidi, con la collaborazione di S. Satta, G. B. Festa e G. Ciccone, Roma, 1902, pp. XVIII-XXII.

² Rappresentati, come è noto, dai due apografi italiani siglati rispettivamente *B* (canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, ora alla Biblioteca Nazionale di Lisbona) e *V* (canzoniere portoghese della Vaticana, cod. 4803). Le postille colocciane di *B* vengono riportate, in edizione diplomatica, da Enrico Molteni, *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*, Halle, 1880 e da Jole Ruggieri, *Le varianti del canzoniere portoghese Colocci-Brancuti nelle parti comuni al Codice Vaticano 4803*, in « Archivum Romanicum », XI, Genève, 1927, pp. 459-510 (lavori che si completano a vicenda, ma che non sono privi d'inesattezze); inoltre, benchè in modo irregolare e spesso errato, nella recente edizione completa di questo canzoniere ad opera di Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Lisboa, 1949 e sgg.; quelle di *V*, ancora in edizione diplomatica, da Ernesto Monaci, *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, 1875. Nelle edizioni monografiche dei singoli poeti esse sono in genere omesse, mentre non

umanista è incomparabilmente maggiore; l'obbligo di assolverlo diviene, quindi, ormai stringente.

Il complesso delle annotazioni colocciane al canzoniere Colocci-Brancuti (*B*), rispetto al quale quello relativo al codice della Vaticana (*V*) si presenta assai ridotto, è per molti versi da avvicinare al commento relativo ai testi provenzali di *M* in quanto ricco e molteplice, anche se frammentario ed alcune volte, direi, superficiale, ma sempre attestante un simpatico atteggiamento di spontanea curiosità. Qui come là il Colocci « si lascia prendere ad ogni richiamo » — così si esprimeva Santorre Debenedetti¹ — ora annotando banali fatti grammaticali, ora invece vocaboli d'intensa carica letteraria, trovadorica o petrarchesca; ora qualificando il genere del componimento, ora computando le sillabe di un verso (e rettamente, tenendo conto della sillaba da aggiungere se tronco), ora traducendo intere espressioni o versi. Potrei produrre un'abbondante esemplificazione per ognuna di queste categorie, ma vorrei occuparmi qui soltanto delle postille metriche, d'altronde in numero veramente imponente e tali da sollevare qualche piccolo ma spinoso problema.

A caratterizzare genericamente l'atteggiamento del Colocci di fronte ai suoi canzonieri portoghesi mi sembrano del resto valide le parole del Debenedetti che, ancora a proposito delle postille colocciane ai testi provenzali, parla di una lettura condotta « senza preconcetti, senza falsi timori, come se egli dovesse portarsi il suo codice nella tomba, dimentico di quella posterità di fronte alla quale il Bembo, come già messer Francesco, si sarebbe fatto scrupolo di presentarsi in una posa poco studiata »². Assente, inoltre, ogni intento polemico, fre-

sarebbe inutile, ad esempio, precisare se la sottolineatura di un termine nel testo (spesso segnalata in apparato) è dovuta al copista o al Colocci: ciò è possibile in tutti quei casi, che sono del resto numerosissimi, in cui il medesimo termine è ripetuto in margine nella caratteristica grafia colocciana.

¹ De Benedetti, *Gli studi provenzali*, cit., p. 87; inoltre pp. 108-110, 157 e 168. Cfr. anche il breve capitolo dedicato al Colocci provenzalista da Eleonora Vincenti, *Bibliografia antica dei trovatori*, Milano-Napoli 1963, pp. XXVIII-XXXII

² Debenedetti, *Gli studi provenzali*, cit., pp. 60-61.

quente in altri umanisti¹; prevalente, all'opposto, l'interesse filologico ed erudito.

Una differenza però c'è, bisogna aggiungere subito, tra il Colocci provenzalista e il Colocci portoghesista, ed è rappresentata proprio dalle annotazioni di carattere metrico, che sono relativamente poco numerose in *M*² mentre in *B*, come ho detto, sono tante da far pensare che le due letture siano state espletate in periodi diversi nella storia degli interessi scientifici del dotto prelato. L'esistenza di una ingente quantità di appunti relativi alla storia della rima nella miscellanea vaticana 4817 autorizza a pensare che ci sia stata un'epoca in cui gli studi (o la curiosità) del Colocci erano rivolti a raccogliere materiali concernenti la versificazione con l'intenzione, forse, di sistamarli in trattato³: in tale epoca, per ora non precisabile cronologicamente, è lecito collocare la lettura del canzoniere portoghese *B* (e non, invece, quella del provenzale *M* o dello stesso *V*).

Prima di domandarci il perché di tali interessi e di cercare di procurar loro una plausibile cornice storico-culturale, è bene precisare l'entità del fenomeno di cui si parla. Sui 1568 componimenti contenuti in *B*, più di 1000 (1029 per l'esattezza, cioè i due terzi) portano una nota colocciana che rileva una qualche particolarità metrica. « Tornello » (più spesso nella forma abbreviata « tornel », in qualche caso al plurale « tornelli ») è l'indicazione apposta a 713 testi con *refram*; di 400 circa si rileva, con la nota « congedo » (anche questa spesso abbreviata in vari modi) la presenza della *finda* (singola o ripetuta); « sel dissi », una formula di cui poi si dirà, è riferita ad un centinaio di *cantigas* (92 per la precisione). Inoltre viene rile-

¹ Debenedetti, *Gli studi provenzali*, cit., p. 171.

² Mi baso al riguardo sull'ottimo studio del Debenedetti, *Gli studi provenzali*, ove si conclude (p. 157): « La metrica provenzale in sé non interessava. Pochi appunti del Colocci e del Bembo, un saggio del Veniero, ecco tutto ». Cfr. anche Vincenti, *Bibliografia*, cit., p. XXVIII.

³ « Dell'opera, di cui non ci dice il titolo, egli [il Colocci] compose il primo libro, e raccolse materiali per i rimanenti, tuttavia così di questi come di quello non rimangono che sparsi appunti, frasi staccate, frettolose postille »: così il Debenedetti nel fondamentale volume tante volte citato, p. 168.

vato che in 45 casi la disposizione delle stanze è « a due » (ricorrono anche in altre formule equivalenti), cioè che si tratta di *coblas doblas*, per dirla alla provenzale; si nota il numero ridotto o cospicuo delle stanze (« stanza sola », « monostrophe », « distrophe », « molte stanze », etc.), oppure il numero delle sillabe (con preferenza per i versi lunghi che il Colocci riconosce anche se la disposizione data dal codice è a versi brevi: così « 14 syll. », « 16 syll. », etc.). Viene indicato con i termini *tenzon*, *discor* (solo una volta *cantio*) il genere che il Colocci crede di poter riconoscere nel testo che ha davanti. Altre notazioni metriche sono rappresentate da vocaboli meno usati: « intercalare », « strophe », « antistrophe », « epodo ». A metà fra metrica e stilistica stanno le annotazioni che riguardano la « replica » delle parole-rima, la rima « equivoca » e gli aggettivi che accompagnano « tornello » (« novo », « vario », « doppio », « artificioso », « longo ») e « congedo » (« monosticho »; « spiccato da », se le rime sono rilevate da quelle della strofa o da quelle del *refram*) ed altre ancora. Da aggiungere infine i segni con cui il Colocci ribadisce certe osservazioni, come il segno ad angolo ottuso con vertice in alto, impiegato un numero infinito di volte ad individuare il *refram* ad ogni strofa (mentre in *V* serve prevalentemente a dividere un testo dall'altro o dalla relativa rubrica); come anche il frequente segno verticale di lato alla *finda*.

È possibile dare uno sfondo a tanto interesse per gli aspetti formali della versificazione? Credo di sì. Un rinnovato fervore per tale tipo di studi nell'ambiente umanistico dei primi decenni del Cinquecento è documentato da quei ragguardevoli risultati in materia che sono le *Instituzioni del comporre in ogni sorta di rima della lingua volgare* di Mario Equicola, stampate a Milano nel 1541, ma composte prima del 1525, l'*Arte Poetica* di Giangiorgio Trissino (1529), l'opera senza dubbio più importante e completa, e i più tardi trattati di Gerolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (Venezia, 1553) e di Antonio Minturno, *Arte poetica*, uscita a Trento nel 1563. A quel fervore partecipano anche, naturalmente, altri grandi umanisti, come il Barbieri e il Bembo, le opere dei quali non sto a ricordare qui perché afferenti a più grossi problemi di carattere linguistico e letterario.

L'avvio al fenomeno, dopo un secolo e mezzo di silenzio

pressoché assoluto¹ intorno agli aspetti teorici e tecnici della poesia, viene a ragione attribuito all'uscita in edizione a stampa nel 1509 della trecentesca *Summa artis rithimici* del padovano Antonio da Tempo, la quale, checché si pensi del suo valore, fu riguardata, insieme al *De vulgari* dantesco, come fonte di grande autorità dagli eruditi sunnominati, presso i quali riscosse uno straordinario successo. Dice il suo moderno editore, il Grion: « Appena uscito a stampa, il libro si trovava in mano di tutti, e i retori migliori ad esso facevano capo: il Trissino, Mario Equicola, Giammaria Barbieri »². Quanto al Colocci, non solo ne conobbe certamente la stampa, ma risulta che ne possedeva addirittura un manoscritto.

Altro avvenimento cardine per questi studi fu la scoperta del *De vulgari eloquentia*; il trattato dantesco « [...] rimasto dimenticato per quasi due secoli, venne ritrovato al principio del '500 dal Trissino e [...] questi ne portò con sé a Firenze ed a Roma nell'anno 1514 un codice, ora Trivulziano, che egli fece subito conoscere nella cerchia degli umanisti degli Orti Oricellari e dell'Accademia Romana; egli stesso ne pubblicò il testo nel 1529, unitamente ad una sua traduzione »³. Anche per quest'opera troviamo il Colocci indubbiamente al corrente, come dimostra il Debenedetti sulla base dei numerosi riferimenti ad essa che l'insigne erudito appone in margine ai suoi codici, ma anzi, forse in anticipo, poiché se ne

¹ Cfr. in proposito Vincenzo Pernicone, *Storia e svolgimento della metrica*, in *Problemi e orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, II, Milano, 1948, 2 ed., pp. 238-277; Carlo Dionisotti, *Ragioni metriche del Quattrocento*, in « Giornale storico della letteratura italiana », LXIV, Torino, 1947, pp. I-35. Inoltre Debenedetti, *Gli studi provenzali*, cit., p. 156 e sgg.; dello stesso studioso, *Trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, pubblicato anche in appendice al volume II « Sollazzo ». *Contributi alla storia della poesia musicale e del costume del Trecento*, Torino, 1922, pp. 181-184.

² Antonio da Tempo, *Delle rime volgari*, per cura di G. Grion, Bologna, 1869, p. 59.

³ Samy Lattès, *La conoscenza e l'interpretazione del « De Vulgari Eloquentia » nei primi anni del Cinquecento*, in « Rendiconti della R. Accademia di Archeologia, Lettere ed Arti », XVII, Napoli, 1937, p. 3 dell'estratto; e, naturalmente, la prefazione di Aristide Marigo alla sua edizione del *De vulgari eloquentia*, Firenze, 1938, alle pp. XL-L.

era fatto copiare un frammento ad uso proprio¹. Del resto i suoi rapporti con il Trissino erano ottimi, e pieni di deferenza da parte del nobile veneto il quale, precisamente in testa al proprio prezioso manoscritto del *De vulgari*, annota un'opinione del Colocci sulla questione della lingua che tanto stava a cuore a tutti quei dotti.

Unicamente a queste due fonti si rifanno i trattatisti citati. Ecco, ad esempio, il Trissino, il maggiore, uno dei protagonisti nel mondo culturale del tempo, il quale all'inizio della sua *Poetica*, parlando della « nostra lingua Italiana », seguita così: « Ne la quale se bene da molti Poeti è stato poeticamente scritto, e con arte, nessuno però fin qui ha di essa Arte trattato, se non Dante, et Antonio di Tempo; i quali, quasi in una medesima età, ne scrissero in Latino; ma io ne scriverò ne la nostra lingua [...] »².

In tale ambiente, in quegli anni, una lettura condotta principalmente dal punto di vista della metrica del canzoniere *B* da parte del Colocci, il quale, per di più, aveva in mente uno studio sulla rima, non può più meravigliare. La terminologia che egli usa è infatti quella medesima usata dai trattatisti; ristretto a questi e al prelado iesino, inoltre, appare un vocabolo insolito, che sarà in seguito esaminato, « tornello », sconosciuto ai lessici. Il comune complesso di termini tecnici appare costituito da almeno due strati, l'uno di derivazione classica e greca in specie (la *Poetica* aristotelica è ovviamente sullo sfondo), al quale appartiene il noto trinomio strofe-antistrofe-epodo, in cui si è continuato con tanta insistenza a dividere la canzone; l'altro, moderno e romanzo, di ascendenza provenzale e dantesca, nel quale rientrano i termini divenuti usuali di « stanza », « congedo », etc. A questo riguar-

¹ Debenedetti, *Intorno ad alcune postille*, cit., p. 69 e sgg., in appendice al quale lo studioso pubblica il frammento del *De vulgari* fatto copiare dal Colocci e contenuto nella già citata miscellanea vaticana 4817. Cfr. anche Samy Lattès, *Recherches sur la bibliothèque d'Angelo Colocci*, in « Mélanges d'archéologie et d'histoire » (École française de Rome), XLVIII, Paris, 1931, p. 337, nonché, dello stesso, *La conoscenza e l'interpretazione*, cit., p. 10.

² Giangiorgio Trissino, *Tutte le opere*, II, Verona, 1729, p. 1.

do è da rilevare un progressivo distacco nella terminologia colocciana da quella del primo tipo, che l'erudito usa spesso nelle prime carte del codice (soprattutto il già ricordato trinomio), e l'adozione senza più incertezze di quella romanza (oltre i termini succitati, « interzare », « consonanza », « rima », « rima equivoca », « replica », etc.).

Non molta eco, invece, ha trovato nelle postille il breve e frammentario trattato portoghese di poetica che si trova all'inizio dello stesso *B* e che il Debenedetti indicava¹ come una fonte ulteriore fortunatamente a disposizione del Colocci (e non degli altri umanisti). L'illustre umanista infatti ne ha copiato di proprio pugno una discreta porzione, ed ha rilevato, riscrivendoli in margine o sottolineandoli, i principali termini tecnici in esso ricorrenti. Pure il contatto è rimasto superficiale e senza una vera adesione da parte dello studioso, il quale non trasforma tali acquisizioni in strumenti di lavoro, che continua ad attingere altrove, come si è visto. Egli, ad esempio, non usa mai *refram*, che pure ha sottolineato nel testo della *Poetica*, ma « tornello »; non *fiinda*, termine anche questo sottolineato, ma « congedo » e « epodo »; e neppure si serve delle grandi e caratteristiche categorie là indicate (ed a lui certamente note anche attraverso le rubriche ai testi, tante volte integrate o ricopiate personalmente), cioè *cantigas d'amor*, *d'amigo*, *d'escarnho* e *de maldizer*, poiché preferisce postillare « iocosa » la canzone di maldicenza, tranne in un caso che si trova, ciò è da notare, nel canzoniere della Vaticana². Ma le indicazioni di argomento sono in complesso assai rare³.

¹ Debenedetti, *Gli studi provenzali*, cit., p. 156.

² *V*, fol. 159v, n. 998 (secondo la numerazione data nella citata edizione diplomatica del Monaci). Per « iocosa », cfr. *B*, fol. 27r, n. 104; fol. 104v, n. 472; fol. 296r., n. 1387 (per questo codice la numerazione che qui si segue è quella colocciana).

³ Oltre i casi ora segnalati, le postille sicuramente relative al contenuto dei testi concernono un piccolo gruppo di componimenti in cui l'autore (Pero Garcia Burgalès) fa il nome di tre donne, Johana, Sancha e Maria, delle quali una sarebbe quella del cuore: sono i nn. 212, 213 e 214 (con riferimento al 193) che si trovano ai foll. 58 r e 58 v di *B*. Cfr. anche quanto si dice in seguito a proposito di « nova ».

Due postille colocciane, che appaiono per ragioni diverse assai poco perspicue, necessitano di qualche chiarimento. L'una, il già ricordato quanto peregrino termine «tornello», di senso peraltro chiaro (ritornello); l'altra, un riferimento da tempo individuato alla canzone petrarchesca *S'i' 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella*, espresso con le prime parole del primo verso, «sel dis», «sel dissi», «sel dissi mai» (quest'ultima è la formula più completa reperibile), definito tuttavia «sibillino» dalla Michaëlis nel 1887¹ e tale rimasto fino ad oggi, in quanto non era stato possibile precisare altro che si trattava evidentemente di un'analogia non contenutistica ma strutturale. Osservo subito che il secondo riferimento che si trova in *B* ad un testo letterario, precisamente al celebre contrasto di Cielo d'Alcamo, è occasionato anch'esso da interesse per un aspetto della versificazione, la misura del verso. In relazione alla *cantiga* 368 si legge²: «xiiij syl[labe] et se ci fusse una sdrucchiola saria como // Rosa fresca aulentissima quale è unisona». Il computo delle sillabe (si tratta di un verso tronco di tredici sillabe) è esatto e l'osservazione pertinente.

«Tornello». È il termine usato dal Colocci per indicare il verso o l'insieme di versi che si ripetono in forma fissa o leggermente variata (queste particolarità vengono a volte indicate rispettivamente con «tornel vario» e con «tornello in cima» e simili). Tale vocabolo si trova in concorrenza, nelle postille ai primi testi di *B*, con quello di «intercalare», che ben presto peraltro viene sostituito in ogni caso da «tornello». Da notare che se «tornello» finisce per far le veci di «intercalare», il contrario non sarebbe stato possibile, in quanto il secondo termine è di senso più ristretto rispetto al primo, designando, nei sette casi in cui ricorre, il ritornello di un verso soltanto.

¹ Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Geschichte der portugiesischen Literatur*, in *Grundriss der romanische Philologie*, herausgegeben von Gustav Grober, II, 2 p., Strassburg, 1897, p. 197 in nota. Cfr. anche Silvio Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 2 ed. riveduta e aumentata, Bari, 1959, p. 81 in nota.

² *B*, fol. 84r.

Di ciò ci assicura inoltre una postilla che precisa: «intercalare non tornel», relativa appunto ad un ritornello di un verso¹. In due casi, inoltre, è usato il verbo tecnico «interzare»: «interzata penultima et ultima» (fol. 40v, n. 158); «interza la stanza» (fol. 126r, n. 565).

Non risulta che il Colocci impieghi il vocabolo in questione né nelle note agli altri suoi codici italiani e provenzali (nei quali ultimi gliene mancava probabilmente l'occasione), né nei suoi scritti fin qui editi; ma non è escluso che lo si possa reperire nei suoi manoscritti².

I lessici, ripeto, non registrano il termine; soltanto un'altra attestazione di esso era stata finora scoperta, precisamente dal D'Ancona, in drammi sacri del Teatro de' Disciplinati de L'Aquila (XV sec.). In quell'ambito «tornello» indicava, secondo la definizione del De Bartholomaeis³, «una coppia

¹ *B*, fol. 77v, n. 334. Per i casi precedenti cfr. *B*, fol. 22v, n. 84; fol. 24r, n. 90; fol. 60r, n. 222; fol. 60v, 224; fol. 76r, n. 324 e fol. 77r, n. 330.

² L'opera edita di Angelo Colocci si trova in Gianfrancesco Lancellotti, *Poesie italiane e latine di mons. A. Colocci*. Jesi, 1762. Il termine che c'interessa non è tra quelli presi in considerazione da Ornella Olivieri, *Gli elenchi di voci italiane di Angelo Colocci*, in «Lingua nostra», IV, Firenze, 1942, pp. 27-29. Ai manoscritti colocciani attende ora uno studioso belga, Jean-Marie D'Heur, il quale gentilmente mi conferma, in via privata, la generale assenza del termine che c'interessa nelle miscellanee inedite del Colocci. Uno spoglio non approfondito, da me compiuto, della miscell. vat. 4817 (contenente gli appunti sulla storia della rima, limitati peraltro ad autori classici, cristiani e «siculi») mi ha portato al reperimento di un «tornello» al fol. 171v; altrove il Colocci usa invece «ritornello» (fol. 210r; segnalato anche da Debenedetti, *Gli studi provenzali*, p. 157).

³ Vincenzo De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, 1952, p. 304 (il rimando è stato fatto da Silvio Pellegrini, *Una «cantiga de maldizer» di Alfonso X*, in «Studi mediolatini e volgari», VIII, Bologna, 1960, p. 172). Ed ecco quello che pensava del termine da lui per la prima volta reperito Alessandro d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, I, Torino, 1891, 2 ed., pp. 174-175 in nota: «Pubblicando per la prima volta questo *Lamento pensai* e scrissi che questi due versi [allude a due versi isolati a rima baciata] potessero essere gli ultimi di una strofa perduta. Ora, dopo aver esaminato tutto il codice Morbio, mi persuado che sono di quelli che più volte vengono in esso designati col nome di *tornellu* o *tornello*. Ve ne sono moltissimi esempi, e innanzi ad essi è scritta senz'altro codesta denominazione (forse da *tornare*,

di versi endecasillabi, posta, d'ordinario, come chiusa di una parlata. Talora sta isolata; tal'altra si susseguono intere serie di tornelli, in bocca a personaggi diversi». Per capire meglio come stanno le cose nel teatro aquilano, occorre precisare ed aggiungere alla definizione sopra riportata che il vocabolo in questione non appartiene al testo, ma all'apparato di didascalie relativo ad alcuni drammi, come il *Lamento de Nostra Dompna* e la *Devozione de Santo Petro martire*, che sono conservati dal codice Morbio (XV sec.); inoltre, che i due endecasillabi sono sempre a rima baciata (un esempio: « *Responde lu Ziano un tornello* [didasc.]: Tu sei ostinatu e non te voi pentire: / Allo tou patre lo farò sentire »¹); che, infine, il «tornello» è un elemento cantato in mezzo a strofe declamate. In ambito teatrale, dunque, «tornello» è un termine molto specializzato, rigorosamente aderente ad uno schema, che non implica peraltro la ripetizione, quanto forse, all'opposto, la cadenza di chiusura.

In accezione assai più ampia e quindi più vicina a quella colocciana, il termine è fortunatamente reperibile proprio nella trattatistica del '500. Il Trissino lo usa in diversi passi della quarta divisione della sua *Poetica*, di cui riporto qui il più perspicuo: «Ma l'uso di questi tali sonetti, così caudati, come doppi, fu dopo Dante abbandonato; perciò che non son capaci di molta vaghezza; come ancora non sono vaghi quelli Sonetti, che hanno uno, o dui tornelli; cioè, che dopo le volte hanno uno, o dui trimetri aggiunti, come sono alcuni Sonetti del Boccaccio; e talora in detti tornelli è uno dimetro tra le volte, e li due trimetri; il che usò molto il Burchiello. Ma io non voglio trattare de le cose, che sono state da i buoni Autori

perché la rima non alterna, ma ritorna immediatamente), ovvero si avverte: *Lu pontefice dice uno tornellu* (c. 93); *Lo mastro dice uno tornellu* (c. 107), *responde el patre un tornello et poi se parte* (c. 110), *responde l'heresiarca, et piglia licentia con uno tornello* (c. 112), *S. Pietro finisce con uno tornello* (c. 120) ecc.». Si può vedere anche Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Roma, 1955, pp. 693-94, in cui non si aggiunge peraltro niente di nuovo a quanto è stato detto dai due studiosi sunnominati.

¹ Da *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, a cura di Vincenzo De Bartholomaeis, II, Firenze, 1943, p. 26.

schifate; però lascerò non solamente tutti questi da canto, ma ancora i Sonetti repetiti, i retrogradi, gl'incanetati [sic], i semilitterati, e gli altri, de i quali Antonio di Tempo tratta diffusamente, e venirò alle Ballate »¹. Anche il Minturno, trattando del sonetto, viene a parlare del tipo «tornellato», nel quale «s'aggiunge al fine il tornello or di un verso, che risponde nella consonanza all'ultimo verso del sonetto; or di due che s'accordano insieme; or di tre, de' quali il primo è di sette; ed ha la rima dell'ultimo verso del sonetto, e li due seguenti di undici; e insieme fanno contento; come veder potete nel Canzoniere del Burchiello, a cui questa maniera molto piacque »².

È evidente che i due trattatisti parlano alquanto schifati delle forme tornellate, argomento al quale sono come costretti dall'autorità del comune maestro Antonio da Tempo. Il quale ne è infatti il primo teorico, che illustra copiosamente le varie forme del sonetto, tra le quali quella «retornellata» con uno o più versi: a proposito di questi egli precisa che debbono essere di rima indipendente dalle precedenti e, quanto alla misura, di egual numero di versi³: «Sonettus igitur cum duobus retornellis debet diversificare rithimos retornellorum ab aliis praecedentibus. Qui ritornelli debent esse tot syllabarum pro quolibet versu, quot sunt alii versus praecedentes. Et debent esse in fine sonetti, scilicet duo versus per se consonantes, ita quod sonettus reperiatur esse sexdecim versuum, licet duo ultimi versus i. e. retornelli non dicantur proprie de sonetto, sed abusive quasi». Il ritornello di uno o più versi può applicarsi anche al madrigale e al sirventese; quanto alla canzone trattata, come è noto, di sfuggita dal Da Tempo (che ignora la teoria dantesca relativa), risulta che il commiato può esser chiamato anche «volta» o «retornellus» (p. 134 dell'ed. cit.). In questo senso «ritornellus» è usato anche da

¹ Trissino, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 49. L'umanista torna a nominare il «tornello» a proposito di una stanza di canzone, del madrigale e del sirventese: cfr. p. 29, 79, 80, 81 e 82.

² Minturno, *Arte poetica*, Napoli, 1745, p. 446; altra attestazione a p. 264.

³ Antonio da Tempo, *Delle rime*, cit., p. 115.

Francesco da Barberino, all'inizio del '300, nelle glosse ai *Documenti d'amore*, riferito a quel «quoddam additum post voltam quod egeret alio per se sono»¹. «Retornello» e «retornellato» usano Gidino da Sommacampagna, che tradusse circa cinquanta anni dopo il trattato del Da Tempo (composto nel 1332), e Francesco Baratella che lo compendia nel 1447². Da notare che nei dizionari italiani la prima attestazione di «ritornello» è riportata al XVI secolo, mentre il termine è certamente anteriore poiché ricorre in un sonetto caudato di Chiaro Davanzati³. Da tutti questi passi risulta che il ritornello è un elemento di chiusura e non di ripetizione. Soltanto Francesco Baratella, non quando segue pedissequamente il Da Tempo, ma quando riporta un esempio di canzone che dice composta dal padre suo e che è, comunque, quattrocentesca, indica con l'esplicita nota in margine «Retornellus» un verso ripetuto senza variazioni alla fine di ogni stanza nonché alla fine del congedo, e che è un endecasillabo rimante con l'ultimo verso di ogni strofa, anch'esso endecasillabo⁴. Qui veramente appare il ritornello come elemento

¹ Francesco da Barberino, *I documenti d'amore*, a cura di Francesco Egidi, II, Roma, 1902, p. 262; cfr. anche V, 411.

² Gidino da Sommacampagna, *Trattato dei ritmi volgari*, a cura di G. B. Giuliani, Bologna, 1870, pp. 63, 122, 144, 151 etc.; in questo volume si può consultare anche il compendio di Francesco Baratella.

³ Cito, in attesa dell'edizione critica del canzoniere di Chiaro promessa da Aldo Menichetti, secondo Alessandro d'Ancona e Domenico Comparetti, *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793*, IV, Bologna, 1888, p. 375, n. 578: «Rispondo a ritornello: — ch'è in su' loco razione: / La sentenza n'apello: — ma vada'a sogozone» (cfr. la cita a edizione Egidi, p. 409). Secondo Leandro Biadene, *Morfologia del sonetto nei sec. XIII e XIV*, in «Studj di Filologia romanza», IV, Roma, 1889, p. 65 in nota, sarebbero sicure abbreviazioni di «ritornello» le rubriche *Ritor* (con *r* soprilineata: sette casi) e *ri* (un solo caso), poste di lato alla coda di sonetti appartenenti a Guittone e a rimatori pisani, nel canzoniere Laurenziano-Rediano 9 (cfr. l'edizione diplomatica a cura di Tommaso Casini, Bologna, 1900, alle pp. 283, 307, 309, 316 e 320). Un'attestazione trecentesca di «ritornello», segnalata anch'essa dal Biadene, *loc. cit.* si ha in un sonetto caudato di Francesco Vannoio (cfr. A. Medin, *Le rime di Francesco Vannoio*, Bologna, 1928, p. 38, v. 14).

⁴ Cfr. Gidino da Sommacampagna, *Trattato*, cit., pp. 194-197.

fisso che si ripete a distanza fissa; mentre anche il Trissino e il Minturno, che fanno corrispondere il vocabolo «tornello» al «retornellus» di Antonio da Tempo, lo riconoscono ancora esclusivamente come elemento di chiusura e non di ripetizione.

Se è possibile quindi, sulla base dei reperti ora esposti, assicurare l'esistenza di «tornello» accanto a «ritornello» come vocabolo vivo nei secoli XV e XVI, non sono però sufficientemente chiare né la sua origine né la sua storia e di conseguenza il motivo della scelta di questa forma in corrispondenza di «retornellus» e contro «ritornello» da parte del Trissino, del Minturno e, finalmente, del Colocci (ai quali è probabile che altri vengano ad aggiungersi). Quanto all'etimologia, il termine è da connettere con il verbo *tornare* o con il sostantivo *tornum*, nel senso rispettivamente di «girare» e di «giro» della melodia, penso, giusta l'indicazione dantesca, *Convivio*, II, XII: «[...] tornata, perché [...] cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse»; la voce apparterebbe cioè alla stessa famiglia del sostantivo provenzale *tornada*, al quale, è da ricordare, il De Bartholomaeis ha voluto dare invece il senso originario di «giro del rotolo di pergamena»¹.

«Tornello» è accompagnato in un certo numero di casi (non molti in percentuale) da aggettivi di senso chiaro e pertinenti, come «doppio», «lungo», «artificioso», «vario», etc.; in ben dieci casi, inoltre, da «novo», e questo attributo, a causa della sua genericità, deve di essere precisato. La stessa qualifica, al femminile, è apposta a termini come «textura» (2 casi), «repetitio» (1 caso), oppure è usata assolutamente (5 casi). Da un esame accurato dei testi ai quali le postille in questione si riferiscono, risulta che non è possibile dare a tutte la medesima spiegazione; conviene allora riunirle in piccoli gruppi in relazione ai quali è lecito presumere che la qualifica che c'interessa abbia uno stesso determinato significato.

¹ Vincenzo de Bartholomaeis, *Intorno alla funzione e all'origine della «tornada» nella poesia lirica del Medio Evo*, ed. ital. in «Convivium», XVIII, Torino, 1940, pp. 145-158. Le ricerche dovrebbero a questo punto essere estese all'ambito musicale.

Poiché la forma femminile è quella che compare per prima nel canzoniere (si tratta soltanto di *B*), parlerò subito di questa. « Nova textura » si riferisce per la prima volta alla *cantiga* 174 (fol. 44r): questa presenta una struttura piuttosto rara presso i poeti portoghesi, alternandosi nella strofa versi lunghi e brevi a gruppi (tre decasillabi maschili seguiti da cinque quinari femminili che formano il *refram*), ma soprattutto poco usata nei testi precedenti del codice: la si è trovata infatti soltanto in *B* 48 in cui a quattro versi lunghi di tipo maschile succedono otto versi brevi di tipo femminile (ma tale struttura ha scarsa evidenza nel codice in quanto la poesiola è di due strofe e il *refram* è dato solo per la prima). Anche l'altra *cantiga* cui si riferisce la dizione « nova textura » (fol. 133r, nn. 605 e 606: un componimento che il Colocci ha ritenuto doppio) presenta un'alternanza di versi lunghi e brevi, anche se in forma diversa e, peraltro, soltanto apparente. A « textura », vocabolo latino dotto, sarà da dare il senso, registrato nei dizionari, di « struttura », « compagine »; applicato ad un testo letterario, « testura » fa parte del complesso terminologico usato dai trattatisti del '500, in particolare da Girolamo Ruscelli¹. Come indicazione di struttura sarà da considerare l'annotazione « nova », senza più, relativa sia alla 528 [bis] (fol. 119v), sia alla 565 (fol. 126r), mentre negli altri due casi di « nova », così *tout court*, si vuole rilevare probabilmente l'argomento insolito, nell'un caso moraleggiante, nell'altro primaverile (fol. 185r., nn. 871 e 872)². Nella *cantiga* 531 (fol. 120r), infine, qualificata anch'essa « nova », non riesco a vedere alcuna novità di forma o di contenuto. « Nova repetitio » (fol. 143r, n. 664) rileva certamente la notevole ripetizione dello stesso verso all'inizio e alla fine di ogni strofa per tutto il componimento.

¹ Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi in lingua italiana*, in Venezia, 1617, pp. 21, 79, 80 (a proposito del sonetto: « [...] quella varietà di testura, prima di quattro in quattro, e poi di tre in tre [...] »); 82 (« [...] testura agevolissima dell'ottava [...] »); 88, etc.

² Si tratta infatti di due originali componimenti di Ayra Nunes: *Porque no mundo mengou a verdade* e *Que muyto m'eu pago d'este verão*.

Al maschile, « novo » compare soltanto come attributo di « tornello ». Il rilievo appare in questi casi di carattere stilistico ed anche, forse, contenutistico; il suo significato sarebbe quindi « singolare », « nuovo » nel concetto e nella forma. Così in quattro casi, relativi tutti agli originali *refrans* di artistici componimenti di Alfonso X, dei quali è sufficiente citare i primi versi: *Se me graça ffezesse este papa de Roma* (fol. 102r, n. 463), *Non quer'eu donzela fea* (fol. 105r, n. 476), *Com'eu en dia de Pascoa quera ben comer* (fol. 109r, n. 490), e *Quen de guerra levou cavaleyros* (fol. 110v, n. 496). In altri due casi, n. 448 (fol. 98r) e n. 632 (fol. 138r), il *refram* è certamente più lungo del solito ed anche non banale; in due casi ancora esso presenta leggere variazioni e potrebbe essere sostituito, con vantaggio per la chiarezza, da « vario » (fol. 129v, n. 582 e fol. 130r, n. 585). Infine, in tre *cantigas*, nn. 423 (fol. 93v), 508 (fol. 110v) e 1437 (fol. 299r), si ha nel *refram* la ripetizione, degna di nota, di espressioni o di vocaboli.

« Sel dissi ». Come ho già detto, nessuna analogia a prima vista evidente tra la citata canzone del Petrarca ed il folto, composito gruppo delle *cantigas* così postillate dal Colocci. Esse risultano accomunate, una volta scartati per inadeguatezza tutti i possibili denominatori comuni, come avrebbero potuto essere, per ipotesi, la misura del verso, il numero delle rime, l'alternanza di versi lunghi e brevi (la quale costituisce la particolarità più vistosa della canzone petrarchesca) etc., dalla ripetizione delle stesse rime (e in qualche caso, rarissimo, delle assonanze, apparenti in ragione della disposizione strofica data dal codice) per tutte le strofe del componimento nonché all'interno di ognuna di esse. Le quali risultano quindi effettivamente *unissonans* o tendenzialmente tali¹. In fondo è que-

¹ Nel senso che è tollerata, ad esempio, la variazione di una rima, come ai nn. 155 e 156 (fol. 39v), 205 (fol. 57r), 234 (fol. 62v), 334 (fol. 77v: qui la disposizione delle rime è del tipo *doblas*, ma una rima resta ferma in tutte le strofe) e 1469 (fol. 307r: dove la variazione di una rima riguarda solo una strofa su tre). Eccezionalmente, *cantigas* a *coblas doblas* sono postillate « sel dissi »: i nn. 37 (fol. 11v), 38 (fol. 14r: qui soltanto le prime due strofe sono *doblas*, ma nelle rimanenti sono riprese alcune rime già ripetute all'interno di

sto (di cui il tipo a *coblas doblas*, che il Colocci non manca di rilevare in una cinquantina di casi, rappresenta soltanto un aspetto) il sistema di collegamento tra strofe più seguito dai poeti portoghesi. Conviene subito precisare che la canzone italiana, cioè dantesca e petrarchesca, coltiva invece esclusivamente, quando non si tratti di sestine, il sistema a strofe indipendenti, *singulars*¹: questo per renderci conto del motivo per cui il Colocci, petrarchista in teoria e in pratica, osservi proprio un fatto tanto comune.

Ma è tempo di descrivere compiutamente dal punto di vista metrico la canzone del Petrarca *S'i' 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella*: sei strofe *doblas* e congedo, condotte sempre sulle medesime rime, le quali sono soltanto tre e si dispongono nella prima coppia di strofe secondo lo schema A BB AA CCC A (C settenario tra endecasillabi); nella seconda coppia A prende il posto di B e C quello di B; nella terza infine C quello di A e B quello di C². È dunque insieme *unissonans*, in quanto le rime sono sempre le stesse, e *dobla* quanto alla disposizione di esse (il modello, anche per quanto

ciascuna di esse), 40 (fol. 14v), 813 (fol. 172r), 1094 (fol. 234r), e forse 1649 (fol. 352r) postillata «sel». Il n. 816 (fol. 173r), che nella sua redazione completa, data dal codice da Ajuda, è costituito da quattro strofe *doblas*, è postillata «sel dis» dal Colocci in quanto B porta solo le prime due. La formula «sel dissi» appare più comprensiva della formula «ad due» che, infatti, non esclude: ciò risulta chiaro dalla postilla «sel diss. ad. 2.», relativa al n. 1383 (fol. 295v), che qualifica così un componimento a strofe *unissonans* dove però rima varia ogni due strofe. Quello che al Colocci importa di rilevare è dunque il richiamo di tutte o di alcune rime contemporaneamente all'interno di ogni strofa lungo l'intera *cantiga*. All'inizio del codice, infatti, egli annota soltanto tale fenomeno, senza distinguere, con «sel dissi»; la specificazione «ad due» è posteriore e si comincia a delineare al fol. 24v, dove, a proposito della 92, postilla: «le due con le due accord[ano] *qui strophe e antistrophe*»; analogamente a proposito della seguente e così per esteso ad ogni occasione che si presenta, fino alla 100 (fol. 26r), in relazione alla quale adopera per la prima volta la semplice formula «ad due».

¹ Per questo aspetto, del resto noto, della tecnica della canzone, basti rimandare a Pernicone, *Storia e svolgimento*, cit. pp. 255-58.

² Questa canzone è stata di recente analizzata dal punto di vista metrico da Mario Fubini, *Metrica e poesia*, Milano, 1962, pp. 261-267.

riguarda il tema, è provenzale, un *escondig* di Bertran de Born¹. Ma non si è detto ancora l'essenziale se non si precisa che questa struttura è unica nel canzoniere petrarchesco. Nelle sue canzoni infatti il Petrarca usa esclusivamente due distinti criteri: le rime (già lo aveva raccomandato Dante)² devono trovare corrispondenza o all'interno della strofa o tra le strofe. Quindi o strofe di tipo *singulars* o sestine (in cui le rime si richiamano da una strofa all'altra ma non all'interno di ciascuna di esse). Un'unica volta il nostro lirico ha fuso i due criteri, proprio nella canzone *S'i' 'l dissi mai*, notata e apprezzata per la sua ricercatezza nell'ambiente umanistico³. Tale unicità di struttura nel canzoniere del Petrarca ci fornisce la garanzia che la particolarità da rilevare sia quella, sottile, del doppio giuoco di richiami tra le rime. Che poi l'altro polo dell'analogia istituita dal Colocci sia proprio quel comune denominatore sopra reperito tra i testi portoghesi contrassegnati da «sel dissi», cioè la consonanza di tutte le strofe, lo assicurano tra l'altro due postille che ora parlano chiaro: «qui simil[e] ma varia» (il «simile» si riferisce alla *cantiga* precedente, postillata «sel diss» e regolarmente *unissonans*) relativa alla 153, e «qui sel dis ma muta l'antepenultima» relativa alla 199. Nel primo come nel secondo caso siamo di fronte a *cantigas unissonans* con variazione della rima C. S'intende quindi che la formula «sel dissi» indica quella rispondenza di rime tra le strofe e all'interno di esse, che si realizza nel modo più rigoroso nella perfetta consonanza e, parzialmente, nello schema a *coblas doblas*.

A ricerca compiuta, è lecito chiederci: perché Angelo

¹ *Ieu m'escondisc*: canzone di otto strofe *unissonans* condotta su due rime. Se ne può vedere lo schema in István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, II, Paris, p. 18 (91:12).

² *De vulgari eloquentia*, II, XIII, ed. Marigo, cit.; cfr. inoltre p. CXLVIII dell'introduzione. Interessanti le osservazioni in proposito del Ruscelli, *Del modo di comporre*, cit., p. 106 e sgg.

³ Insieme con *Verdi panni, sanguigni, oscuri e persi*, essa è presa in esame o almeno citata costantemente dai trattatisti: ad esempio Trissino, *Poetica*, ed. cit., p. 72; Ruscelli, *Del modo di comporre*, cit., p. 106.

Colocci non si è servito di un termine neutro equivalente al provenzale *unissonans*? La risposta potrebbe essere questa: per un cultore del Petrarca quale egli era, un riferimento al canzoniere del grande lirico risultava più eloquente e familiare di una definizione.

Valeria BERTOLUCCI

DOIS POEMAS ELEGÍACOS DO SÉCULO XVIII:
« NOITES JOSEFINAS », DE L. R. SOYÉ,
E « NOTTI CLEMENTINE », DE A. BERTOLA

Aspecto dominante do refflorescimento sentimental característico do Pré-romantismo é, notòriamente, o despertar duma melancolia sonhadora, favorável ao devaneio e à meditação. Não, porém, à meditação raciocinada, com premissas e conclusão, com estrutura e finalidade, mas a um livre deixar fluir de ideias, ou melhor, de impressões, nem sempre analisadas, mas quase invariavelmente entretecidas duma tristeza vaga e indefinida — onde aliás as almas *sensíveis* encontram encantos e na qual particularmente se comprazem — o que explica a frequência de títulos mais ou menos na linha de *Pleasures of Melancholy*¹.

Esgotada a euforia pagã do Homem do Renascimento, mais uma vez se volta a atenção para a fugacidade da vida terrena, não com a obsessão macabra da Idade Média nem com a ortodoxia resignada da Contra-Reforma (pela qual as elegias do séc. XVII apontam serenamente a triste naturalidade da morte), mas numa atitude compatível com o novo clima emocional, uma atitude que prefere o nostálgico cenário da noite para meditar em comunhão com a natureza, entre os túmulos, e aí deixar correr, não apenas o caudal da dialéctica e da filosofia, mas também algumas lágrimas compassivas ou saudosas.

Composições deste género, anunciadas já no séc. XVII por obras isoladas, começam a unir a inspiração nocturna

¹ De Thomas Warton, 1745.

à sepulcral a partir da *Night Piece on Death* do irlandês Thomas Parnell, publicada em 1722. Aí aparecem já, pela primeira vez combinados, os elementos principais da chamada Escola Inglesa dos Cemitérios: o poeta, passeando de noite entre os jazigos, medita sobre a igualdade dos homens perante a morte, sobre a necessidade desta e a resignação com que deve ser acolhida, sobre a imortalidade da alma e outros assuntos congêneres.

É porém só em 1742 que aparece, nos escaparates das livrarias londrinas, uma das obras que maior repercussão ideológica e literária teriam na Europa de então, e na esteira da qual se desenvolve uma das mais típicas e tenazes correntes românticas. Trata-se dos famosos *Night Thoughts on Death, Life and Immortality*, de Edward Young, uma série de nove meditações nocturnas, que tiveram um êxito imediato e espectacular.

No seu conjunto, a obra apresentava-se como poema filosófico, e pretendia sem dúvida ser incluída nesta categoria, tão em voga na época. No entanto — por incapacidade metódica do autor ou por irresistível sugestão ambiental? —, longe de obedecer à forma estruturada e regular que até aí mais ou menos sempre revestia as produções do género, compunha-se de uma série de pensamentos e reflexões aparentemente espontâneas e desordenadas — que, aliás, precisamente pela espontaneidade, deviam resultar particularmente gratas a um público cansado de *regras* e de razão lógica. Contudo, deve ter sido principalmente o tom pessoal e directo do poema que impôs o seu êxito fulminante. Young não vinha friamente, de fora da obra, fazer o comentário geral e vago das condições e problemas do género humano: era ele mesmo quem sentia, ou fingia sentir¹, determinado estado emocional, e era ele quem procurava o ambiente nocturno para melhor meditar e reviver dolorosos episódios pessoais. É nesta faceta

¹ Parece que, na realidade, Young estava longe de ser o «santo amargurado poeta» que os contemporâneos nele viam, e que habitualmente não perdia ocasião de assumir «atitudes» literárias. Cf. P. van Tieghem, *La Poésie de la Nuit et des Tombeaux en Europe au XVIIIe siècle*, Paris 1921.

lírica e elegíaca, aliás, mais que na filosófica, que os *Night Thoughts* são apreciados em toda a Europa de então, apreciados a ponto de eclipsar completamente as composições anteriores, mais abstractamente discursivas, e mesmo as *Meditations among the Tombs*, de James Hervey, que apareceram em 1748, como um eco, de ressonâncias algum tanto modificadas, do poema de Young.

Nesta obra encontramos o mesmo ambiente nocturno e sepulcral, a mesma atitude contemplativa e elegíaca, idênticas conclusões de renúncia ao mundo e reforma de vida. Como relativa novidade, porém, Hervey considera em separado cada um dos destinos que tiveram o seu epílogo sob aquelas lajes fúnebres: aqui um homem robusto e saudável, ali uma delicada e formosa donzela a quem tudo sorria na vida, além uma criança, uma recém-casada, um opulento fidalgo ...

Finalmente, em 1753, publica-se *The Elegy written in a Country Churchyard*, de Thomas Gray, na mesma linha meditativa e elegíaca dos dois famosos predecessores.

Unidos pela inspiração comum, Young, Hervey e Gray dão unidos a volta à Europa. Acolhe-os por toda a parte uma simpatia entusiasta, que se traduz em versões completas e parciais, em imitações, em alusões de toda a espécie.

Portugal não faz excepção. Young veste traje nacional desde 1782, data em que aparece a tradução de José Manuel Ribeiro Pereira. Hervey, traduzido por José Freire da Ponte em 1787, certamente da versão francesa de Le Tourneur (1782)¹, foi lido abundantemente, como provam alusões várias às *Meditações*, e a sua reimpressão em 1794 e 1805. Quanto à Elegia de Gray, dela existem pelo menos sete traduções completas, uma das quais da autoria da Marquesa de Alorna.

A respeito da Itália, citarei apenas, porque imediatamente inerente ao presente discurso, e porque suficientemente elucidativa, uma nota da edição romana (1775) das *Notti Clementine* de Bertola: «Il sublimissimo Inglese Poeta Young si è

¹ De facto, suprime, como a de Le Tourneur, os passos onde Hervey faz o paralelo entre o guerreiro e Jesus Cristo, e onde defende a prática dos enterros dentro das igrejas.

acquistata colle sue Notti una gloria, che non ha comune con alcuno. Gl'Italiani sentiranno con piacere che il valoroso Signor Giuseppe Bottoni fa attualmente ristampare in Siena(...) la sua nobile traduzione in versi sciolti di esse *Notti* (...)».

Como é natural, estas obras — especialmente a de Young, que se pretendia inspirada pelos lutos do autor — passaram a dar o tom para as composições elegíacas, impondo, por assim dizer, a inspiração nocturna, com acompanhamento mais ou menos considerável e original de reflexões filosóficas pertinentes.

Eu vos saúdo, ó túmulos anosos,
onde a tristeza c'o silêncio mora
entre cinzas e espectros pavorosos.
Ó Noute, cujo véu meus ais abriga (...).

Assim se exprimia Bocage, em 1788, num Epicédio à morte do príncipe D. José¹, manejando muito à vontade, como é evidente, os lúgubres acessórios que a poesia inglesa pusera na moda.

Ao mesmo acontecimento é dedicada uma obra que ocupa lugar predominante, ao menos pela extensão, entre as numerosas elegias e prantos de inspiração nocturna que assinalam o Pré-romantismo português, o poema de Luís Rafael Soyé, *Noites Josefinas*², publicado em Lisboa em 1790.

É uma longa lamentação, de tom geral declamatório, dividida em doze Noites, cada uma das quais de inspiração independente e sem estreita relação temática com qualquer das outras.

Em primeiro lugar, tratando-se de uma composição elegíaca grosso modo contemporânea de Young e Hervey, o dia claro não está de acordo com a dor dos corações lusitanos; o poeta ordena-lhe que se retire:

¹ O célebre Príncipe do Brasil, filho primogénito de D. Maria I.

² *Noites Jozepinas / de Mirtillo / sobre a infausta morte / do Serenissimo senhor / D. Jozé / Príncipe do Brazil / Dedicadas ao consterna / do / Povo Lusitano. / Por Luis / Rafael Soyé. Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1790.*

Vai-te, e por nossos ais quase obrigada
Venha a Noite mais cedo aos nossos montes.
Negra filha do Caos ... mãe do descanso,
Vem de Lísia enlutar os horizontes.

(I, 12)

A noite é invocada como fonte de inspiração elegíaca:

Inspiraste a Young, a Hervey ditaste,
A Bertola ensinaste a dar gemidos
Pelo sábio Clemente; a mim não deixes,
José também merece os ais sentidos.

(I, 41)

Entra em cena a Lusitânia, que vem juntar os seus lamentos aos do poeta, e lhe fará companhia durante as doze Noites; segue-se-lhe a Melancolia, personificação do sentimento então em voga, e os três juntam as vozes num pranto longo quanto convencional. Termina a primeira Noite com o raiar da madrugada, cuja luz obriga os tristes companheiros a esconder-se numa gruta até à volta da escuridão propícia e inspiradora.

A Noite segunda, que começa com a chegada das sombras, traz reminiscências herveyanas: o espectáculo macabro dos ossos insepultos provoca reflexões sobre a igualdade dos homens perante a morte, e sobre a caducidade das coisas terrenas.

Conclui com o elogio histórico de Portugal e o do príncipe falecido, prolongando-se este por toda a Noite terceira.

A partir da Noite Quarta é abandonada por completo a influência inglesa, românticamente desinteressada das ficções clássicas, e entram no poema ninfas e outras entidades mitológicas de sabor greco-latino, entre simbolismos e alegorias da melhor Arcádia, e realiza-se a tradicional descida ao Averno.

A décima Noite, indiscutivelmente a mais interessante, e do ponto de vista estilístico a melhor realizada, é um resumo do panorama científico, literário, artístico, sociológico e económico do século XVIII. Adivinha-se que o poeta, aqui,

deixa de forçar o próprio espírito à busca de elementos convencionais com que alungar o seu escrito, e empunha a pena com sincera exaltação. Esquecido por completo o tema fúnebre, vai celebrar, em estrofes a que o entusiasmo empresta fluência, e por vezes inegável grandeza, os recentes progressos da ciência, que permitem ao homem encarar sem receio todos os fenómenos naturais e todas as circunstâncias da vida. E é uma parada de nomes e objectos, onde emergem Ticho-Brahe, Maffei e a descoberta dos raios ascendentes, Adanson e a repartição dos reinos da natureza, Newton, Franklin, o microscópio, os balões aeróstatos, o telescópio com o novo sistema de ângulos reflexos, etc. As letras florescem por obra de Garção, Kleist, Metastasio, Pope; as Belas-Artes, nas suas divisões em pintura, escultura, arquitectura, gravura, e a Música, são pretexto para a exaltação de nova série de nomes, alguns ainda hoje famosos. As estrofes dedicadas à política, à sociologia, à economia, expõem as principais teorias da época, com curiosas, e certamente pessoais, ideias sobre a colonização. Em resumo, um mundo esplêndido, o que vê Soyé à sua volta, onde o homem, apesar de apeado do antigo pedestal e reintegrado, antes de Darwin, na continuidade evolutiva da natureza¹, se encontra no ápice das próprias possibilidades. A estância 32 pode considerar-se sintética do pensar de Soyé:

Alegre triunfou o homem soberbo ...
 Já trilha os ventos; sobre os soltos ares
 Já firma o seu dossel; achando estreitos
 Sua louca ambição os longos mares.

A Noite undécima constitui o prolongamento da anterior, sob a égide das teorias filosóficas de Locke e de Rousseau; a décima segunda retoma (com certa má vontade, implícita na continuação da exposição das ideias das precedentes, por boca do príncipe falecido) o tema inicial; e a obra fecha

¹ O inculto Orangotango té agora / Pela altiva soberba despedido / Da classe dos humanos, reclamado / Já por Lineu se vê ao bem perdido. (X, 73).

sobre a injunção do príncipe para que cessem as lamentações pela sua morte.

Em conclusão, o poema não tem uma estrutura regular, nem um tema definido e central. O fio que liga os vários díspares excursos é, na realidade, o comentário elegíaco da morte de uma personagem. Mas esse fio é apenas o frágil pretexto para a exposição das opiniões estéticas, filosóficas, políticas do autor.

Foi infeliz, porém, o destino da obra em Portugal. Logo após a publicação, começou a ser vítima de críticas (não sempre infundadas, do ponto de vista literário, dada a qualidade modesta da língua e do verso) e de paródias, a mais feroz das quais é sem dúvida a *Josefinada*, poema herói-cómico de Manuel Rodrigues Maia, que tem por assunto a publicação das *Noites Josefinas*¹.

Curioso que, quase contemporaneamente, em 1792, outra longa elegia de idêntica inspiração sepulcral e nocturna, a *Sepultura de Lésbia*, de Santos Silva, via o autor comparado, por assim dizer, a Homero e Milton². Como obra de arte, a *Sepultura* é nitidamente inferior ao poema de Soyé: os seus recursos de estilo limitam-se a repetidas repelentes descrições de pormenores macabros, rolar de crânios e piar de mochos. Era, todavia, de tom pessoal, pseudo-autobiográfica; e, para um público que tomasse a sério os temas elegíacos à moda inglesa, talvez mais aceitável que as digressões jornalísticas das *Noites Josefinas*, que mal resgatavam a óbvia insinceridade do pranto pela morte de uma personagem pela qual o poeta não podia sentir afeição pessoal de intensidade correspondente. Esta, pelo menos, parece-me a razão mais plausível como explicação dos elogios incondicionalmente tributados a uma obra de que se poderia citar, *passim*, exemplos deste género:

Colega eu sou de espíritos malinos
 Qu'à noite escapam do azulado enxofre (...)

¹ Inocêncio Fr. da Silva, *Dicionário Bibliográfico Portuguez*, Lisboa 1858-1923, pp. 316 e sgg.

² Num artigo do «Investigador Português em Inglaterra», Outubro de 1811. E há pelo menos três reedições da *Sepultura*, datadas de 1817, 1818 e 1827.

(...) vêm revolver funestas sepulturas,
e no esqueleto afiar dentes caninos ...

(I, 46)

Mas fechemos o parêntese e voltemos à elegia de Soyé. É possível que sobre esta tenha incidido a sugestão directa da obra semelhante de Aurelio Bertola, *Notti Clementine*, dedicada à morte de Clemente XIV, e publicada em edições sucessivas, a partir de 1774, em Roma e Sena, Ferrara, Arezzo e Veneza, e finalmente Paris, com tradução francesa¹.

O título, em primeiro lugar, com a adjectivação do nome da personagem-pretexto, é, pelo menos na minha informação, excepcional. Depois, é de considerar o valor significativo da evocação de Bertola e do seu poema, por parte de Soyé:

Inspiraste a Young, a Hervey ditaste,
A Bertola ensinaste a dar gemidos
Pelo sábio Clemente (...)

Young e Hervey eram quase obrigatoriamente chamados em causa em todas as elegias e « meditações nocturnas » da época. Também o autor das *Notti Clementine* invoca o « maestoso estro » dos *Night Thoughts*, logo na segunda estrofe do seu poema, e desenvolve os motivos herveyanos de igualdade perante a morte (I, VIII). Mas o facto de Soyé, excepcionalmente, citar Bertola de modo explícito, de par com os dois consagrados mestres do género, é indicativo de uma alta consideração, fruto possivelmente do conhecimento directo da obra.

Uma atmosfera comum, de facto, parece unir as duas elegias, igualmente atentas às realidades concretas do século e interessadas em questões de política, mais que dadas às considerações de ordem moral abstracta que predominantemente caracterizavam os escritos de Young, Hervey e Gray.

Já a escolha das personagens pranteadas apresenta um curioso ponto de contacto: Bertola dedicou as suas *Notti* ao

¹ Este trabalho faz referência à edição de Sena e Roma, de 1775.

Pontífice iluminado que (entre outras questões político-religiosas espressamente citadas por Bertola) resolveu pela negativa, com o Breve *Dominicus ac Redemptor Noster*, 1773, o problema dos Jesuítas.

O príncipe D. José, celebrado pelas *Noites Josefinas*, era o primogénito de D. Maria I. O facto de relevo é que Pombal o distinguia com particular estima, a ponto de tencionar fazê-lo suceder a D. José, com exclusão de D. Maria. (As suas diligências nesse sentido foram, aliás, anuladas pela prematura morte do príncipe, em 1788). E a estima de Pombal pelo jovem era certamente de natureza política, já que no campo das relações pessoais a atmosfera entre os dois era, ao que parece, apenas tépida². O que leva a deduzir que provavelmente a linha de conduta política do príncipe se anunciava ao gosto de Pombal, segundo as directivas do despotismo iluminado que também definiam a acção de Clemente XIV.

Aliás o Pontífice mantinha com Portugal relações de particular interesse: por sua iniciativa foram reatados, em 1769, os contactos diplomáticos entre Lisboa e a Santa-Sé, com a festosa chegada do Núncio Conti, episódio a que Bertola, nas suas *Notti*, consagra duas estrofes (II, XX e XXI).

Ecco dal buon desir Lisbona accesa
D'alma Religion felice nido (...)

Mais que influências directas e facilmente individuáveis, é porém uma geral identidade de clima que aproxima as *Noites* de Soyé das *Notti* de Bertola. Depois, existe um curioso paralelismo biográfico, e de actividade, entre os dois poetas: ambos entraram, na primeira mocidade, em ordens religiosas², ambos foram polígrafos e viajantes infatigáveis. Às tentativas de Soyé de introduzir no seu poema toda a espécie de notícias culturais e científicas corresponde em Bertola o desejo de

¹ *História de Portugal*, Portucalense Editora, Barcelos 1934, vol. VI, pp. 248 e sgg.

² Soyé na dos Franciscanos, em 1777, Bertola na dos Olivetanos, em 1769.

«sollecitare» l'appetito dei naturalisti» e de «con piacere servire ai geografi»¹.

Compatibilidades genéricas, decerto. Mas existem certos pontos definidos de contacto — palavras, ritmos, preferências sintácticas — entre as duas obras. Compare-se, por exemplo, o sentido, e mesmo a subestrutura rítmica, das duas estrofes que introduzem o clima, respectivamente em Soyé e em Bertola:

Tudo forra da cor de que tingidos
Temos os corações amargurados...
Vem de negro revestir os nossos vales,
Outeiros, praias, mar, bosques e prados.
I, 13)

Tutto m'avvolgo nell'orror del Monte
Or che notte precipita giù bruna.
Tu conscia del mio duol l'argentea fronte
Sotto lugubre vel celasti, o Luna.
(I, 1)

As mesmas figuras alegóricas dominam paralelamente os dois poemas: a Inveja, que Bertola pinta com «vipereo dente» (II, V), e Soyé, sempre espectacular, introduz numa gruta, mordida por víboras (VI, 121); e a Verdade, invocada por ambos em circunstâncias idênticas, ou seja como condição para poderem ser dignamente cantados os respectivos heróis (*Noites*, XI, 28; *Notti*, II, XII).

Nas *Noites*, como nas *Notti*, o poeta encontra a alma do ilustre falecido. Soyé nos Campos-Elísios, depois de uma complicada busca, em companhia de génios e figuras alegóricas; e escuta-lhe dos lábios palavras de sábio e prudente governo (XII, 90-112). Bertola, na solidão do monte, ouve «meraviglie insolite» da boca de Clemente, que porém lhe proíbe revelá-las (II, III).

Soyé não tem esta reserva, e o seu Príncipe alonga-se por

¹ Cf. F. Flora, *Storia della Letteratura Italiana*, III, p. 494.

vinte e duas estrofes, elogiando a instrução, a prudência, o progresso—isto é, servindo de porta-voz ao autor...

Figura humana quase patética, Soyé, quer por este idealista, apaixonado desejo de exprimir-se através de um panorama enciclopédico de motivos, pela entusiasta aceitação das doutrinas do século, quer pelas mesmas circunstâncias biográficas, que lhe mereceriam a classificação de herói romântico *ante litteram*: órfão e na mais completa miséria ainda criança, vale-lhe a protecção do conde de Rio-Maior, o qual, como visto pela situação do rapazinho e pela vivacidade precoce da sua inteligência, lhe permite estudar «humanidades», no Seminário de Rilhafoles, e as artes do desenho e do buril.

Nestas últimas, aliás, Soyé atingiu um nível de profissional. De facto, algumas das gravuras das *Noites Josefinas* são da sua mão. E vem a propósito citar um dos pouco alegres episódios, infelizmente frequentes, da sua vida: poucas semanas depois da publicação das *Noites*, estando o poeta na livraria do editor, entra um opulento cliente a pedir a obra. O livro tinha pouquíssima venda, e já começavam a chover as críticas e paródias; calcule-se a emoção do autor! Emoção que devia bem depressa transformar-se em resignado desalento: o cliente, pago o livro, pediu uma tesoura o deu-se metódicamente a destacar, uma a uma, todas as vinhetas e gravuras. — Só estas me interessam, disse. Essa porcária pode deitá-la fora.

Pensemos, ao menos, pois que várias das estampas eram da sua autoria, que Soyé se tenha consolado, como artista gravador, da desilusão do poeta...

Em 1802, encontramos-lo em França, onde estabelece relações cordiais com o exilado Filinto Elísio. Aí, o seu temperamento impulsivo — que certamente não encontrava em Filinto um elemento moderador — leva-o a escrever uma ode em louvor de Bonaparte, por ocasião das invasões francesas. Resultado, a proibição de voltar a Portugal.

A sua morte, anos depois, no Brasil, é igualmente dramática: pobríssimo, mas demasiado orgulhoso para confessar a própria miséria, vivia num obscuro isolamento, com um criado indígena. Quando um dia o criado fugiu, Soyé, então paralisado, sem amigos nem visitantes, morreu de fome e sede no proprio leito.

Deixando estas digressões anedóticas, e em conclusão deste escrito, interessaria saber onde e como Soyé pôde ter conhecimento das *Notti Clementine*, às quais não me resulta qualquer outra alusão contemporânea em Portugal. Não é uma questão fundamental, até pela estatura artisticamente modesta do poeta das *Noites Josefinas*, mas, já que está em relação com um estudo estatístico da circulação de livros italianos em Portugal no séc. XVIII, para o qual estou actualmente a recolher elementos, espero eventualmente poder completar assim esta breve nota.

Maria Helena FRASCIONE DE ALMEIDA ESTEVES

FREI FRANCISCO DE Stº AGOSTINHO DE MACEDO
A LA COUR DE FRANCE ET LA REPRESENTATION
D'« ORFEO » (1647).

Il existe un ouvrage de Frei Francisco de Santo Agostinho de Macedo¹, publié à Paris en 1647:

Orpheus, / Tragico / Comoedia / in aula regia Palatii / Parisiensis coram Rege Christianissimo / Ludovico XIV acta. Parisiis, excudebat Dyonysius Langlaeus, 1647. (In-4º).

D'après Barbosa Machado le même texte aurait été aussi édité à Lisbonne, chez Michel Deslandes. Il est également recueilli dans le *Corpus illustrium Poetarum Lusitanorum qui latine scripserunt*, VI, 1748, pp. 221-253 et dans *Carmina selecta*, pp. 281-313.

On a cru jusqu'ici à une tragicomédie latine du polygraphe franciscain, jouée devant le jeune Louis XIV et Mazarin, en 1647, ou peut-être avant². Mais elle n'aurait pu l'être qu'en

¹ Pour la biographie de cet auteur qui fut jésuite jusqu'en 1642 (1632 d'après Alegambe), puis frère mineur, voir surtout: 1) P. Ilídio de Sousa Ribeiro, *Fr. Francisco de Santo Agostinho de Macedo, Um filósofo escotista português e um paladino da Restauração*, Acta Universitatis Conimbricencis, 1952, VII-175 p.; 2) Barbosa Machado, *B. L.*, II, Lisboa, 1747, pp. 83-96; 3) Inocêncio da Silva, *D. B. P.*, II, Lisboa, 1859, pp. 322-323; 4) Ms. 628 F. G., de la B. N. L., ff. 6 sq. (manuscrit du XVIIIème siècle). Né aux environs de Coimbra en 1596, Fr. Francisco de S. Agostinho de Macedo mourut à Padoue le 1er mars 1681, après avoir été professeur, attaché culturel, prédicateur, consultant du Saint-Office, puis encore maître de théologie et de philosophie morale.

² Teófilo Braga, *História do Theatro Portuguez. A Comédia Clássica e as Tragicomédias (séculos XVI e XVII)*, Porto, 1870, pp. 158 et 360; Hernâni Cidade, *A Cultura portuguesa dos séculos XV e XVI*, « Biblos », IX, 1933, p. 72;

1641. Or Fr. Francisco de Santo Agostinho ne demeura à Paris, cette année-là, que quelques semaines, assez malgré tout pour assurer sa réputation de latiniste. Et Louis XIV, du reste, ne monta sur le trône qu'en 1643.

Dès la Restauration, D. João IV avait rappelé de Madrid Fr. Francisco de Santo Agostinho de Macedo pour en faire son « grand chroniqueur latin ». En 1641, le moine, muté en attaché culturel, accompagne en France le premier ambassadeur, D. Francisco de Mello: « A negocios seus passou occulto a todos, em nossa propria nao, aquelle Reyno, pera dali se ir a Roma », déclare un chroniqueur¹. Il ajoute: « O que parece foy permissão divina, pollos muytos serviços que nelle (le roi de France) fez a El Rey nosso Senhor e a patria, com grande credito e reputação da nação Portuguesa »². Son entente et sa parfaite aisance dans le maniement du latin lui acquirent en effet l'estime de Louis XIII et de Richelieu.

L'évêque de Lamego, D. Miguel de Portugal, arrivé le 22 mai 1641, l'emmena à Rome quelque temps après en qualité de secrétaire. De ce premier séjour à Paris date en particulier la publication de deux ouvrages politiques et épидictiques:

1) *Panegyris Apologetica pro Lusitania vindicata a servitute injusta, ab jugo iniquo, a tyrannide immani Castellae. Jure, virtute, opera Joannis IV Justi Regis, Legitimi Domini, Optimi Parentis. Anno captivitatis sexagesimo, ...* Parisiis, 1641, in-4°, 40 p.

2) *Jus succedendi in Lusitaniae regnum Dominae Catharinae Regis Emmanuelis ex Eduardo filio neptis, Doctorum sub Henrico Lusitaniae Rege ultimo Conimbricens. sententiis confir-*

Jorge de Faria, *O Teatro escolar dos séculos XVI, XVII e XVIII*, in *A Evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 2º ciclo (1ª série) ..., Lisboa, 1947, p. 267; C. H. Frèches, *Le Théâtre néo-latin au Portugal*, (1550-1745), Paris, 1964, p. 133.

¹ João Franco Barreto, *Primeiras Embaixadas de El-Rei D. João IV. Relação da Embaixada a França em 1641*, por ... Reimpressa com notícias e documentos elucidativos por Carlos Roma do Bocage e Edgar Prestage, Coimbra, 1918, p. 117. Ni l'ambassadeur, ni les membres de la mission ne parlaient français. A la Rochelle, Fr. Francisco de Stº Agostinho fit le truchement en latin.

² *Ib.*, p. 117.

matum. Nunc ab Lusitano Anonymo latinitate donatum. Addita Appendice de actu possidendi et jure postliminii Serenissimi Regis Joannis IV, Parisiis, apud Sebastianum Cramoisy ... 1641, in-fol.

En outre Frei Francisco composa cette année-là même, en France, divers poèmes latins sur la Sainte Baume, la statue équestre de Louis XIII, le cardinalat de Jules Mazarin ... De retour au Portugal, en 1642, ce fut lui qui prononça, à Saint-Louis des Français de Lisbonne, l'oraison funèbre de Louis XIII, le 17 juillet 1643.

Le 7 février 1647, il séjourne pour la seconde fois à Paris, près de l'Ambassadeur D. Vasco Luís da Gama, marquis de Niza et comte de Vidigueira. Bien que logé à l'ambassade, il n'a pas accès aux secrets diplomatiques¹. En revanche il joue officiellement le rôle d'attaché culturel. Fort répandu à la Cour, fréquentant les beaux esprits, invité aux fêtes et aux divertissements royaux, son parfait castillan lui permettra de prêcher devant Anne d'Autriche. Le 20 mars 1647, Jean IV donna à son ambassadeur l'ordre de faire imprimer un opuscule de Fr. Francisco de Santo Agostinho, « fort digne d'être divulgué »².

Mais il s'agit, croit-on, du *Propugnaculum Lusitano-Gallicum contra calumnias Hispano Belgicas, in quo ferme omnia utriusque Regni tum domi tum foris praeclare gesta continentur*, traduction latine de sa propre *Philippica portuguesa*³, publiée à Lisbonne en 1645. En 1649, D. João IV lui fait encore ouvrir un crédit de 300 cruzados « para ajuda da despeza dos livros que imprimio despois que assiste nessa Corte »⁴. Les frais d'impression d'*Orpheus* se trouvaient-ils couverts par

¹ *Corpo Diplomático Portuguez*, XIII, p. 124.

² Laranjo Coelho, *Cartas de El-Rei D. João IV ao Conde de Vidigueira (Marquês de Niza) Embaixador em França*, publicadas e prefaciadas pelo ..., vol. II, Lisbonne, 1942, p. 47. L'impression coûtait 120.000 reis.

³ *Philippica Portuguesa contra la invectiva castellana. A el Rey Nuestro Señor Dom Juan el IV*. En Lisboa, por Antonio Alvarez impressor del Rey Nuestro Señor. Año de 1645, in-fol.

⁴ Laranjo Coelho, *op. cit.*, p. 319.

cette somme ? Comment songer en effet à un mécénat de Mazarin, bien plutôt préoccupé d'extorquer de l'argent au Portugal ?¹ Fr. Francisco de Santo Agostinho flattait le Cardinal afin de le rendre favorable à sa partie. Mais il espérait aussi, grâce au Roi Très Chrétien, parvenir à l'épiscopat. Hélas ! D. João IV, jaloux de ses prérogatives, évinça la manœuvre².

L'étonnant, c'est que nulle part, dans les archives portugaises, il n'est apparemment fait mention de la représentation d'*Orpheus* : le marquis de Niza n'en parle pas, semble-t-il, non plus que ses correspondants. La liste des œuvres de Fr. Francisco de Santo Agostinho, dressée suivant ses propres indications, indique, sans les désigner par leur titre, 4 comédies et 2 tragédies latines. *Orpheus* n'est pas cité³; *Jacob*⁴ du reste non plus. Comment toutefois concevoir le silence diplomatique sur une fête de Cour française qu'aurait illustrée une tragédie portugaise ? Du côté français l'information parallèle fait également défaut.

L'épithète de notre auteur rappelle son séjour en France : *Viro omniscio | P. Fr. Francisco de Macedo | Patria Lusitano, Veneto Civi|, Minoris Observantiae Provinciae Portugaliae, Lectori jubilato|, in Patavinam Academicam Aeticae Professori|, Galliarum Reginae Annae Concionatori et a Consiliis | Regis Christianissimi, Joannis 4 Regis Lusitaniae | Chronologo Latino|, Sancti Officii » ...*⁵ En revanche, bien que son activité de prédicateur à la Cour de France soit indiquée, celle de dramaturge est omise.

¹ Voir E. Prestage, *As Relações diplomáticas de Portugal com a França, Inglaterra e Holanda de 1640 à 1668, por ...* Trad. de Amadeu Ferraz de Carvalho, Coimbra, 1928, p. 37.

² Laranjo Coelho, *op. cit.*, pp. 287-288. A la fin de sa vie Fr. Francisco de Santo Agostinho refusa l'évêché de Lamego.

³ Ms. 628 (B. N. L.), f. 19v.

⁴ *Corpus* VI, pp. 383-410 : *Jacob | Tragoedia | extemporaneo calamo | descripta | periocha*. Il s'agit d'un résumé et d'extraits.

⁵ Ms. 628 (B. N. L.), f. 16v. A peu de choses près cette épithète est reproduite sur une plaque de marbre, apposée en l'église de l'*Ara Coeli*, sur le mur de gauche du transept, près de la sacristie.

A la vérité, *Orpheus*¹, que l'on a pris pour une tragédie néo-latine ou son résumé, est le compte-rendu, sous forme de gazette versifiée, mais en latin, du grand événement théâtral de 1647 : la représentation à Paris d'un opéra italien, devant le jeune roi Louis XIV et Mazarin, pour le Carnaval de 1647. Il s'agit en effet de l'*Orphée* (*Orfeo ed Euridice*) de Luigi Rossi², attiré à la Cour de France par le Cardinal : ce dernier choisit aussi lui-même théâtre, acteurs, décors.

L'intéressant, ce qui aussi constitua la chausse-trappe, c'est que Francisco de Santo Agostinho assimile cette pièce à machines à une *tragicomedia*. Sans doute connaissait-il suffisamment le théâtre néolatin portugais, auteur de Collège lui-même. Qu'il ait fait le rapprochement signale au moins la parenté des deux genres. Il a voulu, grâce au latin, langue internationale, flatter Mazarin, en montrant que le premier ministre savait non seulement gagner la guerre, mais protéger les Arts. Et peut-être l'a-t-il fait à l'invite du Cardinal lui-même, qui venait de dépenser 550.000 livres pour cet opéra.

En 1641, avec son Ambassadeur, le latiniste avait visité un château auquel des grottes conféraient un magnifique baroque. On y admirait justement celle d'*Orphée*. Un jeu de machines hydrauliques animait la statue du poète : il pivotait et jouait de la lyre. Des poissons sautaient dans l'eau. Les arbres dansaient. On entendait le chant des oiseaux. Tout d'un coup s'entr'ouvrait un rocher : on apercevait Pluton et Proserpine, puis Eurydice ; on distinguait les personnages infernaux. D'autres grottes abritaient Andromède, son dragon ...³. La grotte d'*Orphée* avait préparé l'imagination de Frei Francisco de Santo Agostinho. Aussi se plaît-il, dans *Orpheus*, relation du spectacle fameux de 1647, à vanter l'art des machines. Car il s'agit bien du premier grand opéra en 3 actes

¹ *Corpus*, VI, pp. 221-253.

² Luigi Rossi (1598-1653) était romain. Mais sa veine musicale le rattache à l'école napolitaine. Le livret est de l'abbé Francesco Buti. Voir Castil-Blaze, *L'Opéra italien de 1548 à 1856*, Paris, 1856 ; André Boll, *L'Opéra*, Paris, 1963.

³ João Franco Barreto, *op. cit.*, pp. 60-62.

joué à la Cour de France¹ et animé par Torelli, dont l'ex-jésuite nous a laissé la précieuse description².

PRÉFACE D'Orpheus.

1) L'auteur apprécie la sagesse de respirer un peu au milieu des affaires publiques. Mazarin a donc récréé les esprits, « oblato in ornatissima scena spectaculo »³. Les spectacles sont permis aux peuples malheureux : à plus forte raison doivent-ils l'être aux vainqueurs⁴.

2) *Le préambule (prolusio)*⁵.

Mazarin est l'organisateur du spectacle :

Ille parat spectacula Julius, ille,
Qui Mazarini tollit super aethera nomen.

Il s'est pratiquement occupé de tous les détails de la représentation :

Ilicet Italicas, praestant quae viribus acris
Ingenii, mentes agitat, foecundaque tundit

¹ Dans le *Mariage d'Orphée et d'Eurydice* ou *La Grande Journée des Machines*, tragédie de Chappoton (1640), des chanteurs avaient déjà figuré sur la scène; les musiciens étaient dans les loges voisines. Le récitatif, dépourvu de musique, était suivi d'une romance chantée. Cependant le premier opéra français est *Akébar, roi du Mogol*, de l'abbé de Mailly, joué à Carpentras en 1646.

² La représentation durait six heures. La Régente quitta tôt le spectacle pour aller se préparer à sa communion du lendemain. Le curé de St. Germain, selon Mme de Motteville, aurait dit que ce divertissement était péché mortel. Mais une douzaine de docteurs de Sorbonne émirent l'avis contraire. Cf. Castil-Blaze, *op. cit.*, pp. 70-71.

³ *Corpus*, VI, pp. 222-223.

⁴ « Aequum erat, ut qui a te victricem foris Galliam vidimus: a te domi triumphantem videremus » (*Corpus*, VI, p. 222-223). En effet la France avait été victorieuse à Rocroi, en 1643; à Nordlingen, en 1645; à Sommershausen en 1647, ce qui allait hâter la conclusion du Traité de Westphalie (1644-1648).

⁵ *Corpus*, VI, p. 227.

Pectora, quo possint varias prodire per artes
In jucunda oculis miracula; concitat aptas
In numeros, versusque fides, servire decenter
Personas habiles, faciesque inducere scenis
Imperat.

C'était le mardi-gras :

Illa dies aderat, qua lauta parari
Fercula, festivaeque solent convivia mensae,
Totus et extremas incumbit Bacchus in urnas¹.

Le spectacle fut précédé d'un entremets analogue aux *momos* portugais. Dans le palais brillamment illuminé les flancs d'une machine s'entr'ouvrirent. On aperçut alors des soldats mimant une bataille près d'une ville aux tours dressées vers le ciel. Les Français faisaient merveille :

Quam tamen oppugnant Gallorum examina gentis
Ignea, perque enses, perque obvia tela, volantum
More ruunt...²

Soudain paraît la Victoire Française, jetant des brassées de lis, poussant les soldats à la conquête des sommets. Elle se déclare Déesse et promet au jeune Roi de l'assister. Puis elle lui voile le front d'un tissu brodé de lauriers. Elle tombe enfin aux pieds de la Reine Mère, car elle est digne de régner sur le Monde et de dresser sa tête parmi les astres.

3) *La représentation.*

Le poète décrit ensuite le spectacle scène par scène, en indiquant les changements de décors, les chants et les danses³.

¹ *Ib.*, p. 227.

² *Ib.*, p. 228.

³ On peut lire le résumé du livret de Buti dans l'ouvrage de Castil-Blaze (*L'Opéra italien de 1548 à 1856*, Paris, 1856), pp. 68 sq. L'auteur souligne en particulier la jalousie d'Aristée, le déguisement de Vénus, les rôles de Cupidon et de Momus. Il évoque l'apothéose finale.

Acte I.

L'argument est emprunté à la fable d'Orphée. Le premier décor représente un palais, des tours, un temple.

1) Endymion, ami d'Orphée, s'inquiète du sort d'Eurydice. Il veut consulter la divinité. Un Augure délimite un « templum »: dans le ciel volent deux vautours et deux tourterelles. Mais un monstre l'effraie. Alors il scrute l'eau. Ses collègues surviennent, chantent les variations de la Fortune.

2) Orphée¹ égrène les notes de sa lyre, ou plutôt de son luth (cithara). Il chante la chasteté d'Eurydice. Endymion se rassérène. Cependant les rochers bougent, les fleuves rebroussement chemin, afin d'écouter le poète.

3) Amoureux d'Eurydice et jaloux d'Orphée, le berger Aristée² s'indigne et se plaint. Son compagnon, le Satyre, un bouffon, tâche en vain de l'amuser. Leur chant invoque la divine Vénus.

4) L'Olympe³ s'entr'ouvre, découvrant Cupidon, Vénus et les Grâces. Trois voix chantent les crimes de la Déesse, les flèches de l'Amour. Cependant Aristée supplie sa mère de lui donner Eurydice. Le Satyre intercède en sa faveur. Vénus, déguisée en vieille, accompagnera donc son fils chez Protée.

5) Les Grâces font la toilette d'Aristée et le coiffent. Quant au Satyre, il refuse de se laisser toucher, repousse la perruque blonde: « nec patitur lavato incedere vultu »⁴.

6) Scène comique. Les Grâces essaient tout de même de rendre le Satyre plus présentable, de redresser sa chevelure.

¹ Orphée est couronné de myrte:

Qui procul ille autem, redimitus tempora myrto? (p. 230).

² L'auteur du livret suit toutefois la plupart du temps le récit de Virgile (*Géorgiques*, IV, 317-565). Dans sa relation Frei Francisco de Santo Agostinho adopte souvent aussi le style virgilien.

³ Le décor est tournant:

En supero totus se cardine movit Olympus,
Expanditque fores, glomerantur sidera: fulget
Astra inter meliora Venus ... (p. 231).

⁴ *Op. cit.*, p. 231.

Il fait des mots: pour séduire les femmes, « fulvo nihil esse potentius auro ». Les Grâces le fouettent. Le Satyre fait des grimaces et pleure.

7) Hyménée célèbre le mariage d'Orphée et d'Eurydice. Malgré la faveur de Junon et d'Apollon, un mauvais pressentiment agite le public, lorsque Momus¹ joue le trouble-fête: la mort, déclare-t-il, réside dans le corps humain, la vie est brève ... Une femme grotesque chante². Un ballet récrée l'assistance; mais une tempête éteint les lumières. C'est alors la fuite éperdue des invités. Le Choeur avertit le public de la présence d'un monstre.

Acte II.

1) Vénus console Aristée. Elle chante, déguisée en vieille entremetteuse.

2) Mandée par la Déesse, voici Eurydice, tremblante. Elle refuse de s'unir au berger, malgré ses supplications. Vénus essaie à son tour d'amollir la jeune fille. Plus tard elle console son fils.

3) Le Satyre excite Aristée. Il le pousse à troubler de sa présence le *Ballet des Fleurs*.

4) Dans l'Empyrée, Momus traîne le cruel Amour, en le tenant par le bout du nez. Junon et Apollon lui administrent une fessée: Cupidon voudrait en effet que Vénus séduise Orphée³. Junon et Phébus s'y opposent. Junon part à la recherche d'Eurydice.

5) Cupidon attend les Grâces. Celles-ci désirent que les Nymphes séduisent Orphée.

6) Le poète paraît presque oublier Eurydice, mais il part, lui aussi, à sa recherche.

¹ La représentation eut lieu le jour de Carnaval. *Momus* jouerait plutôt ici les Mercredis des Cendres.

² Le chant évoque les malheurs qui proviennent des femmes.

³ Il y a un duo de Junon et de Cupidon:

... sociant mox cantibus una
Et voces et corda novis: laudumque suarum
Argumenta canunt. (p. 236)

Acte I.

L'argument est emprunté à la fable d'Orphée. Le premier décor représente un palais, des tours, un temple.

1) Endymion, ami d'Orphée, s'inquiète du sort d'Eurydice. Il veut consulter la divinité. Un Augure délimite un « templum »: dans le ciel volent deux vautours et deux tourterelles. Mais un monstre l'effraie. Alors il scrute l'eau. Ses collègues surviennent, chantent les variations de la Fortune.

2) Orphée¹ égrène les notes de sa lyre, ou plutôt de son luth (cithara). Il chante la chasteté d'Eurydice. Endymion se rassérène. Cependant les rochers bougent, les fleuves rebroussement chemin, afin d'écouter le poète.

3) Amoureux d'Eurydice et jaloux d'Orphée, le berger Aristée² s'indigne et se plaint. Son compagnon, le Satyre, un bouffon, tâche en vain de l'amuser. Leur chant invoque la divine Vénus.

4) L'Olympe³ s'entr'ouvre, découvrant Cupidon, Vénus et les Grâces. Trois voix chantent les crimes de la Déesse, les flèches de l'Amour. Cependant Aristée supplie sa mère de lui donner Eurydice. Le Satyre intercède en sa faveur. Vénus, déguisée en vieille, accompagnera donc son fils chez Protée.

5) Les Grâces font la toilette d'Aristée et le coiffent. Quant au Satyre, il refuse de se laisser toucher, repousse la perruque blonde: « nec patitur lavato incedere vultu »⁴.

6) Scène comique. Les Grâces essaient tout de même de rendre le Satyre plus présentable, de redresser sa chevelure.

¹ Orphée est couronné de myrte:

Qui procul ille autem, redimitus tempora myrto? (p. 230).

² L'auteur du livret suit toutefois la plupart du temps le récit de Virgile (*Géorgiques*, IV, 317-565). Dans sa relation Frei Francisco de Santo Agostinho adopte souvent aussi le style virgilien.

³ Le décor est tournant:

En supero totus se cardine movit Olympus,
Expanditque fores, glomerantur sidera: fulget
Astra inter meliora Venus ... (p. 231).

⁴ *Op. cit.*, p. 231.

Il fait des mots: pour séduire les femmes, « fulvo nihil esse potentius auro ». Les Grâces le fouettent. Le Satyre fait des grimaces et pleure.

7) Hyménée célèbre le mariage d'Orphée et d'Eurydice. Malgré la faveur de Junon et d'Apollon, un mauvais pressentiment agite le public, lorsque Momus¹ joue le trouble-fête: la mort, déclare-t-il, réside dans le corps humain, la vie est brève ... Une femme grotesque chante². Un ballet récrée l'assistance; mais une tempête éteint les lumières. C'est alors la fuite éperdue des invités. Le Choeur avertit le public de la présence d'un monstre.

Acte II.

1) Vénus console Aristée. Elle chante, déguisée en vieille entremetteuse.

2) Mandée par la Déesse, voici Eurydice, tremblante. Elle refuse de s'unir au berger, malgré ses supplications. Vénus essaie à son tour d'amollir la jeune fille. Plus tard elle console son fils.

3) Le Satyre excite Aristée. Il le pousse à troubler de sa présence le *Ballet des Fleurs*.

4) Dans l'Empyrée, Momus traîne le cruel Amour, en le tenant par le bout du nez. Junon et Apollon lui administrent une fessée: Cupidon voudrait en effet que Vénus séduise Orphée³. Junon et Phébus s'y opposent. Junon part à la recherche d'Eurydice.

5) Cupidon attend les Grâces. Celles-ci désirent que les Nymphes séduisent Orphée.

6) Le poète paraît presque oublier Eurydice, mais il part, lui aussi, à sa recherche.

¹ La représentation eut lieu le jour de Carnaval. *Momus* jouerait plutôt ici les Mercredis des Cendres.

² Le chant évoque les malheurs qui proviennent des femmes.

³ Il y a un duo de Junon et de Cupidon:

... sociant mox cantibus una
Et voces et corda novis: laudumque suarum
Argumenta canunt. (p. 236)

7) Vénus et les Grâces battent Cupidon, coupable de leur échec. L'Amour s'envole:

Ocyor ille Noto, rapidis sese explicat alis.

La Déesse abandonne son déguisement. La voici, plus belle que jamais, avec l'intention de séduire Orphée.

8) L'Augure et Endymion veulent offrir à Vénus un sacrifice pour l'apaiser. Mais Junon le réclame pour elle-même.

9) Choeur de Nymphes dans la nuit étoilée. Eurydice mène la danse. Des chants s'élèvent. Durant le *Ballet des Dryades*, Eurydice s'assoupit.

10) Le Satyre jaillit d'un fourré. Effrayées, les nymphes s'égaillent. Eurydice pousse un cri: une hydre l'a piquée.

11) Par pudeur Eurydice interdit à Aristée de lui toucher le pied. Elle préfère la mort. Aussi l'hydre lui demeure-t-elle fixée. Le berger pleure, tandis que la nourrice emporte la jeune femme dont les Mânes reçoivent l'âme.

Volvitur interea revoluta mole theatrum:

Versa polum facies, ignitaque sidera monstrat. (p. 242)

Acte III.

1) Orphée pleure. Puis il joue du luth et chante, implorant les Parques qui finissent par lui montrer le chemin de l'Averne.

2) On entend un trio: Orphée, Endymion et la nourrice. Puis un quatuor, lorsque l'Augure les rejoint, afin de supplier le Ciel. Orphée s'éloigne en gémissant.

3) Aristée se désespère. La terre tremble: l'ombre d'Eurydice jaillit du sol, menaçante, soutenue par les Furies. Elle fouette le berger avec un serpent, le lui promène sur la tête. Aristée roule sur lui-même, tel une bête, fou, appelant Eurydice.

4) Jouant de la flûte, Momus et le Satyre essaient d'apaiser le berger halluciné, qui prend le Satyre pour Eurydice:

Rursum Satyrum putat esse pudicam
Eurydicen¹.

En Momus il reconnaît la nourrice! Puis il entonne un chant guerrier et fait cliqueter ses armes.

5) Les Furies paraissent à la demande de Junon. Cependant Pluton est amoureux d'Eurydice. Proserpine, jalouse, veut la mettre à la porte des Enfers. *Jalousie* se montre: elle pénètre partout, sauf, affirme-t-elle, dans les lieux qu'arrose la Seine!

6) Duo de Vénus et de Junon. Vénus, dans tout son éclat, chante son triomphe. Junon lui reproche la mort d'Eurydice, mais celle-ci reverra le jour. Vénus affirme le contraire.

7) Un petit Génie renseigne *Souçon* et *Jalousie* sur le voyage d'Orphée aux Enfers. L'amour de Pluton pour Eurydice fait obstacle au retour de la nymphe. Proserpine chante l'amour conjugal. Elle entame un duo avec Eurydice, menaçant de l'expulser:

... et mollia miscent
Guttura, congeminantque modos ... (p. 247)

8) Dans la barque de Charon Orphée chante. Pluton veut renvoyer l'intrus. Mais ses accents paralysent tout, même le fleuve aux écueils fumants². La jalousie de Proserpine cherche à obtenir le retour d'Eurydice à la lumière. Le Choeur des Ministres de l'Erèbe intercède également en faveur d'Eurydice.

9) Cependant tout l'Enfer accourt pour entendre Orphée. Les Mânes l'entourent. Les supplices cessent: Tantale, Ixion, Sisyphe sont momentanément soulagés. Les incendies

¹ Semblable méprise se trouve dans les *Folies de Cardenio* (1630) de Pichou.

² Le décor représentait aussi des rochers de feu, des bûchers ardents.

s'éteignent. Proserpine chante de nouveau et Pluton accède à sa prière. Orphée remercie le dieu des Enfers, puis il repart, suivi d'Eurydice. Les *Ombres* dansent:

... agitant ad carmina plantas.

Orphée se retourne et perd définitivement son épouse.

10) Charon ramène Eurydice aux Enfers. Orphée essaie de chanter, mais il ne peut que gémir:

... rursum fides, ac plectra resumit;
Sed vox fracta vetat: gemitumque emittit inanem
Pro numeris: rupto fluxerunt pectine chordae. (p. 249)

11) Devant Pluton, Eurydice passe en jugement. Les Mânes interdisent son retour. Elle ira donc aux Champs-Élysées.

12) Le théâtre montre l'Océan, ensuite Bacchus au milieu des Ménades. Ces femmes évoluent en chantant. L'*Orgie* se développe parmi les cris et l'agitation. Puis Vénus se plaint d'Orphée et d'Eurydice. Aussi Bacchus lance-t-il les Bacchantes contre le poète-musicien. Elles hurlent et menacent, tout en dansant.

13) Voici de nouveau Orphée qui chante son amour perdu: rochers et bêtes se massent autour de lui. Soudain les Bacchantes l'enveloppent, lui arrachent son instrument, le déchiquètent, tandis que sa tête continue de chanter:

Hoc tamen excipiens cantus modulamina, cursum
Continuit.¹ (p. 251)

14) Le décor représente le Ciel et les astres. A l'assemblée des Dieux, présidée par Jupiter, chante Phébus-Apol-

¹ Cf. Renaudot, *Gazette de France* (8 mai 1647): « Orphée s'entretint de plusieurs airs lugubres sur sa lyre qu'il toucha si mélodieusement, qu'à son harmonie, jointe à la douceur de sa voix, il fait mouvoir les rochers, danser les arbres, et les animaux les plus farouches » ... Le journaliste confond la scène 12 et la scène 13. Ce drame lyrique fut joué 3 fois: le Roi assista à chaque représentation. Renaudot note que « la vertu l'emporte toujours au dessus du vice ».

lon. Le roi de l'Olympe tient en ses mains la lyre d'Orphée, devenue constellation. Des génies ailés, sortes d'anges musiciens, chantent en touchant leurs instruments. Enfin Jupiter célèbre l'apothéose d'Orphée. Il moralise, condamne l'adultère:

Quicumque saluti
Aeternae invigilat, studeat virtutibus: astra
Suspiret, vitetque dolos, et dulcia temnat
Furta, voluptati se subtrahat; illa requirat
Gaudia, quae coelo, nunquam interitura, manebunt.
(p. 252)

4) *Après le spectacle.*

Frei Francisco de Santo Agostinho relate les réactions des spectateurs. Les applaudissements crépitent. Les uns louent Orphée, d'autres plaignent Eurydice, une partie encore condamne Pluton. Quelqu'un trouve Jupiter édifiant. Celui-ci note les sentences d'Apollon et la ruse de Vénus. La plupart exaltent la mise en scène, les merveilles du théâtre, la musique, les voix:

Pars maxima laudat
Mirandas operum moles, faciesque theatri
Exhibitae, versasque occulto pondere frontes:
Italicas artes, Latiumque ad sidera tollunt
Ingenuum, et numeros fidium, et discrimina vocum.
(p. 253)

Le public célèbre par conséquent l'art italien responsable de ce spectacle magnifique.

5) *Adresse à Louis XIV.*

Le chroniqueur fait l'éloge du Cardinal. S'il offre ces jeux à Louis XIV, ce n'est qu'après avoir assuré la victoire des armes et fait de lui l'arbitre de la paix et de la guerre. La Reine aidera le Roi de toutes ses vertus. La main de son premier ministre tiendra solidement les rênes du royaume:

Fortunata manus, cui sidera fausta secundos
Bellorum eventus, et in orbem jura dederunt.

* * *

Pour conclure, Frei Francisco de Santo Agostinho de Macedo semble avoir assisté, avec un public restreint et privilégié, le 23 février 1647, à la représentation de l'*Orfeo* de Luigi Rossi. Car il relate avec précision le déroulement du spectacle. Ceci montre en quelle estime et faveur il était déjà tenu à la Cour de France. Ses qualités de latiniste en étaient surtout responsables. C'est pourquoi il se devait d'écrire sa chronique en vers latins: cela servait le prestige de Mazarin, en l'Europe du temps.

Bien que le sujet d'*Orphée* soit païen, l'ancien professeur du Collège de Santo Antão décèle visiblement la parenté qui unit la tragédie néo-latine et l'opéra italien¹. Aussi bien celui-ci mêle-t-il les entremets à l'action tragique. Danses individuelles et ballets, chœurs chantés agrémentent la représentation. L'opéra de Rossi connaît en outre soli, duos et même trios. La mise en scène use de trucs et de machines. Le décor est tournant². Nombre de changements se font à vue.

Par sa façon de raconter, Frei Francisco de Santo Agostinho de Macedo a pu donner le change. Car le personnage du Satyre-diable bouffon des drames néo-latins-hantait déjà au Portugal la tragédie de collège³. Les allégories ne font pas non plus défaut en cet opéra de Luigi Rossi et Francesco Buti: *Souçon* et *Jalousie* logent aux Enfers. Les Génies mu-

¹ Le mot *opéra* ne désigne que tardivement ce genre de spectacle. Tallemand des Réaux et Scarron parlent d'*Orfeo* comme d'un « ballet ». L'opéra était en effet alors désigné sous le terme de « tragédie en musique » ou « journée des machines ». Cf. Castil-Blaze, *op. cit.*, p. 85.

² Pliny l'Ancien (XXXVI, 116) garde le souvenir de jeux funèbres organisés par Curion, qui d'ailleurs s'y ruina. Ce dernier avait fait construire deux plateaux tournants dont la rotation était assurée par des gonds et des contrepoids.

³ Il y a un conseil des Satyres dans *Eustachius Venator* (1635). Voir C. H. Frèches, *Le Théâtre Néo-Latin au Portugal* (1550-1745), p. 487.

siciens ressemblent aux anges de Masaccio. L'action est moralisatrice, en dépit de la trame mythologique: l'adultère est condamné, la chasteté conjugale exaltée.

Comment ne pas rapprocher *Momus* du bouffon (*bobo*) qui réjouit les *autos* ou les *comedias*, autant que les tragédies néo-latines? Le goût du déguisement, de l'embellissement, des costumes fastueux, l'apothéose finale caractérisent aussi le drame de collège. En fait l'opéra et la tragédie néo-latine plongent leurs racines dans l'Humanisme. La réaction des spectateurs d'*Orphée*, selon le narrateur portugais, prouve bien que le public de l'opéra, loin de se désintéresser de l'intrigue et du texte, y prenait plaisir, goûtait répliques et sentences. Le chant, la musique et la danse fécondent l'opéra moderne, plutôt qu'ils ne lui sont un condiment, ce qui semble avoir été le cas aux origines. Cela revient à mesurer l'influence que la tragédie néo-latine a pu exercer au XVII^e siècle, sur le drame lyrique. En 1647, elle est déjà centenaire¹. Le premier opéra n'est pas créé tout d'une pièce. L'*Euridice*, jouée à Florence, en 1600, à l'occasion du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis, a été aussi, pour une large part, préparée par cinquante ans de théâtre néo-latin: la tragédie s'y accompagnait déjà de chœurs chantés et d'intermèdes dansés, se couronnait d'apothéose; la pastorale y glissait ses couplets en langue vulgaire. Plus tard le drame néo-latin tendra à rejoindre le drame lyrique dont la progression est toutefois originale, dans la mesure où la musique y prend définitivement le dessus.

* * *

En somme, la découverte d'une chronique en vers latins d'*Orfeo ed Euridice*, opéra représenté à Paris, en 1647, a beau priver le riche répertoire du théâtre néo-latin au Portugal d'un *Orpheus* attribué jusqu'ici à Frei Francisco de Santo Agostinho

¹ La 1^{ère} tragédie jésuite jouée à Messine date de 1551. Par ailleurs Jules Mazarin, élève du Collège Romain, avait, en 1622, joué le rôle d'Ignace de Loyola dans une tragédie qui célébrait la canonisation du saint.

de Macedo, elle constitue un document précieux pour l'histoire de l'opéra en France et en Italie¹. Elle enrichit un portrait d'humaniste portugais, habile et omniscient, ambitieux et rusé, qui sut plaire à Mazarin et à la Reine-Mère Anne d'Autriche pour le meilleur intérêt de son propre pays.

Claude-Henri FRECHES

¹ L'*Orfeo* de 1647 connut quelques détracteurs. On accusa Mazarin de dilapider les deniers publics. Le poète Sarrazin fut emprisonné pour un libelle qu'il n'avait peut-être pas écrit. En revanche l'*Andromède* de Corneille fut donnée en 1650, dans la salle du *Petit-Bourbon* avec les machines de Torelli. On reprit du reste *Orfeo* aux Tuileries en 1659, d'une façon encore plus fastueuse, bien que l'acoustique fût mauvaise. Scarron, Montglat et La Fontaine ont critiqué cet opéra. Voiture et Maynard l'ont au contraire vanté; ils ont surtout admiré les machines de Giacomo Torelli. Quant au jeune Lully, qui assista à la première représentation, sans doute en retint-il la leçon profitable.

IL POETA ARABO-LUSITANO AL-BATALIĀWSI, E LA TEORIA DELLA SAUDADE.

IL PROBLEMA GEOGRAFICO

L'anno 1052 (444 E.) vide nascere nella Penisola iberica il poeta filosofo Abū Muḥammad 'Abdallāh 'Ībn Muḥammad 'Ībn As-Sidi, *figlio del lupo*, meglio conosciuto per le due *nisbah*, Al-Naḥūi, *il grammatico*, e Al-Bataliāwssi, *oriundo di Badajoz*, nell'attuale Estremadura spagnola.

Poeta, grammatico, filosofo e giurista, secondo i canoni abbastanza fissi della cultura musulmana, da Bāgdād a Córdoba, egli visse nell'ambiente politico dei Ṭaifas, ossia dei piccoli reami, quasi *marchesati* di tipo occidentale, che si divisero l'Andaluz, quando i grandi califfati spagnoli cominciarono a dissolversi per lotte intestine, e in quello della dinastia berbera degli Almoravidi. E benché Badajoz, nonostante le alterne vicende della sua storia, sia rimasta sempre spagnola, gli arabisti Pons Boigués, Brockelmann, Asín Palacios, hanno sempre considerato il Nostro, in quanto nativo di quella città (sede addirittura di un regno ṭaifas), appartenente in tutto e per tutto al mondo arabo.

L'olandese Nykl, invece, studioso di arabismo sotto il profilo portoghese (lo ricordiamo mentre analizzava con passione, anni or sono, documenti arabi inediti nella Biblioteca Municipal e Distrital di Évora), afferma categoricamente¹ che il pensatore in questione è una gloria della cultura arabo-

¹ Nykl A. R., *Hispano-arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore 1946, pag. 65.

portoghese, essendo nato nella città di Silves, sul mare, nella regione lusitana che porta tuttora un toponimo arabo: l'Algarve¹.

La tesi venne ripresa — attraverso un esame delle fonti arabe — da un appassionato studioso dell'arabismo lusitano (forse l'unico rappresentante vivente di questa corrente di studi, allievo di David Lopes e di Joaquim Figanier, che rappresentarono, soprattutto il primo, la corrente arabo-lusitana durante qualche decennio, pur senza lasciare tracce profonde), José Domingos Garcia Domingues, nativo appunto di Silves, che ha dedicato la propria opera sia ai problemi arabi di Silves sia a quelli più generali dell'arabismo in quelle zone che oggi costituiscono il Portogallo. Secondo questo studioso, di tutti gli autori arabi che parlano di 'Ībn As-Sīdi solo l'orientale 'Ībn Khalikan ritiene che As-Sīdi era nativo di Badajoz, mentre gli altri testi consultati recano concordemente la testimonianza di un'origine portoghese, come qui sotto risulta:

'Ībn Sa'īd Al-Mağribi:² « ('Ībn As-Sīdi) è uno di quelli che illustrano la Penisola di Andalus per la loro conoscenza dell'arabo. Era di Silves, ma abitò con frequenza nella città di Badajoz; per tale ragione fu conosciuto con il soprannome di Al-Bataliāwssi ».

Al-Maqqāri:³ « Di essa (città di Silves) è il grande grammatico del tempo suo e sua gloria Abu Muhammad 'Abdallāh 'Ībn Muḥammad 'Ībn As-Sīdi Al-Bataliāwssi, ché, in verità, Silves fu la sua terra natale ».

Su tali basi sicure formulò il Nykl la sua tesi, ripresa in seguito dal Garcia Domingues:

— il pensatore di cui ci occupiamo nacque a Silves⁴;

¹ Ricorderemo come, dall'altra parte dello Stretto, esiste una regione del Marocco, chiamata parimente Al-warb, e che l'onomastico ufficiale del Marocco è Mağrib, tutti dal radicale « tramontare (del sole) ».

² In *Kitābu al-Muğribi*, Vol. 1^o, pp. 385-86.

³ Al-Maqqāri, Nafh Att-Ṭib, *Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes de l'Espagne*, Edizione di Dozy, Dugat, Krehl e Wright, Leiden 1855-1861, Vol. I, pp. 113, 425, 428.

⁴ La Silves arabica ci è nota dalle descrizioni fattene un secolo più tardi, quando la città fu conquistata dai lusitani e dai loro alleati nordici.

— passò una buona parte della vita a Badajoz;
— in seguito a tale permanenza ricevette la *nisbah* che si tramandò nei secoli (anche negli occidentali che, senza andare troppo per il sottile sulla origine, si occuparono, poco, di lui).

Sono note le fasi della sua vita. Da Badajoz si diresse, dopo una tappa intermedia (che non ha importanza ai fini del presente lavoro) a Toledo, dove si fermò alla corte di Al-Ma' Mūn Ben Dhy-Nūn.

« O estado de Silves he tal qual passo a descrever. Em grandeza não discrepa ella muito de Goslar; todavia tem muito mais casas e mansões amenissimas; he cingida de muros e fossos, de tal arte que nem huma só choupana se encontra fóra dos muros e dentro delles havia quatro ordens de fortificações, a primeira das quaes era como huma vasta cidade estendida pelo valle chamado *Rovale*. A maior estava no monte, e davão-lhe o nome de *Almedina* tendo outra fortificação na encosta que desce para o mesmo valle a fim de proteger o canal das aguas; e hum certo rio chamado *Arade* ou *Drade*; outro corre para o mesmo, o qual se chama *Oudelouca*; e sobre o canal ha quatro torres, de modo que por aqui se provesse sempre d'agua em abastança a cidade superior, e tem esta fortificação o nome de *Coirasce*. As entradas pelas portas erão de tal arte angulosas e tortuosas, que mais facilmente serião escalados os muros do que entraria alguem por ellas. Abaixo da primeira era o castello que se chama *Alcay*. Tambem havia huma grande torre no *Rovale*, e tinha huma estrada coberta para *Almedina*, de sorte que della se podia ver o que se passava de fora dos muros da *Almedina*, e os que acommettessem os muros de revéz podessem ser ofendidos da torre, e da parte opposta, e esta chamava-se *Alvie-rana*. Cumpre notar que estes nomes são appellativos e não proprios, pois em toda a parte que por estas terras ha semelhantes localidades nas cidades, dão-lhes os mesmos nomes assim os infieis como os cristaos.

Os Mouros que habitão na Hespanha chamão-se *Andaluzes*; os que moram na Africa, *Mucimitas* ou *Moedinas*, e os que vivem em Marrocos, *Moraviditas*.

Tambem se deve notar que as torres estavão tão perto nos muros de cada cidadella, que qualquer pedra atirada d'huma dellas cursava até à terceira e em algumas partes ainda erão mais proximas ».

Il brano appartiene alla *Cronaca della conquista di Silves* [1189]. Fu scritta da un franco (germanico), tradotta molto più tardi in portoghese. Venne pubblicata per la prima volta da Costanzo Gazzera, segretario dell'Accademia Reale di Torino con il titolo *De itinere navali, de eventibus de que rebus a peregrinis hierosolymam petentibus MCLXXXIX gestis narratio*, in « Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino », serie XI, vol. 2, pp. 177 e ssg.

Abbiamo seguito il testo di Alfredo Pimenta, *Fontes medievais da História de Portugal*, Vol. I, Ed. Sá da Costa, Lisboa 1948, pp. 165-169.

Di là transitò a Saragozza, alla corte di Al-Mustain 'Ibn Hūd a cui dedicò un notevole poema laudatorio; al tempo stesso sosteneva con il filosofo Avempace una discussione teoretica ricordata nel suo « Kitābu-l-Masā'ili » (*Libro delle questioni*).

Non si fermò a Saragozza; lo troviamo a Valenza, che era stata occupata già dagli Almoravidi; quivi lo colse la morte nell'anno 1127 (521 E.), una sessantina d'anni prima della conquista cristiana di Silves.

Di lui affermò 'Ibn Khalikan:

« Il suo modo di insegnare, la grazia con cui rendeva intelligibili i punti più difficili della dottrina erano ad alto livello; e i brani che citava a memoria, in una purissima lingua araba, erano numerosi e corretti »¹.

L'AFFLATO POETICO

I TESTI. — *Un poema amoroso*

Quando mi chiedono come sto, vorrei scusarmi,
ma non mi è possibile.

Dico: « Sto bene »; ma son parole, quelle,
che ogni bocca pronuncia.

Solo tu, 'Allāh, sai ciò che si trova nei cuori,
solo tu conosci i tradimenti,
i tradimenti che due occhi ci possono preparare.

In onore della sua donna

Io vorrei che l'anima mia fosse riscattata
dalla gazzella dalle dolci labbra,
da quella incantatrice che mi uccide,
che mi uccide con la sua assenza.
Le due collane di perle della bocca sua
possono saziare la mia sete.

¹'Ibn Khaqan, *Qal'id Al-Iqyan*, Paris, s. d., p. 221.

Se per la sua freddezza mi farà ammalare,
essa stessa mi ridarà nuova vita.

Elegia sulla sua vecchiaia

Amico mio: cos'ha oggi il vento,
ché oggi il suo soffio mi vien rimembrando
cose passate ormai, e già dimenticate?
Già sono comparsi i capelli bianchi sulla mia testa:
e sarà proprio adesso, dopo tale avviso,
che mi permetterò leggerezze
e che mi lascerò sedurre dagli occhi delle donne?
Quando i suoi occhi mi guardano con grazia, io rivivo.
Ma se mostra crudele il suo cuore, io muoio.
O Luna, tu che hai scoperto la mia impotenza,
tu che mi hai reso sgraziato!
Perlomeno tu sei rivestita di perfezione,
e ti incontri nella pienezza della tua buona sorte!

In onore di Sulāymanu-'Ibn Hūd Al-Mūsta'in Billāh, re di Saragozza

Mi hanno spogliato di tutta la mia pazienza, quando sono partiti,
con lune avvolte in collane,
sulle quali trionfava un ramo di salice piangente.
Mi hanno abbandonato fra le sabbie del deserto.
I miei pensieri, tuttavia, cammineranno al loro fianco,
e staranno con essi dappertutto.
La loro promessa, nel mio timore, si trasformò in una promessa di bianche nuvole;
da essa si è allontanata la nuvola delle lagrime abbondanti.
O cari amici miei, dovrà tornare la vostra promessa?
potrò io consolarmi, fino alla fine dei tempi, della assenza vostra?

Gli occhi miei versano lacrime;
nel mio intimo c'è un cuore
che sospira di unirsi a voi, per sempre, ardentemente.
Dopo la vostra partenza il mondo si è trasformato, per noi,
in un orrore,

e caddero su di noi tutte le specie delle disgrazie peggiori.
 Abbandonammo le fonti della lode, per altre fonti,
 ché non era, la sua, acqua di Sūdda
 e non produceva, come questa, piante ferruginose.
 Andammo a trovare un re
 che Yūsuf aveva rivestito con la sua gloria,
 per il quale Sulāymanu aveva costruito un grande palazzo.
 Andammo a trovare un re
 di quelli che si distinguono per la loro intelligenza acuta,
 le cui mani sono torrenti di generosità,
 il cui potere aiuta efficacemente tutti!

Piccolo poema descrittivo

O che le trecce della notte son diventate bianche
 (bianche come i capelli miei)?
 O che il cielo si è trasformato in un giardino di gigli?
 Pare che sette notti si siano schiacciate all'orizzonte,
 e già non si possono distinguere dal giorno.

Massime filosofiche e morali

- 1) L'uomo sapiente vive in eterno, dopo la morte, dopo che il suo corpo è diventato strame fra le pietre (Cfr. « Aqueles que por obras valerosas / se vão da lei da morte libertando », Camões *Lus.*, I).
- 2) L'ignorante è un morto. Anche quando va a spasso sulla terra ed ha vita, non vive.
- 3) O stolti! Per qual ragione voi con suprema cura badate alla vostra essenza più bassa mentre dimenticate, con grave errore, la vostra essenza più alta?
- 4) In tale modo voi scambiate ciò che è permanente, lo scambiate per il transeunte; e preferite (ma siete poi coscienti?) i vostri difetti alle virtù vostre.

Preghiera ad 'Allah

O 'Allāh!
 Tu mi comandi di lodarti!
 Potrei forse rifiutar di cantare le tue lodi,

anche qualora esse non ti fossero dovute?

Tu dici:

« Scorda coloro che ti hanno fatto del male, scordali tutti!
 Dimenticali, nella tua sapienza, quando la ignoranza li metterà
 sopra il moggio ».

Potrà l'ignorante che teme il risultato dei suoi peccati
 sperare perdono e lenitivo da Te?¹

COMMENTO ESEGETICO. — Sono sufficienti questi esempi poetici per confermare che Abū Muḥammad 'Ībn As-Sīdi si colloca nel filone autentico di quella corrente letteraria araba la quale, avendo preso l'abbrivo nell'Arabia preislamica prima del secolo VI, ebbe la sua più felice espressione nella *qasīdah*. Come in quei modelli anche la poesia di As-Sīdi è composta di parecchi numeri di versi, ognuno dei quali comprende due emistichi (magari sottolineati dal parallelismo sintetico, o antitetico), nei quali un'unica rima lega tra loro i due emistichi del primo verso e il secondo di tutti gli altri. Anche nella *qasīdah* di As-Sīdi sono ampiamente analizzati quei motivi poetici cari e familiari ai beduini del deserto (e forse ripetuti con cauta finzione letteraria dai poeti dell'Andaluz) i quali, pur non avendo nessuna connessione con l'argomento principale, dispongono e preparano il cuore dell'arabo allo scopo finale che la *qasīdah* si propone (*qasīdah*: da *qasāda*, « proporsi uno scopo »): l'encomio di re, di capi, di potenti; la celebrazione di virtù proprie della stirpe; l'eccitamento al valore e alla resistenza.

¹ Per la raccolta e conservazione dei testi, cfr.: Al-Maqqāri, *op. cit.*, pp. 115. — J. Derembourg, *Les manuscrits arabes de l'Escurial*, n° 503, n° 573, Paris 1884. — Casiri K., *Bibliotheca Arabico-Hispanica Escurialensis*, n° 501, Madrid 1760, p. 146. — J. D. Garcia Domingues, *Filosofia e mística dos Luso-Árabes*, Lisboa 1960, pp. 6-8. — J. D. Garcia Domingues, *Novos aspectos da Silves árabe*, Guimarães 1956, p. 20. — 'Ībn Khalikān, *Wafayai al-'Ayān (Biographical Dictionary)*, trad. inglese a cura di S. Slane, Paris-London, 1843-1871, II vol., pp. 61-63. — 'Ībn Khaqan, *op. cit.*, p. 231. — 'Ībn Sa'īd Al-Maḡribi, *op. cit.*, p. 32. — Yakut, *Mu'yām Al-Buldān* (Ediz. di Würstenfeld), Leipzig 1866-1873, p. 301. — Qazwini, *'Ayab Al-Buldān* (Ediz. di Würstenfeld), Göttingen 1849-51, p. 364.

Tutto ciò non era che il prologo (*nasību*) che sarebbe sfociato nella lirica amorosa, in cui gli arabi (e gli ispano-arabi, e i luso-arabi) furono maestri.

Anche nei brani esaminati di As-Sīdi incontriamo il lamento di chi piange la partenza dell'amata, strappata al suo affetto dagli elementi imponderabili del destino. Su questo argomento, tessuto e ritessuto con immagini scintillanti, tali da scuotere fin nelle più intime fibre gli animi sensibilissimi dei beduini, si innestavano le conclusioni:

- la cammella che deve distrarre il poeta dal suo male d'amore;
- i viaggi nel deserto in cui né solitudine né disagio lo arrestano;
- gli animali che abitano il deserto: l'onagro, lo struzzo, la gazzella;
- le gesta della tribù;
- le cacce e i giochi;
- il vanto per la *mūrūwah* (forza virile);
- spunti moraleggianti o sapienziali, che molto spesso sono il simbolo di una tacita vendetta contro coloro che, più giovani, possono concedersi liberamente quelle gioie che il poeta ora abbattuto dagli anni non può più avere; sono una specie di *Vanitas vanitatum* del vecchio Salomone.

Insomma c'è, anche nella poesia di As-Sīdi, un vero convito poetico che offre ampia soddisfazione a tutte le tendenze estetiche, con una successione di generi che la letteratura araba non ha mai saputo riunire in sintesi più profonde, (come quello che appare nella canzone epica o drammatica), e che il poeta ha saputo allineare, secondo una tendenza eminentemente descrittiva e poco organizzatrice, la quale apparirà anche nella posteriore sintesi filosofica, di sapore vagamente platonico o platoneggiante¹.

¹ Per una equa valutazione della poesia araba preislamica specie della *qasīdah*, cfr. soprattutto la seguente bibliografia: E. Bräunlich, *Versuch einer literar-geschichten Betrachtungsweise altarabischer Poesien*, in « Der Islam », XXIV, (1937), 201-269. — E. Dermenghem, *Littérature arabe*, in *Histoire des Littératures*, I, Gallimard, Paris 1955, 841 sgg. — E. Dermenghem, *Les plus beaux textes*

LA TEORIA DELLA Saudade

Non riterrei chiusa questa rassegna sintetica della poesia di As-Sīdi se non richiamassi l'attenzione, con la dovuta cautela, su uno dei punti più dibattuti della storia della letteratura portoghese, voglio dire sulla interdipendenza della letteratura (poesia) araba e di quella iberica. Non mi rifarò ai problemi dell'aspetto formale di entrambe le culture, l'araba e la lusitana (l'emistichio, il parallelismo, l'introduzione di termini arabi e berberi, quali ad es. *habību* = 'caro, amico'), ma solamente all'apporto ideologico, perlomeno a quello rappresentato dal notissimo termine portoghese *saudade*, apporto avvenuto direttamente per simbiosi dalla poesia del sud, arabo, a quella del nord, romano. Si risponderà, è vero, che tecnica e contenuto della poesia araba passarono poi alle letterature romanze (specie iberiche, ripeto) attraverso i trovatori francesi: ma mi sembra di poter chiedere se il fenomeno dapprima poetico, poi filosofico, della *saudade*, non abbia avuto, forse, le proprie radici ben marcate in determinate composizioni arabe, e, nel caso nostro, luso-arabe.

Fra gli studiosi che si occuparono del *saudosismo português* mi piace citare, fra gli altri, Joaquim de Carvalho, che in un lucido studio su *Problemática da saudade*¹ afferma:

« ... A saudade, como expressão e expressado, é coisa privativa das gentes nativas do Noroeste da Península (ibérica). A saudade

arabes, Ed. La Colombe, Paris 1951, pp. 11-12. — F. Gabrieli, *Storia della letteratura araba*, III ediz., Nuova Accademia, Milano 1962. — A. Gonzales Palencia, *Historia de la literatura árabe-española*, Ediz. Labor, Barcelona 1928 (IV ediz., 1960). — G. von Grünebaum, *Die Wirklichkeitweite der früh-arabischen Dichtung*, Wien 1937.

¹ J. de Carvalho, *Problemática da saudade*, in « Associação portuguesa para o progresso das Ciências », XIII congresso, Tomo VII, Lisboa 1950, pp. 229 ssg.

Elementi minori, ma di una certa importanza, per un'analisi della *saudade* si trovano anche in: A. Botelho, *D. Duarte e a fenomenologia da saudade*, nella stessa pubblicazione, pp. 141 e ssg. — E. Abranches de Soveral, *A saudade, subsidio para o estudo da psicologia do homem português*, in « Associação portuguesa para o progresso das Ciências », XXII congresso, Tomo VII, Coimbra 1956, pp. 241 ssg.

é designação de um sentimento que parece que ... toca mais aos Portugueses que a outra nação do Mundo o dar-se conta desta generosa paixão, como escreveu D. Francisco Manuel de Melo, no século XVII. A saudade é um fenómeno essencialmente humano. Como vocábulo é um idiomatismo privativo de luso-galaicos; no entanto, o que ela exprime é próprio da constituição psíquica humana e como tal exprimível por palavras de som e de grafias diferentes ... »¹.

E, con l'intenzione di dare una definizione (difficile, tuttavia) Joaquim de Carvalho continua:

« ... Acontecimento puramente humano e oposto ao riso e ao choro, na medida em que estes tendem ao estabelecimento da comunicação entre pessoas, a saudade faz parte da vida emocional, o que implica dizer que é uma das maneiras por que a ipsidade de cada um responde ao mundo que o circunda ou à situação em que se encontra. O duvidar, o assentir, o demonstrar são actos da consciência teórica, os quais se desenvolvem no plano da impessoalidade e da subordinação da razão lógica às condições subjectivas ou de razão suficiente que lhe são presentes: o ser saudoso, pelo contrário, pertence à categoria dos fenómenos psíquicos que importam a tomada de posição perante as qualidades dos objectos circundantes e cujo ponto de partida irrompe do mais íntimo da personalidade. A saudade não se dá se a consciência vive plenamente o mundo que lhe é dado e a totalidade da experiência anteriormente vivida flui na situação presente sem contrastes nem desvios; como isto é supremamente improvável e difícil, segue-se consequentemente, que todo o ser humano — e só o ser humano, pois no ser divino é inconcebível a saudade — é susceptível de estar saudoso e, sobretudo, de ser saudoso.

Dito de outro modo, isto significa que todo o ser consciente e temporal é susceptível de estabelecer uma relação valorativa entre a situação que actualmente vive e a situação outrora vivida e de a sentir como desvio agradável ou desagradável do fluir da existência; e até pode acrescentar-se que as diferenças individuais são

¹ *Op. cit.*, p. 232.

profundas dado que cada qual é susceptível de ser afectado diversamente, já em virtude da nativa constituição psíquica e da ipsidade da propria experiência vivida, já em virtude das propriedades dos objectos que valorativamente se apresentam com diversa capacidade de atracção e de repulsa, de apreço e de desapeço ».

L'analisi continua in altre pagine dense di significato storico e filosofico. Voglio ulteriormente sottolineare, tuttavia, soltanto che gli elementi analizzati si applicano « como expressão e expressado às gentes nativas do Noroeste (da Península) ».

Mi pare, invece, che lo potremmo far scendere anche verso quella parte di Penisola Iberica nota ancor oggi, negli ambienti arabi, con il nome di *Al-Andaluz*. Ché, se bene ho compreso un poco l'anima della poesia araba, sia preislamica (non inficiata quindi ancora di retoricismi coranici o vagamente religiosi, ma più spontanea), sia islamica, tale afflato poetico echeggia una *saudade* quale forse i nostri poeti romanzi non hanno più saputo esprimere.

I punti di contatto sono parecchi¹: quello che conta è appunto l'anima (*a alma saudosa*, si direbbe in portoghese) che dà l'afflato all'una e all'altra espressione poetica.

In entrambe c'è il ricordo struggente di un amore, forse ancor vicino spazialmente, ma già psicologicamente lontano:

- il desiderio di rivedere questo grande amore, per cui tempo e spazio si allungano a dismisura creando una situazione dolorosa di affanno;
- l'invocazione (che chiamerei petrarchesca *avant la lettre*) delle creature inanimate a testimoni del grande amore sofferto;
- la comparazione fatta, idealmente, tra il resto del mondo e la persona amata;
- l'invocazione *post mortem* di colei che fu l'oggetto dell'amore e che ora ne costituisce la sofferenza.

¹ Si vedano al riguardo, fra le tante, le due « cantigas de amor »: *No mundo non me sei parelha*, di Pay Soares de Taveirós, e *Que soydade de mha senhor ey*, di Dom Dinis; il sonetto *Alma minha gentil que te partiste*, del Camões, e *A balada da pobre cabreira* (« Andava a pobre cabreira ») di Júlio Dinis.

Tale poesia luso-araba, della quale il Nostro a buon diritto può essere ritenuto un rappresentante, dà realmente una prova, da una parte, della intensa vita emozionale vissuta da quei poeti; ma, dall'altra, della loro chiusura al mondo circostante (« a saudade não se dá se a consciência vive plenamente o mundo que lhe é dado »).

Un approfondimento del tema accennato in queste pagine potrebbe, a mio parere, venire da un più attento esame dell'antica lirica, sia araba che portoghese, alla luce della più che probabile interdipendenza fra di esse.

Federico G. PEIRONE

IL « MEIO ALBUQUERQUE » DI ALMEIDA GARRETT

Fra i drammi giovanili del Garrett, quasi tutti ambientati nel mondo greco-romano, l'*Alfonso de Albuquerque* rappresenta il primo tentativo di dar vita a quel teatro nazionale portoghese che troverà le sue espressioni più valide nel *Frei Luís de Sousa* e nella creazione del « Conservatório Geral de Arte Dramática »¹.

Iniziato nel luglio del 1819, l'*Albuquerque* rimase interrotto al secondo atto, e fu dato alle stampe nella stesura primitiva solo molti anni dopo la morte dell'autore², sebbene egli stesso ne avesse annunciato nel 1828 una nuova edizione in tre atti³.

Nel lavoro, imperniato sull'amore fulmineo del viceré delle Indie per la prigioniera Alaida, sposa dello sconfitto principe di Malacca, Alfonso de Albuquerque appare tormentato da un senso d'interiore disagio per la miope politica di D. Manuel I e per il troppo sangue sparso nella « dilatação da Fé e do Império »⁴. Di questo malessere, la sdegnosa prigioniera

¹ Per il teatro giovanile del Garrett si fa rinvio soprattutto al lavoro di A. Crabbé Rocha, *O teatro de Garrett*, 2ª ed. Coimbra 1954, capp. III-V. Sull'attività garrettiana per la riforma teatrale si veda, da ultimo, G. Saviotti, *Garrett, o Conservatório e um teatro normal*, in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 2ª série, Lisboa 1949, pp. 9-36.

² La tragedia, con una prefazione di F. Gomes de Amorim, è pubblicata nel XXIX volume delle *Obras completas de Almeida Garrett*, Lisboa 1914, pp. 101-126.

³ Cf. a p. 126 dell'edizione citata.

⁴ Particolarmente significativo è il dialogo che si svolge tra il viceré e il soldato Nuno:

Nuno: — « Se a guerra d'Asia te parece injusta, / Se illegitimas julgas as

costituisce al tempo stesso il motivo contingente e la proiezione esterna; il dramma si spezza proprio sulle parole della donna, che aspramente condanna la « perversa religião », nel cui nome l'invasore ha sovvertito la pace degli indigeni.

L'abbozzo teatrale è stato generalmente confinato dalla critica nel limbo delle occasioni perdute, fra le numerose opere ideate e mai compiute dall'artista ancora immaturo¹, mentre è stata più volte sottolineata l'importanza del prologo, in cui Garrett attribuisce la scelta di un personaggio nazionale all'intima consapevolezza di un necessario impegno civile². In realtà, l'esplicita intenzione di ridestare nei portoghesi l'amore per le virtù eroiche e per la gloria delle armi appare in forte contrasto con l'inizio del dramma, in cui sembrano prevalere i più accesi ideali illuministici: e in tale contraddizione, apparentemente insanabile, taluno ha creduto di rinvenire il principale motivo dell'improvviso silenzio dell'autore³.

Ma a noi sembra perlomeno strano che il giovane affrontasse senza alcuna cautela un tema di cui pure affermava di

conquistas / Do avassalado Oriente; és tu acaso / O princípio do crime ou da injustiça ? / ... Instrumento és, senhor, da lei, da patria; / Se ha crime ... ».

Albuquerque: — « Sei que em parte o não cometto ... » (Atto II, Sc. II).

¹ Oltre al « meio *Albuquerque* », come lo chiama l'autore nel prologo della *Merope*, il Garrett lasciò altre opere incompiute, tra cui una *Sofonisba*, un'*Ifigenia*, un *Edipo*. Di alcune, tra cui l'*Albuquerque*, egli consentì infine la pubblicazione, mentre altre sono state edite solo in questi ultimi anni (cf. D. Saunal, *Textes inédits d'Almeida Garrett — Fragments d'œuvres dramatiques*, 1, *Iphigénia em Tauride, Edipo em Colona*, in « Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais », T. III 1952, pp. 45-90, e il cap. X di *O teatro de Garrett* della Crabbé Rocha).

² « A poesia, assim como todas as boas artes só então adquirem um grão de esplendor, e sublimidade (...) quando se aprimoram em mandar á eternidade os benemeritos da patria, e os feitos dos cidadãos dignos de immortalidade (...). O poeta é também cidadão ... ». (Prologo dell'*Albuquerque*, p. 101).

³ « Chegava a este absurdo o ecletismo do jovem dramaturgo: em vez de enaltecer um herói nacional, mostrava à luz das ideias de um Montesquieu a ambição desmedida dos portugueses, os seus crimes « coloniais » e a sua ingratidão por aquele que os praticou em nome do poder central. Misturava-lhe amor raciniano, valor latino e galantaria portuguesa. Coroava tudo com ópera à italiana ... A sincronização de valores tão dispaes era como a quadratura do círculo. (Crabbé Rocha, *op. cit.*, pp. 69-70).

prevedere le difficoltà e i rischi¹; il lavoro, inoltre, doveva già presentarglisi come virtualmente compiuto, poiché — sebbene nel frammento superstite agiscano soltanto i due protagonisti e il soldato-confidente di Albuquerque — esso contiene un lungo elenco di « dramatis personae », e alla chiusura del secondo atto compare una sorprendente distribuzione di ariette musicali, destinate ad accompagnare le parole dei vari personaggi².

Nel compiersi della vicenda il Garrett avrebbe forse trovato una risposta capace di dissipare i dubbi suscitati nel viceré dalle accuse di Alaida: non sarà quindi priva d'interesse una ricerca delle cause, profonde o contingenti, che spinsero un autore civilmente impegnato ad abbandonare il tema della giustizia delle « conquistas ultramarinas », già vivo nei secoli precedenti, ma particolarmente attuale nel Portogallo del XIX secolo.

La questione dell'indio, o, più generalmente, della situazione dei popoli sottomessi all'espansionismo europeo, era stata nel settecento motivo frequente di studi teorici e di opere letterarie in cui si tendeva soprattutto all'esaltazione del buon selvaggio e alla condanna dell'azione oppressiva dei gesuiti³; ma col romanticismo essa acquistava una prospet-

¹ « Quaesquer que sejam os fados da minha tragedia, sobejar-me-ha sempre a consolação de dizer que o amor da patria a fez nacer, e que o desejo de enriquecer o teatro, e lingua nacional, e dar aos portuguezes novos incentivos de gloria, e o amor das virtudes me fez abalançar a tão difficil, escabroso, e arriscado trabalho ». (Prologo dell'*Albuquerque*, p. 104).

² Nella « tragedia em 5 actos » si prevedono i seguenti personaggi: « *Afonso de Albuquerque - Alaida*, Princeza de Java, esposa de *Aladim*, Principe, filho do Soldão de Malaca - *Nuno Vaz - Jayme Teixeira - Ayres Pereira-Jorge Nunes*, Fidalgos e capitães portuguezes-*Geimal*, Confidente de *Aladim - Dhera*, Confidente de *Alaida - Officiaes*, e soldados portuguezes-Captivos malaios-Malaios, que acompanham *Aladim* ». Per le arie musicali, in cui compare una grafia diversa da quella del Garrett, si veda la nota di F. Gomes de Amorim, a p. 126 dell'ed. cit.

³ Lasciando da parte i saggisti francesi, ricordiamo fra i settecentisti Basilio da Gama e Santa Rita Durão, autori rispettivamente dei poemi *Uruguay* e *Caramura*. Alla fine del XVIII secolo l'« Índio brasileiro » diverrà un chiaro pretesto per l'esaltazione della libertà dei popoli, nell'*Ode ao homem selvagem* del

tiva nuova, caratterizzata dal tentativo di conciliare gli interessi umanitari con quelli nazionalistici, spesso esasperati da particolari condizioni storiche.

In questo clima s'inserisce a buon diritto il giovane Garrett, esemplare rappresentante della « élite » culturale, che con la sua generosità disordinata e gli impulsi libertari avrebbe caratterizzato la rivolta portoghese del 1820. Gli studi giuridici gli hanno ispirato il culto delle virtù stoiche e delle dottrine illuministiche¹, mentre l'ingegno vivace e le straordinarie capacità imitative gli permettono di rappresentare numerosi lavori teatrali, certo troppo simili agli originali francesi ed italiani², ma comunque utili ad infiammare gli animi dei colleghi: ancora studente, il Garrett si riconosce poeta-vate del

carioca António Pereira de Sousa Caldas e nell'*Ode à Liberdade* di Filinto Elísio, mentre Goa, terra d'esilio, sarà esecrata dal Bocage con accenti di autentico odio. Per il tema dell'indianismo si veda, da ultimo, il saggio di M. da C. Osório Dias Gonçalves, *O Índio do Brasil na literatura portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII*, Coimbra 1961.

¹ Un grande influsso esercitò sul giovane il professore di diritto naturale, quel « doutor Fortuna » sospetto di idee giacobine, che doveva morire nel marzo del 1819 ignorato dal corpo accademico ed esaltato dagli studenti. Sulla formazione ideologica del Garrett si vedano, fra gli altri, F. Gomes de Amorim, *Garrett - Memórias biographicas*. T. I, Lisboa 1881; Th. Braga, *Garrett e o Romantismo*, Porto 1903; O. Antscherl, *J. B. de Almeida Garrett und seine Beziehungen zur Romantik*, Heidelberg 1927 (soprattutto alle pp. 190 e segg.); *O Teatro ...* della Crabbé Rocha e, da ultimi, J. do Prado Coelho, *Garrett perante o romantismo e Garrett perante o iluminismo*, in *Estrada larga*, n. 1, Porto s. d., pp. 299-308 e pp. 360-364; A. J. Saraiva, *Garrett lido hoje*, in *Estrada larga* cit., pp. 373-376; Beleza dos Santos, *Garrett e a Faculdade de Leis da Universidade de Coimbra*, in *Comemoração do primeiro centenário do visconde de Almeida Garrett (1854-1954)*, Lisboa 1959, pp. 415-435, e ancora A. J. Saraiva, *A evolução do teatro de Garrett; Os temas e as formas*, in *Para a História da cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa 1961, pp. 15-62 (pubbl. precedentemente in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 2ª série, cit., pp. 39-73).

² Per gli apporti degli autori stranieri nel teatro garrettiano si fa rinvio agli studi generali già citati; per l'influenza italiana in particolare, si veda G. C. Rossi, *La fortuna del Maffei in Portogallo con una traduzione inedita della « Mérope »*, in « Convivium », n. 4, 1940, pp. 348-362 e *L'Alfieri e il Portogallo*, in « Annali Alfieriani », Asti 1942, pp. 153-188 (soprattutto alle pp. 176-180), e il capitolo dedicato a *Il Romanticismo e il Garrett nella Storia del teatro portoghese* di L. Stegagno Picchio, Roma 1964, alle pp. 159-191 e 317-320.

nuovo movimento che deve sollevare il Portogallo dalla soggezione agli inglesi e richiamare in patria il sovrano, a cui si prepara la Costituzione o la Repubblica. In questi anni l'impero d'Oriente è ormai un mito che sopravvive quasi unicamente nell'epopea; ma il Brasile, dove si è rifugiata da tempo la corte, è una piaga viva nel cuore di ogni portoghese, che vede la madrepatria ridotta al rango di colonia e teme la perdita definitiva delle ricchezze fornite dalla « Terra dos Papagaios »¹.

Nell'affrontare per la prima volta un soggetto nazionale, Almeida Garrett doveva dunque sentire la particolare difficoltà della situazione presente, e la conseguente esigenza di esaltare l'eroismo lusitano al di sopra di ogni dubbio intellettualistico o etico.

Il personaggio di Alfonso di Albuquerque era certo particolarmente adatto ad infiammare gli animi portoghesi — e il giovane se ne era proclamato in più occasioni fervido ammiratore² —, anche se nelle *Lendas da Índia* di Gaspar Correia e nelle *Cartas* dello stesso Albuquerque, edite entrambe dopo la morte del Garrett³, il viceré mostrava già tutte le caratte-

¹ Cf. Oliveira Martins, *História de Portugal*, v. II, nella ediz. rivista da J. Franco Machado, Lisboa 1951, alle pp. 275 e segg.

² Il Garrett, che già nella composizione *A um joven poeta* (gennaio 1818) aveva ricordato le vittorie del viceré (« Já de Albuquerque aos temerosos golpes / Goa succumbe e Ormuz; fusila a espada, / E treveja a victoria ... » — riprendendo poi l'argomento nella poesia *Filinto* (aprile 1819) (« Já d'Albuquerque a temerosa dextra / Rompe alfanges de Ormuz, xaras de Goa, / E ao som tremente do terrível bronze / Malaca esbroa os muros ») —, nota infatti nel *Prologo* (p. 104): « O grande nome de Albuquerque fixou minhas vistas; bastante de por si a preparar favoravelmente o animo, e a tenção d'um portuguez ... ».

³ L'opera dell'ex-segretario di Albuquerque fu considerata a lungo impubblicabile, per la franchezza con cui vi si rivelano numerosi crimini delle principali famiglie portoghesi, e soltanto negli anni 1858-'64 poté essere edita a cura della « Academia das Ciências de Lisboa » (cf. A. J. Saraiva, *História da cultura em Portugal*, v. III, Lisboa 1962, pp. 209 e segg.). Anche le *Cartas de Affonso de Albuquerque* furono pubblicate, a partire dal 1884, dall'Accademia delle Scienze. Per l'azione del viceré a favore dei matrimoni misti, cf. la documentata opera di G. Correia, *História da colonização portuguesa da Índia*, vol. I, Lisboa 1948.

ristiche di un personaggio moderno, percorso dai brividi della solitudine e destinato a una fine immatura e desolata. Dalla sincerità dello storico, così come dal carteggio con D. Manuel I, risulta infatti evidente che il grande capitano fu costantemente isolato nei suoi sforzi per costituire un « Estado da Índia » regolato da leggi che punissero la « cobiça » dei conquistatori famelici e assimilassero progressivamente, anche attraverso matrimoni misti, vincitori e vinti: e neppure il monarca rimase estraneo al clima di invidie e di sospetti che affrettarono la fine del « viso-rei ». Ma nelle fonti storico-letterarie a cui il giovane poté più facilmente attingere¹, era invece soprattutto viva l'intenzione di notare le manifestazioni più appariscenti del patriottismo e della religiosità di Albuquerque: João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda, Brás de Albuquerque, Damião de Góis, Jerônimo Osório magnificarono attraverso la sua persona la potenza del re², mentre i poeti ne posero in particolare evidenza l'attiva difesa della fede cristiana, baluardo e giustificazione di ogni impresa manuelina³. E il luogo e il tempo dell'azione drammatica furono

¹ Al Garrett dovevano essere certamente familiari le *Décadas* di J. de Barros, la *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* di F. Lopes de Castanheda, la *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* di D. de Góis (edita per la quarta volta a Coimbra nel 1790), i *Commentarios d'Affonso de Albuquerque* scritti da Brás, il figlio del viceré (l'opera era già alla 3^a edizione nel 1774) e i *De rebus Emmanuelis regis Lusitaniae invictissimi virtute et auspicio gestis libri duodecim* di J. Osório, tradotti in portoghese da Filinto Elísio nel 1804. La *Peregrinação* di F. Mendes Pinto (nel 1762 alla sua 5^a edizione), *Os Lusíadas*, la *Malaca conquistada* di F. de Sá de Menezes e l'*Oriente* di A. de Macedo (pubblicato nel 1814) gli fornirono gli elementi esotici ed epico-lirici necessari allo sviluppo teatrale del tema.

² Per il carattere celebrativo assunto dalla maggior parte della storiografia « ultramarina » — e a cui non si sottrasse neppure lo stesso figlio di Albuquerque — cf. tra gli altri F. de Figueiredo, *A épica portuguesa no século XVI*, S. Paulo 1950, e A. J. Saraiva, *op. e loc. cit.* alla nt. 15.

³ Soprattutto nel poema *Oriente* le imprese oltremarine assumono l'aspetto di una lotta aperta tra Dio e Satana, il quale « Rompe a medonha turba, e chega, e inspira / Receio, e susto a hum Povo socegado, / E lhe faz crer que he barbaro inimigo / Quem do mar vem cortado, e busca abrigo » (Canto VII, St. 67).

dedotti proprio da un poema epico, la *Malaca conquistada*, a cui il Garrett dovette in parte ispirarsi anche per il personaggio di Alaida, una Glaura alla quale egli mutò il destino, immaginandola oggetto dell'amore di Albuquerque¹. La figura gelida del viceré, quale risultava dalla « cristalização lendária » della letteratura ufficiale, non poteva infatti soddisfare completamente la sensibilità dello studente, per un lavoro di cui egli stesso proclamava l'importanza innovatrice: al « cliché » di un eroe senza debolezze e senza rimpianti egli sostituì pertanto un uomo innamorato e aperto a una problematica di stampo illuministico². I prediletti autori francesi e italiani gli avrebbero fornito ancora una volta i mezzi più opportuni per affrontare il tema dei popoli oppressi, giustificandone al tempo stesso la sottomissione.

Ricordando nel prologo le tragedie « nazionali » di Giovanni Pindemonte, il Garrett sembra accennare ad un probabile modello³: in realtà, ci pare che il nome dell'italiano serva soprattutto da schermo al vero ispiratore dell'opera, quel Voltaire altre volte utilizzato nei tentativi letterari del giovane drammaturgo.

¹ Neanche il personaggio epico di Glaura, la nobile indigena che si converte al cristianesimo, ha origini storiche. I cronisti riportano però concordemente l'episodio di una ribellione fomentata a Malacca dal giovane Patecatir, a cui la vedova di un maggiorenne della città ha promesso in isposa la figlia, purché egli impugni le armi contro Albuquerque. Di qui il Garrett dovette ricavare alcuni spunti per la trama della sua opera.

² Soltanto un commediografo mediocre come H. Lopes de Mendonça poteva ancora scrivere, nel 1898, un *Affonso d'Albuquerque* « em cinco actos », in cui il viceré è raffigurato secondo i *τόποι* della letteratura cinquecentesca. Eppure il Mendonça, presidente della « Academia das Ciências », doveva aver sicuramente letto *Le Cartas* a D. Manuel I, che l'istituzione andava pubblicando. Fra i commediografi che in occasione delle celebrazioni del 1898 si occuparono del Viceré in modo più marginale, ma con altrettanto mediocre formalismo, basterà ricordare, a puro titolo indicativo, Arthur Lobo d'Avila, autore di un penoso dramma dedicato alla *Descoberta da Índia ou o Reinado de D. Manuel*, Lisboa 1898.

³ « Modernamente appareceu em Italia um novo theatro do celebre Giovanni Pindemonti (*sic*), cujos assumptos são todos tirados da Historia de Italia » (p.103, nt. b). Nella produzione del liberale veronese, morto nel 1812, meritano qual-

Non crediamo infatti che *I coloni di Candia* del Pindemonte abbia potuto fornire la trama per l'*Albuquerque*, anche se nella tragedia del nobile veronese si dibatte la questione della minoranza greca ribelle ai veneziani dominatori dell'isola, poiché il governatore Marco, che dovrebbe identificarsi col viceré delle Indie garrettiano, vi è raffigurato come un vecchio prevalentemente afflitto dalle preoccupazioni per il destino della propria figlia, promessa sposa a un ribelle e presto rientrata, insieme al padre, nella legalità della sottomissione alla Serenissima¹. *Alzire ou Les Américains* di Voltaire, opera già celebre e più volte musicata², doveva rappresentare, al contrario, una fonte preziosa per il giovane autore, e la sua mancata menzione nel prologo costituisce di per sé un indizio a favore di tale ipotesi, tenendo conto che il futuro difensore della proprietà letteraria aveva la buona abitudine, più volte confermata, di non citare i suoi modelli immediati³.

La diretta filiazione dell'*Albuquerque* dall'opera volterriana risulta del resto evidente, oltre che dalle analogie della situazione generale, dal fatto che, come nell'*Alzire*, si accenni all'inizio del dramma portoghese alla brusca scomparsa dell'uomo amato dalla protagonista. Così Alfonso de Albuquerque si rispecchia nei personaggi di Alvarez, il giusto e mite

che ricordo *I baccanali*, la cui polemica religiosa sembra rivolta contro i gesuiti, *Cincinnato* e *I coloni di Candia*, che dopo la prima rappresentazione a Venezia costrinsero all'esilio l'autore, reo di aver sollevato problemi ancora vivi e scottanti per la Serenissima (cf. G. Pugliesi, *Giovanni Pindemonte nella letteratura e nella storia*. Milano-Roma 1905).

¹ Il dramma fa parte della raccolta dei *Componimenti teatrali* di Giovanni Pindemonte Veronese, Vol. I, Milano 1804.

² G. Nicolini curò la prima riduzione musicale dell'*Alzira*, rappresentata a Genova nel 1797; ad essa seguirono quelle di N. A. Monfroe (Roma 1810), di N. A. Zingarelli (Napoli 1815) e di G. Verdi (Napoli 1845). Il Garrett ebbe forse notizia di qualcuna di queste riduzioni musicali, e si spiegherebbe così il suo tentativo di far cantare, per analogia, anche il viceré delle Indie.

³ Sulla tendenza di Almeida Garrett a plagiare opere famose, cercando al contempo di porre i lettori su false piste, si rimanda ancora alla Crabbé Rocha, *O teatro de Garrett*, cit., pp. 151-156 e pp. 194-195. Il giovane lesse comunque l'*Alzire*, poiché la si trova citata, con altre opere di Voltaire, nel prologo del *Catão* (1821).

conquistatore del Perù, e del figlio Gusman, innamorato dell'indigena Alzire, di cui Alaida riproduce fedelmente la condizione e gli sdegni. Aladim, dato per morto nell'*Albuquerque*, sarebbe probabilmente riapparso per svolgere la parte sostenuta nell'opera volterriana dall'impetuoso Zamore, il futuro sposo di Alzire.

L'autore francese era riuscito a sciogliere il nodo drammatico determinato dalla prepotenza di Gusman e dalla giusta ira delle sue vittime procurando al figlio di Alvarez una morte opportunamente santificata nel ricordo del Dio cristiano, tanto più dolce delle cupe divinità locali¹. L'azione degli spagnoli ne usciva quindi giustificata, come provvidenziale veicolo del superiore messaggio evangelico.

Se, come ci pare evidente, l'*Albuquerque* prende le mosse dall'*Alzire*, il Garrett disponeva dunque *a priori* di una risposta sufficiente a pacificare l'irrequietezza interiore del viceré: come nella tragedia francese, il verbo di Cristo avrebbe compensato il sangue sparso dai conquistatori.

Ma l'inesperienza teatrale indusse forse il giovane nell'errore di condensare in modo eccessivo personaggi e situazioni: l'eroe delle Indie si trova subito, e da solo, di fronte alla condanna di Alaida. Dopo due atti così convulsi, dovette mancare all'autore l'abilità necessaria per portare il lavoro a una conclusione teatralmente e moralmente plausibile.

Poiché, d'altra parte, è possibile ricavare dal modello volterriano lo sviluppo dell'*Albuquerque* « dimezzato », ci sembra che questo abbozzo giovanile del Garrett rappresenti a buon diritto la prima manifestazione della posizione ideologica dell'autore di fronte ad alcuni problemi particolarmente sentiti nel Portogallo del XIX secolo: la formazione illuministica, lungi dal creargli un conflitto di coscienza per l'attività « ultramarina » del suo Paese, gli fornisce la possibilità di risolvere ogni istanza umanitaria nell'esaltazione della Fede.

¹ Dice infatti Gusman a Zamore, che l'ha colpito a morte: « Des dieux que nous servons connais la différence / Les tiens t'ont commandé le meurtre et la vengeance; / Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner, / M'ordonne de te plaindre et de te pardonner ». (A. V, Sc. VII).

L'inferiorità morale dei popoli vinti e l'assoluta necessità di restituire alla religione cattolica la purezza delle origini rappresentano i naturali corollari di questa visione missionaria, e di essi troviamo frequenti cenni nell'intero arco della produzione garrettiana. Il personaggio dell'indigeno — che nel pagano *Catão* gode ancora di una certa autonomia artistica¹ — perde progressivamente ogni facoltà di espressione e di pensiero, finendo soffocato in un'atmosfera di mal digerito esotismo. L'eroismo lucido di Alaida decade nella fedeltà muta di Jau, l'indiano del *Camões*, e si perde definitivamente nei ridicoli personaggi delle prose d'ambiente brasiliano, dal *Komurahy*, a *Um brasileiro em Lisboa*, all'*Helena*². In realtà, quest'ultimo romanzo contiene qualche spunto problematico, in rapporto alla liberazione degli schiavi: « A emigração de Africa para a America é uma necessidade absoluta e inevitavel que convinha regular, fiscalizar no sentido do evangelho e da civilisação, mas não proscrevel a absurdamente », afferma la nobildonna portoghese emigrata in Brasile³, mentre la figlia impetuosamente sostiene il valore della *Capanna dello zio Tom*, romanzo da poco tradotto a Rio, poiché « ninguem escreve com menos pretensão, mais singelamente e com mais simplicidade evangelica »⁴. Ma il rappresentante di questi negri da

¹ Cf. le osservazioni delle Crabbé Rocha, *O teatro de Garrett*, pp. 104-105.

² L'abbozzo del *Komurahy*, ancora inedito, risale presumibilmente al 1827; *Um brasileiro em Lisboa*, che doveva essere pubblicato in cinque puntate nell'annata 1845 della rivista « A Ilustração », fu interrotto dopo la seconda; l'*Helena*, del 1853, fa parte, ancora incompleto, del II volume delle *Obras completas de Almeida Garrett*, Lisboa 1904. A. Crabbé Rocha (*Garrett e o Brasil*, in *Estrada larga*, cit., pp. 331-336) crede di scorgere un'involuzione del pensiero garrettiano fra il primo romanzo e i successivi; non possiamo essere d'accordo con la studiosa belga, poiché persino nell'*Helena*, come si vedrà, il Garrett accenna, sia pure larvamente, a soluzioni evangeliche di pretto stampo illuministico. D'altra parte anche nell'ode *O Brasil liberto* (gennaio 1821) il giovane non cercava affatto, come pensa la Crabbé Rocha, di comprendere con animo aperto i problemi dello stato americano, ma si limitava a riecheggiare i motivi dell'*Ode à Liberdade* di Filinto, per cui il Nuovo Mondo aveva rappresentato il simbolo di una superiore visione sociale (cf. nt. 10).

³ Cf. la p. 126 del II vol. delle *Obras completas*, cit.

⁴ Cf. la p. 145 dell'ediz. succitata.

evangelizzare è solo un manichino goffo e pretenzioso a cui il Garrett ha attribuito, con intenti evidentemente burleschi, il grave nome di Spiridião.

E forse non a caso i tre tentativi di accostarsi più realisticamente alla tematica del nuovo mondo resteranno tutti incompiuti: quasi che l'autore avesse la consapevolezza di non poter partecipare alle vicende semplicemente umane di esseri tanto remoti al suo spirito.

L'ideale del religioso probo e santo, sufficiente da solo a sanare ogni angoscia e ogni ingiustizia, ricorre con frequenza anche maggiore nei lavori del Garrett, dalla semplicità del P.e Froilão nell'*Alfageme de Santarém* — « Não houvera mouro nem judeu, nem d'esses herejes que agora se diz que ha, se todos os padres fosse como este »¹ —, sino alla fede tormentata del frate dei *Viagens na minha terra*, per il quale la Chiesa ha più bisogno di martiri « para se regenerar, do que já precisou para fundar-se »².

Negli scritti politici e privati l'urgenza di una riforma ecclesiastica si manifesta di nuovo più volte, in toni accesi nel discorso al Congresso del 1821, e con una comprensione più pacata in *Portugal na balança da Europa*, nelle lettere agli amici e infine nel *Relatorio e projecto de lei sobre conventos de freiras*, presentato alla Camera dei Pari all'inizio del '54³.

Ma anche la situazione penosa dei paesi conquistati, se non è mai divenuta occasione di poesia, non rimase estranea all'attività del legislatore progressista: soprattutto nell'ultimo decennio della sua vita, il Garrett dedicò infatti una serie di studi alla riforma amministrativa dell'« Ultramar », sino all'ambizioso progetto presentato, in forma ancora incompleta, il 31 ottobre del 1853, a pochi mesi dalla morte. In questo « testamento político » egli raccomandava di tener conto delle diffe-

¹ *O Alfageme de Santarém*, A. I, sc. VI (citiamo dalle *Obras completas de A. G.*, v. I, Lisboa 1904).

² *Viagens na minha terra*, cap. XI, p. 117 dell'edizione a c. di A. da Costa Dias, Lisboa 1963.

³ Rispettivamente alle pp. 511, 594, 814 e 747 del II vol. delle *Obras completas*.

renze di « climas, religiões, raças, costumes » nei molteplici tentativi di assimilare alla metropoli le genti più lontane, che non dovevano essere sottomesse « com violência e sem razão »¹. Per la prima volta il Garrett cercava di comprendere e di risolvere concretamente le necessità dei « bons selvagens », ma anche in questa occasione il discorso doveva rimanere incompiuto.

Erilde REALI

¹ Per i riferimenti testuali facciamo rinvio a M. Caetano, *Garrett, administrativista, no Conselho Ultramarino*, in *Comemoração do primeiro centenário do visconde de Almeida Garrett*, cit., pp. 171-187. La posizione più liberale manifestata dal Garrett nei confronti del Brasile in *Portugal na balança da Europa* (pp. 541-544 del II vol. delle *Obras completas*), ci appare ancora dovuta all'influsso filintista già evidente nella composizione dedicata a *O Brasil liberto* (cf. nota 27).

UN ERUDITO PORTOGHESE A MADRID ALLA FINE DEL SETTECENTO

È stata richiamata ormai più di una volta l'attenzione, in questi ultimi tempi, sulla sorprendente relativa scarsezza di contatti, qualitativi e quantitativi, fra le due maggiori tradizioni culturali della Penisola Iberica, la castigliana e la portoghese. Il libro che, su tali contatti, qualcuno si accingerà forse un giorno a tentare di stendere, sarà certo meno ponderoso e meno ricco di motivi di quello che potrebbe attendersi uno studioso non particolarmente familiarizzato con la storia di quei due paesi. È una considerazione di indole generale, questa, che ovviamente non vuole mettere in dubbio la possibilità — e tanto meno l'opportunità — di rintracciare punti d'incontro, parallelismi, scambi fra quelle due culture; tanto più che, se fino a tempi molto vicini ai nostri è stato scarso, o addirittura inesistente, un sistematico procedere di concerto fra quei due mondi culturali, non meno scarsi, o addirittura inesistenti, sono stati fino ai nostri tempi i tentativi di avviare una sistematica storia dei rapporti stessi: scarsi, per giunta, soprattutto da parte degli studiosi spagnoli e portoghesi.

Uno sguardo d'assieme, che venisse gettato allo stesso tempo sugli scambi e sui travasamenti fra le due letterature, e sulle ricerche su di essi, porterebbe infatti a constatazioni non meno preoccupanti che curiose. Fino agli studiosi delle nostre generazioni l'attenzione su quei rapporti si può definire non solo episodica ma casuale, e non intonata, nel suo complesso, a un senso di proporzione dell'importanza degli argomenti trattati: ben pochi nomi si possono fare oltre a quello di Marcelino Menéndez y Pelayo (e anch'egli, nella sua visione tradizionalistica e nella sua interpretazione nazionalistica dei

fatti e dei problemi di cultura, appare spesso molto cauto nell'occuparsi di cose portoghesi), nel campo di indagini e di interessi non frettolosi e non superficiali al riguardo.

Eppure sarebbe bastato spesso avere accolto suggerimenti gettati là, magari a caso, magari senza sufficiente coscienza delle possibilità di sviluppo, su momenti, dati di fatto, problemi, dai tempi dei «cancioneiros» e della prima prosa in poi. Lo studioso di oggi, tenendo presente che la lettura dell'antica lirica portoghese suscita (anche nel campo della disamina e della valutazione della presenza castigliana in molti dei suoi autori) problemi non solo non risolti (spesso sono difficilmente risolvibili, si sa) ma, ciò che è più significativo, neppure affrontati, ha sott'occhio anche la significativa lentezza, della critica moderna peninsulare, nell'affrontare anche temi dei primi secoli forse più circoscrivibili e definibili. Ne è un documento, fra i molti, quello del debito del Pero López de Ayala del *Libro de la Caza* col Pero Menino del *Livro de Falcoaria*, che Manuel Rodrigues Lapa aveva esaminato nel 1931 lasciandone però egli stesso esplicitamente aperti vari problemi (e ha ripreso il tema ai nostri giorni uno studioso non iberico, il giovane italiano Giuseppe Di Stefano)¹. E nessuno ha finora voluto vedere, per passare ad altro esempio, se la vicenda de *El Casamiento engañoso* del Cervantes non abbia proprio nulla a che vedere con quella del male ammogliato poeta del *Cancionero Gallego-Castellano* Garcí Ferrandes de Gerena (a cui il suo re concede in moglie la donna che egli desidera perché la crede ricca, rimanendo poi beffato nella vicenda). E ancora si troverebbe da dire — è presumibile —, nonostante l'attenzione già posta da parecchi, da Marcelino Menéndez y Pelayo ad Afrânio Peixoto, sull'evidente sforzo fatto da Lope de Vega, per essere fedele più del suo consueto alla storia — fin quasi ad apparire un cronista — con sacri-

¹ In Il «*Libro de la Caza*» di Pero López de Ayala e il «*Livro da Falcoaria*» di Pero Menino, apparso nel vol. I della *Miscellanea di studi ispanici dell'Università di Pisa*; e in *Una nota su moralismo e didattica nel «Libro de la Caza» di Pero López de Ayala*, apparso in questi «*Annali - Sezione Romana*», VII (1965), 2, alle pagine 229-235.

ficio delle proprie eromponenti doti di fantasia, nel trattare la figura di Dom João II nei due lavori della trilogia, rimasta incompiuta, da lui dedicata a *El Príncipe Perfecto* (la denominazione poi normale per quel re sarebbe dovuta appunto a Lope de Vega, nell'opinione di Afrânio Peixoto): insolito atteggiamento del drammaturgo, che può ragionatamente apparire come conseguenza dell'ammirazione — magari non esplicita — degli spagnoli, dal tempo dei Re Cattolici in poi, per quel grande momento della storia portoghese.

Ma per passare da quei primi secoli — coi loro problemi di indole più spiccatamente filologica o erudita — a epoche vicine a noi, aspettano una conveniente disamina vicende, fra quelle due tradizioni iberiche, umanamente e culturalmente molto impegnative, anche se pure tali vicende sono contraddistinte da caratteristiche di saltuarietà, e da iniziative o esigenze di singole personalità, più che da spinta collettiva verso una più sentita necessità di conoscenza reciproca. Ci si riferisce soprattutto agli ultimi decenni dell'Ottocento, a certi stimoli sentiti dalla generazione portoghese del '65 (che sarebbe passata alla storia con la denominazione di «realismo») e da quella spagnola del '98, in poi. L'attrazione verso la Spagna, attrazione vissuta con tonalità patetiche — in certi problemi — da quei grandi di arte e di pensiero che furono Antero de Quental e Oliveira Martins, e trasmessasi poi ad altre personalità molto significative, da Trindade Coelho ad António Sardinha, via via fino a Fidelino de Figueiredo (e il fascino esercitato dall'angustia e dal tormento interiori di questi uomini è stato ed è ben giustificato dalla sincerità della loro problematica, che notoriamente spinse due dei cinque ricordati, Antero de Quental e Trindade Coelho, al suicidio), è un dato di fatto, che deve valere come momento e fattore determinante in una futura interpretazione d'assieme della visione dei rapporti fra la Spagna e il Portogallo. E analoga affermazione si può fare intorno all'interessamento per il Portogallo, che fu patetica esigenza di altrettanto grandi figure di parte spagnola; al cui proposito vien fatto di passare dalla brillante arte oratoria di Emilio Castelar all'ansiosa discussione di problemi generali iberici di Ramiro de Maeztu (che paga con la vita la propria aspirazione a un ordine superiore

delle cose della Penisola), via via fino alla commossa simpatia — per il Portogallo — di Miguel de Unamuno.

Tale sommovimento di affetti e di idee, nei tempi più vicini a noi, costituisce un fatto nuovo e indubbiamente di molta importanza, anche se rimasto nel complesso su un piano di iniziative di singoli, nella misteriosa vicenda della convivenza geografica e della distanza spirituale fra quei due popoli; e l'accentuazione di curiosità e l'approfondimento di indagini, che al riguardo si possono constatare nei nostri giorni, costituiscono un segno incoraggiante del desiderio odierno di rendersi conto di quella che è stata la realtà dei rapporti fra Spagna e Portogallo, e di valutarne le circostanze e i motivi: proprio su *Unamuno y Portugal* un giovane studioso spagnolo che insegna però in Brasile, all'Università di San Paolo, Julio García Morejón, ha pubblicato sul finire del 1964 un grosso volume (Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, pp. 514: un interessantissimo capitolo del quale, il XVII, delle pagine 451-472, sui rapporti epistolari intercorsi fra Unamuno e Manuel Laranjeira, definito da qualcuno il Nietzsche portoghese, e che finì suicida, fu anticipato in questi « Annali - Sezione Romanza », VI - 1964-, 1, pp. 21-42); mentre la circostanza del centenario della nascita di quell'affascinante personalità aveva messo in moto anche in altri studiosi di Unamuno il desiderio di ricercare, o di valutare più a fondo, i segni del caldo convivio spirituale di lui con l'anima di quel popolo portoghese, il cui tacito angustiarsi interiore tanto lo impressionò, da intitolare notoriamente *Un pueblo suicida* uno degli scritti più densi e allo stesso tempo patetici di *Por tierras de Portugal y de España*. E mette conto anche di prendere nota, come fatto significativo e incoraggiante, che da una parte si cerca di fissare basi più sicure e di aprire orizzonti più vasti nell'indagine sui rapporti fra i due paesi (già all'inizio del secolo Eloy Bullón y Fernández aveva dato un incoraggiamento al riguardo con una ricerca, pubblicata a Madrid nel 1916, su *Las relaciones de España con Portugal: lecciones del pasado y orientaciones para el porvenir*, mentre ora una docente universitaria di portoghese in Spagna, Pilar Vázquez Cuesta, sta preparando un impegnativo lavoro d'insieme proprio sulle relazioni letterarie fra i due paesi nel secolo XIX),

e che dall'altra si va appalesando una sempre più premurosa sensibilità reciproca fra gli studiosi dei due popoli, in uno scambio di evidenti riguardi e cortesie anche formali.

Ed ecco infatti, se vogliamo piacevolmente documentarci al riguardo un momento, Dámaso Alonso che non esita ad additare in una « cantiga » di Gil Vicente (« Muy graciosa es la doncella / ! como es bella y hermosa ! ... ») « talvez la poesía más sencillamente bella de la lírica española »¹, e che dedica la nota edizione della *Tragicomedia de Don Duardos* gilvicentina « al pueblo portugués »; João Osório de Oliveira che richiama i compatrioti portoghesi alla necessità — pare a lui — che mutino le proprie idee sul paese vicino (in *A nossa ideia errada de Espanha*, nella pagina letteraria dell'11-XI-1958 di « O Comércio do Porto »); Jorge de Sena che, toccando un tasto che una volta sarebbe stato sicuramente esplosivo, osa porre per iscritto (ancora in una pagina letteraria, del 28-VIII-1956, di « O Comércio do Porto ») che il Portogallo è, della Spagna, « uma fímbria teimosa e renitente ». Scambi di cortesie, di cui qui abbiamo dato esempi scelti come fior da fiore fra i molti di cui sono disseminati ormai i rapporti fra gli uomini significativi dei due paesi, che vanno di fatto addolcendo certe ruvidezze tradizionali fra di essi, nei tempi passati e non troppo lontani dai nostri giorni, quando era consueto sentire, sulle labbra dei portoghesi, sentenze come quella di un personaggio di un cronista del Quattrocento, « De um lado nos cerca o mar; do outro, o muro de Castela », o proverbi come « Da Espanha, nem bom vento nem bom casamento ».

Fra le pazienti ricerche da farsi su temi dei primi secoli della convivenza fra i due paesi della Penisola Iberica, e le calde rievocazioni di accostamenti umani, fra di essi, dei tempi vicini a noi, assume una posizione non solo cronologicamente intermedia quella del Settecento. È stata, quella, una fase di

¹ È la « cantiga » finale dell'*Auto da Sibila Cassandra*, cantata da tutti i personaggi in coro.

passaggio, nella storia della convivenza ideale fra i due paesi; quando il Portogallo, stancamente liberatosi dalla presenza politica della Spagna, ne andò rigettando, ma con non troppa convinzione e in una palese lentezza di ritmo, gli eccessi barocchi della condizione spirituale e delle manifestazioni d'arte, cercando una semplificazione e un chiarimento attraverso le vie non sempre ideali — o percorse nel modo non sempre migliore — dell'arcadismo italiano e del neoclassicismo francese. Fra le culture dei due paesi, in altre parole, si torna, nel Settecento, ad atteggiamenti casuali e a rapporti di singoli, pur nel significato a volte specifico e notevole di essi: come l'atteggiamento benevolo di P. Benito Feijoo sul Portogallo (che abbiamo avuto occasione di mostrare in uno scritto su *Portogallo e portoghesi in pagine di padre Feijoo*, apparso nel N. 4, 1960, della « Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho » di Figueira da Foz, alle pagine 382-393), e l'atteggiamento invece non altrettanto benevolo del P. Luís António Verney sulla Spagna — e in particolare sul Feijoo — (sul quale ci siamo intrattenuti in una comunicazione, *España (y Feijoo) en la obra del Padre Luís António Verney*, letta in occasione del « Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo » tenutosi all'Università di Oviedo nell'autunno del 1964).

Il capitolo sul Settecento, di quel libro ideale da scriversi sulla convivenza spirituale fra Spagna e Portogallo, a cui accennavamo all'inizio, non ci sembra, in altre parole, che sarebbe uno dei più sostanziosi; né ci sembra, ancora, che sia fra quelli prossimi ad essere steso. Nello spirito di tale considerazione abbiamo inteso dare qui notizia di un episodio di quella convivenza in quel secolo, che appunto appare curioso e di un certo interesse, in quel momento di nuovo effettivo distacco sostanziale fra le due culture.

* * *

Si tratta della visita fatta a Madrid nel 1789 da un erudito portoghese, in missione ufficiale e con uno scopo culturalmente ben chiaro e delimitato. L'erudito è Joaquim José Ferreira Gordo, vissuto dal 1758 al 1838 (nacque in Alhandra e morì in Lisbona), laureato in legge e in diritto canonico in

Coimbra, che fu membro del Consiglio della Regina Donna Maria II, monsignore della Sede Patriarcale di Lisbona, socio dell'Accademia Reale delle Scienze e, finalmente, bibliotecario-maggiore della Biblioteca Nazionale di quella capitale. È autore, fra gli altri lavori, di una *Memória sobre os Judeus em Portugal* (pubblicata nel tomo VIII delle « Memórias de Literatura Portuguesa » della suddetta Accademia)¹, oltre che di *Fontes próximas da compilação Filipina, ou Índice das Ordenações do Código Manuelino, e das extravagantes, de que próximamente se derivou* (1792, con una seconda edizione, corretta e aumentata, del 1829).

Appunto la « Academia Real das Ciências de Lisboa » lo mandò a Madrid, con l'incarico di procedere alla raccolta di *Apontamentos para a Historia Civil, e Litteraria de Portugal e seus Dominios, collegidos dos Manuscritos assim nacionaes, como estrangeiros, que existem na Bibliotheca Real de Madrid, e nas de alguns Senhores, e Letrados da Corte de Madrid*², come dice il titolo — il titolo dalla lunghezza consueta nel Settecento — della Memoria che al ritorno l'autore pubblicò nel tomo III (1792) delle sopra ricordate « Memórias de Literatura Portuguesa » di quell'Accademia. Si tratta di ben 92 pagine, che cominciano con l'esposizione delle « Razões da minha vinda á Côrte de Madrid, e Descripção do que tenho achado mais notavel nas cousas pertencentes ás Letras, e Educação ». E sono ragioni che presentano un indubbio duplice interesse: quello per le notizie che danno sulla vita madrilena del momento, e quello per la reazione dell'erudito portoghese al riguardo.

È la reazione di un uomo di buon senso, desideroso di conoscere le cose e di rendersene conto. La sua esposizione comincia infatti con una decisa ma serena e comprensiva affermazione, della difficoltà di addivenire a una storia « perfetta » (cioè: obiettiva) della monarchia, storia soggetta di solito agli adattamenti suggeriti dai principi nei riguardi degli eventi che

¹ Esse uscirono, com'è noto, in otto volumi, dal 1792 al 1812.

² Si mantiene naturalmente, nelle citazioni, la grafia originaria.

riguardano loro e i loro antenati; a meno che ci si imbatta — egli aggiunge a chiarimento — in « Principes dotados de liberalidade e amor das letras », il cui mecenatismo per gli studiosi è pertanto intelligente e liberale. Quello che più interessa, di tale considerazione del nostro erudito, è l'applicazione, che ne fa, alla vita portoghese: a questo riguardo egli attribuisce il merito di tale desiderio di obiettività esclusivamente all'Accademia Reale delle Scienze, obiettività che gli appare testimoniata dall'iniziativa di mandare studiosi in giro per l'Europa, alla ricerca di documenti riguardanti la storia portoghese: iniziativa che l'erudito trova particolarmente utile quand'è applicata alla Spagna e all'Olanda, sia per le circostanze storiche che direttamente o indirettamente hanno collegato quei due paesi col Portogallo, sia per la « bibliomania, doença que lavrou muito tempo n'estes Paizes, e de que enfermáraõ muitos Filologos seus Naturaes »¹.

Appunto nello spirito di tale indagine l'Accademia inviò il Ferreira Gordo a Madrid, a fare lo spoglio del materiale portoghese esistente in quelle biblioteche. E i particolari della preparazione di quella visita sono curiosi e utili per una ricostruzione dell'atmosfera di cortesia e di collaborazione esistente fra gli eruditi dei due paesi che vengono a contatto in quel momento: compiaciuto di tale atmosfera, l'erudito portoghese che giunge a Madrid, nel rallegrarsi dell'autorizzazione ottenuta per il suo viaggio da parte delle autorità spagnole, trova spontaneo ricordare che anche quelle portoghesi si erano comportate con altrettanta premura, pochi anni prima, con l'erudito spagnolo Juan Batista Muñoz, mandato a Lisbona per raccogliere materiale per la stesura della storia che egli chiama « das Indias de Hespanha »². E il particolare più curioso è che

¹ La nota (a) a pagina 2 della Memoria, che dà questa precisazione, prosegue con l'elenco di otto manoscritti portoghesi esistenti, negli anni 1727 e 1728, a L'Aja e ad Amsterdam. Ma uno di essi è in italiano: *Itinerario ó vero descrizione di Portogallo, e Historia di quel Regno* 1571 (vi si aggiunge che « se vendeu na Bibliotheca do Marquez de S. Filippe »).

² Della *Historia del Nuevo Mundo* del valenciano Juan Batista Muñoz (1745-1803 ?) apparve solo il primo volume (1793), che riguarda i primi otto anni della scoperta delle Indie.

l'autorizzazione concessagli per l'uso delle biblioteche madrilene è così ampia e generosa da provocare, fra l'erudito portoghese e il bibliotecario di quella Biblioteca Nazionale (Juan Antonio Pellicer) e i suoi collaboratori, « cortezes disputas, pois diziaõ elles, que as Ordens eraõ contrarias ás Constituições fundamentaes da Bibliotheca » (p. 4, nota a).

Giunto a Madrid a metà agosto del 1789, il Ferreira Gordo consegna alla sua Memoria, come prima impressione, quella che non tutte le descrizioni da lui lette precedentemente, su quella corte, siano « sinceras », e che invece sono « judiciosas e verdadeiras » le censure mosse a tali descrizioni da Antonio Ponz, nell'introduzione al suo viaggio in Spagna (che, come sappiamo, è tuttora un documento molto interessante e utile sulla Spagna della seconda metà del Settecento): l'affermazione del nostro erudito resta però alquanto sulle generali, esimendosi egli dall'entrare in particolari, a causa della delicatezza che egli ritiene doveroso usare nei riguardi di paesi stranieri. Si limita perciò a una « pequena digressão sobre o que n'ella ha pertencente ás Letras, e Educação digno de notar-se » (p. 5), rimandando senz'altro, per l'insieme, alla ricca serie di libri di spagnoli su Madrid, citati dal Ponz stesso. Nella sua « digressione » compaiono notizie sull'antico Collegio Imperiale, che egli segnala come luogo di passaggio di « quasi toda a mocidade de Madrid » per giungere all'Università di Alcalá de Henares; sul « Collegio per i Nobili », i cui giovani, istruiti in dottrina civile e cristiana, sono destinati a passare ad apprendere, da altri maestri, « tudo quanto he preciso q. saibaõ as pessoas de sua qualidade » (p. 6); su « outras muitas » scuole in cui si insegna grammatica latina; con una notizia a parte su 32 « Mestras de meninas » stipendiate dal re alle quali si insegna « todo o genero de labores » e su altre maestre stipendiate dall'arcivescovo di Toledo: notizia che gli dà modo di ricordare un'analoga istituzione portoghese, risalente nientemeno che al tempo di re Dom Sebastião.

Queste notizie non vanno più al di là della cronaca; ma l'atteggiamento del Ferreira Gordo assume altro interesse quando, considerando come « casas de educação » i due teatri nazionali, sentenza che essi in realtà « naõ merecem certamente este nome », perché a suo parere non hanno non solo la pos-

sibilità di esercitare un'influenza benefica, ma neppure quella di evitare un'influenza malefica, a causa della natura della stragrande maggioranza di rappresentazioni che vi si danno. La situazione di ecclesiastico del nostro erudito può avere influito su questa sua presa di posizione negativa nei riguardi del teatro madrilenò della fine del Settecento: va però sottolineato il fatto che egli accompagna tale suo giudizio con esplicite eccezioni, riferendosi — e questo merita interessamento anche da parte nostra di oggi — innanzitutto a Tomás de Iriarte, che il Ferreira Gordo non esita a dichiarare meritevole della « grande reputaçã » che lo scrittore spagnolo gli risulta avere acquisito da parte dei lettori sereni e obiettivi. E tale giudizio su Iriarte è interessante perché non è concepito per sentito dire, ma deriva dalla lettura diretta di un'opera di lui, « apresentada ha pouco tempo », e che il nostro erudito « acaba de ler »¹. (Sono gli anni — si badi —, in cui quel drammaturgo spagnolo mette in pratica la propria intenzione di risuscitare la commedia spagnola: è del 1788 — prima pubblicata e poi rappresentata, con successo — la satira contro la deficiente educazione dei giovani *El señorito mimado*, mentre quella contro la deficiente educazione delle giovani, *La señorita malcriada*, non ha successo. Evidentemente l'erudito portoghese si riferisce dunque alla prima di queste due, perché la migliore commedia di Iriarte, *El don de gentes*, e il « pasatiempo » *Donde menos se piensa salta la liebre*, sono del 1790). Un titolo specifico di merito nel mondo del teatro attribuisce poi, il nostro erudito, ai « sainetes », che definisce « huns pequenos Dramas, em que ordinariamente se imitaõ os costumes de certas classes de pessoas de Hespanha, adornados de musica, e bailes propios do Paiz » (p. 7); sul conto dei quali aggiunge anche un giudizio che ci serve per la storia del costume dell'epoca, giacché li definisce come i lavori teatrali « que mais entretem a todos os Estrangeiros » (p. 7).

¹ È curiosa la sorpresa del Ferreira Gordo al constatare che i personaggi di teatro vestono, sulle scene, come in strada « e talvez em casa », salvo che per i drammi moreschi, per i quali gli preme di far sapere che entrambi i teatri di Madrid dispongono di un vestiario « ad hoc ».

Interessante è anche la presa di posizione del Ferreira Gordo nei riguardi di una figura popolare della cultura spagnola del momento, quell'Antonio Ponz il cui nome ha già fatto, e che ora torna a segnalare come segretario della « celebre » Accademia di San Fernando (di cui parla a lungo): i suoi libri sulla Spagna¹ e su altri paesi, e le sue idee sulle arti belle, gli suscitano ammirazione; e i « muitos pedaços ... escritos com fel » dei libri stessi contro Francia e Gran Bretagna gli appaiono, se non giustificabili, comprensibili, giacché sono una difesa contro le « mordentes censuras » spesso rivolte da gente di quei paesi alla Spagna. E a questo proposito ancora una volta il nostro erudito appare dotato del buon senso e della cautela di giudizio che ne fa un tipico uomo del Settecento, giacché aggiunge: « grande parte das quaes [censure] naõ posso ainda saber se eraõ justas, tendo attençãõ ao tempo, em que elles as escrevêraõ » (p. 9). È una cautela che si spinge fino ad atteggiamenti di coraggiosa obiettività: nell'esaltazione del Ponz, e della « sua » Accademia di San Fernando (della quale in quel momento, sarà bene ricordarsi, è direttore e protettore il conte di Floridablanca), all'elogiare lo « incrível grande número de Gravadores e Debuxadores, que actualmente tem Madrid », non esita a definire « ainda mais incrível a carestia, que d'huns e outros ha em Portugal » (pp. 9-10). È un'obiettività degna di particolare nota, perché viene pur sempre da un portoghese nei riguardi della Spagna e perché inoltre non resta fine a se stessa, ma si trasforma da un lato in una presa in considerazione della realtà delle cose, dall'altro in un incitamento a che si faccia, in Portogallo, il possibile: « Tanto he certo que n'hum Reino encerrado em curtos limites, naõ pôdem fazer grandes progressos estas Artes, a naõ haver da parte do Ministerio hum grande socorro de pensões, com que os professores n'ellas se mantenhaõ » (p. 10).

¹ Il Ponz, il cui libro più famoso, il *Viaje por España* in ben venti tomi, fu presto tradotto in molte lingue, era segretario di quell'Accademia dal 1776; nell'anno dopo il soggiorno del Ferreira Gordo in Madrid, nel 1790, ne divenne consigliere, tale rimanendo sino alla morte (1792).

Questo sensato atteggiamento del nostro erudito caratterizza tutta la descrizione, che egli fa della vita intellettuale di Madrid, sia nel sottolinearne gli aspetti positivi, sia nel richiamare l'attenzione su quelli meno favorevoli. Garbate ma molto chiare sono infatti le critiche che egli rivolge alla Reale Accademia Spagnola¹ per quanto riguarda la preparazione del Dizionario della Lingua (s'intende: castigliana), sul quale trova alquanto da ridire, dalla non sempre felice scelta dei compilatori alle non indifferenti lacune del Dizionario dal punto di vista del lessico del secolo d'oro; dalla negligenza che nota nel trattato di Ortografia (1742) di quell'Accademia per quanto riguarda l'etimologia, alla deficienza di trattazione « filosofica » — come si esprime — che vede nella Grammatica della Lingua Castigliana pubblicata da quell'Accademia nel 1711.

Apprezza invece incondizionatamente il lavoro fatto fino allora dall'Accademia Reale della Storia, per la raccolta di materiale, esprimendo la speranza che di esso materiale si faccia ormai uso, e buon uso. Dal suo rapido accenno all'Accademia del Diritto Spagnolo e Pubblico desumiamo ancora una volta lo scrupolo e l'onestà del nostro erudito: « Nunca assisti ás suas sessões, por isso não posso dizer com clareza o que n'ellas se passa » (p. 12); scrupolo e onestà confermati nell'esposizione di notizie su tante e tante altre accademie, su cui qui naturalmente non è il caso di indugiare (ma merita forse un cenno l'elogio, di ampiezza di interessi culturali, fatto dal settecentista portoghese all'Accademia Medica Madrilená, p.e. perché conta fra i propri membri anche il botanico di fama europea abate Cavanilles, a cui si deve un ben riuscito scontro polemico col Masson, l'autore della clamorosa voce sulla Spagna nell'*Encyclopédie*).

La sua capacità di orientarsi e, inoltre, di orientarsi rapidamente e bene, nell'attività culturale ed erudita spagnola,

¹ Il direttore del momento, il marchese di Santa Cruz, è discendente — ricorda il Ferreira Gordo senza perdere la sua serenità consueta — di colui che occupò le Azzorre in nome di Filippo II al momento del passaggio del Portogallo sotto la dominazione spagnola, vincendo l'ultima resistenza del « Prior do Crato ».

appare per ogni aspetto di essa con cui viene a contatto, ma in primo luogo per l'aspetto che più da vicino lo interessa, cioè la vita delle biblioteche. Della Biblioteca Reale (a proposito della quale non tralascia di ricordare i meriti del fondatore, Filippo V, che le destinò anche tutto il proprio patrimonio bibliografico e artistico, e del suo successore Carlo III) — cioè dell'odierna Biblioteca Nazionale —, sottolinea garbatamente la sproporzione fra l'edificio che la ospita (che la ospitava allora, fino al 1836) e la « grandeza e preciosidade do seu conteudo » (dei 130.000 volumi, che essa possederebbe secondo una notizia del 1786, egli mette in particolare luce il fondo del cardinal Archinto, fatto comprare in Roma da Re Carlo III) e il disordine in cui sta accatastata la congerie di libri e di carte trovate dagli spagnoli nella piazzaforte di Almeida — sul confine fra la Beira Baixa in Portogallo e la provincia di Salamanca — quando con l'aiuto dei francesi se ne impadronirono, nel 1762, « livros, e papeis, ... os quaes sem dúvida teriaõ sido já restituídos, se se julgassem de muita importancia, ou se tivessem perdido » (p. 15): è ancora un complimento alla Spagna e un rimprovero al proprio paese. Nella biblioteca gli suscita un particolare interesse il fondo dei manoscritti, fra i quali sottolinea la collezione riguardante la storia del Portogallo, raccolta da D. Jerónimo Mascarenhas, vescovo di Segovia; e anche a proposito dei manoscritti si rammarica della mancanza di un indice generale, a cui si è dato inizio solo nell'anno in cui egli viene mandato a Madrid, nonostante la disposizione impartita al riguardo da Carlo III ben vent'anni prima. Segue poi una descrizione minutissima della vita interna della biblioteca, dell'attività particolareggiata (compiti, stipendi, relazioni reciproche) dei suoi impiegati: il Ferreira Gordo trasferisce in tale descrizione la propria compiaciuta competenza di bibliotecario.

E con tale compiaciuto esame di competente il nostro erudito passa poi da una all'altra delle rimanenti biblioteche della città, disseminando la propria esposizione di notizie la cui natura, pur marginale ed episodica, ha un'utilità specifica per la ricostruzione dell'ambiente della Madrid di fine Settecento da una parte, e per la valutazione di quest'uomo di buon senso dall'altra: ne diamo qualche esempio. Nel discor-

rere della Biblioteca degli Studi Reali di Sant'Isidoro, al dare notizia che il suo bibliotecario capo, D. Miguel de Manuel y Rodríguez, ha presieduto ad alcune conversazioni letterarie a cui egli ha avuto occasione di assistere, il Ferreira Gordo si sente in dovere di esprimere l'opinione che ritiene del tutto insufficiente la « disputa de palavras » « para achar a verdade em qualquer materia que seja », e che tali esercitazioni letterarie, giustificabili all'Università allo scopo di ottenere il grado accademico, fuori di essa sono — secondo lui — ostentazione, e non più che mezzo « para entreter a ociosidade d'alguns espectadores, e divertir a melancolia d'outros » (p. 19); dopodiché si diverte a riferire l'atmosfera di ridicolo che ha coperto certi interventi, in quelle esercitazioni, con una fine ironia che, a chi pensi al Settecento spagnolo, fa riandare alle prese in giro di un Padre Isla o di un Padre Feijoo. Piuttosto egli sottolinea con molta simpatia una buona abitudine di famiglie nobili, madrilene, il tenere aperte al pubblico le proprie biblioteche private, dalla biblioteca del duca di Medinaceli (ricca anche di manoscritti) a quella del duca di Osuna, e alle sette biblioteche appartenenti a ordini religiosi: a proposito delle quali ultime si compiace di un loro merito particolare, di avere raccolto manoscritti inediti di illustri figure del secolo, da P. Sarmiento all'autore della *España Sagrada*, P. Flores.

Dall'interesse per le biblioteche è naturalmente breve il passo per quello per l'attività tipografica spagnola, sulla quale vale la pena di leggere il giudizio del Ferreira Gordo: « A Arte de Imprimir he sem dúvida a que em Hespanha está em mais perfeição. Quando o resto da Europa considerava esta Nação totalmente ignorante da prática d'ella, appareceo impressa pelo célebre Ibarra a traducção de Sallustio, que corre em nome do Infante D. Gabriel de saudosa memoria. Os Inglezes, e Francezes fôraõ entãõ obrigados a confessar, que os habitadores d'esta península naõ careciaõ da energia necessaria para o trabalho das artes; e que esta obra se podia pôr de nível com as mais perfeitas, que tem sahido das suas Officinas » (p. 20). Il che è non solo affermato ma documentato con un lungo elenco di importanti edizioni di classici spagnoli o tradotti in spagnolo; e quando si sente in dovere di precisare che ora quella tipografia non è più all'altezza di prima

(per la morte del suo direttore), nel parlare anche delle altre (innanzitutto della Tipografia Reale istituita da Carlo III), con la solita obiettività mette in risalto la situazione non brillante del Portogallo al riguardo, « de sorte, que sem o perigo de faltar á verdade posso affirmar, que de qualquer prélo de Hespanha sahe no dia hum terço mais de trabalho, do que ordinamente faz o mais diligente do nosso Reino » (p. 21). E non si accontenta di informare il pubblico portoghese sull'attività tipografica spagnola: lo mette al corrente anche dell'arte della rilegatoria — del cui alto livello si compiace — e dell'attività delle librerie, delle quali sottolinea invece i criteri troppo commerciali e troppo poco culturali. Ma stavolta il nostro erudito ha creduto di attribuire a una città e a un'epoca una caratteristica che è, per forza di cose, di tutti i paesi e di tutti i momenti ...

Un altro motivo di curiosità, nella lettura di questa relazione del Ferreira Gordo, è l'occasione, che egli ci dà, di vedere nell'assieme l'atteggiamento dell'Inquisizione spagnola nei riguardi della letteratura portoghese. Proprio al tempo del suo soggiorno a Madrid quell'Inquisizione pubblicò infatti un'epitome di tutti gli Indici ed Editti promulgati dalla propria fondazione fino allora, e l'erudito se ne vale per dare gli elenchi delle opere portoghesi messe all'Indice nel 1559, nel 1583 e nel 1584: egli non ci dice cose nuove, ma il poter avere una visione di sintesi di quelle messe all'Indice (da « autos » di Gil Vicente all'*Ulissipo* di Jorge Ferreira de Vasconcellos, dalla *História dos Santos Padres do Testamento Velho* di Fr. Domingos Baltanas alla *Ropica Pnefma* di João de Barros a opere di Jerónimo Osório, e via via a tante altre opere) aiuta validamente a ricreare l'atmosfera tuttora pesante di quegli ultimi anni del Settecento. Da un punto di vista di curiosità strettamente letteraria, alcune notizie al riguardo meritano di essere particolarmente segnalate: la proibizione della colonna II della pagina 42 del *Cancioneiro Geral* (1516), la cui pubblicazione il Ferreira Gordo attribuisce, evidentemente per errore, al 1517; il permesso per l'*Ulissipo* dell'edizione del 1618 (« e se prohibe sendo de outra qualquer edição antecedente a esta »), dell'*Eufrosina* dell'edizione del 1616 (sono pure

esplicitamente proibite le precedenti) di Jorge Ferreira de Vasconcellos, e del *Cioso* di António Ferreira (che «se permite com a emenda, que lhe fez o dito Expurgatorio»). L'identificare le liriche proibite del *Cancioneiro Geral* e dei passi soppressi dalle commedie di Jorge Ferreira de Vasconcellos, e l'intervento diretto dell'Indice nella commedia di António Ferreira — identificazione che non mi risulta sia ancora stata fatta —, affinché le tre opere venissero tolte dall'Indice, costituisce piccoli ma interessanti problemi, che proponiamo qui. Altrettanto sia detto per gli emendamenti imposti dall'Indice del 1747 alle edizioni del 1688 e del 1698 dei *Sermões do Rosário* di P. António Vieira, così come per gli emendamenti imposti dall'Editto del 13 maggio 1789 all'edizione di Barcellona del 1734 dei *Sermões* dello stesso autore (in quattro tomi in-folio). E altrettanto sia detto ancora, per concludere con gli esempi addotti, con la colonna I della pagina 30 dell'edizione di Lione del 1646 della *Historia del Regno di Portogallo* di Giovanni (sic!) Baptista (sic!) Birago, colonna che viene pure proibita. Ancora un particolare interessante, attorno a un problema notoriamente complicatissimo attraverso i secoli: il Ferreira Gordo, nel precisare che «se prohibe, e se achava já prohibida pelo Edicto de Janeiro de 1755», la *Arte de Furtar*, la dice: «do mesmo [intendi: di P. António Vieira], ou de Joaõ Pinto Ribeiro»: il problema tormentato dell'identificazione dell'autore di tale opera (avviato ormai verso una ragionevole soluzione sul nome di António de Sousa de Macedo), sul finire del Settecento è ancora lontano dall'essere posto in termini passibili di soddisfacente sviluppo.

A chiusa dell'introduzione al catalogo per cui è stato inviato a Madrid, il nostro erudito aggiunge ulteriori elogi alla situazione culturale spagnola. Uno di essi riguarda il prestigio attribuito agli uomini di pensiero e di lettere nella vita di quella collettività; è un brano di una certa lunghezza, ma forse vale la pena di prenderne nota: «Os Homens de Letras não fazem n'esta Côrte huma figura taõ triste, como os vemos fazer em outras partes. Não ha emprego do governo, justiça, ou fazenda, a que não tenha direito, e esperançã

de chegar, o que tem este nome. Hum homem de merecimento conhecido, posto que não tenha huma ascendencia illustre, póde esperar ser Embaixador, Graõ Cruz, Secretario de Estado, Presidente de Tribunal, e até entrar na Ordem mais distincta da Monarquia, que he a do Tosaõ: de tudo ha exemplos, e não poucos, no tempo presente, dignos por certo de serem imitados em todos os paizes, em que a Justiça reinar a par da Filosofia.» (p. 27). Un altro elogio, implicito come il precedente, gli è collegato: «Os Grandes não saõ aqui contemplados, senaõ pelo lado do merecimento pessoal»; e siccome essi per tradizione aspirano a non più che al servizio di corte e a posti militari, gli uomini di lettere hanno possibilità di disporre di molti posti in ogni tipo di alto impiego (militare compreso).

Ma, ancora una volta, accanto agli elogi ci sono le critiche. La più forte riguarda la recente proibizione, in Spagna, di tutta la stampa periodica, «com excepção da Gazeta¹, e Diario»: e siccome «o Espirito dos Jornaes era talvez o melhor que aqui havia», pure ispirandosi essi, nella sostanza, alla Francia, erano di utilità ai letterati locali.

E la chiusa è un giudizio complessivo su Carlo III dal punto di vista della cultura, che pure forse vale la pena di rileggere al completo: «Quem ler com attenção esta pequena descripção, que acabo de fazer do estado das letras nesta Corte, conhecerá que a reforma d'ellas começou no Reinado de Philippe V; e que quem as levou áquelle gráo de bondade, em que ora se achaõ, foi seu filho Carlos III. Este Principe, a quem a sua Côrte, e toda a Hespanha deve mais beneficios, do que fóra d'ella se pensa, teria huma nomeada ainda mais illustre, se quizesse contentar-se com o titulo, por muitos modos merecido, de Reformador da sua Nação; mas elle quiz unir tambem a este alguns outros, e por esta causa se vio amortecer n'elle por algum tempo o espirito de reforma, com que havia empunhado o Sceptro d'esta Monarquia; e ficáraõ por executar muitos dos grandes projectos, que havia conce-

¹ Si tratta evidentemente della «Gazeta Oficial» esistente dalla metà del '600, e volgarmente chiamata la «Gazeta de Madrid».

bido a favor das letras. Hum d'elles era o estabelecimento d'huma Academia de Sciencias, e pensões para os seus Individuos, cuja traça o actual Monarca tem tratado de pôr em execução, logo que estiver em termos o magnifico, e soberbo edificio, que se está fabricando para sua habitação, junto dos antigos Paços Reaes.» (pp. 28-29).

* * *

La catalogazione delle opere portoghesi esistenti nelle biblioteche di Madrid e dell'Escorial, che occupa più di sessanta pagine del rapporto del Ferreira Gordo, è suddivisa in tre categorie: « Das Memorias, Documentos, e Escritos em Portuguez » (alle pagine 29-61); « Das Memorias, Documentos, e Escritos em Castelhana » (alle pagine 62-88); « Das Memorias, Documentos, e Escritos em outras Linguas » (alle pagine 88-92). Delle opere scritte in lingue diverse dalle due iberiche gran parte è scritta in latino; di alcune non è detto esplicitamente in quale lingua sono scritte (tutti i titoli sono dati in portoghese), presumibilmente sono in latino; una è parte in latino parte in portoghese. Quattro sono in italiano (alle pagine 91 e 92): una, del matematico Giovan Battista Gesio, sugli avvenimenti in Portogallo nel 1578; un'altra, dello storico Pietro della Valle il Pellegrino, sulla guerra di Ormuz; una terza, di uno storico anonimo, sull'assedio di Malacca del 1628; una quarta, infine, di uno storico ecclesiastico pure anonimo, sui vescovati portoghesi, — la prima in deposito all'Escorial, le altre tre a Madrid, alla Biblioteca Reale —: soprattutto la lettura delle due opere storiche sui portoghesi in Oriente sarebbe presumibilmente tuttora molto utile per la conoscenza di tale attività.

E fra le opere portoghesi segnalate ce n'è una la cui indicazione lascia perplessi, nel dubbio se si tratti di inesattezza di notizia o di novità: caso, quest'ultima, che sarebbe eccezionalmente interessante. È dato come esistente, alla Biblioteca Reale (Est. M. num. 28: Est. = Estante, Scaffale), un *Cancioneiro* « composto de varias Poesias », definito, dal bibliotecario che ne fece « huma analyse » su preghiera del Ferreira Gordo, D. José Tomás, « hum Cancioneiro de obras burlescas

escritas na Lingua Portugueza, recopilado, segundo parece, no seculo decimo quinto. Comprehende 96 folhas de folio, e ainda he maior o número dos auctores das poesias nelle conteudas, as quaes todas são coplas reaes, compostas de duas redondilhas de cinco versos cada huma; outras de quatro; algumas mixtas: poucos vilhancicos, e redondilhas de quatro versos com alguns tercetos. A maior parte dos versos são dos que chamaõ de redondilha maior, ou de oito syllabas, muito poucos de redondilha menor, ou de seis syllabas, e se encontra frequentemente o verso quebrado. Os assumptos são todos jocosos » (p. 59, nota a). La nota conclude: seguono « os nomes dos autores ». Ma in realtà i 166 nomi dati non sono di 166 autori, bensì corrispondono evidentemente al numero delle composizioni di cui, invece che essere esse specificate, sono specificati i nomi degli autori, più d'uno dei quali ricorre più di una volta (con anche evidenti inesattezze, presumibilmente del compilatore del *Cancioneiro*: come nei riguardi del compositore che una volta compare sotto il nome di Coudel Moor soltanto, un'altra sotto quello di Fernão da Sylveira soltanto, un'altra ancora sotto la precisazione completa di Coudel Mor Francisco da Sylveira, dove si può ragionatamente supporre che Francisco sia stato scritto per errore al posto di Fernão, padre sia di Jorge da Silveira che di Francisco da Silveira: a proposito del quale Fernão da Silveira ancora però c'è da osservare che l'autore dato da questo compilatore senza la precisazione di Coudel Mor potrebbe essere il Fernão da Silveira detto « O Moço », che non è parente dei tre precedenti); ma il fatto è che qualche volta il nome dell'autore è preceduto dal titolo convenzionale della sua composizione, come nel caso in cui si legge: « Do Macho Ruço de Luis Freire », dove un lettore distratto o poco familiarizzato con le composizioni più famose del *Cancioneiro Geral* (giacché tutti i nomi qui dati come autori del *Cancioneiro* sono nomi del *Cancioneiro Geral*) potrebbe scambiare per compositore il notissimo... mulo bigio (macho ruço) protagonista della bella satira di Luís Freire¹.

¹ Ci pare opportuno riportare l'elenco dato dal Ferreira Gordo:

Le ricerche da noi fatte eseguire a Madrid non hanno approdato finora a nessun risultato: tale *Cancioneiro* non si rintraccia. È comunque ragionevole supporre che si tratti di

Os assumptos são todos jocosos, e os nomes dos autores os seguintes.

Do Coudel Moor.	Manuel Godinho.
Fernaõ da Sylveira.	Jorge Moniz.
Joaõ Fogaçã.	Fernaõ Goudinho.
Do Commendador Moor.	Tristaõ da Cunha.
Pedro de Madrid.	O Contador Luis Fernandes.
Joaõ Rodrigues de Saa.	O Senhor D. Affonso.
Diogo Brandaõ.	Affonso Furtado.
Nuno Pereyra.	Henrique Corrêa.
Henrique Dessa.	D. Martinho da Sylveira.
Duarte de Lemos.	Sancho de Pedrosa.
Luis Henriques.	Henrique Henriques.
Joaõ Rodrigues de Castelbranco.	Francisco de Sampayo.
Pedro de Almeida.	Simaõ de Miranda.
Luis da Sylveyra.	Nuno Fernandes de Atayde.
Joaõ Affonso de Aveiro.	Jorge Barretto.
Joaõ de Montemoor.	D. Gonçalo Coutinho.
Rodrigo Alvares.	Joaõ Falcaõ.
Bartholomeu da Costa.	Jorge Daguiar.
Ruy Lopes.	O Conde de Villa Nova.
O Craveyro.	D. Manuel de Menezes.
Affonso Rodrigues.	D. Rodrigo de Menezes.
Duarte de Almeida.	Joaõ Rodrigues Pereira.
Rodrigo de Magalhaes.	Affonso de Carvalho.
Fernão de Crasto.	Dogo Monis.
Gonçalo Gomes da Sylva.	D. Ferrando.
Leonel Rodrigues.	Francisco da Sylveira.
Affonso Valente.	D. Goterre.
O Conde de Tarouca.	D. Rodrigo de Castro.
Pedro Mem.	D. Rodrigo de Monsanto.
Bras de Acosta.	Joaõ Gomes.
Duarte da Gama.	D. Pedro de Atayde.
Gregorio Affonso, criado do Bispo de Evora.	O Camareyro Moor.
Henrique de Almeida.	Jorge de Vasco Goncelos.
D. Alvaro de Atayde.	Manuel de Goyos.
Joaõ Corrêa.	Jorge Furtado.
D. Rodrigo de Castro.	Antonio de Mendoça.
D. Pedro da Sylva.	Do Barram.
D. Joaõ Manuel.	Ruy de Sousa.
	Jorge Sylveira.

una compilazione desunta dal *Cancioneiro Geral*, con la finalità di stralciarne le composizioni più tipicamente satiriche. D'altra parte va presa nota dell'opinione di D. José Tomás,

Vasco de Foes.	D. Maria de Sousa.
Joaõ Gomes de Abreu.	Leonor Moniz.
Diogo Zeimoto.	D. Maria da Cunha.
Do D.r Mestre Rodrigo.	Maria de Sousa.
Joaõ de Arrayolos Mourisco.	Joanna Ferreira.
Gomes Soares.	D. Joanna Henriques.
Diogo de Miranda.	D. Isabel da Sylva.
D. Joaõ de Moura.	Diogo da Sylveira.
Pedro Moniz.	D. Mecia Henriques.
Ruy de Sousa o Cide.	Do Baraõ Leonel de Mello.
D. Lopo de Almeida.	Do Macho Ruço de Luis Freire.
D. Garcia de Castro.	D. Catarina Henriques.
Antaõ de Faria.	D. Garcia de Albuquerque.
O Marquez.	D. Bernardim de Almeida.
Lopo de Sousa.	Joaõ Paes.
Do Conde de Portalegre.	D. Affonso de Albuquerque.
Pedro Farzam Buscante.	Pedro Fernandes Tinoco.
Antaõ Dias Monteyro.	Do Conde de Borba.
D. Antonio de Velasco.	Fernaõ Brandaõ.
D. Affonso Pimentel.	Pedro de Sousa.
Iñigo Lopes.	O Conde de Marialva.
D. Rodrigo de Moscoso.	Henrique de Sousa.
Pedro Fernandes de Cordova.	Gonçalo da Sylva.
D. Joaõ de Menezes.	O Marechal.
Gonçalo Mendes Çacote.	Pedro de Mendoça.
D. Rodrigo Sande.	Francisco Mem.
D. Duarte de Menezes.	Garcia de Rezende.
Manuel de Noronha.	Diogo Fernandes.
Do Coudel Moor Francisco da Sylveira.	Ayres Teles.
D. Affonso de Noronha.	Fernaõ de Pina.
Henrique de Figueiredo.	D. Joaõ Lobo.
Beatris de Atayde.	Vasco Martins Chichorro.
Joaõ da Sylveira.	Pedro Mascarenhas.
Alvaro Fernandes de Almeida.	Joaõ de Abreu.
Luis Dantas.	D. Luis de Menezes.
Diogo de Sepulveda.	Alexemaõ.
Alvaro Nogueira.	Antonio da Sylva.
Diogo Pereira.	Do Conde de Vimioso.
D. Joaõ de Saldanha.	Simaõ da Sylveira.
	O Meirinho da Corte.

segundo il quale il *Cancioneiro* sarebbe stato « recopilado no seculo decimo quinto ». Si tratta evidentemente di un errore di valutazione della trascrizione delle poesie, errore del resto spiegabile, poiché non si tratta di una differenza cronologica notevole. Che se effettivamente il *Cancioneiro* fosse di scrittura del secolo XV, ci si troverebbe davanti a una scoperta clamorosa, cioè a una prima compilazione parziale del *Cancioneiro Geral*, notoriamente del 1516.

Il soggiorno a Madrid del nostro erudito portoghese, che proprio nei mesi, in cui si sta attizzando l'incendio della Rivoluzione Francese, in tanta tranquillità compie la propria ricerca nelle biblioteche di quella città, costituisce un episodio che forse vale la pena di non trascurare, nel riesame dei rapporti fra quei due paesi, mentre si chiude un'epoca delle relazioni anche culturali tra i vari popoli, e se ne apre un'altra.

Giuseppe Carlo Rossi

De Mosserio.
Joaõ Gonçalves.
D. Jeronymo.
Martim Affonso de Mello.
D. Alvaro de Noronha.
Simaõ de Sousa.
Nuno da Cunha.
Vasco de Foes.
Diogo Mello de Castelbranco.
D. Joaõ de Sarcã.
Diogo de Mello da Sylva.
D. Francisco de Viueiro.
Os Refens de Çafy.

Antonio de Mendoça.
Jorge Furtado.
D. Pedro de Almeida.
Joaõ Gonçalves Capitaõ.
D. Joaõ Lopes.
Joaõ Rodrigues Mascarenhas.
Jorge de Oliveira.
Sancho de Pedrosa.
Tristaõ da Sylva.
Joaõ Afonso de Béja.
Ruy de Figueiredo.
Lopo Furtado.
Henrique da Motta.

L'elenco si chiude con le due osservazioni seguenti:

« Os *Porques* que fõraõ achados no Paço em Setubal em tempo d'el Rey D. Joaõ, e sem saberem quem os fez.

Ha algumas outras Poesias anonymas de pouca consideração, e se adverte que muitos dos auctores acima nomeados tem composições suas em varias partes deste *Cancioneiro*.»

A LÍNGUA PORTUGUESA, ANTES E DEPOIS DAS REFORMAS POMBALINAS EM GOA

Com a conquista de Goa por Afonso de Albuquerque, em Novembro de 1510, o processo da evolução da língua portuguesa apresenta uma das facetas mais curiosas da sua história. Enquanto Albuquerque, com os seus capitães e soldados e com os seus Tanadares (chefes administrativos do território) e « línguas oficiais » que mantinha ao seu serviço, procurava dar início à realização do plano que trazia em mente, de fazer de Goa a *may de todala India*, era muito natural que vencedores e vencidos, os homens do Ocidente e os naturais do país, perguntassem a si próprios em que língua iriam eles entender-se nas suas primeiras relações sociais e humanas.

Ao mesmo tempo, porém, a criação das escolas para ensinar aos meninos naturais a língua portuguesa, tal como já o fizera em Cochim, constituiu uma das fases desse plano de Albuquerque de tornar familiarizada a língua portuguesa com os naturais do país entre os quais, dizem as *Cartas* do Conquistador, notara agudeza de observação e rapidez no raciocínio acerca de tudo quanto se lhes ensinava, sendo na maioria cristãos.

A seguir, o estabelecimento na Velha Cidade de Goa, de um « Senado » nos moldes do da cidade de Lisboa, com a administração judicial e financeira confiada aos naturais deste Estado, era já um outro passo dado no sentido de tornar a língua portuguesa o veículo que seria progressivamente a língua escrita e falada em Goa.

Três décadas depois da fixação portuguesa na Índia, aí por volta do ano de 1541, começou a ser erigido na Velha

cidade de Goa, no antigo Largo conhecido como o do *Carreiro dos Cavalos*, um vasto edifício denominado « Seminário de Santa Fé », também conhecido como o « Colégio de São Paulo ». Construído por dois seculares, os Padres Diogo Borba e Miguel Vaz, com o principal intuito de favorecer a propagação da religião católica, foi aqui que se pode dizer que teve início a instrução pública portuguesa em Goa. Superintendia a mesma Instituição, como Reitor, o Padre Paulo Camerte, jesuíta italiano, que com o Padre Francisco Mansilhas acompanhara o Padre Francisco Xavier até Moçambique na sua viagem a Goa, para onde chegara meses depois, ficando encarregado do ensino da Gramática no mesmo Colégio de São Paulo.

Anos depois, o Vice-rei D. João de Castro, em cumprimento das determinações vindas da Metrópole, manda abrir em toda a Ilha de Goa, onde houvesse cristãos, escolas públicas do tipo elementar. Eram as chamadas Escolas Paroquiais onde se ensinava a ler, a escrever e a contar em língua portuguesa, bem como se ministravam lições de canto e de órgão. Esse tipo de escolas tornou-se depois extensivo aos concelhos de Salsete e de Bardez. Eram escolas mantidas pelas antigas câmaras agrárias e era nelas que o chamado « Mestre-Escola » ensinava as primeiras letras, as quatro operações de aritmética, depois, leitura corrente, servindo-se, para melhor compreensão do pequeno estudante, da língua vernácula que era o concani, para melhor identificar o nome das cousas e dos objectos.

Um pouco de doutrina cristã, noções da Bíblia e o exercício do solfejo diante da pauta musical, cinco linhas e quatro espaços rigorosos da pauta de Guido de Arezzo, davam ao pequeno estudante noções da notação musical que o habilitava a executar na rabeça, progressivamente. Os acidentes musicais e as outras claves seriam depois ensinadas em devido tempo quando o estudante tivesse adquirido mais treino musical, sem olvidar o canto religioso que era ensinado a preceito. Os habilitados nos programas das referidas escolas faziam depois o ensino secundário, que era ministrado nos Colégios das Ordens Religiosas, sendo ao tempo o principal deles o atrás referido Colégio de São Paulo.

Era a língua portuguesa estudada nesse ensino secundário conjuntamente com a latina, que se ministrava durante cinco ou seis anos. Daí, os estudantes obtinham o ingresso nos cursos de Filosofia e de Teologia igualmente professados em quase todos os Colégios de Goa, os mais conhecidos dos quais eram o Colégio de S. Boaventura, o Colégio do Populo, o Colégio Académico de S. Tomás de Aquino que funcionou também numa das suas primeiras fases na cidade de Pangim, onde a Filosofia Escolástica era ensinada pelos métodos do Doutor Subtil.

Não faltou quem apontasse deficiências no tocante ao ensino da língua portuguesa nas primitivas escolas paroquiais criadas em Goa, por o mestre-capela que as regia não possuir a devida preparação nem domínio da língua portuguesa no exercício do seu mister. Todavia, a despeito dessas deficiências apontadas, a escola paroquial fez época; e foi por intermédio delas que a língua portuguesa se tornou o veículo através do qual se mantinham as relações e o comércio com os diversos países do Oriente; a « língua franca », como a definiu Edgar Prestage.

Entretanto, por volta do ano de 1544, no regresso de uma das suas missões a Costa da Pescaria, o Padre Mestre Francisco Xavier, a insistentes pedidos do Padre Diogo Borba, toma conta da reitoria do Colégio de S. Paulo de Goa. Foi aí que o estudante distinto que ele tinha sido outrora no Colégio de Santa Bárbara da Universidade de Paris, e o comentador de Aristóteles e companheiro de quarto de Inácio de Loiola e de Pedro Lefevre, sente logo que a sua passagem pelo Colégio de São Paulo de Goa não pode limitar-se a simples funções directivas. Ele, que era licenciado em Filosofia e Teologia pela primeira Universidade do seu tempo, ele, que preparara Bobadilla nos estudos da Filosofia Escolástica e fora o orador escolhido pela sua Ordem para pregar na Igreja dos Franceses em Roma, ao descobrir que a maioria dos estudantes que frequentava o Colégio de São Paulo reunia óptimas condições para o estudo e para prosseguir na senda das Letras, procura dotar o Colégio com mestres proficientes para que o Colégio de São Paulo venha a ser uma verdadeira universidade em terras do Oriente.

Insiste por isso com o Superior da sua Ordem Inácio de Loiola, para que venha de Roma um professor de Humanidades e mais mestres de estudos que possam bem cumprir a sua missão, ao lado dos que haviam tão proficuamente iniciado o ensino naquele Colégio, onde são introduzidos os estudos de Latinidade, um curso de Filosofia, uma cadeira de Moral e mais tarde ainda um curso de Artes e o de Teologia Especulativa.

Se todavia no Colégio de São Paulo os cursos se destinavam a formação religiosa, o Colégio Académico de S. Tomás de Aquino destinava-se tanto a religiosos como a seculares.

Durante todo esse transcurso do tempo foram as Ordens Religiosas que contribuíram grandemente para proporcionar às gerações de estudantes goeses e de muitas outras partes do Oriente o alto nível de ensino compatível com o seu tempo, até que o gládio fatal da história desceu sobre as velhas instituições religiosas.

Foi na hora difícil da expulsão das Ordens Religiosas, que foi posta em vigor neste Estado a célebre Instrução que el-rei D. José Primeiro, mais conhecida como a Reforma Pombalina de 1774, mandara passar ao Estado da Índia, sendo governador D. Pedro José da Câmara.

Embora, de uma maneira geral, as providências principais dessa Reforma dissessem respeito à expulsão dos Jesuitas, a Reforma Judiciária, a abolição da escravatura, a imposição da igualdade do direito entre os naturais da Índia e os do Reino, a criação do subsídio literário, tinham elas objectivamente, no que dizia respeito à organização dos estudos menores, uma finalidade principal: melhorar o ensino da língua portuguesa mediante a criação de mestres de ler, de escrever e de contar, denominados « Mestres-Régios »; de professores de gramática latina; de professores de Retórica e de Filosofia. A função dos « Mestres-Régios » não se limitava apenas ao ensino da boa forma dos caracteres, mas também das regras gerais da ortografia portuguesa e o que necessário fosse da sintaxe dela, para que os seus discípulos podessem escrever correcta e ordenadamente a língua portuguesa, aprendessem

as quatro espécies de aritmética simples, o catecismo e as regras de civilidade e de etiqueta num breve compêndio.

Sem perder de vista ainda o ensino religioso propriamente dito, no qual D. Sebastião José de Carvalho e Melo, marquês de Pombal, via um elemento coadjuvante para bem moldar os espíritos juvenis, depois de considerar os diversos factores que teriam levado certos membros da Companhia de Jesus a descuidarem do seu mister no tocante ao ensino religioso, ele determina na sua Instrução 23^a ao Arcebispo que o ensino da Religião se faça sem especulações e suposições. Mais determina, que o mesmo ensino seja feito em termos simples e breves a dentro das regras da ética natural e da moral renovada, mandando retirar todos os livros da moral corrompida e introduzindo outros livros úteis e depuradores de perniciosas doutrinas. Para tanto, preconiza a todos os párocos e confessores que adoptem os catecismos de Montpellier, que o Cardeal da Cunha mandara traduzir para o seu Arcebispado de Évora, sendo o catecismo grande para a instrução dos professores, e o pequeno para a doutrina dos paroquianos de todas as idades.

Para que, todavia, a língua portuguesa fosse ensinada com maior proficiência nas escolas paroquiais, recomendava o então Arcebispo de Goa Frei Manuel de S. Galdino, no seu regulamento de estudos de 1812, que a escolha dos Mestres recaísse sobre os que soubessem bem a língua portuguesa, pela simples razão de que os mesmos vinham a ser conjuntamente mestres da língua portuguesa na referida escola.

Recomendava todavia que, quando as crianças lessem palavras portuguesas, lhes fossem ditos os significados em língua do país, que era o concani, para melhor apreenderem o significado das palavras e das expressões ensinadas.

Em matéria de Instrução Pública, foram ainda promulgadas em Goa outras Reformas, sendo em 1832 a do Barão do Candal, e em 1836 a do Governador Joaquim Lopes da Lima, natural da Metrópole, Intendente sido do Arsenal a Marinha de Goa, pela qual era organizada a Escola Normal e criadas as Escolas Primárias da comarca, da gramática e língua latina, lógica e retórica, de gramática portuguesa,

aritmética e desenho linear e elementos de história universal e pátria, geografia e cronologia.

Pela mesma Reforma de Lopes de Lima, a Academia Militar de Goa, que fora fundada em 1817 pelo Vice-rei Conde do Rio Pardo, era reorganizada, sendo denominada « Escola Matemática e Militar », passando o ensino, que dantes era só feito para os que se destinavam à carreira militar, a sê-lo também para os que pretendiam seguir a carreira civil.

Ampliava-se dessa forma, grandemente, o âmbito da Instrução Pública, tanto no ensino primário como no secundário, em língua portuguesa, que vinha dessa forma oferecer prospectos maiores à mocidade do país, sem ficarem esquecidos ainda os pequenos distritos de Damão e Dio, onde haviam sido criadas escolas do ensino primário em moldes elementares.

O Liceu Nacional, criado em Goa por volta do ano de 1854 pelo governador Visconde de Vila Nova de Ourém, não chegara a constituir bem, nessa época, ensino independente, por algumas das suas disciplinas do grupo das ciências matemáticas continuarem a ser ministradas na Escola Matemática Militar. A posterior criação da Aula de física, de química e de história natural, permitiam ainda ingresso em melhores condições aos que pretendessem fazer os estudos de medicina e de farmácia na Escola Médica de Goa, já criada no ano de 1842 por uma portaria do Governo do Conde de Antas.

Porém, com a criação das escolas de português nas Novas Conquistas, isto é nos concelhos de Perném, Bicholim, Satari, Pondá, Quepém e Canacona, da Escola Normal com a reorganização do Liceu e sua elevação a Liceu Central sob a designação de « Liceu Central Afonso de Albuquerque », em Pangim, pela Reforma de 1919, os estudos da língua portuguesa tiveram maior incremento, graças aos estudos mais amplos de gramática, de literatura e de ciências, que foram introduzidos nos programas escolares dos seus cursos complementares de Letras e de Ciências.

O leccionamento da língua francesa e inglesa, da história universal, das disciplinas das ciências, da matemática e da filosofia, deram também maior amplitude aos estudos do Liceu de uma maneira geral, sem distinção entre os naturais de

Goa ou os da Metrópole, nem mesmo excepção de católicos, indús ou maometanos.

Era com esse largo manancial de conhecimentos hauridos no decurso dos seus estudos do ensino secundário e robustecido através das boas leituras dos clássicos portugueses e universais, que os que acabavam de completar os seus estudos liceais faziam depois os seus cursos superiores ou na Escola Médica de Goa, ou seguiam para a Metrópole, fazendo-os com êxito na antiga Escola Politécnica, ou nas Faculdades de Medicina, de Farmácia, do Direito, das Letras ou em diversos outros ramos do ensino superior.

Seriam necessárias muitas páginas para que se fizesse o registo circunstanciado das gerações de goeses que, depois de saídos das Faculdades em que se haviam formado, deixaram a marca imperecível do seu nome em trabalhos de investigação e de estudo a que se dedicaram longe da terra que lhes deu o berço, em todos os campos da actividade intelectual e espiritual, da medicina à ciência, do direito à disciplina militar, da filosofia à teologia e às letras (nas quais cabe lembrar pelo menos o nome de Sebastião Rodolfo Dalgado, professor de sânscrito na Faculdade de Letras de Lisboa e autor, entre outros trabalhos, do Glossário Luso-Asiático).

Quem se interessar mais de perto pelas diversas fases da evolução da língua portuguesa em Goa, é muito natural que procure inquirir quais teriam sido os trabalhos que resultaram do convívio do goês com a língua portuguesa e com a cultura latina.

Abstraindo da época em que o ensino era nomeadamente congreganista, durante o qual foram impressas na própria tipografia do Colégio de São Paulo de Goa as *Conclusões Filosóficas* — teses referidas no referido Colégio —, e depois ainda o *Catecismo da Doutrina Cristã* pelo Padre Mestre Francisco Xavier, quatro Obras ilustram a história desses recuados tempos.

São elas, o *Promptuário das Definições Índicas* da autoria de Monsenhor Leonardo Pais (1662-1722), licenciado nos Cânones pela Universidade de Coimbra; a *Auréola dos Índios e Nobiliarquia Bracmana*, do Padre António João Frias (1674-

1727); tres vocabulários, o *Chingala-lusitano* e *Lusitano-chingala*, o *Lusitano-Tamilico-Chingala* e o *Diccionario breve de palavras selectas e difíceis da Crónica e Evangelhos*, pelo Padre Jacome Gonçalves (1672-1742), sacerdote bastante versado nas línguas indianas, do Ceilão e a *Vida do Venerável Padre José Vaz*, narrada pelo Padre Sebastião do Rego, da Congregação do Oratório.

Cronologicamente, vem depois, por volta do ano de 1821, o aparecimento do primeiro jornal oficial que foi a «Gazeta de Goa», editado na tipografia do Governo adquirida pelo governo provisório, publicação semanal cuja primeira edição saiu em Dezembro daquele ano. A «Gazeta de Goa», além de documentos oficiais inseria algumas informações da metrópole e do estrangeiro, e criara o maior interesse à sua volta, sendo ao mesmo tempo o órgão que punha os seus leitores ao corrente dos acontecimentos de outros países e que de outra forma não se tornariam conhecidos em Goa. Foi seu primeiro redactor o Dr. António José de Lima Leitão, natural da Metrópole, que havia sido professor do ensino médico em Goa, médico que fora também dos regimentos de Napoleão Bonaparte, sucedendo-lhe na direcção Luis Prates de Almeida Albuquerque, por cuja morte em circunstâncias trágicas foi determinada a suspensão do mesmo jornal.

Anos depois surgiu a publicação de uma nova folha oficial sob a denominação de «Chrónica Constitucional» de Goa, folha semanal de que foi redactor o capitão Aniceto da Silva.

Suspensa depois a publicação dessa ultima folha por motivos óbvios, surge em Dezembro de 1837 o «Boletim do Governo do Estado da Índia», tendo por seu redactor o Secretário do Governo de Goa, que o era ao tempo o Dr. António Mariano de Azevedo, coadjuvado por um dos espíritos mais ilustrados do seu tempo, que era o Rev. Caetano João Peres, natural de Goa, Cónego da Sé Catedral de Goa, e por Cláudio Lagrange Monteiro Barbuda, ao tempo Oficial da Secretaria do Governo. Anos depois, era a mesma folha denominada *Boletim Oficial*, continuando a ser redigida pelos Secretários Gerais da Índia. A mesma folha veio alcançar porém uma aura de grande prestígio durante a época em que foram seus redactores Cunha Rivara, Tomás Ribeiro e Eduar-

do Balsemão, todos três Secretários Gerais do Estado da Índia sucessivamente: sob a pena de Rivara e de Tomás Ribeiro, a folha oficial, publicada na antiga Imprensa do Governo, passa a ser não só um repositório de informação oficial e de noticiário da Metrópole e do estrangeiro, mas o estilo literário daqueles dois proficientes redactores impressiona o elemento culto do meio e quase que lança uma geração de jovens goeses para a vida literária e para os estudos da investigação histórica. Vivificando a aliás seca e fria folha oficial que era o «Boletim Oficial», sob a sua habilíssima pena, Rivara arquivou nela os seus estudos de investigação histórica nos arquivos oficiais de Goa, reunindo-os sob o título de *Arquivo Português Oriental*, além de uma publicação periódica intitulada o *Cronista de Tissuari* (ilha de Goa), enquanto a sua forte intuição pedagógica sobre o futuro da língua portuguesa em Goa o levava a publicar o *Diccionario Concani-português*, composto por um missionário italiano, bem como a *Gramática* do Padre Tomás Estevão.

Nessa mesma folha oficial, que era o «Boletim do Governo», Tomás Ribeiro, o poeta do *D. Jaime*, publicou sob o título *Do Tejo ao Mandovi* as impressões da sua viagem de Lisboa à capital de Goa, e as *Jornadas* entre palmeiras na qual traça os quadros admiráveis das paisagens de Goa num requintado pre-impresionismo literário, como no trecho sobre Durbate, o pequeno cais acostável do concelho de Pondá:

«Densas sombras cobrem o pequeno porto de Durbate; porto escondido, ameno, quieto, amorável; parece o caramanchel de confidências à beira dum lago límpido e discreto como um espelho que tudo reflecte e nada vê. Temos defronte de nós profundas florestas de arvoredos novos. O palmeiral ainda aqui existe, mas ja não predomina, já não tiraniza a paisagem com o exclusivismo intolerante da sua melancólica sonolência.

Em Durbate há mais esplendor, maior opulência de vegetação; e sente-se por entre as balseiras de fetos e as moitas de bambuai, um remexer de ribeiros que vêm derivando das colinas».

Da conjunção desses dois escritores e do seu contacto com a mocidade estudiosa de Goa surge uma geração de

moços que se consagra às lides da pena e aos estudos eruditos.

É Filipe Neri Xavier, cuja garra para a investigação histórica se revela em «O Gabinete Literário das Fontainhas», revista mensal vinda à luz da publicidade na cidade de Pangim, em 1846 e o *Bosquejo Histórico das Comunidades*, além da publicação da *Instrução do Marquês de Alorna ao seu sucessor*, além da elaboração de uma vasta memória sobre S. Francisco Xavier por ocasião da Exposição das suas sagradas relíquias em 1893, editada pela Imprensa Nacional de Goa.

São depois Jacinto Caetano Barreto Miranda, de Margão, autor dos *Quadros Históricos de Goa*, Miguel Vicente de Abreu, Tomás Mourão Garcez Palha, mais conhecido como o Barão de Combarjua, Cristovam Aires, Mariano Gracias, Floriano Barreto, manifestações poéticas de bom estro.

Depois, Paulino Dias, autor dos poematos *Vasco da Gama e Deusa de Bronze*; Nascimento Mendonça, autor dos poemas *Lotus de Sangue e de Ideal* e de uma série de sonetos intitulados *Cantos do Vento e da Água*, cada qual deles dentro do seu estilo e da sua concepção poética.

Fora da folha oficial que era o «Boletim do Governo», não menos o progresso literário em Goa se ficou devendo a uma geração de homens que militou na imprensa periódica, representada, entre outras folhas, por «Imprensa», «Crente», «Convicção», «Vida Nova», «Discussão», «O Correio da Índia», «A Índia Portuguesa», «Debate», «Pracasha», «O Ultramar».

A Imprensa periódica diária teve nesse progresso literário operado em Goa uma boa parte, mormente desde que Messias Gomes fundou em 1900 «O Heraldo», e oito anos depois, com a fundação do «Heraldo» em 1908, sob a direcção do Dr. António Maria da Cunha.

Foram anos sucessivos em que tanto um como outro jornal constituíram a grande tribuna pública onde se ventilavam ideias e se travavam discussões sensatas. Messias Gomes distinguiu-se na política internacional, no acontecimento local; António Maria da Cunha tratou com sobriedade no artigo do fundo os problemas mais candentes da vida do país, imprimindo-lhe uma feição literária que conseguiu manter em toda

a vida do jornal, e que após o seu falecimento em 1947 foi mantida pelo seu redactor principal, o jornalista Álvaro de Santa Rita Vaz. Pena fácil e colorida, no artigo do fundo ou na crónica literária, Santa Rita Vaz honrou a tradição jornalística goesa até o momento em que se despediu de Goa com o seu editorial «Heraldo diz adeus a Goa, Damão e Dio», encerrando a publicação do mesmo jornal em Goa, em 15 de Abril de 1962 seguindo para Lisboa. O jornal «O Heraldo» continua a ser publicado em língua portuguesa, sendo seu redactor principal o jornalista Amadeu Prazeres da Costa.

Jornais diários em língua portuguesa foram-nos igualmente o «Diário da Noite», fundado em Pangim no ano de 1919 pelo jornalista Luís de Menezes, que continua sendo publicado até essa data pelos seus filhos António e Luís de Menezes filho. Vem a seguir «A Vida», jornal fundado na cidade de Margão pelo jornalista Dr. Sales da Veiga Coutinho, cujas boas tradições continuam até hoje a ser mantidas naquele jornal pelo seu filho Rev. Dr. Lúcio da Veiga Coutinho.

Em língua portuguesa continuam ainda a sua publicação em Goa, na cidade de Margão, o «Diário de Goa» e o semanário «A Índia», antiga «Índia Portuguesa», e em Bardez o semanário «A Vanguarda», do qual foi redactor principal o jornalista Carlos Pegado e Sousa, presentemente em Lisboa, e ainda o semanário «A Luta».

Em 1964 um grupo de homens de boa vontade, todos goeses, levados pelo intuito de preservar aquilo que durante gerações foi herança cultural do povo de Goa, pediu e obteve do actual governo do país a criação dum «Centro de Cultura Latina». E dentro de poucos meses, graças à boa vontade das instituições culturais de Portugal, do Brasil e de tantos outros países — entre os quais a Itália —, esse Centro conseguiu juntar uma quantidade já apreciável de livros e publicações periódicas, que ficou instalada numa sala de leitura pública, gentilmente cedida pelo Município de Goa. Em volta deste Centro continua a vida da língua portuguesa em Goa, na sua realidade, tendo isto também um evidente valor simbólico para o futuro.

Renato DE SÁ

A PROPOSITO DELLA *CANTIGA* V. 209 (= B. 607)

Cavaliere e « fin amanz » Alfonso XI¹, di cui in una recente occasione abbiamo creduto poter dimostrare il concreto interesse per il favoloso mondo arturiano², deve essere stato anche sincero innamorato della poesia come dice non tanto l'essere egli autore di almeno un componimento del Canzoniere Vaticano (il n. 209), quanto il fatto che proprio a lui il conte di Barcelos si ripromettesse di lasciare in eredità il suo libro di *cantigas*: il che non avvenne per essere a lui premorto il sovrano. Eppure anche ciò potrebbe avere soltanto un valore episodico (le nozze del re di Castiglia con la figlia del portoghese Alfonso IV avevano stretto ancor più i vincoli fra le due corti; e, d'altro canto, il bastardo di D. Denis era molto noto in quella di Castiglia ove riparò alla morte del padre) se la *cantiga* 209 non fosse (almeno a nostro vedere) il primo documento di quella innovazione profonda nelle forme poetiche tradizionali da cui pensiamo abbia preso origine tutta la poesia cortese posteriore.

Crediamo che la composizione — la cui epigrafe « El rey Dom Affonso de Castella e de Leom que venceu el rey de Belamarim com o poder d'aalem-mar a par de Tarifa » per l'accenno alla celebre battaglia di Tarifa, o del Salado, deve essere posteriore al 1340, — per la sua fresca allusività non possa esser stata scritta che in età giovanile, al principio della lunga

¹ v. M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. nac., VII, Madrid 1944, p. 34.

² *Per uno studio della tradizione cavalleresca nella vita e nella cultura spagnola medioevale*, I, in *Studi di letteratura spagnola*, Roma 1964, pp. 11-60 [a p. 46 ss.].

relazione del re con Leonor de Guzmán allorché in lui poteva essere ancora vivacissimo il ricordo dei suoi appassionati inizi¹.

En el tiempo en que solía
yo coger d'aquestas flores,
d'ál cuidado non avía
des que vi los sus amores ...

suona an fatti la seconda strofe, mentre nella terza l'amante, con improvviso e sorprendente mutar d'intonazione, si rivolge all'amica per dissuaderla dal cedere agli assalti della maldicenza:

No creades, mi senhora,
el mal dizer de las gentes,
ca la muerte m'es llegada
sy en elho parardes mentes ...

Ma alle considerazioni sulla tessitura del componimento, che già da questa strofe appare nuova e complessa, è opportuno premettere alcune altre sull'importanza che pensiamo sia da attribuirsi a questa *cantiga*, che non soltanto par condurre la fantasia su binari inattesi, ma è anche la prima ad essere scritta non in galego ma in un castigliano aperto a poche voci tradizionali²: due motivi che inducono a domandarci che cosa mai abbia persuaso il sovrano ad abbandonare la normale espressività, a cui, invece, si mantenevano ligi i rimatori portoghesi che trovavano o avrebbero trovato accoglienza e ospitalità alla sua corte.

Alla domanda non è possibile opporre se non un'ipotesi: cioè, che causa precisa e concreta della innovazione linguistica possa esser stata la volontà di dare alla Spagna (ed in opposizione al Portogallo più spesso nemico che amico) una lirica

¹ Anche R. Lapesa nell'art. su *La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino*, in *Rom. Phil.*, VII, 1953, pp. 51-59 [a p. 58] la data da « hacia 1331 ».

² Nel ms. Vat. si riscontrano *em, huum, nobre, mercede, frores, e viver, dizer* in rima con *aver, e fazer con morir*.

propria, castigliana nella veste, e che, pertanto, fatalmente anche nel contenuto doveva finire per distaccarsi da quella antica, per rivelarsi rigenerata da riflessi sottili, sfumature, colori, che organicamente si fondono con i motivi tradizionali, creando l'espressione, e insieme la scaturigine e il modello, di un modo nuovo di sensibilità e di poesia: novità che si completa nella struttura strofica. Ma nemmeno potrebbe escludersi che accanto ad un motivo letterario e politico chiaramente sentito, abbia agito sul sovrano, in perfetta combinazione, il desiderio cosciente o inconsapevole, di sottolineare il distacco dalla moglie Maria di Portogallo, la cui presenza doveva apparire al fedele amante di Leonor de Guzmán difficile e quindi tale da appesantire e raggelare ogni riferimento o ricordo del vicino mondo lusitano. Ma insieme e di contro: al dolore della moglie dimenticata non si sarebbe aggiunta anche l'offesa nel veder cantata nella sua propria lingua l'amore per la fortunata rivale? un uomo acuto e sensibile quale doveva essere Alfonso XI avrebbe potuto facilmente comprenderlo.

Nuova, o almeno non abusata, dunque, la struttura strofica della *cantiga*, costituita da 4 strofe di 8 ottonari, ciascuna seguita da un ritornello di 4 versi: un metro, l'ottonario, destinato a fortuna nella lirica nuova¹. Ma le 4 strofe hanno una funzione varia, in quanto se le prime due sono destinate all'evocazione musicale ed estatica di dolci ricordi antichi e di amarezze nuove, ed alla fine di ciascuna il poeta par riscuotersi per rivolgere ad un invisibile pubblico l'appassionata domanda:

que he d'aquesta mi senhora
que muicho desejo aver ?

nella terza egli dimentica il ritmo di quel rassegnato ricordare per volgersi direttamente all'amica a cui il suo richiamo ha dato vita. E se prima ha confessato di non comprendere se il « defalir » di quel prezioso amore

¹ v. R. Lapesa, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid 1957, p. 18.

lo fiz'el mi peccado

o

lo fizo el mal dizir¹

ora palesa quello che doveva essere il suo vero sospetto e supplica la donna di non credere al « mal dizer de las gentes ». ché a lui ne deriverebbe la morte. Per virtù dell'invocazione l'immagine si anima e diviene amorosa e pietosa, sicché nella risposta (quarta ed ultima strofe) le sue parole fugano l'ombra che sovrasta il poeta. Purtroppo il primo verso non ha avuto fortuna nella lettura del Braga (accettata anche dal Menéndez Pelayo nella sua *Antología de poetas líricos castellanos*): infatti in

Yo cogí la flor das froes ...

il verbo di prima persona è suggerito dal verso iniziale della composizione a fine di dare un senso — ma errato — alla lezione *coy* offerta dal manoscritto in luogo del necessario *soy*, così come, invece, ha corretto l'amanuense del codice Colocci Brancuti, che dopo aver trascritto *coy* si è affrettato a correggerne la consonante iniziale.² Ma la lez. *yo soy la flor ...* trasforma il ritmo del verso, e a meno di poter leggere *soy* come bisillabo (il che non ci sembra accettabile) si potrebbe sospettare la caduta di un monosillabo quale, ad es., *bien* con valore di asseverativa (= *justamente, en verdad*) a sottolineare la verità di quell'apparire in risposta all'affannata ricerca dell'amante espressa dai due ultimi versi del ritornello.

Anche per il quinto verso della stessa strofe:

dios lo pues te por tal guisa ...

(un *pues te* che sorprese il Wolf) il Colocci Brancuti offre la miglior lettura *pueste*, cioè il congiuntivo del verbo *postar*,

¹ Alternativa a cui l'andatura parallelistica imprime una fluidità popolareasca.

² Sorprende vedere come gli editori del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional antygo Colocci-Brancuti*. Fac-simile e transcrição por Elza Pacheco Machado e José Pedro Machado, III, Lisboa 1952, p. 250 ss., trascrivano *coy*, allo stesso modo che al v. 41 accettano *pues te* in luogo di *pueste*, sostituendo le lezioni del Braga alle forme corrette del manoscritto.

certamente nel senso di disporre¹. Un'ultima considerazione sull'imperfetto *querias* del quarto verso rimandiamo alla conclusione di questa nota.

Se ora fermiamo l'attenzione sull'accostamento fra la donna e la rosa, che in forma di vocativo — *nobre rosa* — ricorre al quinto verso della terza strofe (il discorso del re all'amata), sentiamo che la metafora sia pur semplicissima infonde, con l'improvviso divampare di un colore, un senso di vita e di concretezza, che, tuttavia, assai meno ci sorprenderebbe se pochi anni dopo l'immagine non ritornasse nel *Poema de Alfonso XI*, là dove Leonor è detta « flor de quantas omne vió » e « apurada como rosa ». E ciò dopo esserne stati lodati « senso e sabencia » e « razón » e « gracia e parencia », un complesso di qualità che ha un aspetto inedito più che per la voce « sabencia » in cui sembra completarsi il precedente « seso » (equivalente del *sen* dei trovatori gagliengo portoghesi ?), per le due ultime connotazioni (« gracia e parencia ») che evocano la dama « linda » piuttosto che « fremosa » a cui sarà dedicata la poesia nuova: infatti, se in « parencia » si riconosce il « bom parecer » della poesia antica, accostato a « gracia » il vocabolo perde peso e acquista gentilezza e nobiltà, indicando per endiadi (così, almeno, crediamo) la « grazia dell'aspetto ». Non più, dunque, l'esteriorità di « fremosura » e « beldad », ma una qualità più intima e spirituale, abbellita di quello stesso « matiz de nobleza y elegancia » che secondo il Corominas accompagna la « idea de hermosura » nella serie *lindo, lindura* destinata a imporsi accanto a *gentil, gentileza* nella terminologia amorosa del canzoniere di Baena². Per questo, l'atteggiamento dolce e pietoso che la « nobre rosa » (un ricordo del *Roman de la Rose* ? un ricordo o un'anticipazione di *Leonoreta, fin roseta ...* ?) assume nel-

¹ v. nota preced.

² Continuatore, anche secondo noi, piuttosto di *legitimus* che di *limpidus* come in passato aveva proposto il Menéndez Pidal, *lindo* ha assunto nei ss. XIV-XV il valore di autentico, puro, « a veces noble », e poi, « concinnus, scitus, venustus, politus, elegans » (sebbene, infine, anche di « bellus ») che gli riconosce il dizionario di Nebrija, in contrasto con l'unico e costante significato dell'agg. *hermoso*.

l'ultima strofe della *cantiga* 209, fa di Leonor de Guzmán la prima delle gentili creature che i poeti della raccolta di Juan Alfonso de Baena assomigliarono a zaffiri e a stelle, a «claro beril» o a «clavellina angelical» e, dotate del sembiante dolcissimo di una «amie fine et chiere» rivelato da qualche romanzo francese, si muovevano cantando fra selve fiorite. E la sorridente gentilezza le contrappone felicemente alle sdegnose e silenziose dame dei canzonieri antichi.

Ma la varia struttura del componimento, contemplativa e descrittiva *cantiga de refram* nella sua prima metà, ispirata alle *cantigas* dialogate (cinque, ad esempio, nel canzoniere *da Ajuda*, cioè i nn. 230, 240, 277, 317, 430) se non a pastorelle e *cantigas d'amigo* nella seconda, colpisce ancor più delle novità di lingua e di espressione. Il martellante lamento del poeta, afferrato a temi decorativi e descrittivi, e tanto costante nell'accento interiore da trasportare la nostra attenzione fuori del tempo, d'improvviso si interrompe perché qualcosa è cresciuta dentro quell'*hortus conclusus* di malinconia: alla voce dell'amore e del rimpianto è apparsa, creata dal vocativo, la figura dell'amata, non più immobile e incapace di evoluzione, come aveva voluto il modo antico, ma viva e finalmente pietosa: in un'atmosfera poetica senza tempo si introduce drammaticamente il tempo, con un volto nuovo per oggi, una promessa per domani. Alla frattura strutturale è parallela quella sintattica che offrirà il verso quarto dell'ultima strofe allorquando la donna si volgerà all'amato con le parole:

cuitado de mis amores,
bien sé lo que tú querías

fra le quali si introduce impensatamente un imperfetto là dove potevamo attenderci solo un presente o un condizionale. Cioè, al pari che in un *romance*, all'elemento intellettuale si aggiunge quello emotivo quando il momento descrittivo atemporale, legato all'uso dell'imperfetto, si fa strada nell'espressione della realtà immediata, drammatica, nettamente temporale, espressa in un tempo preciso (presente, come in questo caso, o perfetto). E qualunque sia la giustificazione che di

questa novità sintattica si voglia suggerire¹, resta sempre il fatto che l'esempio offerto dalla *cantiga* 209 deve accostarsi, per ragioni di cronologia, a quelli offerti dai *romances* ritenuti più antichi come *En Alcaudete está el buen rey* sulla morte di Fernando IV (1312) che del nuovo uso offre un bell'esempio ai vv. 19-20:

Presos, presos, caballeros,
que del rey me era mandado ...²

e *Válasme, nuestra Señora*³ sullo stesso argomento, ma in cui il fenomeno acquista maggiore evidenza (vv. 37-41): i *Carvajales*

... nos corren nuestras tierras
y nos robaban el campo
y nos fuerzan las mujeres
a tuerto y desaguizado;
comiannos la cebada,
sin después querer pagallo ...

o *Don García de Padilla* | esse que Dios perdonasse che D. Catalán⁴ ritiene ispirato alla ribellione del «Prior de sant Juan» (1328) (v. 37 ss.):

Vase para la cozina
do su cozinero está.
Assí hablava con él
como si fuera su igual ...

Ma se accettiamo la tesi del Menéndez Pidal sulla contemporaneità dei *romances* storici più antichi e degli eventi ispiratori, possiamo anche aggiungere che nel giro di pochi anni la

¹ L. Spitzer, *El romance de Abenámar*, in *Romanische Literaturstudien*, Tübingen 1959, pp. 694-716.

² Menéndez Pelayo, *Antología* cit., VII, p. 26.

³ *ivi*, VIII, p. 180.

⁴ *Un romance histórico de Alfonso XI*, in *Estudios dedicados a D. R. Menéndez Pidal*, VI, Madrid 1956, pp. 259-85 [a p. 261 ss.].

rottura sintattica, che conferisce all'espressione una notevole flessibilità, deve avere acquistato particolare funzione espressiva in quanto appare più volte di seguito anche nel *romance*: *Entre la gente se dice*¹ sulla morte di D. Fadrique, fratello di Pietro il Crudele (vv. 7-8, 33-36, 77-78):

*está la reina preñada;
otros dicen que parla ...*

*Dime, ¿ qué te paresce
de lo que dél se decía ?*

*quejosa estoy del Maestre
con gran razón que tenía ...*

*quien te la hace, señor, [scil., la traición]
declarar no se sufría ...*

È vero che questa spezzatura sintattica è considerata caratteristica dei *romances*, ma l'esempio della *cantiga* di Alfonso XI può anche far pensare che, almeno inizialmente, essa abbia saputo inserirsi in altre forme letterarie: il che meglio giustificerebbe la spiegazione proposta dallo Spitzer quando all'origine del nuovo modo stilistico sospettava non una ragione puntuale, ma un fattore di più vasta portata quale fu l'intensa drammaticità del tempo² con la visione « de una vida fraccionada en momentos ... cada uno con su autonomía respectiva, pero todos regidos por una fatalidad objetiva » (p. 712): cioè, tutto un modo di vita e di sensibilità che ci sembra difficile abbia potuto influenzare soltanto il nuovo « genere » letterario, e non altro che sul piano stilistico. Infatti, la struttura della *cantiga* stessa, ci domandiamo, non potrebbe ricondursi anch'essa al diffuso e inquieto dinamismo della vita e del regno del conquistatore di Tarifa ?

¹ *Antología* cit., VIII, p. 186.

² Crediamo, però, che nel verso *bien sé lo que tu querías* si potrebbe davvero scorgere un imperfetto « de cortesía » (Spitzer, art. cit., p. 698): la trasformazione di un'azione presente in azione passata per togliere a questa « lo que ella pueda tener de brusco »: e ciò coincide con l'uso italiano.

Speriamo di poter tentare in altra occasione l'approfondimento di un problema spirituale, e pertanto anche di stile letterario, che presenta grande interesse, ma non rinunciando ad affermare, per ora, che la vivace, espressiva e varia struttura, e la novità linguistica attribuiscono alla *cantiga* 209 un posto a sé nella storia della poesia cortese e, insieme, danno evidenza ad un aspetto inedito della complessa personalità del sovrano già dal Menéndez Pelayo definito incisivamente « al vencedor del Salado, al conquistador de Algeciras, al legislador del ordenamiento de Alcalá, al más fiero domeñador de la anarquía feudal, al rey más rey y al hombre más entero que España presenta en el siglo XIV ».

Jole SCUDIERI RUGGIERI

*La prononciation des voyelles portugaises
au XVIème siècle d'après le système
orthographique de João de Barros*

João de Barros, l'auteur des *Décades*, s'est intéressé comme on sait aux problèmes linguistiques et grammaticaux. Il a en particulier imaginé un système orthographique qui a déjà retenu l'attention des historiens de la langue portugaise¹. Ce système a été appliqué par lui dans des textes nombreux et variés. L'examen détaillé de cette petite « réforme orthographique » et de sa mise en œuvre est de nature à révéler des faits importants, qui éclairent le problème de la prononciation des voyelles portugaises au milieu du XVIème siècle.

— I —

*Le système des voyelles portugaises d'après
João de Barros. Les textes de base de la présente étude.*

A. - *Fernão de Oliveira.*

C'est par Fernão de Oliveira qu'il convient de commencer². Celui-ci, en effet, dans sa *Grammatica da lingoagem por-*

¹ En particulier dans les études suivantes, qui seront très souvent citées ici: Hart (Thomas R.): *Notes on sixteenth-century Portuguese pronunciation*, in *Word*, vol. 11, n° 3 (Décembre 1955), pp. 404-415. — Révah (I. S.): *Comment et jusqu'à quel point les parlers brésiliens permettent-ils de reconstituer le système phonétique des parlers portugais des XVIe-XVIIe siècles ?*, in *III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros* (Lisboa 1957), *Actas* vol. I p. 273-291. — Herculano de Carvalho (José G.): *Nota sobre o vocalismo antigo português: valor dos grafemas E et O em sílaba átona*, in *Revista portuguesa de Filologia* XII (1962-1963) p. 17-39.

² Nous écrivons Fernão de Oliveira conformément à l'usage. Mais à la fin de sa vie l'auteur écrivait son nom Fernando Oliveira. Voir à ce sujet notre

tuguesa, publiée en 1536, analyse les voyelles orales d'une façon que João de Barros se contentera de reprendre quelques années plus tard. Voici le texte fondamental de Fernão de Oliveira :

« Na nossa lingua podemos dividir, antes é necessário que dividamos, as letras vogaes em grandes e pequenas como os gregos, mas não já todas porque é verdade que temos *a* grande e *α* pequeno, e *ε* grande e *e* pequeno, e também *ω* grande e *o* pequeno. Mas não temos assi diversidade em *i* nem *u*. Temos *a* grande como *almada* e *α* pequeno como *alemanha*; temos *ε* grande como *feſta* e *e* pequeno como *feſto*; e temos *o* grande como *fermosos* e *o* pequeno como *fermoso*. Avemos de confessar que temos oytto vogaes na nossa lingoa mas não temos mais de cinco figuras »¹.

En ce qui concerne les voyelles toniques, ces lignes sont fort claires. La terminologie de Fernão de Oliveira, calquée sur celle des langues anciennes (« como os gregos »), distingue des voyelles longues, qu'il appelle « grandes », et des voyelles brèves, qu'il appelle « pequenas ». Mais les exemples qu'il donne nous montrent que les « grandes » sont en réalité des voyelles *ouvertes* et les « pequenas » des voyelles *fermées*. Son analyse concerne, non la *durée*, mais le *timbre*. Pour *e* et *o* les exemples sont très explicites: on a un « *e* ouvert » [ɛ] dans *feſta* (« fête ») et un « *e* fermé » [e] dans *feſto* (« laize », largeur d'une étoffe entre deux lisières); on a « *o* ouvert » [ɔ] dans le masculin pluriel *fermosos* et « *o* fermé » [o] dans le masculin singulier *fermoso*. Pour *a* tonique, le timbre « ouvert » est le cas normal, alors que le timbre « fermé » apparaît lorsque la voyelle est suivie d'une consonne nasale: ainsi le *a* tonique de *Almada* est « ouvert » [a] et celui de *Alemanha* est « fermé » [ɐ].

étude: L'« *Historia de Portugal* » de Fernando Oliveira d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, in *III Colóquio internacional etc...*, *Actas* vol. I, p. 359. — La *Grammatica* de Fernão de Oliveira est citée ici d'après la réédition de Rodrigo de Sá Nogueira, Lisbonne 1933.

¹ Fernão de Oliveira, *op. cit.*, p. 27-28.

Pour les voyelles atones, Fernão de Oliveira est beaucoup plus vague, sauf peut-être pour *a*. En précisant que les trois *a* de *Alemanha* sont également fermés, il suggère que le *a* initial prétonique et le *a* final posttonique ont le même timbre que le *a* « fermé » tonique suivi de la consonne nasale *nh*: c'est déjà la situation du portugais d'aujourd'hui, où effectivement les *a* atones, dans un mot comme celui-ci, ont pris ce timbre fermé et sourd que l'alphabet phonétique international note par [ɐ] (ex. anglais *about*), et qui est bien le même que celui de *a* tonique devant les consonnes *m*, *n* et *nh* (*ramo*, *cano*, *banho*). Nous appellerons « réduit » ce *a* atone. Il est dommage que Fernão de Oliveira ne nous dise rien du timbre de *e* atone « réduit », qui en portugais moderne est un son très bref intermédiaire entre *i* et *e* (ex. *pesares*) ni du timbre de *o* atone réduit, qui est aujourd'hui [u] (ex. *bonito*).

João de Barros, comme nous allons le constater, va reprendre cette analyse, mais ses explications, et surtout l'emploi très étendu qu'il fera de son système orthographique, vont nous permettre de préciser jusqu'à un certain point les diverses valeurs de *a*, *o* et *e*, tant en position tonique qu'en position atone.

B. - Le « corpus » de la présente étude.

C'est à partir de 1539-1540 que João de Barros définit et applique son système orthographique. Il le conservera jusqu'à la fin de sa carrière. Malheureusement tous les textes de cette période ne nous sont pas parvenus dans des versions originales. Plusieurs sont des copies ou des rééditions postérieures, qui ont modifié sur certains points, voire bouleversé, les graphies primitives. Si l'on tient compte de cette importante remarque, on peut dire que le « corpus » sur lequel doit être fondée notre étude est constitué par deux séries de textes :

a) Les traités de la période pédagogique-grammaticale (1539-1540):

1) *Cartinha com os preceitos e mandamentos da Santa Madre Igreja*:

Ce petit ouvrage a été achevé d'imprimer à Lisbonne, le

20 décembre 1539, chez Luís Rodrigues. Le titre qui figure en tête est: *Grammatica da lingua portuguesa com os mandamentos da Santa Madre Igreja*. Mais le volume ne comprend que la « *Cartinha* », sorte de manuel destiné à enseigner aux enfants la lecture en même temps que le catéchisme. On y trouve, après un bref abécédaire, les principales prières, les commandements de Dieu et de l'Eglise, un exposé des sacrements, des vertus théologiques et morales, un « traité de la messe » etc ...

2) Volume imprimé entre le précédent et le suivant (soit entre le 20 décembre 1539 et le 12 janvier 1540), toujours chez Luís Rodrigues, sous le titre de *Grammatica da lingua portuguesa*¹ et comprenant:

- a) La *Grammatica* proprement dite (fol. 1 à 39 v.);
- b) *Da Orthografia*, fol. 40 r à 50 r;
- c) *Dialogo em louvor da nossa linguagem*, fol. 50 v. à 60 r.

3) Troisième volume achevé d'imprimer à Lisbonne, toujours chez Luís Rodrigues, le 12 janvier 1540, sous le titre: *Dialogo da viciosa vergonha*². Il s'agit cette fois-ci d'un petit traité moral en forme de dialogue, sur le thème de la mauvaise honte.

Ces trois volumes, de dimensions assez réduites, forment un tout organique. Ils sont dédiés au petit prince D. Filipe, fils de Jean III, qui était né en 1533 et devait mourir prématurément. Ils concernent tous des problèmes d'éducation: apprentissage de la lecture, du catéchisme, de la grammaire, de l'orthographe, formation morale. Ils ont tous été édités dans la période comprise entre les environs de Noël 1539 et les premiers jours de janvier 1540.

Ces trois petits livres ont été réimprimés en un volume unique en 1785, par les Chartreux d'Evora, sous le titre:

¹ *Grammatica da lingua Portuguesa*, Ulyssippone, apud Lodovicum Rotorigiũ Typographum, M.D.XL.

² *Dialogo da viciosa Vergonha*, Ulyssippone, apud Lodovicum Rotorigiũ Typographum M.D.XL.

*Compilação de varias obras do insigne portuguez Joam de Barros*¹.

C'est dans la *Grammatica* et l'*Orthografia* que João de Barros expose les principes de son système orthographique. Il applique ce système dans l'ensemble des traités énumérés ci-dessus.

b) *Les trois Décades de l'Ásia*.

Le système orthographique de João de Barros se retrouve, plusieurs années plus tard, dans les trois *Décades* de l'*Ásia* qui ont été publiées dans les conditions suivantes:

- 1) *La Première Décade* en 1552, chez Germain Gailhard, à Lisbonne².
- 2) *La Deuxième Décade* en 1553, toujours chez Germain Gaillard³.
- 3) *La Troisième Décade* en 1563, chez João de Barreira, à Lisbonne⁴.

Alors que les petites œuvres de 1539-1540 étaient imprimées avec soin, régularité et cohérence, les trois *Décades* sont assez négligées: les graphies sont fréquemment incohérentes, s'éloignant des principes posés en 1540 dans la *Grammatica* et l'*Orthografia*. En revanche, les *Décades* ont l'avantage de fournir des textes très longs, présentant des exemples très

¹ *Compilação de varias obras do insigne portuguez Joam de Barros, dirigidas pelo mesmo autor ao muito alto, e excellente principe D. Felipe*, Impressas em Lisboa em caza de Luiz Rodriguez Livreiro d'Elrey, pelos annos de 1539, e 1540. E agora reimpressas em beneficio público pelos Monges da Real Cartucha de N. S. da Escada do Ceo. Lisboa, na Officina de Jozé da Silva Nazareth, anno M.DCC.LXXXV. Com licença da Real Meza Censoria.

² *Asia de Joam de Barros dos factos que os Portugueses fizeram no descobrimento & conquista dos mares & terras do Oriente*, impressa per Germão Galharde em Lisboa: a. XXVIII de Junho anno de M.V.LII. - Gothique, 128 fol.

³ *Segunda decada da Asia de Joã de Barros dos feitos que os Portugueses fizeram no descobrimẽto & cõquista dos mares & terras do Oriente*, Impressa per Germão Galharde em Lixboa aos XXIIII dias de março de M.D.LIII. - Gothique, 143 fol.

⁴ *Terceira decada da Asia de Joam de Barros: Dos feytos que os Portugueses fizeram no descobrimento & conquista dos mares & terras do Oriente*, Em Lisboa, Por Joam de Barreira MDLXIII. - 266 fol.

abondants, et où par conséquent la méthode statistique, appliquée avec discernement, donnera souvent de bons résultats.

Le « corpus » qui doit servir de base à notre recherche est donc constitué par les textes suivants:

- 1539-1540: La *Cartinha* (CAR);
 La *Grammatica* (GRA);
 L'*Orthografia* (ORT);
 Le *Dialogo em louvor da nossa linguagem* (LOUV);
 Le *Dialogo da viçiosa vergonha* (VERG);
 1552: La *Première Décade* (DEC I).
 1553: La *Deuxième Décade* (DEC II);
 1563: La *Troisième Décade* (DEC III).

Ces textes sont ici étudiés, il va sans dire, d'après les éditions originales (en l'occurrence l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro pour la *Cartinha* et ceux de la Bibliothèque d'Ajuda pour les autres ouvrages)¹. Les réimpressions modernes ne nous seront, pour cette recherche, d'aucun secours, puisque aucune d'entre elles ne reproduit les traits particuliers du système orthographique de João de Barros.

Plusieurs œuvres composées par João de Barros dans la période comprise entre les traités de 1539-1540 et les *Décades* ne peuvent, pour des raisons diverses, figurer dans notre corpus:

Le *Diálogo evangélico sobre os artigos da fé contra o Talmud dos Judeus*, écrit dans les années 1542-1543, a été conservé dans une copie manuscrite où n'apparaissent que quel-

¹ Nous avons étudié ces textes grâce à des reproductions photographiques. Pour la *Cartinha*, nous avons utilisé une photocopie aimablement mise à notre disposition par Mme Maria Leonor Buescu. Pour les autres ouvrages, nous disposons de reproductions sur microfilms. Il est à noter que dans l'exemplaire de la *Grammatica* que nous avons utilisé les folios 17 et 60 ne sont pas ceux de l'édition originale: nous n'en avons donc pas tenu compte.

ques rares vestiges des graphies caractéristiques qui devaient figurer dans le manuscrit original de João de Barros¹.

Le *Panegírico à mui alta e esclarecida princesa Infanta Dona Maria nossa senhora*, prononcé en 1545, nous a été transmis au siècle suivant par Manuel Severim de Faria, dans la première édition des *Notícias de Portugal* (Lisbonne, 1655). Ce texte est, comme il faut s'y attendre, dépourvu des graphies caractéristiques du système de João de Barros.

Enfin nous devons exclure de notre corpus un petit ouvrage qui remonte à la phase pédagogique-grammaticale de 1539-1540: le *Dialogo de Joam de Barros com dous filhos seus, sobre preceptos moraes, em modo de jogo*. Ce dialogue avait été achevé d'imprimer chez Luís Rodrigues, à Lisbonne, le 27 mars 1540. Cette édition princeps semble perdue. Une réimpression a été faite par João de Barreira, l'éditeur de la *Troisième Décade*, à Lisbonne, le 20 août 1563. Elle respecte en grande partie les principes orthographiques de 1539-1540, mais comme il ne s'agit pas de l'édition originale nous n'avons pas voulu en tenir compte.

c) Le système de João de Barros.

Le système orthographique de João de Barros applique un certain nombre de principes qui ne nous apprennent rien sur la phonétique portugaise du temps: simplification des graphies, réduction de l'emploi des lettres doubles, usage du « til » etc. Ce qui nous intéresse en lui, c'est la façon dont sont transcrites les voyelles orales, et singulièrement *a*, *o* et *e*. Voici le passage fondamental de l'*Orthografia*, qui définit sur ce point la doctrine de notre auteur²:

¹ Edition moderne du manuscrit: *Diálogo evangélico* etc. ... manuscrito inédito de João de Barros, o autor des « Décadas », introdução e notas de I. S. Révah, Lisboa 1950.

² Dans la transcription du texte de l'*Orthografia*, comme dans toutes les transcriptions de mots ou de formes cités dans la suite de la présente étude, nous adoptons les principes suivants: la ponctuation, la distribution de *i* et *j*, de *u* et *v*, de *c* et *ç*, l'emploi des majuscules, le développement des abréviations, le remplacement du « til » par *m* ou *n* devant consonnes, la coupure des mots,

« Os latinos de quem ãs nós recebemos [les voyelles] têm sómente estas cinco: *a, e, i, o, u*. Nós (como ja vimos) temos oito, s.: *á* grande, *a* pequeno, *ę* grande, *e* pequeno, *i* comum, *ó* grande, *o* pequeno, *u* comum. E a este módo os gregos e os caldeos têm letras vogáes grandes e pequenas, de que usam em sua escritura. Nós te óra em a nóssa nam usamos desta deferença de figuras que chamamos grandes. E dádo que ã sintamos na prolaçam da vóz com as latinas dobrádas a este modo: *aa, ee, oo*, soprimos o lugar onde ellas sêvem, como nestas dições: *maas, pees, poos*, as quáes devemos escrever a este modo: *más, pes, pós*. E esta maneira de dobrár duas letras fázem ás vezes os latinos como nestas dições: *Virgílii, inchoo, cooperio, suus, Aneę*; mas cada vogál fáz hũa syllaba acerca delles, e nós queremos que ambas as vogáes fáçam hũa só syllaba, o que nam póde ser pois nam sam dithongos. E bem sey que por ser novidade e o uso estár em contráiro, será cousa trabalhósa serem lógo estas nóvas figuras recebidas em nóssa orthografia. Mas o tempo ãs fará tam própias como sam as outras de que usamos. E parece cousa muy justa tratármos dellas, pois a perfeiçam da nóssa grammática consiste em conhecermos e usarmos das letras que temos, e quáes sam grandes e pequenas, pois de todas usamos senam em figura, ao me[n]os¹ em prolaçam, como podemos ver nos exemplos que particularmente daremos a cada hũa:

A

A, que *ę* a nóssa primeira letra do a-b-c, tem duas figuras: hũa deste *á* que chamamos grande, e outra do pequeno. Ambos sêvem em composiçam de dições, e cada hum tem seu officio em que o outro nam entende, porque nam escre-

sont quand il le faut modifiés pour se conformer à l'usage actuel. En revanche nous respectons scrupuleusement la distribution des graphèmes *á, a, ę, e, ó, o*, ainsi que *á, ó*. Dans les *Décades* nous ne tenons pas compte de *ę* surmonté d'un accent aigu, que nous transcrivons par *ę*: ce graphème est en effet distribué au hasard, et correspond exactement à *ę*.

¹ Le texte porte *memos*, erreur évidente.

vendo as dições onde cada hum sêve, ficariam amfibológicas e duvidósas, dádo que o módo da construiçam as mais vezes nos ensine tirár esta amfibologia, como nestas e outras dições: *más e mas*.

O primeiro tem quátro officios. Sêve por *sy* só de preposiçam, per semelhante exemplo: « quando vou *á* escóla vou de boa vontade ». E sêve de verbo na terceira pessoa do numero singular deste verbo « *ey, ás* », como quando dizemos: « *á* tanto tempo que vos nam *vy* que já vos estranháva ». E sêve de interjeiçam per este exemplo: « *á*, má cousa, porque fázis isso ? ». E quando sêve no quártio officio em composiçam com as outras letras, *ę* per os exemplos acima ditos, e quer a sua prolaçam com hiáto da boca.

A pequeno tem tres officios. Sêve per *sy* só de artigo feminino, e de relativo do mesmo genero, e em composiçam das outras letras. — De artigo, como « *a* matéria bem feita apráz ao mestre ». Sêve de relativo per semelhante exemplo: « essa tua palmatória, se *á* eu tomár far-te-*ey* lembrár esta regra », e entam tem necessidáde daquelle espirito que lhe ves encima pera diferença dos outros officios. Em composiçam: « o temor de Deos fáz *bõa* consciencia ».

ę

ę grande tem dous officios. Sêve per *sy* de verbo na terceira pessoa do n[u]mero¹ singular do verbo « sou, es, *ę* », e dizemos: « esta árte *ę* emprimida em Lixboa ». E sêve em composiçam de dições: « a nóssa *fę* nos *á* de salvár ».

E

E pequeno tem outros dous officios. Sêve per *sy* só de conjunçam em vóz, per semelhante exemplo: « tu *e* eu *e* os amigos da pátria louvamos a nóssa linguágem ». E quando sêve em composiçam das dições dizemos: « António *le* ». (ORT. fol. 42v. à 44r.).

¹ Le texte porte *numero*, erreur évidente.

Après un passage consacré à la voyelle *i*, — qui est sans intérêt du point de vue qui nous occupe —, João de Barros en vient à « *ó grande* » et « *o pequeno* » :

Ó

« Este *ó grande* tem dous officios. Sêrve per sy de interjeiçam pera chamár, como: « *ó piadoso Deos, lembrai-vos de nós* ». E sêrve em composiçám das outras leteras, como em estes nomes: « *mó, enxó, fôla, móstra* », etc. E em pronomes: « *nós, vós, nósso, vósso* »; e verbos: « *fólgo, pósso* »; e isto em algũs tempos, ca dizemos « *póde* » que *ê* presente, e « *pode* » que *ê* preterito.

O

O pequeno, ainda que perdeo a pósse de dous officios que sêrve o *ó grande*, ficáran-lhe tres. Sêrve per sy só de artigo masculino, como: « *o artigo ê denotaçám da força do nome* ». E sêrve de relativo masculino per semelhante exemplo: « *este livro sempre andarâ limpo se ô guardárem bem* ». E sêrve em composiçám de dições. E pera sabermos quá *ê* o artigo e quá *o* relativo, dado que a órdem da construiçám ô demostre, sempre acharemos o artigo detras do nome que elle rege, e o relativo entre todalas pártes porque nam tem certo lugár, e tambem ô podemos denotár com estê [*sic*] espirito em cima a este módo: « *ô* », que nam tem o artigo ». (ORT fol. 44 v et 45 r.).

Une première constatation s'impose à la lecture de ces lignes: l'analyse des différents timbres de *a*, *e* et *o* est chez João de Barros *exactement identique à ce qu'elle était chez Fernão de Oliveira*. Il y a pour chaque voyelle un timbre « grande », c'est-à-dire *ouvert*, et un timbre « pequeno », c'est-à-dire *fermé*. Seuls sont différents les symboles graphiques choisis pour distinguer ces valeurs des voyelles, — lettres grecques chez Fernão de Oliveira, signes diacritiques chez João de Barros. C'est ce que montre le tableau ci-dessous:

	Fernão de Oliveira	João de Barros	Transcription phonétique moderne
a « grande » (ouvert)	a	á	[a]
a « pequeno » (fermé)	α	a	[æ]
e « grande » (ouvert)	ε	ê	[ɛ]
e « pequeno » (fermé)	e	e	[e]
o « grande » (ouvert)	ω	ó	[ɔ]
o « pequeno » (fermé)	o	o	[o]

L'analyse de João de Barros et les exemples qu'il donne ne sont malheureusement guère explicites.

Pour les deux timbres de *a*, il oppose une série de « *á grandes* » toniques (*más, ás, á* du verbe *haver*, l'interjection *á*) à une série de « *a pequenos* » atones (*mas*, l'article *a*, le pronom personnel *a*, écrit *â* pour le distinguer de l'article, et le *a* final des mots *bãa* et *consciencia*). Faut-il en conclure que le « *á grande* » est le *a* tonique et que le « *a pequeno* » est le *a* atone ? Non, car João de Barros nous donne un exemple de *a* atone qui est « grande »: *á* représentant la préposition *a* suivie de l'article féminin. Il y a donc, en position atone, un « *a grande* » en même temps qu'un « *a pequeno* ».

Pour *e* et *o* la description de João de Barros est encore plus succincte. En position tonique, les exemples montrent bien que « *ê grande* » est un [ɛ] (*e* ouvert): *ê* « il est », *fê* « foi », et que « *e pequeno* » est un [e] (*e* fermé): *le* « il lit ». Mais en position atone il ne cite que la conjonction de coordination « *e* », où il voit un « *e fermé* ». Pour *o*, on a de la même façon des exemples très clairs pour la position tonique, qui montrent que « *ó grande* » est un [ɔ] (*o* ouvert): interjection *ó*, mots comme *mó, enxó, fôla, móstra, nós, vós, nósso, vósso, fólgo, pósso*, présent *póde*, et que « *o pequeno* » est un [o] (*o* fermé): parfait *pode*. Mais en position atone João de Barros

ne cite que l'article *o* et le pronom personnel *o* (qu'il écrit *ô* pour le distinguer de l'article), où il voit des exemples d'« *o* pequeno ».

Ainsi l'analyse théorique de João de Barros, pas plus que celle de Fernão de Oliveira, n'est de nature à nous renseigner d'une façon précise sur la distribution des voyelles qu'il distingue, à plus forte raison sur leurs réalisations phonétiques exactes. Heureusement que le système orthographique dont nous avons donné le tableau a été mis en application par João de Barros dans les ouvrages qui ont été énumérés ci-dessus. A cet égard João de Barros se distingue radicalement de Fernão de Oliveira: le système de ce dernier n'apparaît que comme une suggestion passagère, et n'a pas survécu à la *Grammatica* de 1536. Celui de João de Barros, au contraire, est appliqué dans des textes qui comptent des centaines de pages et s'échelonnent de 1539 à 1563, c'est-à-dire pendant près d'un quart de siècle.

Il est donc possible, sur la base de notre « corpus », d'analyser sur de très nombreux exemples l'application du système orthographique de João de Barros. La méthode à adopter ici doit être essentiellement *statistique*. Dans la pratique, en effet, les signes diacritiques imaginés par João de Barros sont employés d'une façon qui est loin d'être régulière. Les compositeurs d'imprimerie sont sans doute responsables d'une bonne partie de ces incohérences, qui se sont ajoutées aux inadvertances que l'auteur lui-même n'a pu manquer de commettre. Donc, dans le détail, le système n'est pas suivi avec régularité. Mais dans l'ensemble, quand on effectue des statistiques globales, on constate que des majorités se dégagent. Les traités de 1539-1540 sont de ce point de vue beaucoup plus réguliers que les *Décades*. Dans la pratique, ce sont donc ces petits ouvrages qui constitueront notre document de base. Les *Décades* nous serviront surtout à confirmer et à préciser certains points.

Les signes diacritiques imaginés par João de Barros en 1539 se ramènent, comme on l'a vu, aux *accents aigus* placés sur *á* et *ó* ouverts, aux *accents circonflexes* qui distinguent les pronoms personnels atones *ô* et *â*, et au signe *ç* qui représente *e* ouvert [ɛ]. L'origine de ce *ç* est bien connue: il s'agit

d'une graphie abrégée de la diphtongue latine *ae*. Au moyen âge les scribes négligeaient *ae*, qu'ils remplaçaient par *e*. Mais l'écriture humaniste, qui naît en Italie dans les premières années du XV^{ème} siècle, restitue *ae*. C'est alors que cette diphtongue apparaît sous la forme abrégée *ç*, où l'espèce de cédille placée sous la lettre *e* n'est autre chose que l'abréviation d'un *a*¹. C'est donc ce signe que João de Barros a adopté pour représenter « *e* grande » [ɛ]. Il a d'ailleurs écrit d'abord *ae* en toutes lettres, avant de s'en tenir à l'abréviation *ç*: dans la dédicace de la *Cartinha* au petit prince D. Filipe, on trouve en effet *ae* pour « *e* grande » (ouvert): *taerra*, *haervas*, *aera* (imparfait de *ser*), *daesse* (de *dar*), *recaebem*, *ae* (c'est-à-dire *é*, du verbe *ser*), *infaees*, *despraega* etc. Mais au bout de quelques pages *ae* cède la place à *e*. Dans les *Décades* on voit très souvent un accent aigu apparaître sur ce signe. Mais cette variante n'est pas significative: *ç* avec et sans accent sont distribués au hasard².

Un dernier point mériterait d'être étudié: la fortune de *ç* comme transcription « phonétique » de *e* ouvert [ɛ] au XVI^{ème} siècle. Contentons-nous ici de rappeler que Louis Meigret a imaginé à partir de 1547 une réforme orthographique de la langue française où *ç*, qu'il appelait « *e* crochu » ou « *e* à queue », représentait précisément le *e* ouvert [ɛ]. Quelques années plus tard Jacques Peletier du Mans proposait un système différent, mais conservait ce signe³. C'est ce même *ç* qui a été adopté par les romanistes modernes comme représentation du *e* ouvert.

¹ Voir à ce sujet Ullmann (B. L.) *The Origin and Development of Humanistic Script*, Rome 1960.

² C'est la raison pour laquelle, dans nos transcriptions des exemples tirés des *Décades*, nous négligeons la variante *ç* avec accent et écrivons partout *ç*.

³ Pour cette question, voir Brunot (Ferdinand): *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. II.

— II —

Etude de *A*.

A. - Position tonique.

Les graphies de João de Barros montrent à l'évidence que sous l'accent tonique tous les *a* sont des « *á grandes* » (ouverts), sauf devant les consonnes nasales *m*, *n*, et *nh* où ils sont des « *a pequenos* » (fermés). Si l'on réserve le cas des terminaisons verbales en *-amos* dont il sera question plus loin, on constate en effet que les graphies *á* dominent sans contexte pour transcrire cette voyelle, sauf devant *m*, *n* et *nh*. Dans cette position le phénomène s'inverse et l'on voit dominer *a*. Le fait est tellement clair qu'il est inutile de procéder à des statistiques générales.

Pour *a* tonique non suivi de *m*, *n* ou *nh*, on a par exemple dans les 5 premiers folios de la *Grammatica*, 135 cas parmi lesquels on trouve

83 fois *á* - 52 fois *a*

Ex.: *passáda*, *árte*, *diversidáde*, *linguágẽ*, *mádre*, *tratádo*, *Bernárdo*, *dármos*, *párte*, *ficáva*, *está*, *dedicáda*, - mais: *doctrinados*, *ẽsinar*, *dar*, *grammatica*. Tous ces exemples figurent à la première page de la *Grammatica* (GRA 1 v.).

Devant *m*, *n* et *nh* au contraire, *a* tonique est généralement transcrit *a*, non *á*. Ex. *animo* GRA 1 v., *chama* GRA 2 r., *dama* GRA 2 v., *mecanicas* GRA 2 v., *Africano* GRA 5 v., *chama* GRA 6 r., *amam* GRA 6 r., *tammanho* GRA 6 v., *quammanho* GRA 6 v., *lutherana* GRA 7 v., *sivilhano* GRA 7 v., *estanho* GRA 10 v., *fama* GRA 10 v., *humano* GRA 11 r., *dano* GRA 11 v., *amo* GRA 18 v., *animo* GRA 20 v. - mais: *siberáno* GRA 9 r., *chámã* GRA 18 r., *ámo* GRA 19 v., *desámo*, GRA 19 v. Voici à cet égard les résultats d'une statistique portant sur l'ensemble des œuvres de 1539-1540, mais où ne figurent pas les formes verbales en *-amos*, qui soulèvent comme on verra un problème particulier:

a + cons. nas. = 214 ex.
á + cons. nas. = 16 ex.

Il résulte de ces constatations que sous l'accent tonique il existait pour João de Barros, comme dans le portugais moderne, deux sortes d'*a*:

á ouvert partout, sauf devant *m*, *n* et *nh*
a fermé devant *m*, *n* et *nh*.

Même si cette double prononciation n'est pas mentionnée dans les explications théoriques de l'*Orthografia* qui ont été transcrites ci-dessus, elle ressort nettement de l'étude des graphies. D'ailleurs Fernão de Oliveira l'avait, dès 1536, indiquée dans sa *Grammatica*. Le *á* ouvert était évidemment un *a* normal [a], alors que le *a* fermé devait avoir, comme aujourd'hui, un point d'articulation analogue à celui du *a* réduit en position atone [ɐ]: cette fermeture résulte de la nasalisation produite par la présence de *m*, *n* ou *nh*.

S'il en est bien ainsi, nous devons dire que sous l'accent tonique *á* ouvert [a] et *a* fermé [ɐ] ne sont pas deux phonèmes différents, au sens de l'Ecole de Prague, mais des variations combinatoires d'un unique phonème *A*: ces réalisations de la voyelle sont en effet déterminées automatiquement par l'environnement phonique, sans qu'il soit possible de les utiliser dans des oppositions significatives. Ainsi, *á* ouvert [a] et *a* fermé [ɐ] apparaissent comme différents de *ó* ouvert [ɔ] et *o* fermé [o] ou de *ê* ouvert [ɛ] et de *e* fermé [e], qui s'opposent deux à deux comme de vrais phonèmes. Mais en est-il toujours ainsi? On sait que de nos jours, à Lisbonne et dans la partie centrale du pays, on distingue, à la première personne du pluriel, les terminaisons *-amos* (avec [ɐ]) et *-ámos* (avec [a]): la première est celle du présent des verbes en *-ar* (ex. *amamos*, *estamos*), et du subjonctif des verbes en *-er* et en *-ir* (ex. *vendamos*, *partamos*); la seconde est celle du parfait des verbes en *-ar* (ex. *amámos*). Le portugais de cette région a donc, pour caractériser une opposition morphologique, réintroduit dans la langue une opposition phonologique entre [a] et [ɐ] de-

vant consonne nasale. Mais ni le nord du Portugal, ni le sud, ni le Brésil n'ont suivi¹.

Il serait donc intéressant de savoir quel était, sur ce point, l'état de la langue de João de Barros. Notons d'abord que, dans le tableau de la conjugaison du verbe *amar*, qui figure dans la *Grammatica*, on lit

au présent: amamos GRA 21 v.
au parfait: amámos GRA 22 r.

C'est, comme on voit, la situation du portugais central à l'époque contemporaine. Mais il n'est pas sûr qu'il faille en déduire que telle fût effectivement la prononciation de João de Barros. Seul l'usage réel, établi par le dépouillement statistique des graphies, peut nous conduire sur ce point à une certitude objective.

Nous avons donc relevé soigneusement les formes en *-amos* et *-ámos* dans les œuvres de 1539-1540. Pour que cette statistique soit très rigoureuse, nous avons éliminé les subjonctifs (type *vendamos*, *partamos*) ainsi que les présents comme *damos*, *estamos* auxquels répond un parfait « fort ». Nous n'avons retenu que les formes verbales où le présent et le parfait sont identiques dans tous leurs détails, sauf précisément en ce qui concerne aujourd'hui le timbre du *a*, ex. *formamos*, *achamos*, *usamos*, *chamamos*. Nous n'avons pas non plus tenu compte de certains cas où le contexte n'indiquait pas avec certitude s'il s'agissait d'un présent ou d'un parfait. Voici, pour l'ensemble des œuvres de 1539-1540 figurant à notre corpus, le résultat de cette statistique:

	<i>-amos</i>	<i>-ámos</i>	Total
Présent:	116 ex.	15 ex.	131 ex.
Parfait:	15 ex.	3 ex.	18 ex.

¹ Voir sur ce point Gonçalves Viana (A. R.): *Essai de phonétique et de phonologie de la langue portugaise d'après le dialecte actuel de Lisbonne*, in *Romania* XII (1883), et 2e éd. Lisbonne 1941, p. 49-50.

Pour le parfait, comme on voit, le nombre des exemples attestés dans l'ensemble des œuvres de 1539-1540 est assez réduit: 18 en tout. Si l'on estime que ces 18 cas donnent une image exacte de la réalité, on doit conclure que João de Barros, malgré les indications théoriques de la *Grammatica*, disait *-amos* au parfait comme au présent.

Mais 18 cas constituent un échantillonnage bien limité. Nous avons donc recherché quelle est sur ce point la situation des *Décades*. Disons d'abord que, pour le vocabulaire général, la répartition des *a* et des *á* correspond bien, dans les *Décades*, aux principes énoncés dans l'*Orthografia* et à l'usage des œuvres de 1539-1540, — avec cependant une moins grande rigueur dans l'emploi. Or, si l'on fait la statistique des formes en *-amos* et *-ámos* dans l'ensemble de la *Première Décade*, on aboutit aux chiffres suivants:

	<i>-amos</i>	<i>-ámos</i>	Total
Présent:	59 ex.	22 ex.	81 ex.
Parfait:	31 ex.	15 ex.	46 ex.

Ici, le nombre des cas attestés, pour le parfait comme pour le présent, est assez grand pour avoir une valeur statistique. Or comme on voit, *-amos* l'emporte nettement, aussi bien au parfait qu'au présent.

Nous sommes donc obligés de constater que João de Barros ne pratiquait pas encore l'opposition entre *-amos* (présent) et *-ámos* (parfait) qui caractérise aujourd'hui le portugais central, ou que tout au moins cette opposition n'était chez lui ni générale ni consciente. C'est en somme l'état du portugais du Brésil, qui dit partout *-amos* avec [v].

S'il en est bien ainsi, il n'existait pour João de Barros, en syllabe accentuée, aucune opposition phonologique entre [a] et [v], qui étaient seulement des variations combinatoires d'un seul et unique phonème A. - Cette conclusion doit cependant être présentée avec réserve en raison de l'opposition *amamos/amámos* qui figure dans le paradigme de *amar*, tel que le donne la *Grammatica*.

B. - *Position atone.*

En position atone, il faut distinguer les *a posttoniques* et les *a prétoniques*. Les *a posttoniques* sont, dans le portugais moderne, tous « réduits », c'est-à-dire qu'ils se sont transformés en [ɐ], voyelle de même timbre que *a* tonique devant consonne nasale. Le *a* ouvert [a] n'apparaît en cette position que comme une variation combinatoire sans valeur phonologique, devant *l* vélaire (ex. Setúbal) et devant *r*. Ce dernier cas, d'ailleurs, ne se présente que dans quelques mots savants (ex. *nácar*). Il y a tout lieu de penser que tel était déjà l'état de la langue à l'époque de João de Barros: c'est ce que ce dernier donne à entendre quand il donne comme un exemple de « *a pequeno* » les mots « *bõa conciencia* » (voir plus haut).

En position *prétonique*, le portugais moderne prononce en général les *a* comme des [ɐ]. Mais devant *l* vélaire, la « réduction » n'a pas eu lieu, ce qui fait qu'aucune opposition entre [a] et [ɐ] n'est alors possible. Ailleurs, il peut arriver que des [a] apparaissent, qui permettent de véritables oppositions phonologiques avec [ɐ]. On peut donc dire qu'en position prétonique, partout sauf devant *l* vélaire, [a] et [ɐ] constituent véritablement deux phonèmes différents. — Comme nous allons le voir, cette situation existait déjà pour João de Barros. Le [ɐ] est le « *a pequeno* » qu'il écrit *a*; le [a] est le « *a grande* » qu'il écrit *á*, et que la graphie la plus usuelle de son temps rendait par *aa*.

Il existe d'abord un certain nombre de mots où des *a* prétoniques sont transcrits par *á* « grande ». Ex.: *sádios* (GRA 10 -v), *álem* (GRA 20 -v), *pádar* (DEC I 1-r), *vádios* (DEC I 44-v). Dans tous ces mots on avait étymologiquement *aa*. Les mêmes mots sont prononcés encore aujourd'hui, dans le portugais du Portugal, avec un « *a* ouvert » (non réduit) très caractéristique: [a]. Dans *brádár* (CAR p. 49) le *á* aton est également étymologique (ancien portugais *braadar*), mais la prononciation actuelle est [ɐ].

Mais ce sont les contractions résultant des proclitiques en hiatus qui ont multiplié dans la langue les *á* « ouverts », faisant naître des « paires » où l'opposition phonologique est d'un grand rendement. Ex.: « *a manhã* » (le matin) / *àmanha* (de-

main, c'est-à-dire à *manhã*). On a plus généralement *a* / *à*, opposition d'un rendement considérable où *a* représente l'article simple et *à* l'article précédé de la préposition *a*. João de Barros note soigneusement cette opposition, en transcrivant le premier terme par *a*, signe du « *a pequeno* » et le second par *á*, signe du « *a grande* ». C'est ainsi que dans le tableau de la *Grammatica* où figure ce qu'il appelle la « déclinaison » de l'article, *a* et *as* sont le « nominatif » et l'« accusatif », tandis que *á* et *ás* sont le « datif » (GRA 12 v); pour la « déclinaison » du nom on a de même *a rainha*, à quoi s'oppose le « datif » *á rainha* (GRA 13 r). Dans le cours du texte, on trouverait une infinité d'exemples du type « *á imitaçã* » GRA 2 v (« à l'imitation ») « *ás vezes* » GRA 9 r (« parfois »). Une « paire » analogue existe avec *aquelle* et *áquelle*, qui représente *a* + *aquelle* (par ex. VERG 9 v), ou avec *pera* et *perá*, qui représente *pera* + *a*, (ex. « *perá esquerda* » VERG 23 v).

Les graphies de João de Barros permettent, notons-le au passage, de caractériser les enclitiques comme *cada* ou *mas*: ces mots ne portent pas le *á*; ils étaient donc, comme aujourd'hui, prononcés avec [ɐ], ce qui rend possible l'opposition phonologique *mas* (« mais ») / *más* (fém. plur. de *mau*).

— III —

*Etude de O*A. - *Position tonique.*

Les explications de l'*Orthografia* reproduites plus haut montrent qu'il existait pour João de Barros, sous l'accent tonique, deux phonèmes nettement différenciés: 1) « *o pequeno* », qu'il écrit *o*, et qui est un « *o fermé* » [o]; 2) « *o grande* » qu'il écrit *ó*, et qui est un « *o ouvert* » [ɔ]. L'opposition phonologique entre ces deux phonèmes est d'un très grand rendement. João de Barros donne lui-même un exemple caractéristique: *póde*, présent de *poder* (« il peut ») / *pode*, parfait (« il put »). On sait que le portugais moderne est très riche en

« paires » de ce genre: *fóra* adv. (« dehors ») / *fôra*, v. (« il avait été »); *mólho* (« botte, fagot ») / *mólho* (« sauce »); *jógo*, v. (« je joue ») / *jôgo*, s. (« jeu ») etc. ...

Le *ó* [o] et le *o* [o] de João de Barros préfigurent donc la langue d'aujourd'hui. Le problème qui se pose à leur propos est seulement celui de leur distribution entre les différents mots.

Vocabulaire général :

Les graphies des œuvres de 1539-1540, en ce qui concerne *ó* et *o*, sont très régulières. Nous avons relevé tous les mots comportant *ó* et *o* toniques dans cette partie de notre corpus. La statistique suivante, qui concerne la *Grammatica*, l'*Orthografia*, le *Dialogo em louvor da nossa linguagem* et le *Dialogo da viçiosa vergonha*, montre que, dans un très grand nombre de cas, ces deux graphèmes se répartissent exactement comme les phonèmes correspondants dans la langue contemporaine:

ó:

afóra adv. 1 ex.
agóra adv. 16 ex.
Ambrósio n. pr. 4 ex. - Contre *Ambrosio* 1 ex.
amfibológica, adj. 5 ex. - *amfibológicas* 2 ex., total 7 ex.
António n. pr. 12 ex. - Contre *Antonio* 1 ex.
Apóllo n. pr. 1 ex.
apóstolos n. pl. 2 ex.
Aristóteles n. pr. 11 ex. - Contre *Aristoteles* 3 ex.
Babilónia n. pr. 4 ex.
bófes n. 1 ex.
cachópa n. 1 ex. - *cachópas* 1 ex., total: 2 ex.
canónica m. 1 ex. -
católicos adj. 1 ex. - *católica* 1 ex. - *católicas*, *cathólicas*: 2 ex., total: 4 ex.
circunlóquio n. 1 ex.
cóbre n. (« cuivre ») 1 ex.
cólora n. (« colère ») 1 ex.
cómico adj. 1 ex.
confórme adj. 4 ex. - *confórmes* adj. 4 ex., total: 8 ex.
consórcio n. 1 ex.

cópia n. 4 ex.
corónicas adj. 1 ex.
cóstas n. pl. 1 ex.
cóta n. 1 ex.
Crisóstomo, *Chrisóstomo* n. pr. 2 ex.
defórme adj. 1 ex. - *defórmes* pl. 1 ex., total: 2 ex.
demónio n. 1 ex.
demóra n. 1 ex.
devótas adj. pl. 1 ex., *devótos* adj. pl. 2 ex. Total: 3 ex.
dezanóve num. 1 ex.
Diógenes n. pr. 2 ex.
dóte n. 1 ex., *dótes* 1 ex., total: 2 ex.
enxó n. 1 ex.
escóla, *eschóla* n. 7 ex., *escólas*, *eschólas* 7 ex., total 14 ex. -
 Contre *escola*: 1 ex.
espanhól adj. 4 ex.
Európ(a) (écrit à tort *Európia*) 1 ex.
filósofo n. 2 ex., *filósofos* 3 ex., total: 5 ex.
fóle n. 1 ex.
fóme n. 1 ex.
fóra adv. 12 ex.
fórma n. 3 ex., *fórmas* 1 ex., total: 4 ex.
foról n. 1 ex.
fórte adj. 4 ex., *fórtés* 2 ex., total: 6 ex.
glória n. 7 ex., *glórias* 1 ex., total: 8 ex. - Contre *gloria* 1 ex.
gólpe n. 1 ex.
Gregório n. pr. 1 ex.
Heródes n. pr. 1 ex.
hómeme n. 30 ex., *hómêes* 57 ex., total 87 ex. - Contre *homem* 1 ex., *homêes* 1 ex., total 2 ex.
hórrido adj. 1 ex.
idióta adj. 1 ex.
ipócritas adj. pl. 2 ex.
istórias n. pl. 1 ex.
Jerónimo n. pr. 6 ex.
jóyas n. pl. 1 ex.
lógicos adj. pl. 1 ex.
lógo adv. 21 ex. - Contre *logo* 2 ex.
Macedónios n. pr. 1 ex.

matrimónio n. 2 ex.
mayór adj. 26 ex., *mayóres* 2 ex., total: 28 ex. - Contre *mayor*: 1 ex.
memória n. 11 ex.
menór adj. 3 ex., *menóres* 1 ex., total: 3 ex.
milhór adj. 7 ex., *melhór* 8 ex., total 15 ex. - Contre *milhor* 3 ex.
misericórdia n. 1 ex.
mó n. (« meule ») 1 ex.
módo n. 91 ex., *módos* 14 ex.; total: 105 ex. - Contre *modo* 3 ex.
mólho n. (« faisceau, botte ») 1 ex.
mórte n. 2 ex., *mórtes* 1 ex.; total: 3 ex. - Contre *morte* 1 ex.
móstra n. 1 ex.
negócio n. 2 ex., *negócios* 13 ex., total: 15 ex. - Contre *negocios*: 1 ex.
nóbre adj. 1 ex., *nóbres* 3 ex., total: 4 ex.
nós pr. pers. 2 ex.
nóssso poss. 13 ex., *nóssos* 3 ex., *nóssa* 20 ex., *nóssas* 3 ex.; total 39 ex. - Contre *nosso* 1 ex.
nóta n. 1 ex.
nóva n. 1 ex.
nóve num. 3 ex. - Contre *nove* 1 ex.
ó interj. 2 ex.
óbra n. 24 ex., *óbras* 12 ex.; total: 36 ex.
ódio n. 3 ex.
óra n. (« heure ») 1 ex., *óras* 2 ex.; total: 3 ex.
óra adv. 19 ex.
órдем n. 30 ex.
óspede n. 1 ex.
pagódes n. pl. 1 ex.
palmatória n. 2 ex.
património n. 1 ex.
peró adv. 37 ex.
piór adj. 4 ex.
pórta n. 3 ex., *pórtas* 1 ex.; total 4 ex. - Contre *portas* 1 ex.
pósse n. 2 ex.
pródigo adj. 1 ex.
prólogo n. 1 ex.

propósito n. 7 ex., *propósito* 2 ex.; total: 9 ex.
próprio adj. 17 ex., *próprios* 9 ex., *própria* 3 ex., *próprias* 11 ex., total: 40 ex. - Contre *proprios* 1 ex., *propria* 1 ex.; total: 2 ex.
prósperas adj. f. pl. 1 ex.
próve adj. (« pauvre ») 5 ex., *próves* 1 ex., *póbre* 1 ex., *póbres* 2 ex., total: 9 ex.
próximo adj. 2 ex. - Contre: *proximo* 1 ex.
repósta n. 8 ex., *repóstas* 2 ex.; total: 10 ex.
rhetórica n. 1 ex.
róca n. (« quenouille ») 1 ex.
sacerdóte n. 1 ex., *sacerdótes* 1 ex., total: 2 ex. - Contre: *sacerdote*: 1 ex.
só adj. 20 ex.
Sócrates n. pr. 4 ex., *Sócrates* 1 ex.; total: 5 ex.
sól n. 2 ex.
sóla n. 1 ex.
suór n. 1 ex.
theólogos n. pl. 1 ex.
theórico adj. 1 ex.
torcicólo n. 1 ex.
tóque n. 1 ex.
tróvas n. pl. 1 ex.
vitória n. 4 ex. - Contre: *vitoria* 1 ex.
vólta n. 1 ex.
vós pr. pers. 2 ex.
vóssso poss. 4 ex., *vóssa* 2 ex.; total: 6 ex.
vóz n. 27 ex., *vózes* 2 ex., total: 29 ex. - Contre *voz* 2 ex.
 Dans trois cas, on a des mots qui aujourd'hui comportent un *o* ouvert [ɔ], et qui sont écrits avec *o*:
concordes adj. pl. 1 ex.
Herodoto n. pr. (auj. *Heródoto*) 1 ex.
Penthecoste 1 ex.

Récapitulation pour ó:

Nombre de mots:	116
Graphies ó:	818
Graphies o:	33.

Dans la *Cartinha* nous avons relevé, pour 56 mots de cette catégorie, 242 graphies *ó* et 30 graphies *o* seulement.

o:

açores n. pl. 1 ex.
ajuntador n. 1 ex.
alforjes n. pl. 1 ex.
amador n. 1 ex.
autor n. 3 ex., *autores* 4 ex., total: 7 ex.
boa, adj. fém. 2 ex. (à côté de la forme normale *bõa*)
boca n. 5 ex.
bolsa n. 2 ex.
caçador n. 1 ex., *caçadores* 1 ex., total: 2 ex.
calor n. 1 ex.
ensor n. 1 ex.
clamor n. 1 ex.
codea n. (= *côdia*, « croûte ») 1 ex.
como conj. 7 ex.
compoedores n. pl. 1 ex.
conhome n. 1 ex.
conservador n. 1 ex.
cor n. (« couleur ») 5 ex.
corredores n. pl. 1 ex.
corte n. 2 ex.
creçdor n. 1 ex.
criador n. 1 ex.
defensor n. 2 ex.
demonstrador n. 5 ex.
desejador n. 1 ex.
destroidor n. 1 ex.
Diogo n. pr. 1 ex.
ditador n. 1 ex.
doce adj. 3 ex.
dono n. 4 ex.
dor n. 5 ex.
doutor n. 1 ex., *doutores* 1 ex., total: 2 ex.
Eitor n. pr. (Hector) 7 ex.
embaixadores n. pl. 1 ex.
emperador n. 1 ex.

encantador n. 1 ex.
enxofre n. 1 ex.
erros n. pl. 1 ex.
escritores n. pl. 4 ex.
favores n. pl. 3 ex.
folha n. 1 ex.
força n. 19 ex., *forças* 2 ex.; total: 21 ex.
frol n. (« fleur ») 3 ex., *flores* 1 ex.; total: 4 ex.
giolhos n. pl. (« genoux ») 1 ex.
Godos n. pr. (« Goths ») 1 ex.
gosto n. 1 ex.
humores n. pl. 1 ex.
impresor n. 1 ex.
inventor n. 2 ex.
istoriadores n. pl. 1 ex.
julgador n. 1 ex.
lavrador n. 1 ex., *lavradores* 1 ex.; total: 2 ex.
Lisboa n. pr. 3 ex., *Lixboa* 3 ex.; total: 6 ex.
lobo n. 1 ex.
logro n. 2 ex.
louvor n. 12 ex., *louvores* 3 ex.; total: 15 ex.
mandador n. 1 ex.
mercador n. 1 ex.
moço n. 5 ex., *moços* 10 ex., *moça* 3 ex.; total: 18 ex.
moradores n. 1 ex.
mosto n. 1 ex.
nome n. 159 ex.; *nomes* 52 ex.; total: 211 ex.
oje adv. 2 ex.
orador n. 1 ex., *oradores* 1 ex.; total: 2 ex.
pasadores n. 1 ex.
pastor n. 2 ex., *pastores* n. 2 ex.; total: 4 ex.
pecador n. 1 ex.
peçonha n. 2 ex., *poçonha* 1 ex.; total: 3 ex.
pessoa n. 30 ex., *pesoa* 6 ex., *peessoas* 16 ex., *pesoas* 3 ex.:
total: 55 ex.
possedor n. 1 ex., *possedores* 1 ex.; total: 2 ex.
preceitor n. 2 ex., *preceitores* 1 ex.; total: 3 ex.
pregador n. 1 ex., *pregadores* 1 ex.; total: 2 ex.
preñome n. 2 ex.

primor n. 1 ex.
professores n. pl. 1 ex.
pronome n. 12 ex., *pronomes* 11 ex.; total: 23 ex.
pudor n. 2 ex.
redentor n. 2 ex.
rigor n. 1 ex.
Roma n. pr. 2 ex.
rosto n. 5 ex., *rostros* 2 ex.; total: 7 ex.
sabedor n. 1 ex.
sabor n. 1 ex.
senhor n. 43 ex., *senhores* 5 ex., *senhora* 1 ex.; total: 49 ex.
sobre prép. 12 ex.
sobrenome n. 1 ex.
socessores n. pl. 1 ex.
soldo n. 1 ex.
sollicitador n. 1 ex.
soma n. 3 ex.
temor n. 13 ex.
testador n. 1 ex.
todo adj. 5 ex., *todos* 2 ex., *toda* 3 ex., *todas* 2 ex.; total: 12 ex.
torpe adj. 1 ex., *torpes* 4 ex.; total: 5 ex.
torre n. 1 ex.
trêdor n. (« traître ») 1 ex.
tremor n. 1 ex.
vencedor n. 3 ex.
vergonha n. 78 ex.
zelador n. 1 ex.

Dans un cas, on a un mot comportant aujourd'hui un *o* fermé [o], qui est écrit avec *ó*: *arróbe* n. 1 ex.

Récapitulation pour *o*:

Nombre de mots:	100
Graphies <i>o</i> :	685
Graphies <i>ó</i> :	1.

Dans la *Cartinha* nous avons relevé 49 mots de cette catégorie dont 219 exemples de graphie *o* et aucun exemple de graphie *ó*.

Dans les deux séries de mots qui précèdent les graphies des œuvres de 1539-1540 sont, comme on voit, d'une cohérence et d'une régularité remarquables. Malheureusement les *Décades*, pour ces mêmes voyelles *ó* et *o*, présentent une situation confuse et désordonnée. Voici par exemple les résultats d'une statistique concernant quelques mots caractéristiques relevés dans les 50 premiers folios de la *Première Décade*:

<i>módo(s)</i>	97 ex.	<i>modo</i>	2 ex.
<i>nóssos(s)</i>	} 225 ex.	<i>nosso(s)</i>	} 17 ex.
<i>nóssa(s)</i>		<i>nossa(s)</i>	
<i>fora, foram</i>	} 137 ex.	<i>fóra, fóram</i>	} 75 ex.
<i>fosse, fossem</i>		<i>fósse, fóssem</i>	
etc.		etc.	
<i>pode</i> (parfait)	6 ex.	<i>póde</i> (parfait)	6 ex.
<i>peessoa(s)</i>	} 26 ex.	<i>pessóá(s)</i>	} 62 ex.
<i>pesoa(s)</i>		<i>pesóá(s)</i>	
nom en <i>-ores</i> :		id.:	
<i>autores, es-</i>	} 38 ex.	<i>atóres, es-</i>	} 74 ex.
<i>critores, pas-</i>		<i>critóres, pas-</i>	
<i>tores, etc.</i>		<i>tóres, etc.</i>	

Comme on voit, il est impossible d'apercevoir dans ces graphies un ordre intelligible: les *ó*, en particulier, sont majoritaires dans des cas où l'on avait de toute évidence des *o* fermés [o], par ex. *peessoa*, pluriels en *-ores* du type *autores*. Il semble donc que la valeur des graphèmes *o* et *ó* dans le système orthographique de João de Barros soit complètement perdue de vue à partir des *Décades*. Cette œuvre ne nous est d'aucun secours pour ce point particulier de notre recherche, et nous devons nous limiter aux œuvres de 1539-1540 figurant à notre corpus. Pour ces dernières, au contraire, les graphies sont remarquablement régulières et significatives.

C'est donc en nous fondant uniquement sur ces documents limités, mais sûrs, que nous allons maintenant étudier la répartition des *o* et des *ó* toniques pour deux catégories de mots où cette répartition soulève quelques problèmes intéressants:

Répartition de o et ó toniques dans les paradigmes verbaux:

1) *Verbes de la 1ère conjugaison (-ar):*

Quand le *o* tonique n'est pas suivi d'une des nasales *m, n, nh*, ni d'une voyelle, il est régulièrement écrit *ó* (ouvert):

acordar: acórho 1 ex.
adorar: adóro 1 ex.
acostar: acósta 1 ex.
aprovar: apróvo 2 ex.
chorar: chóram 1 ex.
conformar: confórma 1 ex., confórmam 1 ex.
convocar: convóca 1 ex.
cortar: córta 2 ex., córtam 1 ex., córte (1ère pers.) 1 ex., córtem 1 ex.
demonstrar: demóstro 2 ex., demóstra 3 ex., demóstram 2 ex., mais *demostre* 1 ex.
denotar: denóto 1 ex. denóta 9 ex. denótam 4 ex.
encostar: encótem 1 ex.
folgar: fólgo 3 ex., fólgas 1 ex., fólgam 2 ex., mais *folgam* 1 ex.
formar: fórmam 7 ex., mais *formam* 2.
importar: impórta 2 ex.
jogar: jógam 1 ex.
morar: móras 1 ex.
mostrar: móstro 1 ex., móstra 5 ex., móstram 1 ex., móstrem 1 ex., mais *mostra* 1 ex.
obrar: óbram 1 ex., óbrem 1 ex.
provar: próvam 1 ex.
provocar: provóca 2 ex.
renovar: renóve 1 ex.
rogar: rógo 5 ex., róga 2 ex.
tocar: tóca 1 ex.

tornar: tórno 1 ex., tórna 1 ex., tórne 1 ex.
torvar: tórve 1 ex.
trocar: tróca 1 ex., trócam 1 ex.

Dans tous les cas qui précèdent on compte 80 fois *ó* et 6 fois seulement *o*. On avait donc *ó* ouvert [ɔ], comme aujourd'hui.

Quand *o* tonique est suivi de *m, n, nh*, ou d'une voyelle, on a au contraire *o*:

tomar: tomo 1 ex., toma 1 ex., tomam 6 ex., tomes 1 ex., tome 1 ex. toma (impér.) 1 ex.
blasonar: blasona 1 ex.
avergonhar: avergonham 1 ex.
envergonhar: envergonham 3 ex.
perdoar: perdoes 1 ex., perdoe 1 ex., perdoa (impér.) 1 ex.
soar: soa 1 ex.

Certes le nombre d'exemples est limité. Mais la régularité du phénomène est caractéristique. Il y a donc tout lieu de penser que dans cette position on avait *o* fermé [o], ce qui correspond à la prononciation actuelle, sauf pour *tomar*, où le portugais dit aujourd'hui *tómo, tóma*, etc... avec *o* ouvert [ɔ]¹. João de Barros, comme on voit, prononçait ces formes avec *o* fermé [o].

2) *Verbes de la 2ème conjugaison (-er):*

	<i>o</i>	<i>ó</i>
<i>acolher</i> :	acolho 2 ex.	acólhem 1 ex.
<i>concorrer</i> :		concórrrem 1 ex.
<i>correr</i> :	corra 1 ex.	córrem 1 ex.
<i>sofrer</i> :		sófre 1 ex.
<i>volver</i> :	volve 2 ex.	vólve 1 ex.

¹ Cf. Gonçalves Viana (A. R.) *op. cit.*, p. 65.

Les exemples sont peu nombreux, mais ils traduisent une prononciation qui est déjà celle d'aujourd'hui: *o* fermé [o], à la première personne du singulier de l'indicatif et aux diverses personnes du subjonctif, — *ó* ouvert [ɔ] aux autres personnes. Seuls les deux exemples de *volve* sont aberrants.

3) *Verbes de la 3ème conjugaison (-ir):*

	<i>u</i>	<i>ó</i>
<i>cobrir:</i>	cubro 1 ex., cubras 1 ex.	
<i>fugir:</i>	fugam 1 ex.	fóge 1 ex.
<i>dormir:</i>	durmo 2 ex.	
<i>subir:</i>		sóbe 1 ex.

Les exemples sont encore plus rares, mais ils sont conformes à l'alternance moderne entre *u* et *ó* [ɔ] pour les verbes de cette catégorie.

4) *Verbes irréguliers:*

compor: subj. componha 3 ex.
parf. compos 14 ex.

poder:

<i>Prés.</i>		<i>Subj.</i>
pósso 7 ex.		póssas 1 ex.
pódes 9 ex.	podes 1 ex.	póssa 4 ex.
póde 49 ex.	pode 3 ex.	póssam 3 ex.
pódem 33 ex.		

Parfait: 3ème pers. pode 2 ex.

poer:

Prés. ponho 3 ex.
pomos 1 ex.
Parf.: 3ème pers. pos 6 ex., mais pós 1 ex.

ser:

Prés.: somos 7 ex.
Parf. *P. q. parf.*
foste 1 ex. fora 3 ex.
fomos 1 ex. foras 3 ex.

fostes 1 ex.	fora 13 ex.
	foramos 3 ex.
	foreyes 3 ex.

Parf. et p. q. parf.:
foram 19 ex.

<i>Imp. du subj.</i>	<i>Fut. du subj.</i>
fosse 1 ex.	for 1 ex.
fosses 1 ex.	fores 2 ex.
fosse 11 ex.	for 16 ex.
fossemos 1 ex.	formos 1 ex.
fosseyes 1 ex.	fordes 1 ex.
fossem 5 ex.	forem 4 ex.

En ce qui concerne la voyelle tonique, la situation de ces verbes irréguliers est, comme on voit, exactement la même qu'aujourd'hui.

Nous pouvons donc conclure que, dans les limites des cas attestés, la répartition des *ó* [ɔ] et des *o* [o] dans les paradigmes verbaux est déjà chez João de Barros celle du portugais d'aujourd'hui. Une seule exception concerne le verbe *tomar*: João de Barros dit *tomo*, *toma* avec [o].

Alternance de o et ó dans certains noms et adjectifs (métaphonie):

On sait que le portugais moderne oppose d'une part le singulier et le pluriel, et, d'autre part, le masculin et le féminin d'un certain nombre de noms et d'adjectifs en répartissant les *ó* [o] et les *ó* [ɔ] selon le schéma suivant:

côrpo, córpos
gloriôso, gloriósos, gloriósa, gloriósas

Ce phénomène est à la fois phonétique et morphologique. On a utilisé l'action dilatrice de la voyelle atone finale sur la voyelle tonique (« métaphonie ») pour opposer les formes du paradigme, en accentuant les différences qui les séparent. Nous ne prétendons pas examiner ici le problème de l'origine de

cette alternance δ / δ^1 , mais simplement chercher quel était sur ce point l'état de la langue de João de Barros.

L'examen de tous les cas attestés dans les œuvres de 1539-1540 figurant à notre corpus nous conduit à la statistique suivante, où nous répartissons les mots entre trois catégories:

1) Première catégorie: subst. masc. type *côrpo/córpos*

Singulier		Pluriel	
<i>o</i>	<i>ó</i>	<i>ó</i>	<i>o</i>
choro 1 ex.			
corpo 24 ex.		córpos 2 ex.	
esforço 3 ex.			
fogo 5 ex.		fógos 2 ex.	
jogo 2 ex.			
olho 7 ex.		ólhos 17 ex.	olhos 2 ex.
povo 16 ex.			povos 4 ex.
rogo 1 ex.			rogos 4 ex.
	socórro 1 ex.		socorros 1 ex.
			tremoços 1 ex.
59 ex.	1 ex.	21 ex.	12 ex.

¹ Cf. Williams (Edwin B.): *From Latin to Portuguese*, Philadelphia 1938, § 123, 6 et § 126, 7-8. Cf. aussi Nunes (José Joaquim): *Compêndio de Gramática histórica portuguesa*, 3e éd., Lisbonne 1945, p. 241.

2) Deuxième catégorie: adj. type *nôvo, nóvos, nóva, nóvas*:

Masc. sing.	Masc. plur.	Fém. sing.	Fém. plur.
	avós 1		
gróso 1		grósa 1	gróssas 1
morto 2	mórtos 5		mórtas 1
novo 6	nóvos 2	nóva 5	nóvas 3
		nóva- mente 3 ¹	
posto 13	póstos 5	pósta 7	póstas 4
composto 4	compóstos 2	compósta 11	compóstas 1
compósto 2	compostos 4		
suposto 2			prepóstas 2
			ó : 12
o : 27	ó : 15	ó : 27	o : 0
ó : 3	o : 4	o : 0	

3) Troisième catégorie: adj. en *-ôso, -ósos, -ósa, -ósas*.

Nous avons compté 133 exemples (y compris les adverbes en *-ósamente*) dans les œuvres de 1539-1540 figurant au corpus, ex. *animoso, cobiçoso, deleitoso, dificultoso, duvidoso, copiósos, curiosos, dificultósos, avendósa, copiósas, enojósa, fermósa, duvidósas, preciósas*, etc. ...

La statistique d'ensemble s'établit comme suit:

Masc. sing.	Masc. plur.	Fémin. sing.	Fémin. plur.
-oso: 57	-ósos: 16	-ósa: 42	-ósas: 9
-óso: 3	-osos: 4	-osa: 2	-osas: 0

¹ Les adverbes en *-mente* doivent entrer dans notre statistique, puisque l'adj. fém. est dans ce cas traité en portugais comme un mot séparé conservant sa voyelle tonique.

Si l'on récapitule maintenant les trois catégories ci-dessus en un unique tableau, on obtient:

	Masc. sing.	Masc. plur.	Fém. sing.	Fém. plur.
I) Type <i>corpo</i>	o: 59 ó: 1	ó: 21 o: 12		
II) Type <i>novo</i>	o: 27 ó: 3	ó: 15 o: 4	ó: 27 o: 0	ó: 12 o: 0
III) Type <i>-oso</i>	o: 57 ó: 3	ó: 16 o: 4	ó: 42 o: 2	ó: 9 o: 0
	o: 143 ó: 7	ó: 52 o: 20	ó: 69 o: 2	ó: 21 o: 0

Comme on voit, les alternances entre *o* et *ó* sont déjà celles du portugais moderne. Cette constatation est intéressante, car elle permet de fixer dans ce cas le *terminus ad quem* de la métaphonie. C'est surtout pour les masculins pluriels en *-óso* que ce fait mérite toute notre attention. Les historiens de la langue portugaise, suivant une remarque de Duarte Nunes de Leão dans son *Orthographia* (1576) estiment souvent que dans les adjectifs en *-oso* le masculin pluriel avait encore, à la fin du XVI^{ème} siècle, un *o* fermé comme le singulier, de sorte que l'alternance était *-óso*, *-óso*, *-ósa*, *-ósa*¹. João de Barros ne suit pas cet usage, d'accord d'ailleurs avec Fernão de Oliveira qui, dans le passage de sa *Grammatica* cité ci-dessus, oppose *fermosos* avec « *o grande* » à *fermoso* avec « *o pequeno* ».

D'une façon très générale, on ne peut pas ne pas être frappé par le caractère très « moderne » de la langue de João de Barros en ce qui concerne la répartition de *o* et de *ó* sous l'accent tonique. Cette répartition est, jusque dans le détail, — si l'on excepte le cas de *tomo*, *toma*, etc. — celle-là même de [o] et [ɔ] dans le portugais de notre temps.

¹ Cf. Williams (Edwin B.), *op. cit.*, § 126, 8-A et Nunes (J. J.), *op. cit.*, p. 241, n. 1.

B. - Position atone:

Les explications théoriques de João de Barros dans l'*Orthografia* ne nous renseignent guère, on l'a vu plus haut, sur la réalisation phonétique des *o* atones. Quant à la pratique des graphies, elle n'est pas non plus explicite. Nous ne saurions donc apporter ici d'éléments très nouveaux pour la solution du problème de la valeur phonétique du graphème *o* dans le portugais du XVI^{ème} siècle¹.

Observons, en premier lieu, qu'en position *posttonique* João de Barros écrit toujours *o*, jamais *ó*. A la finale il n'existe aucune possibilité d'opposer phonologiquement [o], [ɔ] et [u]. A la pénultième des proparoxytons, on distingue dans la graphie des *o* et des *u*: *bibora*, *vocábulos*. Mais le « rendement » phonologique d'une telle opposition est *a priori* négligeable car il n'existe guère de « paires » qui puissent s'opposer par ce seul détail. De plus, on trouve en cette position des *u* au lieu des *o* étymologiques et des *o* au lieu des *u*. ex. *parábula*, *titolo*, sans aucune raison apparente. Bref, en position posttonique, et tout particulièrement à la finale, le graphème *o* peut être réalisé phonétiquement par des voyelles de timbres divers allant de [o] à [u] sans que le système phonologique en soit affecté.

En position *prétonique* la situation est beaucoup plus complexe. On sait que de nos jours, au Portugal, le graphème *o* est alors prononcé [u], sauf dans quelques positions particulières où il est resté [o]: devant *l* vélaire (ex. *soldado*) et à l'initiale (ex. *oficial*). Dans les positions où il s'est réduit à [u] on peut encore trouver des *o* qui se prononcent [o], pour des raisons en général étymologiques, ex. *còrar*, *mòrgado*, *sòmente*, ou dans des mots d'origine savante tels que *normal* ou *adoptar* (pron. *adòtar*). On a ainsi, dans cette position,

¹ Voir à ce sujet les études de Hart (Thomas R.), Révah (I. S.) et Herculano de Carvalho (José G.) citées p. 127, n. 1. Voir également Révah (I. S.): *L'évolution de la prononciation au Portugal et au Brésil du XVI^{ème} siècle à nos jours*, in *Anais do primeiro Congresso Brasileiro de língua falada no teatro*, Rio de Janeiro 1958, p. 387-399.

une véritable opposition phonologique entre *o* et *u*, ex. *côrais* (« vous rougissez ») et *corais* (« coraux »), que sont venus renforcer les mots en *ou* atone où la diphtongue *ou* s'est réduite elle aussi à [o]: *tocar* / *toucar*. Au Brésil, en revanche, *o* prétonique s'est réduit à [u] sur une beaucoup moins grande échelle, et est en général prononcé [o].

L'examen des graphies de João de Barros montre d'abord qu'en position prétonique il emploie en général le signe *o*, qui traduit « *o* pequeno » ex. *poder*. Mais on trouve parfois, dans quelques cas rares, le signe *ó*, qui traduit le « *ó* grande », ex. *sómente* (37 ex. dans les œuvres de 1539-1540), *mórgádo* (DEC I 16-v). On rencontre même *prónome* (3 ex. dans la *Grammatica*) et *óraçám* (19 ex.). Il est donc clair qu'une opposition phonologique existait alors, comme dans la langue actuelle du Portugal, entre le « *o* pequeno » de *poder* et le « *ó* grande » de *sómente* et *mórgádo*. Cette opposition était certes, comme de nos jours, d'un assez faible rendement, mais elle existait¹. Quelle était donc la réalisation phonétique de ces deux phonèmes distincts ? La différence entre le *o* atone de *poder* et le *ó* atone de *sómente* était-elle celle qui sépare [u] de [o], comme aujourd'hui, ou celle qui sépare [o] de [ɔ] ? Le *o* atone de *poder*, en d'autres termes, était-il prononcé [u], comme aujourd'hui, ou [o] ?

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner ce problème dans son ensemble. On en trouvera la discussion, en particulier, dans les études que M. M. Hart, Révah et Herculano de Carvalho ont consacrées à la prononciation ancienne du portugais¹. De ces études, qui utilisent le témoignage des grammairiens, de Fernão de Oliveira à Verney, et les données de la dialectologie, il semble ressortir que la réalisation phonétique du *o* prétonique courant, — celui de *poder* — était au XVI^e siècle [o], et non [u]. L'opposition entre le *o* de *poder* et le *ó* de *sómente* était donc celle de [o] et de [ɔ]. Nous vou-

¹ Dans la « déclinaison » de l'article Fernão de Oliveira distingue les « nominatifs » et « accusatifs » *o*, *os* (avec « *o* pequeno ») des « datifs » *o* et *os* (avec « *o* grande »): cf. Herculano de Carvalho (J. G.), *op. cit.*, p. 22.

drions seulement montrer ici en quoi les graphies de João de Barros, — indépendamment du témoignage très explicite de la *Grammatica*, qui voit dans l'article *o* un « *o* pequeno » —, confirment toujours cette théorie et ne l'infirmement jamais.

Il existe d'abord une très grande quantité de mots où les graphèmes *u* et *o* ne sont jamais confondus dans les syllabes prétoniques: *natureza*, *judgar*, *particular*, *jurdiçám*, *sustantivo* etc. *poder*, *vogal*, *sobejo*, *soberbo*, *prometer* etc. Dans les cas où on constate des confusions entre *u* et *o*, l'explication est à chercher ailleurs que dans une évolution phonétique générale qui aurait fait passer partout *o* à *u*. Voici quelques cas caractéristiques:

u et *o* atones confondus en hiatus:

Dans cette position, il y avait suppression de l'opposition phonologique entre *o* et *u*, ex. *povoada*, *peçoal*, comme *qual*, *guardar*. Des graphies comme *ágoa* dans João de Barros sont normales. Elles correspondent à un usage dont Fernão de Oliveira fait la théorie dans sa *Grammatica*, et qui consiste à employer *o* et *e* plutôt que *u* et *i* pour représenter [w] et [j] en hiatus, parce que *u* et *i* sont réservés aux voyelles accentuées¹.

fogir/fugir, *sobir/subir* etc.:

On trouve dans João de Barros, comme chez tous les écrivains du temps, les graphies *o* et les graphies *u* mêlées dans les formes des verbes en *-ir* accentuées sur le *i*: *fogir/fugir*; *acodir/acudir*; *sobio/subio* etc. Fernão de Oliveira note cette particularité dans un passage de sa *Grammatica*: « Antre *u* et *o* há tanta vezinhança que quasi nos confundimos dizendo uns *somir* e outros *sumir*, e *dormir* ou *durmir*, e *bolir* ou *bulir* e outras muitas partes semelhantes »². Mais cette remarque

¹ Voir les études de Hart (Thomas R.), Révah (I. S.) et Herculano de Carvalho (J. G.) cités p. 127, n. 1, en tenant compte des divergences importantes qui séparent sur certains points les interprétations de ces auteurs.

² Voir à ce sujet Herculano de Carvalho (J. G.), *op. cit.*, p. 8-9.

ne signifie pas que dans ces mots *o* et *u* aient représenté une unique voyelle dans la réalisation phonétique. Elle signifie que tantôt on prononçait *o*, tantôt *u*. Ce qui le montre bien c'est qu'il s'agit d'une série de verbes qui, tous, présentent des particularités communes: aux formes où l'accent tonique est sur la racine le *u* et le *o* alternent: *fujo*, *foge* etc. On peut penser que c'est cette alternance entre *u* et *o* aux formes « fortes » qui a été transportée aux formes où *o* est atone¹. D'autres voient (à tort sans doute) dans le passage de *o* à *u* un phénomène de dilation, provoqué par le *i* final². De toute façon, cette hésitation entre *o* et *u* résulte d'une situation propre à cette catégorie de mots. Elle ne traduit pas la confusion des deux voyelles en une réalisation phonétique unique, bien au contraire³.

podesse/pudesse; poseeram/puseram:

Au parfait fort et dans les temps qui s'y rattachent, les graphies de João de Barros, conformément à l'usage du temps, laissent apparaître des *u* prétoniques à côté des *o*. On a, dans l'ensemble des œuvres de 1539-1540 et des trois *Décades*:

puderam 2 ex., *pudesse* 8 ex., *pudesse* 5 ex., *pudessem* 6 ex., *pudessem* 1 ex., à côté de très nombreuses formes comme *podera*, *poderamos*, *podesse*, *poder*, etc. Total: *u* 21 ex., *o* 137 ex.

puseram 1 ex., *puseram* 2 ex., *puseresse* 3 ex., *puseresse* 1 ex. contre de nombreux *posera*, *poseeram*, *posseram*, *possem* etc... Total: *u* 9 ex., *o*: 43 ex.

Les formes en *u* sont donc minoritaires, mais on ne saurait les négliger. Ce qui est remarquable, c'est qu'elles n'apparaissent qu'au parfait (et aux temps qui s'y rattachent), jamais au présent: si João de Barros hésite sur le *o* de *poderam*, il n'hésite jamais sur celui de *poder* (inf.), de *podemos* (présent), de *poderemos* (fut.). C'est donc que l'hésitation s'explique

¹ Fernão de Oliveira, *Grammatica*, éd. Sá Nogueira p. 44.

² Telle est l'explication de Williams (Edwin B.), *op. cit.*, § 176, 3-B.

³ Telle est l'explication de Herculano de Carvalho (J. G.), *op. cit.*, p. 32.

pour une raison propre au parfait. La seule que l'on puisse concevoir, c'est que l'alternance vocalique *u/o* des premières et troisièmes personnes *pude/pode*, *pus/pos*, a été transportée aux formes atones¹. Il s'agit donc d'un phénomène morphologique, non phonétique, qui n'implique aucune confusion dans la réalisation de *o* et de *u* prétoniques.

molher/mulher, logar/lugar:

On trouve dans les œuvres de 1539-1540 des oppositions comme *logár* (ORT 47-v) et *lugáres* (VERG 23-r). Pour *molher*, la forme unique attestée est en *o*: *molher*, *molher*. Mais on sait que ce mot apparaît sporadiquement, au XVI^e siècle, avec un *u*: *mulher*. Cette hésitation entre *o* et *u*, qui aura pour conséquence la victoire finale de *u*, est assez difficile à expliquer. Mais une chose est sûre: elle est particulière à ces mots, et ne révèle pas un phénomène phonétique général. Ce qui le prouve, c'est que les formes en *u* existent également en espagnol, langue où pourtant les *o* prétoniques ont gardé leur timbre primitif².

Dissimilations, ex. *futuro/foturo:*

L'hésitation entre *u* et *o* que révèle la forme *foturo* (VERG 4-r) est évidemment un cas de dissimilation: la séquence vocalique *u-u* est remplacée par *o-u*. Le phénomène est exactement parallèle à celui qui existe pour *i*, dans *visitar* pour *visitar*. C'est sans doute par dilation ou hypercorrection que l'on a, à l'inverse, *coriósos* (GRA 26-r) à côté de *curiósos* (LOUV 57 v)³.

Une dissimilation comme *futuro* > *foturo* ne signifie pas que *u* et *o* prétoniques soient réalisés de la même façon. C'est

¹ Telle est l'explication de Williams (Edwin B.), *op. cit.*, § 192, 6 et § 193, 9.

² Pour *molher* > *mulher* cf. Williams (Edwin B.) *op. cit.*, § 43, 2-A. Pour l'esp. *mujer* et *lugar* cf. Menéndez Pidal (R): *Manual de Gramática histórica española*, 7e éd., Madrid 1944, § 20, 2.

³ Cf. Révah (I. S.): *Comment et jusqu'à quel point* etc. ... p. 290. La suggestion de Herculano de Carvalho (J. G.), *op. cit.*, p. 32, n. 2 nous semble peu convaincante.

tout le contraire: elle résulte de la tendance à distinguer deux phonèmes qui se suivent dans le même mot. Si donc la séquence *u - u* est dissimilée en *o - u*, c'est précisément parce que *o* est différent de *u*. De la même façon, par exemple, le français répond par *flairer* au latin *fragare* (au lieu de **fraïrer*). On a eu la dissimilation *r - r > l - r*, qui ne signifie pas que les phonèmes *l* et *r* aient été confondus parce qu'identiques, mais bien, tout à l'inverse, qu'ils ont été opposés parce que différents. Le cas de *foturo*, si l'on réfléchit, atteste donc que *o* et *u* prétoniques étaient distincts dans le portugais du XVI^{ème} siècle.

Nous sommes donc amenés à conclure qu'en position *posttonique*, et particulièrement à la finale, la réalisation phonétique du graphème *o* est difficile à préciser, puisqu'il n'existait pas d'opposition phonologique entre [ɔ], [o] et [u]: on peut imaginer une prononciation variant de [o] à [u], sans que peut-être les sujets parlants eux-mêmes aient eu conscience du timbre exact. En position *prétonique*, au contraire, le portugais de João de Barros opposait en général *u*, *o* et *ó*. Il y avait donc en cette position trois phonèmes distincts, réalisés comme [u], [o] et [ɔ].

— IV —

Etude de E

A. - Position tonique:

Il existait pour João de Barros, comme on l'a vu plus haut, un « *e* ouvert » [ɛ] qu'il appelle « *e* grande » et qu'il représente par *ɛ*, et un « *e* fermé » [e] qu'il appelle « *e* pequeno » et représente par *e*. Le premier apparaît dans *ɛ* (« il est »), *fɛ* (« foi »), le second dans *le* (« il lit »). Ces deux phonèmes constituent une opposition phonologique qui est d'un très grand rendement en portugais, et permet d'opposer de nombreux mots: *cêrca* (adv.) et *cêrca* (v.) *êste* (démonstr.) et *êste* (l'est, point cardinal), *sêde* (« soif ») et *sêde* (« siège ») etc. Comme pour *ó* et *o*, le problème qui se pose à propos de *ɛ* et de *e* toniques est celui de leur répartition entre les différents mots.

Vocabulaire général:

Si l'on étudie l'ensemble des graphies dans les œuvres de 1539-1540 figurant à notre corpus, on est frappé par leur cohérence et leur régularité. Le relevé suivant concerne toutes ces œuvres, à l'exception de la *Cartinha*:

ɛ:

- aberto*, adj. 1 ex.
adulterio, n. 1 ex.
agrestes, adj. pl. 1 ex.
alêgre, adj. 2 ex.
Alfareços, n. pr. 1 ex.
amarellos, adj. pl. 1 ex.
arêsta, n. 1 ex.
aritméticos, adj. pl. 1 ex.
Artaxerxes, n. pr. 1 ex.
atraves, adv. 1 ex.
avangêlho, n. 4 ex., *evangêlho* 2 ex., total: 6 ex.
avangêlicas, adj. pl. 1 ex.
averbio n. 11 ex., *adverbio* 1 ex., *averbios* 5 ex., total: 17 ex. - Contre *averbio* 2 ex., *averbios* 1 ex., total: 3 ex.
blêsa, adj. fém. 1 ex.
Boêmia, n. pr. 1 ex.
brêve, adj. 3 ex. - Contre *breves* 1 ex.
canela, n. 1 ex.
Castêla, n. pr. 1 ex., *Castêlla* 1 ex., total 2 ex. - Contre *Castella* 1 ex.
cautêlla, n. 2 ex., *cautêlas* 1 ex., total 3 ex.
cêgo, adj. 2 ex., *cêgos* 1 ex., total 3 ex.
cêrto, adj. 10 ex., *cêrta* 4 ex., *cêrtamente* 1 ex., total: 15 ex. - Contre *cêrto* 4 ex.
Cêsar, n. pr. 12 ex.
comêdia, n. 1 ex.
comêrcio, n. 1 ex.
cruêl, adj. 2 ex.
cutêrto, part. p. 1 ex., *cutêrtos* 1 ex., total 2 ex.
descubêrto, part. p. 2 ex.

desonesto, adj. 2 ex., *desonestos* 1 ex., *desonestas* 1 ex., total: 4 ex.
dêz, num. 2 ex.
dezasete, num. 1 ex.
diverso, adj. 1 ex., *diversos* 2 ex., *diversa* 1 ex., *diversas* 6 ex.,
 total: 10 ex. - Contre *diverso* 1 ex., *diversos* 1 ex., *di-*
versas 3 ex., total: 5 ex.
êle (nom de la lettre L) 1 ex.
emprêstimo, n. 1 ex. - Contre *emprestemo* 1 ex.
emcuberto, part. pas. 1 ex.
espeçia, n. 10 ex., *espeçias* 8 ex., total 18 ex. - Contre *espe-*
cia 4 ex., *especias* 4 ex., total: 8 ex.
eterna, adj. f. 2 ex.
exercito n. 1 ex.
farelos, n. pl. 1 ex.
fe, n. 9 ex.
ferro, n. 4 ex.
fiel, adj. 2 ex.
genero, n. 21 ex., *generos* 6 ex., total: 27 ex. - Contre *genero*
 2 ex.
guerra, n. 8 ex.
herva, n. 1 ex., *hervas* 1 ex., total: 2 ex.
Hercules, n. pr. 1 ex.
Homero, n. pr. 2 ex.
honesto, adj. 2 ex., *honestos* 1 ex., *honesta* 4 ex., *honestas*
 1 ex., total: 8 ex. - Contre *honestos* 1 ex., *honestas* 1
 ex., *honestamente* 1 ex., total: 3 ex.
imperio, n. 2 ex.
impressa, part. p. fém. 1 ex.
incerta, adj. fém. 2 ex.
inferno, n. 2 ex.
inverno, n. 1 ex.
lebre, n. 1 ex.
leve, adj. 5 ex., *levemente* 2 ex., total: 7 ex.
libello, n. 1 ex.
Madalena, n. pr. 1 ex.
manifestos, adj. plur. 1 ex.
marmelo, n. 1 ex.
materia, n. 13 ex., *materias* 8 ex., total 21 ex. - Contre *mate-*
ria 1 ex.

medico, n. 2 ex., *medicos* 6 ex., total: 8 ex.
mêl, n. 2 ex.
mêstre, n. 8 ex., *mêstres* 4 ex., total: 12 ex.
ministerio, n. 1 ex. - Contre *ministerio* 1 ex.
miseria, n. 1 ex.
misterio, n. 1 ex., *misterios* 1 ex., total: 2 ex.
moderno, adj. 1 ex.
mulher, n. 8 ex., *mulheres* 4 ex., *mulherzinha* 1 ex., total: 13
 ex. - Contre *mulher* 3 ex., *mulheres* 1 ex., total: 4 ex.
Mouses, n. pr. 1 ex.
neto, n. 1 ex. - Contre *neto* 1 ex.
ofertas, n. pl. 1 ex.
papel, n. 1 ex. - Contre *papel* 1 ex.
pê, n. 3 ex., *pêes* 5 ex., *pês* 1 ex., total: 9 ex.
peças, n. pl. 3 ex.
pedra, n. 4 ex., *pedras* 2 ex., total 6 ex.
pelle, n. 2 ex., *pelles* 1 ex., total: 3 ex.
pernas, n. pl. 1 ex.
perversa, adj. fém. 1 ex. - Contre *perversos* 1 ex.
poeta, n. 2 ex., *poetas* 4 ex., total: 6 ex. - Contre *poetas* 1 ex.
poética, adj. fém. 1 ex. - Contre *poeticos* 1 ex.
premio, n. 1 ex.
preterito, n. 6 ex., *preteritos* 2 ex., total: 8 ex. - Contre *pre-*
terito 4 ex.
profeta, n. 2 ex.
proverbio, n. 7 ex., *proverbios* 1 ex., total 8 ex. - Contre
proverbio 1 ex.
quaderno, n. 4 ex.
qualquer adj. 13 ex. - Contre *qualquer* 2 ex.
reflexa, adj. fém. 1 ex., *reflexas* 1 ex., total: 2 ex.
regra, n. 33 ex., *regras* 25 ex., total: 58 ex. - Contre *regra*
 2 ex.
remedio, n. 2 ex., *remédios* 2 ex., total: 4 ex.
secretamente, adv. 1 ex.
sêla, n. 1 ex.
Seneca, n. pr. 10 ex.
servo, n. 6 ex., *servos* 7 ex., total: 13 ex. - Contre *servos* 1 ex.
sêtas, n. pl. 1 ex.
sête, num. 5 ex.

sêxo, n. 1 ex. - Contre *sexo* 1 ex.
singelo, adj. 2 ex., *singêla* 2 ex., total: 4 ex.
tê, prép. 9 ex., *atê* 4 ex., total 13 ex. - Contre *te* 4 ex.
Tejo, n. pr. 1 ex.
terra, n. 21 ex., *terras*, 4 ex., total: 25 ex.
tragedia, n. 1 ex.
tráspes, n. 1 ex.
velas, n. pl. 1 ex.
velho, adj. 1 ex., *velhos* 5 ex., total: 6 ex.
Vêdras (Torres), n. pr. 1 ex., *Vêdros* (Alhos) 1 ex., total 2 ex.
verba, n. 2 ex.
verbo, n. 75 ex., *verbos* 40 ex., total 115 ex. - Contre *verbo* 1 ex.
verso, n. 2 ex., *versos* 4 ex., total: 6 ex.
vêssas (dans « *às vêsas* », « à l'envers »), 1 ex.
vituperio, n. 3 ex., *vituperios* 1 ex., total 4 ex.

Dans les cas suivants, le texte porte *e* là où l'on prononce aujourd'hui [ɛ].

apheresis, n. 1 ex. (auj. *aférese*).
apotemas, n. pl. 1 ex. (auj. *apotegmas* avec [ɛ]).
dieresis, n. 1 ex. (auj. *diérese*).
Grecia, n. pr. 1 ex.
Guine, n. pr. 1 ex. (*Guiné*).
heretica, adj. f. 1 ex., *hereticas* (sic) 1 ex., total: 2 ex. (*herética*).
mister, n. 2 ex., *mester* 1 ex., total: 3 ex. (auj. *mister* avec [ɛ]).
Noe, n. pr. 1 ex. (auj. *Noé*).
perpetuamente, adv. (*perpétuamente*).
retretes, n. pl. 1 ex.
sineresis, n. 1 ex. (auj. *sinérese*).

Récapitulation pour *ɛ*:

Nombre de mots:	120
Graphies <i>ɛ</i> :	612
Graphies <i>e</i> :	66

Dans la *Cartinha* on trouve 63 mots de cette catégorie; on a 158 graphies *ɛ* et 19 graphies *e*.

e:

acerca, adv. 38 ex. - Contre *açerca* 2 ex.
acheга, n. 2 ex.
alheo, adj. 3 ex., *alheos* 3 ex., *alhea* 2 ex., *alheas* 6 ex., total: 14 ex.
alteza, n. 3 ex.
aragoeses, n. pl. 1 ex.
artelho, n. 1 ex.
aspereza, n. 1 ex.
azedo, adj. 1 ex.
cabeça, n. 3 ex.
cabelo, n. 1 ex., *cabelos* 1 ex., total: 2 ex.
cadea, n. 1 ex.
capelo, n. 1 ex.
careta, n. 1 ex.
carreta, n. 1 ex.
cedo, adv. 1 ex.
centeo, n. 1 ex.
cerca, adv. 3 ex.
cheo, adj. 1 ex., *cheos* 1 ex., *chea* 1 ex., *cheas* 1 ex., total: 4 ex.
conselho, n. 4 ex., *conselhos* 1 ex., total: 5 ex.
crespo, adj. 1 ex.
desejo, n. 3 ex., *desejos* 2 ex., total: 5 ex.
desprezo, n. 1 ex.
dezena, n. 1 ex.
engenho, n. 2 ex., *engenhos* 1 ex., total: 3 ex.
enxedrez, n. 1 ex.
erro, n. 3 ex., *erros* 3 ex., total: 6 ex.
espelho, n. 1 ex.
esquerdo, adj. 1 ex.
estremos, n. pl. 1 ex.
femea, n. 2 ex.
flema, n. (auj. *fleuma*) 1 ex.
fortaleza, n. 3 ex.
frances, adj. 1 ex., *franceses* 1 ex., *francesces* 1 ex., *francesa* 6 ex., total: 9 ex.
fraqueza, n. 3 ex.
freo, n. 2 ex.
galega, adj. fém. 1 ex.

genoeses, adj. pl. 1 ex.
ginete, n. 1 ex.
gorgoleta, n. 1 ex.
governo, n. 2 ex.
grandeza, n. 3 ex.
grego, adj. 8 ex., *gregos* 26 ex., *grega* 4 ex., *gregas* 1 ex.,
 total: 39 ex. - Contre *graeco* 1 ex., *graegos* 1 ex., *gregos*
 5 ex., *grega* 1 ex., total: 8 ex.
grelhas, n. 1 ex.
igreja, n. 6 ex.
impresa, n. 2 ex.
infermo, adj. 2 ex., *infermos* 3 ex., total: 5 ex.
interesse, n. 2 ex.
letera, n. 70 ex., *letra* 2 ex., *leteras* 78 ex., total: 150 ex.
mancebo, n. 6 ex., *mancebos* 11 ex., total: 17 ex.
medo, n. 3 ex.
meneos, n. pl. 2 ex.
menos, adv. 19 ex.
meo, adj. 8 ex., *meyo* 5 ex., *meyos* 1 ex., *meas* 4 ex., total: 18 ex.
merce, n. 6 ex.
mes, n. 1 ex., *meses* 1 ex., total: 2 ex.
mesmo, adj. 13 ex., *mesmos* 2 ex., *mesma* 6 ex., *mesmas* 1 ex.,
 total: 22 ex.
natureza, n. 31 ex., *naturezas* 1 ex., total: 32 ex.
negro, n. 1 ex., *negros* 1 ex., total: 2 ex.
nervo, n. 2 ex.
nobreza, n. 3 ex.
orelha, n. 8 ex., *orelhas* 1 ex., total, 9 ex.
ovelhas, n. pl. 1 ex.
parentesco, n. 2 ex.
pecos, adj. pl. 1 ex.
Pedro, n. pr. 6 ex.
pejo, n. 1 ex.
pena, n. (« plume ») 2 ex.
pequeno, adj. 14 ex., *pequenos* 3 ex., *pequena* 6 ex., *pequenas*
 2 ex., total: 25 ex.
perda, n. 1 ex.
peso, n. 2 ex.
pobreza, n. 1 ex.

portugues, adj. 6 ex., *portugueses* 4 ex., *portuguesa* 10 ex.,
 total: 20 ex.
prazer, n. 2 ex.
preço, n. 9 ex.
preta, adj. fém. 1 ex.
princesas, n. pl. 2 ex.
pureza, n. 4 ex.
receo, n. 1 ex.
rede, n. 1 ex.
riqueza, n. 1 ex., *riquezas* 2 ex., total: 3 ex.
rodeo, n. 16 ex.
seco, adj. 1 ex.
sede, n. (« soif ») 1 ex.
semeas, n. pl. 1 ex.
seo, n. 1 ex.
sexto, adj. 1 ex.
simpleza, n. 1 ex.
sobejo, adj. 1 ex., *sobejos* 1 ex., *sobeja* 12 ex., total: 14 ex. -
 Contre *sobeja* 1 ex.
soberba, n. 2 ex.
soberbos, adj. pl. 1 ex., *soberba* 1 ex., total: 2 ex.
termo, n. 11 ex., *termos* 11 ex., total: 22 ex.
tesas, part. pas. fém. 1 ex.
tetas, n. pl. 1 ex.
torpeza, n. 2 ex.
tres, num. 47 ex.
tristeza, n. 5 ex.
trombeta, n. 1 ex.
veneno, n. 1 ex.
verga, n. 1 ex., *vergas* 2 ex., total: 3 ex.
vermelho, adj. 1 ex., *vermelhos* 1 ex., total: 2 ex.
vez, n. 2 ex., *vezes* 40 ex., total 42 ex. - Contre *vezes* 1 ex.
vintatres, num. 1 ex.
zelo, n. 4 ex.

Dans les cas suivants, le texte porte *ç* là où, en se fondant sur la prononciation moderne, on attend *e*:

niceno, adj. (de Nicée) 1 ex.

problemas, n. pl. 3 ex.

Récapitulation pour *e*:

Nombre de mots:	105
Graphies <i>e</i> :	733
Graphies <i>ę</i> :	16

Dans la *Cartinha*, pour 51 mots de cette catégorie, on a 152 graphies *e* et aucune graphie *ę*.

Comme pour *ó* et *o*, nous constatons donc que les graphies *ę* et *e* sont distribuées dans les œuvres de 1539-1540 avec une parfaite cohérence. Dans les *Décades* cette cohérence est beaucoup moins grande, sans toutefois atteindre le désordre complet que nous avons observé pour *ó* et *o*. Voici quelques cas caractéristiques:

Dans la première *Décade* on relève 981 ex. de *terra(s)* et seulement 14 de *terra*; 101 de *certo(s)*, *certa(s)* et seulement 6 de *certo(s)*, *certas*; 64 de *menos* et aucun de **męnos*; 56 de *igreja* et 1 de *igreja*. On voit donc s'affirmer des majorités très nettes, qui définissent des constantes. Mais il y a des cas où ces majorités sont plus imprécises: 7 ex. de *inverno* dans la *Première Décade* et 6 seulement de *inverno*. Dans l'ensemble des *Décades* le mot que les œuvres de 1539-1540 écrivent *medo* (3 ex.) apparaît 8 fois sous cette forme (dans la *Troisième Décade*) mais 5 fois sous la forme *mędo* (dans la *Première* et la *Seconde*). Un cas limite est constitué par le numéral *dez*, qui a toujours été prononcé en portugais avec [ɛ]: alors que les œuvres de 1539-1540 ont normalement *dęz*, les *Décades* écrivent 85 fois *dęz* et 87 fois *dez*. — Mais c'est là, encore une fois, un cas exceptionnel. Quand un mot est attesté dans les *Décades* par un grand nombre d'exemples, une majorité se dégage le plus souvent en faveur de *ę* ou de *e*, à la différence de ce que nous avons constaté pour *ó* et *o*. Pour l'étude de *ę* et *e*, le texte des œuvres de 1539-1540 figurant au corpus reste donc toujours le plus sûr, mais la méthode statistique, maniée avec prudence, peut être utilisée également pour les *Décades*.

Dans les listes de mots que nous avons présentées ci-dessus la répartition des *ę* et des *e* est la même qu'aujourd'hui.

Il convient de remarquer, à ce propos, que *e* tonique devant *ch*, *j*, *lh*, et *nh* avait évidemment, à l'époque, le timbre [e]. C'est encore aujourd'hui la prononciation du Nord du Portugal et du Brésil. A Lisbonne au contraire, et dans la région centrale du pays, on a dans ce cas [ɐ]: mais c'est là une innovation phonétique récente, qui remonte seulement au XIX^{ème} siècle¹. Cette remarque vaut par exemple pour les mots *desejo*, *igreja*, *pejo*, *sobejo*, *artelho*, *concelho*, *espelho*, *grelhas*, *orelha*, *ovelha*, *vermelho*, *engenho*, ainsi que pour *sexto*. Il faut noter aussi que les graphies de 1539-1540 maintiennent en général *e* tonique en hiatus: *alheo*, *cadea*, *centeo*, *cheo*, *freo*, *meneos*, *meo*, *receo*, *rodeo*, *seo*. On commence cependant à voir apparaître 5 exemples de *meyo* et 1 de *meyos*. Cette dernière prononciation, comme on sait, s'est généralisée dans le portugais moderne de toutes les régions, et à Lisbonne la diphtongue [ei] est passée dans ces mots à [vi] au XIX^{ème} siècle, en même temps que [e] passait à [ɐ] devant *ch*, *j*, *lh* et *nh*.

Il est possible que dans certains cas particuliers la distribution des [e] et des [ɛ] ait varié entre le XVI^{ème} siècle et l'époque contemporaine. Ainsi les textes de João de Barros portent toujours *moeda*, (« monnaie »), jamais **moęda*, qui correspondrait à la prononciation moderne: on lit *moeda* 3 fois dans les œuvres de 1539-1540, et une trentaine de fois dans les *Décades*.

Mais c'est surtout dans les paradigmes verbaux et pour la série des mots *esta*, *essa*, *aquela*, *ela* qu'il est intéressant d'étudier de très près, à travers les graphies de João de Barros, la distribution des [ɛ] et des [e].

Répartition de *ę* et *e* toniques dans les paradigmes verbaux:

Les graphies des œuvres de 1539-1540, corroborées par celles des *Décades*, permettent de vérifier toute une série d'identités entre la langue de João de Barros et celle d'aujourd'hui: infinitifs en *-er*, ex. *abater*, *dizer*, *temer*; 1^{ère} personne du pluriel en *-emos* pour le présent de l'indicatif des verbes en

¹ Cf. Révah (I. S.), *op. cit.*, p. 283-284.

-er (*colhemos, cometemos, conhecemos*), pour le présent du subjonctif des verbes en -ar (*amemos, julguemos, tomemos*) et pour le futur de tous les verbes (*acharemos, diremos, leixaremos*) etc. Au parfait fort et aux temps qui y sont rattachés on a une écrasante majorité de formes en *ę*: *disseram, fezesse, ouveram, poderamos, pusemos, quisserem, soubères, tiveras, trouxeram, vier, sobrevierem*, etc. Le *ę* qui les caractérise s'oppose au *e* des formes correspondantes des parfaits réguliers des verbes en -er: *escreveram, respondeste, falecera, cometer* (subj. fut.), *aprenderem* (id.), *requererem* (id.), *nacesse* etc. ... Enfin les principaux verbes irréguliers très usuels (*ser, ter, fazer, estar, pedir, ver, vir*, etc.) ont également, en ce qui concerne la distribution des *ę* et des *e*, les formes attendues: *ser, serem, seja* (qui était prononcé à l'époque avec [e], et non avec [v]), *ę, ęs, ęra, ter, tenho* (prononcé également avec [e]), *temos, tenha, teve, fazer, fez*, etc. A signaler le subjonctif *este* (au lieu de *esteja*), et les *e* en hiatus dans les formes *creo* (de *crer*) et *leo, lea, leas*, etc. (de *ler*).

On sait que le portugais moderne a régularisé la répartition des *e* toniques dans les paradigmes des verbes réguliers. Il est intéressant de chercher si ce phénomène était déjà achevé à l'époque de João de Barros.

1) Verbes de la 1ère conjugaison (-ar):

La plupart des verbes ont un *ę* aux formes portant l'accent tonique sur cette voyelle. La statistique qui suit comprend tous les exemples attestés dans les œuvres de 1539-1540:

acertar: *açertam* 1 ex.
alegrar: *alegra* 2 ex., *alegre* 1 ex.
amoestar: *amoęsta* 2 ex.
apressar: *apressa* (imp.) 1 ex.
arredar: *arreda* (imp.) 1 ex.
celebrar: *çelebram* 1 ex.
cercar: *çerca* 1 ex.
começar: *começa* 6 ex., *começam* 6 ex. *começam* 1 ex., *começem* 1 ex.
confessar: *confesso* 1 ex., *confessa* 1 ex., *confessam* 1 ex., *confessam* 1 ex.

conservar: *conservas* 1 ex.
despregar: *despraęa* 1 ex.
emprestar: *empresto* 1 ex.
encerrar: *ençerra* 1 ex., *ençerram* 2 ex.
enlevar: *enlevam* 1 ex.
esperar: *sęro* 1 ex., *esęra* 2 ex., *espaeram* 1 ex., *esęram* 2 ex.
gerar: *ęra* 3 ex., *ęram* 1 ex.
governar: *govęrna* (imp.) 1 ex., *govęnam* 1 ex.
impetrar: *impętres* 1 ex.
levar: *lęva* 4 ex., *lęvam* 6 ex., *lęve* 2 ex., *lęvem* 1 ex.
navegar: *navęgo* 1 ex.
negar: *neęues* 1 ex.
numerar: *numęram* 1 ex.
pecar: *pęca* 2 ex., *pęcam* 1 ex.
perseverar: *persevēre* 1 ex.
preservar: *presęvam* 1 ex.
relevar: *reļęva* 1 ex.
revelar: *reveles* 1 ex.
temperar: *tempęre* 1 ex.

On a 68 fois *ę* et 4 fois *e*. Cette constatation est confirmée par les *Décades* qui, pour toutes les formes verbales de cette catégorie, ont 188 fois *ę* et seulement 94 fois *e*.

Quand *e* tonique est en hiatus on a au contraire *e*:

afear: *afea* 1 ex.
amercear: *ameręea* (imp.) 3 ex.
nomear: *nomea* 4 ex., *nomeam* 1 ex.
refrear: *refream* 1 ex.
rodear: *rodea* 1 ex.

Les *Décades* ont 20 exemples analogues, sans aucun exemple contraire.

Même constatation quand *e* est suivi de *j* ou *lh*. On a dans les œuvres de 1539-1540:

desejar: *deseja* 2 ex., *desejam* 1 ex.
pejar: *peja* 1 ex.
praguejar: *pragueja* 1 ex.
aconselhar: *aconselha* 1 ex.

Les *Décades* ont dans cette position 20 exemples de *e* et 2 seulement de *ɛ*. Elles présentent également un cas de *e* accentué devant *ch*: *fecha* (4 ex.). On sait qu'en portugais moderne on a devant *j*, *lh*, *ch* et *nh* la même particularité, avec cette différence que depuis le siècle dernier [e] est devenue [ɐ] à Lisbonne et dans le Portugal central.

On peut noter un dernier point qui, lui aussi, se retrouve dans la langue d'aujourd'hui: on dit *e* et non *ɛ* devant les consonnes nasales. Les œuvres de 1539-1540 ne fournissent que les exemples suivants:

ordenar: ordena 2 ex., ordene (subj) 2 ex.

Les *Décades* confirment cette prononciation avec 8 exemples du verbe *ordenar*, auxquels elles ajoutent *condemne* (1 ex.) et *remem* (1 ex.).

On sait enfin que dans la langue moderne un verbe fait exception à la règle qui veut que les *e* accentués soient (sauf dans les cas étudiés précédemment) prononcés comme [ɛ]. Il s'agit du verbe *chegar*, qui a conservé son [e] étymologique dans *chego*, *chegas*, *chega*, etc.¹. Or, cette particularité se retrouve elle aussi dans João de Barros. On lit dans les œuvres de 1539-1540:

chegar: chega 2 ex., chegam 1 ex. chega (impér.) 1 ex.

achegar: achega 1 ex., achegues 1 ex.

Les *Décades* confirment ce trait de prononciation avec *chega* (17 ex.), *chegam* (9 ex.), *chegue* (3 ex.), *cheguem* (2 ex.), *achegam* (1 ex.). Il n'existe aucune forme en *ɛ*.

Il est possible que cet *e* exceptionnel se retrouve chez João de Barros dans le verbe *prezar* et ses composés. On lit en effet dans les œuvres de 1539-1540: *preza* (1 ex.) *desprezam* (1 ex.), et dans les *Décades* *preza* (1 ex.) et *prezam* (5 ex.). Mais les exemples sont trop peu nombreux pour conclure avec certitude.

¹ Cf. Williams (Edwin B.), *op. cit.*, § 176, 7-B.

2) Verbes de la deuxième conjugaison (-er):

Verbe	<i>e</i> tonique à la 1ère pers. du prés. de l'indic. et à toutes les formes du subj	<i>ɛ</i> tonique aux autres formes.
<i>amerger</i> <i>beber</i>	beba 1 ex.	ameɣe 1 ex. bebe (imp.) 1 ex., bebem 1 ex.
<i>cometer</i>	cometo 1 ex.	comete 16 ex., cometem 7 ex., comete 1 ex.
<i>conceder</i>	concedo 1 ex., conceda 1 ex.	concedem 1 ex.
<i>converter</i>		converte 1 ex. convertem 2 ex.
<i>correger</i> <i>escrever</i>	correja 1 ex. escrevo 3 ex.	escreve 2 ex. escrevem 6 ex. escreve 1 ex. escrevem 1 ex.
<i>exceder</i> <i>meter</i> <i>perder</i> <i>preceder</i> <i>proceder</i>	proceda 1 ex.	excede 1 ex. metem 1 ex. perde 3 ex., perdem 1 ex. precedem 1 ex. procede 3 ex. procedem 2 ex. procede 1 ex.
<i>receber</i>	receba 2 ex., recebas 1 ex.	recebe 5 ex. recebem 3 ex. recebe 1 ex., recebem 1 ex.
<i>reger</i> <i>remeter</i> <i>requerer</i>	rejo 2 ex., reja 2 ex. remeto 1 ex.	rege 8 ex. regem 16 ex. requere 2 ex. requerem 4 ex.

Comme on voit, *e* l'emporte dans la colonne de gauche: 14 ex. de *e* contre 3 de *ɛ*. De même dans les *Décades* nous avons relevé en cette position 8 fois *e* et 1 fois *ɛ*. C'est l'inverse dans la colonne de droite: *ɛ* domine avec 84 exemples

contre 10 à *e*. De même les *Décades* ont dans ce cas 112 fois *ê* et 87 fois *e*.

Mais il existe des verbes de la 2^{ème} conjugaison qui n'ont pas suivi les autres, et qui ont conservé à l'époque de João de Barros leur [e] étymologique, — alors que la langue moderne, dans les mêmes cas, a [ê]. Cette constatation est intéressante, car il y a là une différence non négligeable entre le portugais du XVI^{ème} siècle et celui du XX^{ème}:

Le verbe *dever*, qui fait aujourd'hui *dêvo*, *dêves*, *dêve*, etc. est écrit dans les œuvres de 1539-1540 avec *e* à toutes les formes: *devo* (3 ex.), *deves* (3 ex.), *deve* (16 ex.), *devem* (4 ex.). Connaissant la rigueur des graphies dans cette partie de notre corpus, mais devons en conclure que João de Barros prononçait partout [e]. Les *Décades* confirment ce phénomène avec *devo* (1 ex.), *deve* (30 ex.), *devem* (9 ex.) contre *dêve* (4 ex.) et *dêvem* (1 ex.).

Mais voici qui est plus grave. Il apparaît qu'à part quelques exceptions que nous expliquerons tout à l'heure *tous les verbes en -ecer* issus des inchoatifs latins en *-escere* étaient prononcés avec ê [e] à toutes leurs formes. Alors qu'on dit aujourd'hui *parêço*, *parêces*, *parêce*, etc. João de Barros dit *parêço*, *parêces*, *parêce*, etc. Voici d'abord tous les exemples relevés dans les œuvres de 1539-1540:

acontecer: acontece 3, acontecem 1, acontecam 1
adoecer: adoeço 1,
aparecer: aparecem 1
avorreecer: avorreço 1, avorrecem 1
carecer: careço 1, carece 1, carecem 3
conhecer: conheço 2, conhece (imp.) 1, conhece (ind.) 4, conhecem 5, conheças 1.
desconhecer: desconheço 1
desfalecer: desfalece 1, desfalecem 2
emmudecer: emmudece 1
enfraquecer: enfraqueçam 1
entristecer: entristece 1
falecer: falece 4, faleçam 1
guarecer: guareça 1
merecer: mereço 2, merece 1, merecem 3

obedecer: obedeço 1
oferecer: ofereço 1, oferece 1
padecer: padece 1, padece 2, padecem 3
parecer: parece 40, parecem 4, pareça 3, pareçam 1

On a au total 103 exemples de *e*, aucun exemple de *ê*. De même dans l'ensemble des *Décades* on relève, pour les verbes de cette catégorie, 348 fois *e* et 5 fois seulement *ê*.

Ainsi la conjugaison des verbes « inchoatifs » issus du latin *-escere* s'isolait dans l'ancien portugais, formant une unité à part grâce à cette absence d'alternance ê/e. Ce trait n'a rien d'étonnant si l'on songe que la même série de verbes constitue une conjugaison séparée dans d'autres langues romanes comme l'italien ou le français. C'est là une caractéristique propre de l'ancienne langue, qui était passée inaperçue jusqu'à ce jour, et que seules permettent de révéler les graphies de João de Barros.

Certaines exceptions apparentes confirment ce qui précède. On trouve en effet dans les œuvres de 1539-1540 les formes suivantes: *aquecem* (1 ex.), *empeço*, (1 ex.) à côté de *empeça* (1 ex.), *esquece* (2 ex.). On relève de même *esqueço* dans les *Décades* (1 ex.). Comme on sait, ces verbes reposent sur les formes plus anciennes suivantes:

aquece vient de *aqueecer* (« arriver, se produire »), lui-même issu de *acaecer* (lat. ad + **cadescere*);
empeço vient de *empeecer*, inchoatif de *impedire*
esquece vient de *esqueecer*, représentant lui-même *escaecer* (lat. ex + **cadescere*).

Ainsi le *ê* qui apparaît dans ces formes représente la contraction de *ee*. On opposait ces verbes en *-êço*, *-êces*, *-êce*, etc. aux verbes étudiés précédemment, en *-êço*, *-êces*, *-êce*, comme on opposait aux formes en *ê* atone d'une part *-êcer*, *-êcia*, *-êçou* et d'autre part *-ecer*, *-eçia*, *-eçou*.

3) - Verbes de la 3^{ème} conjugaison (-ir):

Les exemples sont peu nombreux. Mais *ê* apparaît dans les formes où on le trouve aujourd'hui:

aspergir: asperge 1
competir: compete 1, competem 2
despir: despe 1
diferir: difere 1, diferem 1
empedir: empedem 2
ferir: fere 1
pedir: pede 1, pedem 1
referir: refere 1
repetir: repete 1
seguir: segue 4, seguem 4, mais segue 2
servir: serve 41, servem 16, mais serve 1, servem 1
vestir: veste 1

Donc on a 80 fois *ê* et 4 fois seulement *e*. Les *Décades* confirment cette majorité avec 101 contre 26.

Esta, essa, aquela, ela:

On sait qu'en portugais moderne les pronoms démonstratifs *este, esse, aquele*, ainsi que le pronom personnel *ele*, présentent une variation de la voyelle tonique qui caractérise le genre. Pour tous ces mots, le tableau des formes s'établit aujourd'hui comme suit:

<i>neutre</i> :	isto	isso	aquilo
<i>masculin</i> :	êste(s)	êsse(s)	aquêle(s) êle(s)
<i>féminin</i> :	ésta(s)	éssa(s)	aquéla(s) éla(s)

La voyelle étymologique est évidemment *ê*. Le *i* du neutre et le *é* du féminin sont le produit de la métaphonie, c'est-à-dire de l'influence dilatrice de la voyelle atone finale, utilisée pour renforcer la marque du genre dans le paradigme. Mais alors que le *i* du neutre apparaît dès le moyen-âge¹, on a des raisons de penser que le *é* du féminin est beaucoup plus récent. Ce dernier est en tout cas, de nos jours, général dans tout le domaine de la langue, y compris le Brésil, à l'exception de quelques zones dans le nord du Portugal².

¹ Cf. Williams (Edwin B.), *op. cit.*, § 100, 2.

² Cf. Williams (Edwin B.), *op. cit.*, § 145, 1-B.

Pour le neutre, João de Barros ne connaît, comme il est normal à son époque, que les formes modernes en *i*. Mais quelle est pour lui la situation en ce qui concerne les féminins ?

Ceux-ci, disons-le tout de suite, sont en règle générale notés par *e*, non par *ê*. Les exemples en *e* constituent une masse considérable. On a ainsi, pour les œuvres de 1539-1540 et la *Première Décade*:

	Oeuvres de 1539-1540	Première Décade
esta	244	821
estas	162	365
essa	18	3
essas	3	0
aquella	39	419
aquellas	7	166
ella	95	537
ellas	33	187

Nous nous sommes dispensés de compter le nombre des exemples dans la *Deuxième* et la *Troisième Décade*: cela fait au total des milliers de cas. En revanche, nous avons été très attentifs aux exemples contraires, qui se rencontrent de temps en temps. Ces exceptions se ramènent à deux catégories bien distinctes:

- 1) - *Contraction avec la voyelle finale d'une préposition.*
Type *contrêlle, parêlle*:

Dans ce cas le démonstratif ou le pronom *elle* est précédé d'une préposition terminée par *a*. Du contact de cet *a* en hiatus et de la voyelle fermée de *elle, ella*, etc. résulte une assimilation dont le résultat est un [ê]. Un tel phénomène n'a rien que de très normal. Voici les exemples que nous avons notés:

	Oeuvres de 1539-1540	Première Décade	Deuxième Décade	Troisième Décade
<i>contra</i>	contrêlle 1 contrêlles 1	contrêlle 4 contrêlles 1	contrêlle 4 contrêlles 2 contrêlla 1	contrêlla 1
<i>pera</i>	parelle 1	parelle 3 parelles 3 parella 3 pera este 1	parelle 10 parelles 3 perelle 1 parella 1 parellas 1	parellas 1
<i>a:</i>	a ellas 1 a esses 1		a ella 2	

Comme on voit le phénomène est complexe en ce qui concerne *pera*, puisque le ϵ résultant de l'assimilation provoque par dilation l'ouverture de la première voyelle de *pera*, qui passe de *e* à *a*: *pera elle* > *perelle* > *parelle*. Nous avons retenu, d'autre part, des cas tels que *pera este* ou *a ellas*, même si les mots sont séparés dans la graphie, car le changement de timbre de la voyelle résultant de l'assimilation est soigneusement noté.

Tous ces exemples se rencontrent aussi bien avec des masculins qu'avec des féminins. Ils caractérisent, en effet, un phénomène tout à fait indépendant de celui qui fera passer à \acute{e} le \hat{e} de toutes les formes féminines.

On relève d'autre part dans les *Décades* un certain nombre d'exemples de ϵ après des prépositions se terminant par un *-e* atone: *entrelle*, *anrelle*, *entrelles*, *entrella*, *entrellas*, *entreste*, *sobrelle*, *sobrelles*, *sobrella*, *sobreeste*, *sobreestes*, *sobreesta*, *antelle*, — 77 exemples en tout, dont 70 dans la *Seconde Décade*. Mais il n'existe aucun cas de ce genre dans les œuvres de 1539-1540. Cette circonstance est de nature à soulever des doutes sérieux sur la signification de ces ϵ . On comprend difficilement une évolution phonétique du type *entre elles* > *entrelles*¹. Or, dans beaucoup d'autres cas les *Décades* portent

¹ On voit mal, en effet, comment de l'assimilation d'un *-e* atone final avec

des ϵ qui ne répondent plus aux principes énoncés dans l'*Orthografia*, mais semblent être des équivalents de *ee*. C'est ainsi qu'il semble falloir expliquer les graphies en ϵ dans le cas présent: *entrelle* serait une sorte d'abréviation de *entreelle*.

2) - Apparitions sporadiques de formes féminines en ϵ :

Mais il est d'assez nombreux cas où apparaissent des formes en ϵ sans qu'il soit possible de les expliquer comme le résultat d'une assimilation:

Oeuvres de 1539-1540	Première Décade	Deuxième Décade	Troisième Décade
esta 1	esta 2 nesta 2	esta 2 nesta 1	
estas 1			
ella 1		ella 10	
ellas 1	ellas 1	ellas 1	
della 1	della 1	della 6	
dellas 2			
nella 3	nella 1	nella 7	
nellas 1			
aquaella 1	aquella 1	aquella 21	aquella 1
aquella 1		aquellas 9	
destes 1			
	nelle 1 nelles 3		nelle 1

Ce qui est frappant, comme on voit, c'est que les exemples concernent presque exclusivement les formes féminines: 79 contre 6 seulement pour les formes masculines. C'est la preuve que ces apparitions sporadiques de ϵ sont à rattacher

le \hat{e} initial tonique du mot suivant pourrait résulter un \acute{e} . Cette situation est tout à fait différente de celle dont parle Fernão de Oliveira: *Grammatica*, éd. Sá Nogueira p. 51, d'après qui *de escrever* se prononcerait *déscrever* (Voir Révah, *op. cit.*, p. 281): dans ce cas, en effet, les deux *e* sont atones.

à la métaphonie. Si elles s'expliquaient par une autre raison, comme dans les cas examinés précédemment, les masculins et les féminins devraient s'équilibrer.

De plus, les exemples attestés se rencontrent pour la plupart dans un endroit très précis de notre corpus: entre le folio 120 et le folio 143 (le dernier) de la *Deuxième Décade*. Dans ces 23 folios, qui font 46 pages, on trouve 54 des 79 formes féminines notées ci-dessus (qui concernent exclusivement *ella(s)* et *aquella(s)*). Bref, tout se passe comme si les *ɛ* résultant de la métaphonie, inconnus de João de Barros ou refoulés par lui, faisaient irruption pendant un court moment, à la faveur de la complaisance ou de l'inattention d'un des responsables de notre texte, par exemple un compositeur d'imprimerie.

Il est difficile d'en dire davantage sans se livrer aux hypothèses. L'écrasante majorité représentée par les formes féminines en *e* semble indiquer que, pour João de Barros, la métaphonie n'était pas encore accomplie. L'apparition brève mais massive des formes en *ɛ* à la fin de la *Deuxième Décade* suggère qu'au contraire la métaphonie tend déjà à s'affirmer. Faut-il penser que João de Barros avait banni les féminins en *ɛ* dans un désir de systématisation, alors qu'en réalité ces formes existaient? Ces « coups de pouce » sont assez dans sa manière. Mais ils sont en général inspirés par le désir de rapprocher le portugais des langues anciennes, même au prix d'un artifice: ainsi s'explique par exemple la curieuse forme *minimo* (qui rappelle le latin *minimus*), à côté de *minino* ou *menino*, ou la préférence donnée à *té* sur *até*, à cause du latin *tenus*. Faut-il au contraire penser que les féminins en *ɛ* résultant de la métaphonie caractérisaient pour João de Barros un état de langue particulier, qu'elles étaient senties par exemple comme provinciales ou vulgaires, alors que les formes en *e* semblaient plus générales et correctes? Nous pencherions personnellement pour une explication de ce second genre. Mais nous quittons là le terrain de la constatation objective pour entrer sur celui des hypothèses.

B. - Position atone:

1) - *e* posttonique:

C'est surtout à la *finale* que la réalisation du *e* posttonique pose un problème délicat. A l'époque contemporaine, comme on sait, on a toujours, dans ce cas, un « *e* réduit », sauf devant *l* vélaire (ex. *notável*) et *r* (dans certains mots d'origine savante, comme *carácter*). Dans João de Barros, de la même façon, *e* atone final est en règle générale transcrit par le graphème *e*, qui correspond à « *e* pequeno », mais de temps en temps on voit apparaître *ɛ* devant *l* vélaire, ce qui montre que comme aujourd'hui on avait dans cette position un *e* ouvert [ɛ]: *mudáveɫ* (GRA 83 r) à côté de *mudável* (VERG 23 v), *defensaveɫ* (DEC II) à côté de nombreux *defensavel*, *impossiveɫ* (DEC I) à côté d'*impossivel*, *notaveɫ* (DEC I et II) à côté de *notavel*. Nous dirons donc que, devant *l* vélaire, *ɛ* [ɛ] est une variante combinatoire de « *e* pequeno »: dans cette position, il est impossible d'opposer phonologiquement un « *e* pequeno » et un « *ɛ* grande », car l'entourage phonique impose « *ɛ* grande ». Il en allait certainement de même dans les rares mots savants où *e* atone final était suivi de *r*, bien que nous n'ayons noté aucun exemple dans notre corpus.

Dans le portugais moderne, on ne trouve jamais de *e* non réduit en position atone finale ailleurs que devant *l* vélaire et *r*. Mais en allait-il de même à l'époque de João de Barros? Dans un certain nombre de cas, la langue avait possédé des *e* résultant de *ee* en position atone, qui devaient être distincts du « *e* pequeno » de notre auteur. Il en est ainsi pour les pluriels du type *notávees*, ou pour les formes verbales du type *amárees* (2^e personne du pluriel). Au XVI^e siècle on rencontre dans les textes des graphies variées, qui montrent que la langue hésitait entre *notávès* et *notáveis*, entre *amávès* et *amáveis*, entre *amárès* et *amáreis*. Ce sont finalement les formes en *ei* qui l'emporteront, par une évolution qui résulte peut-être moins d'une transformation phonétique spontanée que d'une action « analogique » (comme on dit traditionnellement), c'est-à-dire du mouvement tendant à l'unification des paradigmes. Quoi qu'il en soit, João de Barros présente dans des mots de ce genre des graphies variées qui suggèrent pour

les adjectifs une prononciation -ès et pour les verbes une prononciation -eis:

Adj.: favoráveis (LOUV 57 v), empecives (VERG 10 r), apazíveis (DEC I), defensáveis (DEC III), duráveis (DEC I), duráveis (DEC III), impossíveis (DEC I), impossíveis (DEC II), mudáveis (DEC III), navegáveis (DEC III), notáveis, notáveis, notáveis, notáveis (DEC I, II et III), possíveis, possíveis (DEC I) etc. De même: defices (VERG 4 v). — Mais duráveis (CAR p. 45).

Verbes: tiveres (GRA), eres (GRA), leres (GRA), lessees (GRA).

Quelle que soit l'explication de cette diversité de formes, l'existence des graphies de la première série (adjectifs pluriels en -ves, -ves, -ves, -ves) montre que l'on pouvait avoir encore, en syllabe finale, une opposition phonologique entre le « e grande » qui y apparaît et le « e pequeno » qui est la forme la plus fréquente en cette position: la forme *defices* (VERG 4 v) notée ci-dessus nous autorise à penser que João de Barros disait *fáces* (plur. de *fácil*), qui pouvait s'opposer à *faces* (plur. de *face*). Mais cette opposition phonologique disparaîtra bientôt de la langue.

Ainsi, en position atone finale, on pouvait encore, dans certains cas, opposer « e grande » de « e pequeno ». En revanche, il n'était pas question d'opposer *i* et « e pequeno », puisque *i* n'apparaît pas en cette position, sauf dans des cas exceptionnels (ex. *fácil*), qui sont sans rendement phonologique. Sur la pénultième des proparoxytons, c'est le contraire: « e grande » est inconnu, mais en revanche beaucoup de mots possèdent soit *i*, soit « e pequeno »: João de Barros a *i* dans *pródigo, médico, próximo, exercito*; il a « e pequeno » dans *ospede, próspero, genero, herege*. Ces deux séries, en général, ne sont pas confondues: on ne trouve jamais **proxemo*, ni à l'inverse **ospide*. Quand des confusions existent, c'est pour des raisons dont la phonétique rend compte: nous avons relevé, dans les œuvres de 1539-1540, *emprestemos* (VERG 20 r) à côté de *emprestimo* (VERG 24 r), forme attendue; le *e* atone de *emprestemos* doit s'expliquer par dilation à partir de la voyelle tonique; de même dans la *Première Décade* et la *Du-xième* on a *esterle* à côté de *esterile*. Cette opposition entre

i et *e* permet théoriquement de constituer des paires du type *curtíssemos* (du verbe *curtir*) / *curtíssimos* (superlatif de *curto* au masc. plur.).

Ces constatations entraînent quelques conséquences qui intéressent le problème de la réalisation phonétique de « e pequeno » en syllabe posttonique. On sait que de nos jours il existe pour ce phonème, dans le domaine de la langue portugaise, deux types de prononciations: 1) Au Portugal, il est réalisé comme une voyelle très brève, intermédiaire entre [e] et [i], que nous pouvons représenter par [ə]. 2) Au Brésil (et dans certaines prononciations dialectales du Portugal) il est réalisé comme un [i]. Quelle était donc la prononciation au XVIème siècle? Les historiens de la langue ne sont pas unanimes sur ce point. Plusieurs estiment que l'hypothèse la plus vraisemblable est que l'on disait alors [i], comme le font encore les Brésiliens, et que la prononciation [ə] propre au Portugal est une innovation assez récente¹. Ce qui précède montre que rien ne permet, en position atone finale, d'opposer phonologiquement *i* et « e pequeno »: on peut donc, comme réalisation phonétique, supposer des timbres fort variés compris entre [e] et [i], sans qu'il soit possible de préciser davantage. En syllabe pénultième des proparoxytons, en revanche, il est difficile d'admettre que le « e pequeno » ait été réalisé comme un [i], puisqu'une opposition phonologique existe alors entre cette voyelle et *i*: cette différence avec [i] une fois admise, il est imprudent de préciser davantage: la réalisation phonétique pouvait théoriquement aller d'un [e] très bref à une voyelle semblable au [ə] d'aujourd'hui.

On peut, à ce propos, observer que dans les ouvrages de 1539-1540 João de Barros observe une règle orthographique qui consiste à écrire systématiquement, en syllabe finale, -eyes au lieu de -eis, -áyes au lieu de -ais et -oyes au lieu de -ois: ex.: *leyes* (VERG 6 r), *reyes* (GRA 2 r), *sereyes* (VERG 26 r), *seyes* (« six », GRA 3 r), *páyes* (VERG 16 r), *queiráyes* (VERG 26 r), *soyes* (VERG 26 v). L'adjonction de la syllabe atone

¹ Voir Hart (Thomas R.), Révah (I. S.) et Herculano de Carvalho (J. G.), *op. cit.*,

-es, — pour des raisons de principe, cette syllabe étant la marque du pluriel —, ne défigure donc pas pour lui la prononciation de ces mots. S'il en est ainsi, c'est évidemment que le « e pequeno » de cette syllabe était réalisé comme une voyelle très brève. Cela dit, on ne peut rien en déduire sur le timbre exact de cette voyelle brève, qui pouvait être aussi bien un [e] qu'un [i]. Une autre habitude orthographique, en revanche, est de nature à éclairer un peu la réalisation phonétique de « e pequeno » en syllabe pénultième de proparoxytons: João de Barros, dans les œuvres de 1539-1540, écrit systématiquement *letera(s)* (156 ex.) au lieu de *letra* (2 ex.). Il voit dans « *letra* » un exemple de « syncope »: « *sincopa ... como quando dizemos letra por letera* » (GRA 34 v). Cette graphie, qui lui est évidemment inspirée pour des raisons étymologiques (lat. *littera*) donne à la langue un léger « coup de pouce », qui n'est concevable que si la prononciation suggérée par *letera* n'est pas trop éloignée de la prononciation réelle de *letra*. Il ne peut en être ainsi que si le « e pequeno » atone de *letera* est réalisé comme une voyelle très brève, mais différente de *i*: on ne peut concevoir en effet la graphie de João de Barros si *letera* avait été équivalent à **letira*. Nous sommes donc ramenés aux conclusions précédentes: si en position atone finale la réalisation de « e pequeno » est difficile à préciser, en pénultième de proparoxytons elle était différente de [i].

2) e prétonique:

En position prétonique, la situation est plus complexe encore. Au Portugal, on distingue trois phonèmes *e*, *ə* et *i*, ex. *prègar* (prêcher) / *pregar* (« clouer »), *legar* (« léguer ») / *ligar* (« lier »). Au Brésil, on ne distingue que deux phonèmes: *e* et *i*. Les mots qui au Portugal comportent *ə* sont en général prononcés au Brésil avec *e*, ou plus rarement avec *i*; l'opposition entre *prègar* (« prêcher ») et *pregar* (« clouer ») n'existe plus.

Quelle était donc la situation pour João de Barros? Si l'on excepte certaines positions où les oppositions s'annulaient, les graphies montrent qu'il distinguait, en syllabe prétonique, les mêmes trois phonèmes que le portugais européen d'aujourd'hui:

d'hui: 1) celui qu'il appelle « *ε grande* », 2) celui qu'il appelle « *e pequeno* », 3) *i*.

Sur les cas où les oppositions s'annulaient, les graphies ne sont pas très explicites. Mais on peut supposer que, devant *l* vélaire, on avait toujours « *ε grande* ». C'est ce qu'implique la prononciation actuelle, par ex. *delgado* avec [ɛ]. En hiatus, c'est l'opposition entre « *e pequeno* » et *i* qui disparaît, ex. *crear/criar*. On sait, à ce propos, qu'en syllabe posttonique Fernão de Oliveira préfère utiliser le graphème *e* pour exprimer *i* en hiatus: *glorea, memorea*¹.

Mais en dehors des cas de ce genre, une distinction phonologique, et par là une distinction dans la réalisation phonétique, existait entre les trois voyelles. Montrons-le:

Distinction entre « *ε grande* » et « *e pequeno* »:

Dans un assez grand nombre de mots on trouve le graphème *ε* en position prétonique, mêlé à *e*. Ici, nous ne devons pas exiger une majorité de cas pour établir l'existence du *ε*. Alors que sous l'accent tonique l'opposition entre *e* et *ε* est toujours consciente et nette, il n'en va pas de même ici: la présence d'un *ε* est par elle-même insolite et extraordinaire. Un unique cas est très significatif. Evidemment certaines de ces graphies peuvent résulter d'une erreur: c'est ce qui se produit assez souvent dans les *Décades*. En d'autres endroits on soupçonne certains *ε* d'être là pour des raisons étymologiques, — parce qu'il y avait *ae* dans le mot latin correspondant —, ex. *hereticas* (ORT 50 r) à côté de *heretica* (VERG 12 r), à cause du latin *haereticus*, *prénome* (GRA 5 v), *preposições* (GRA 16 r) à cause de *praenomen*, *praepositio*, ou encore, dans les *Décades*, les très nombreux exemples de *edificar*, *edificio*, *edeficio* etc. à cause du latin *aedificare*, *aedificium*. Nous devons donc éliminer les mots de ce genre, où *ε* retrouve sa valeur originelle d'abréviation de la diphtongue latine *ae*.

Voici des exemples indubitables où *ε* a sa valeur de « *ε grande* »:

¹ Cf. Herculano de Carvalho (J. G.), *op. cit.*, p. 23 à 26.

aqueço, aquecido (DEC III), de *aquecer* (« arriver, se produire »). Ce verbe, comme on sait, représente un ancien *acaecer*.

aquecimento (DEC I), « évènement » (même racine).
besteiros, 7 ex. (DEC I, II et III), « arbalétriers ».
conjectura (DEC I).

credor (VERG 24 v), « créancier », acredor (DEC III), même sens.

empçou (DEC I), de *empçgar* « engouffrer ».

esquecida (GRA 13 v.), de *esquecer*.

frçhár (DEC II), « tirer une flèche », frçhada (DEC I) « coup de flèche », frçheiros (DEC II), « archers ».

hervadas (DEC I), « empoisonnées ».

mçzinhas (VERG 23 r), mçzinhas (DEC II), « remèdes ».

possçdores (VERG 3 r), « possesseurs », cf. esp. *poseedor*.

preçador (CAR), « prêcheur », preçadores (LOUV 58 v)

praegando (CAR), preçando (DEC I), preçando (DEC II), preçara (DEC III), de *preçgar*, « prêcher ».

preçação (DEC I), « prêche ».

setada (DEC I), « pluie de flèches ».

treçdor (GRA 39 r), treçdor (DEC II), treçdor (DEC III) 3 ex., treçdores (DEC III) 2 ex., « traître » (aujourd'hui *traidor*).

Plusieurs des mots qui précèdent ont disparu aujourd'hui (*aquecimento* au sens d'« évènement », *possçdor*, *treçdor*). Tous ceux qui ont survécu ont conservé la prononciation caractéristique du *e* non réduit: *bçsteiro*, *conçectura*, *mçzinha* etc.... Cette prononciation s'explique en général pour des raisons étymologiques (*ee* > *e*).

Mais voici maintenant des cas où la langue moderne prononce [ə], et où pourtant on trouve dans João de Barros des graphies caractéristiques en *ç*:

çerár 3 ex., çeravam 2 ex., çerou 1 ex. çerado 2 ex.
çeral 106 ex., çeraes 12 ex.

çeralmente 72 ex.

çeraçã 2 ex., çeraçam 7 ex.

On peut se demander si les exemples suivants ne caractérisent pas un aspect de la dérivation dans la langue du temps:

averbiães, 4 ex. dans les œuvres de 1539-1540, contre
1 de averbiães; verbães 2 ex. contre verbães
3 ex.

matériaes 1 ex. (VERG 13 r)

Il semble que le *ç* de *averbio* et de *matéria* ait été conservé dans l'adjectif dérivé.

De même « caravelam » apparaît 5 fois dans la *Première Décade*. Peut-être l'augmentatif en -ão n'empêche-t-il pas la conservation du *ç* de *caravela*. C'est se qui se passe aujourd'hui, comme on sait, avec les diminutifs en -zinho, -zinha. On a précisément dans João de Barros *molherzinha* (GRA 7v).

De toute façon l'opposition phonologique entre « *ç* grande » et « *e* pequeno » est bien établie en position prétonique. Les graphies *ee* que l'on trouve dans les textes du temps (*aqueecer*, *beesteiro*, *esquecer*, *treedor*, *geeral*, etc.) correspondent au *ç* de João de Barros et en confirment la valeur. Cette opposition avait d'autre part un rendement plus faible qu'à une époque antérieure de la langue (les futurs *seerá*, *teerá*, *veerá*, *creerá*, *leerá*, sont passés à *será*, *terá*, *verá*, *crerá*, *lerá* sur le modèle des verbes réguliers en -er), mais plus grand qu'aujourd'hui. Une sorte de tendance permanente semble travailler le portugais, qui amène à travers les siècles la suppression de beaucoup de *ç* prétoniques.

Distinction de « *e* pequeno » et de *i*:

Il existe un très grand nombre de mots dont la graphie constante est en *i*: *diverso*, *vitória*, *prisão*, *cidade*, *Guineç*, *silencio*, *piloto* etc. Il en existe d'autres dont la graphie non moins constante est en « *e* pequeno »: *menór*, *negócio*, *defender*, *Gregório*, *defeito*, *desejo*, etc. En règle générale aucune confusion n'a lieu entre le *i* d'une série et le « *e* pequeno » de l'autre. Cette constatation suffit à établir la distinction des deux pho-

nêmes, qui permettaient d'opposer des mots deux à deux, ex. *ligar/legar*.

Mais il existait, pour certains mots, des hésitations entre une forme en *i* et une forme en « *e* pequeno ». De telles hésitations ont parfois été interprétées comme signifiant que la réalisation phonétique de *i* et celle de « *e* pequeno » se confondaient. En réalité, on s'aperçoit en analysant tous les cas qu'ils s'expliquent pour des raisons d'une autre nature. On retrouve en somme avec *i* et « *e* pequeno » une situation comparable à celle que nous avons constatée plus haut pour *u* et « *o* pequeno »:

Aux parfaits forts du type *fizeram, tiveram, estiveram*, les formes en *i* se mêlent à des formes en *e*, tout en étant nettement plus nombreuses. Ainsi, dans les œuvres de 1539-1540, on a:

- fazer*: type *fizeram, fizesse* etc. 11 ex.
 type *fezeram, fezesse* etc. 6 ex.
ter: type *tiveram, tivesse* etc. 34 ex.
 type *teveram, tevesse* etc. 17 ex.
estar: type *estiver*: 2 ex.
 type *estever*: 5 ex.

Comme on sait, les formes en *e* sont étymologiques; les formes en *i* sont plus récentes. On explique parfois le passage de *fezeram* à *fizeram* comme un phénomène phonétique, résultant d'une dissimilation¹. Mais le parallélisme avec *podesse/pudesse, poseram/puseram* suffit à nous convaincre qu'il n'en est rien, et que l'on a affaire à un phénomène morphologique: le *i* tonique de la première personne (*fiz, tive, estive*) a été adopté à toutes les personnes « faibles » du paradigme, qui sont senties comme « marquées » par rapport à *fez, teve, esteve*, formes « non marquées ». Il n'y a donc là aucune confusion phonétique entre *i* et « *e* pequeno », bien au contraire.

Dans certains mots isolés, le passage de *e* à *i* doit s'expliquer pour des raisons particulières: *milhor* se trouve par

¹ Telle est l'explication de Williams (Edwin B.), *op. cit.*, § 184, 4 et § 185, 8.

exemple à côté de *melhor*, cette dernière forme étant la plus ancienne. Dans le passage de *melhor* à *milhor* il faut voir sans doute une influence de la palatale *lh*¹. Pour le remplacement de *dereito* par *direito* l'explication est d'une tout autre nature: il semble que *direito* soit une reformation savante. Nous donnons ces exemples comme des illustrations de phénomènes très variés.

Mais les cas les plus fréquents où l'on voit, dans nos textes, des hésitations entre *i* et « *e* pequeno » sont ceux de *dissimilations*, auxquels font pendant les phénomènes inverses de dilation ou d'hypercorrection. La séquence vocalique *i-i* est celle qui, en portugais, est le plus souvent touchée par la dissimilation. On en trouve d'innombrables exemples, qui illustrent tous les aspects du phénomène. Ainsi *senificaçam* (GRA 16 r), *possebilidade* (VERG 15 r), *deregida* (VERG 18 v), *defices* (VERG 4 v), *antiquissima* (DEC II fol. 59 r), *requissima* (id. fol. 79 v), *arteficio* (DEC II fol. 40 v), *cercuito* (id. fol. 59 r), *demenuir* (id. fol. 60 r) *desestir* (id. fol. 32 v), *gentelidades* (id. fol. 143 v), *dezia* (passim), *esgremir* (DEC II fol. 42 v), *notificar* (passim), *melitam* (DEC II fol. 32 v), *resestir* (DEC II fol. 76 v.), *vegia* (id. fol. 38 r), *veria* (= *viria*) (id. fol. 25 v) etc.

Le phénomène inverse, qui peut être considéré comme une dilation ou comme une hypercorrection, se trouve par exemple dans: *dilicada* (CAR), *conhicimento* (GRA 2 r), *pirigos* (VERG 19 r), *bibiam* (DEC II fol. 69 r), *mistiço* (id. fol. 76 r). Ainsi s'expliquent les formes *minino* (passim) et *minimo* (4 ex. dans les œuvres de 1539-1540) à côté de *menino*.

Il convient donc de tirer de ces exemples la même conclusion que celle que nous avons tirée plus haut des dissimilations *u-u > o-u*: bien loin de révéler une confusion entre les deux phonèmes, la dissimilation implique qu'ils soient différents. C'est parce que *i* et « *e* pequeno » en position prétonique ne se confondaient pas que l'on pouvait supprimer la séquence *i-i* en la remplaçant par *e-i*. C'est de la même

¹ Cf. Williams (Edwin B.), *op. cit.*, § 41-A.

façon, par exemple, que *poçonha* est remplacé en portugais par *peçonha*: personne, dans ce dernier cas, ne supposerait on ne sait quelle confusion entre *o* et *e*.

Ainsi il est clair qu'en position prétonique il existait pour João de Barros trois phonèmes bien distincts: «*e grande*», «*e pequeno*» et *i*. Nous devons par conséquent en déduire que dans cette position «*e pequeno*» n'était réalisé phonétiquement ni comme un [ɛ] ni comme un [i]. Il serait imprudent de préciser davantage: plusieurs points d'articulation peuvent être imaginés pour ce «*e pequeno*», depuis celui d'un [e] très bref jusqu'à celui du [ə] moderne. Mais ce sont là des hypothèses.

CONCLUSIONS

Si les analyses qui précèdent sont exactes, nous devons admettre que le *système phonologique* des voyelles orales était pour João de Barros le suivant:

Tonique:

ɛ	A	ó
e		o
i		u

Prétonique:

ɛ	á	ó
e	a	o
i		u

Atone finale:

(ɛ)	A	
E		O

A quoi l'on peut ajouter la position *pénultième de proparoxytons*, où les oppositions dans les deux séries d'avant et d'arrière sont d'un très faible rendement:

	A	
E		O
i		u

Les points les moins sûrs pour les trois positions principales (tonique, prétonique et atone finale) sont les suivants: l'existence d'un *e* en position atone finale (cas des adjectifs pluriels en -ves); l'existence d'un unique phonème A en position tonique (cas de l'opposition -amos/-ámos). Nous nous sommes, dans les deux cas, fiés aux statistiques des graphies.

Dans les tableaux ci-dessus, nous avons utilisé les signes de João de Barros, qui distinguent «*e grande*», «*e pequeno*», «*ó grande*», «*o pequeno*», «*á grande*» et «*a pequeno*». Ces signes permettent en effet de caractériser les phonèmes opposés dans le système. Si l'on veut maintenant préciser la *réalisation phonétique* de ces diverses voyelles, les analyses qui précèdent nous conduisent parfois à des conclusions sûres, mais ailleurs ne réussissent pas à dissiper notre ignorance:

En position *tonique* on avait:

ɛ = [ɛ]	A = { [a]	ó = [ɔ]
e = [e]	{ [ɐ]	o = [o]
i = [i]		u = [u]

Les deux réalisations de A sont des variantes combinatoires: [a] partout sauf devant *m*, *n*, et *nh*, - [ɐ] devant *m*, *n*, et *nh*.

En position *prétonique* les phonèmes *e*, *a* et *o* (les trois voyelles «*pequenas*» de João de Barros) s'opposent à *ɛ*, *á* et *ó* (les trois «*grandes*») comme des *brèves* à des *longues*. Il est certain qu'à cette époque le portugais se caractérisait déjà par la *réduction* de ces voyelles atones. Mais quel était le point d'articulation précis de chacune d'entre elles? — Pour «*a pequeno*» la réponse est sûre: c'était un [ɐ], identique à [ɐ] tonique devant *m*, *n* et *nh*. Pour «*o pequeno*» c'était un [o] fermé, qui restait distinct de [u] sans que l'on puisse préciser davantage son degré de fermeture. Pour «*e pequeno*», c'était une voyelle distincte de [i], mais il est impossible de savoir si son point d'articulation en faisait plutôt un [e] fermé, ou plutôt, dès cette époque, une voyelle apparentée au [ə] moderne. En ce qui concerne «*e grande*» et «*ó grande*», il s'agissait respectivement de [ɛ] et de [ɔ], étant entendu que le degré d'ouverture ne peut être précisé dans un grand détail, car il était fonction de celui des réalisations de «*e pequeno*»

et « o pequeno ». Quant à *i* et *u*, ils étaient respectivement [i] et [u]. Le tableau ci-dessous résume, pour la position prétonique, les certitudes et les ignorances que nous venons d'énumérer:

ε = [ε]	á = [a]	ó = [o]
e = ? (de [e] à [ə])	a = [æ]	o = [o]
i = [i]	u = [u]	

En position *atone finale*, on avait une simplification du système phonologique. Si l'on met à part le cas de ε, qui ne survivait que dans les finales du type *-ves*, et qui était en voie de disparition, il n'y avait plus que trois voyelles, qui toutes trois étaient des *brèves*: pour A, la réalisation phonétique est sûre: il s'agissait d'un [æ] analogue à celui d'aujourd'hui. Pour O, on peut supposer des degrés d'ouverture très divers allant de [o] à [u]. De même pour E, qui peut aussi bien être imaginé comme un [e] bref et très fermé, comme un [i] ou comme une voyelle intermédiaire du type [ə]:

(ε = [ε])	A = [æ]	O = ? (de [o] à [u])
E = ? (de [e] à [ə] ou [i])		

Pour la position *pénultième de proparoxytons*, les réalisations étaient vraisemblablement celles de la position *prétonique*.

Si l'étude précédente laisse subsister notre ignorance pour la réalisation phonétique exacte de *o* et surtout de *e* réduits en position atone, elle nous a permis de préciser dans un grand détail la *distribution* des divers phonèmes dans le vocabulaire et la morphologie. En position tonique, en particulier, ε [ε] et e [e] d'une part, ó [o] et o [o] de l'autre se répartissent d'une façon qui est déjà celle d'aujourd'hui, sauf dans quelques cas précis dont le plus remarquable concerne les verbes inchoatifs et *-cer*.

Paul Teyssier



LO SCAMBIO DI *COPLAS* FRA JUAN DE MENA E L'INFANTE D. PEDRO

Una storia dell'influenza di Juan de Mena sulla poesia portoghese del Quattro e Cinquecento non è stata ancora scritta, anche se alcuni episodi sono registrati nell'ottima monografia di María Rosa Lida¹. Non c'è dubbio che il poeta cordovese impressionasse vivamente i lirici del vicino Portogallo, e ciò è ovvio, sol che si pensi all'altissimo prestigio di cui egli godette per circa un secolo ed alla sensibilità che la letteratura portoghese mostra in questo periodo per i temi e le forme della letteratura sorella.

Il punto di partenza di questa influenza di Mena in Portogallo sono per noi le *coplas* da lui scambiate con l'infante D. Pedro, duca di Coimbra e reggente dal 1439 al 1447, il terzo figlio di João I. Sono strofe del tutto convenzionali, ma non per questo prive di interesse sia culturale che filologico.

L'occasione è quanto mai banale: D. Pedro ha ammirato alcune poesie di Mena e desidera conoscerne altre; il poeta risponde alle lodi con cui il principe ha accompagnato la sua richiesta facendo un alto elogio di D. Pedro, il quale sente a sua volta il bisogno di ringraziare e si augura di riuscire ad essere non troppo inferiore al ritratto che ne ha dato Mena.

Nella sua risposta Mena non dice esplicitamente che invierà all'infante le poesie richieste, anche se è verosimile che l'abbia fatto. Questo silenzio e la struttura stessa dello scambio, in cui l'ultima parola tocca a D. Pedro, fanno escludere che la composizione fosse trascritta ad apertura del manoscritto in via-

¹ M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, pp. 458 ss.

to in omaggio, come accadde invece nel caso della *carta-prohemio* di Santillana, indirizzata ad un altro D. Pedro, il connestabile, figlio del nostro infante. Ad ogni modo non ci rimane traccia alcuna di un ramo portoghese della tradizione meniana e lo stesso Garcia de Resende dovette servirsi di una raccolta di poesie dell'infante e del figlio o la mise egli stesso insieme, con qualche confusione provocata dall'omonimia¹. È ben vero che oggi si conserva a Coimbra un canzoniere castigliano con poesie di Mena², ma poiché in esso il posto d'onore tocca a Santillana non è verosimile che sia il capostipite o un discendente di questo ramo portoghese della tradizione di Mena; del resto basta un esame superficiale per rivelare la sua origine navarra o comunque orientale.

Non è forse inutile aggiungere che le nostre *coplas* sono l'unica opera di Mena che dobbiamo a tramite portoghese, a prescindere dalla infecondità del codice presumibilmente trasmesso a dom Pedro. Dico questo perché nessuno ha finora smentito, che io sappia, il Menéndez y Pelayo, che nella sua *Antología* scrive così: «Prescindiré de algunas poesías que también el *Cancioneiro* [de Resende] contiene, escritas por trovadores castellanos, tales como Juan Rodríguez de la Cámara y Juan de Mena, que quizá no han sido recogidas en sus obras, pero que de todos modos valen muy poco ... Vamos, por ejemplo, que Mena y Rodríguez del Padrón terciaron en la interminable contienda sobre el *cuydar* y el *sospirar*,

¹ Nella stampa troviamo quattro canzoni attribuite ad un «rey dom Pedro» che non può essere che il Connestabile, che cinse con poco successo la corona di re dei Catalani dalla fine del 1463 fino alla morte, sopravvenuta a Granollers nel 1466. Segue la composizione che ci interessa, cui viene dietro il poema *de contempto del mundo* assegnato pur esso all'«infante dom Pedro, fylho del rrey dom João», ma è da tempo chiarito che questa interessante composizione è posteriore alla morte di Álvaro de Luna (1453) e pertanto deve essere assegnata al Connestabile (cfr. J. M. Octavio de Toledo, *El duque de Coimbra y su hijo el Condestable D. Pedro*, in «Revista Occidental», II, 1875, pp. 295-315). Date le precise indicazioni delle strofe II e III di Mena si può escludere che anche la rubrica del nostro componimento sia errata e che esso abbia a protagonista il Connestabile.

² È il manoscritto C, per cui cfr. le mie *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, 1954, p. 10.

promovida entre Jorge de Silveira y Nuño Pereyra, servidores uno y otro de la señora Doña Leonor de Silva»¹.

Come don Marcelino abbia potuto prendere un tale abbaglio veramente non s'intende. Non solo gli è sfuggito che le rubriche stesse del *Cancioneiro* ci dicono che la sentenza di D. Leanor da Silva fu data il 9 dicembre 1483, quando sia Mena che Rodríguez del Padrón erano morti da un pezzo, ma non gli è neppure parso strano che insieme a loro rispondano alla consultazione del Dio d'Amore anche Macías e Tarquinio, il violatore di Lucrezia! È chiaro che le liriche messe in bocca ai quattro non sono che *pastiches* dei contendenti portoghesi.

L'unico testo dello scambio di *coplas* che a noi sia giunto è quello trascritto da Garcia de Resende nel suo *Cancioneiro*. A prima vista risulta chiaro che mentre l'infante scrive in portoghese Mena gli risponde in castigliano; ma è noto come Resende dia una veste accentuatamente portoghese ai testi castigliani da lui accolti, il che pone all'editore un problema delicato. Fino al Foulché-Delbosc, l'editore più recente, nessuno ha osato alterare la grafia del raccoglitore cinquecentesco; l'editore del *Cancionero castellano del siglo XV* s'è limitato a sostituire *de* a *d'* ai vv. 16, 18 e 44 di B, secondo una prassi in lui costante, ha reso con *atauios* l'*ata vios* della stampa al v. 24, ha sciolto in *e* la nota tironiana del v. 25, ha cambiato 22 *obriguado* in *obliguado*, 29 *Antre* in *Entre*, 38 *astores* in *autores*, 39 *acupados* in *ocupados*, 43 *creçam* in *creçan*.

Di questi interventi sono conseguenti solo quelli più discutibili, l'eliminazione dell'elisione e la sostituzione di *u* a *v*. Infatti la *-m* corretta in *creçam* rimane in 2 *em*, 17, 20 e 30 *gram*, 19 *tam*, 21 *huum*², 32 *cantaram* nonché nella rubrica *fym*. Rimangono inoltre grafie non meno estranee al castigliano, come *nh* per *ñ*, *lh* per *ll* e 3 *naaçe* (Res. *naace*), e forme chiaramente lusitane come 1 e 42 *Prinçepe*, 9 *prefeto*, 12, 13 e 21 *rreys*, 28 *jfante*. Si aggiunga che Foulché-Delbosc non corregge

¹ *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. E. Sánchez Reyes, III, Santander, 1944, p. 322.

² Ottenuto dall'*huū* della stampa cinquecentesca.

gli errori evidenti della stampa del 1516 ed anzi ne aggiunge uno assai vistoso, rendendo con *jussoas* il portoghesismo *jnssoas* del v. 26; inoltre la punteggiatura lascia molto a desiderare e sono state tralasciate le *coplas* di D. Pedro.

Abbiamo esposto altrove quali siano i principi metodici che ci guidano nello stabilire l'assetto grafico dei testi di Mena¹, ma la situazione particolarissima di questa composizione giustifica un resoconto minuzioso, che ci consente di escludere tutte le varianti grafiche dall'apparato critico. Noi dunque sostituiamo *v* alla *u* consonantica (oltre che in *atavíos*, dove si tratta del resto di conservare la grafia di Resende, abbiamo 35 *deueys*, 37 *aeueys*). Eliminiamo *-m* per *-n* nei casi elencati sopra; lo stesso Resende ci conserva del resto 3, 6 e 40 *en*, 19 e 36 *gran*, 9 *tan* nonché 7 e 24 *quyen*, 10 *byen*, 22 *son* e 33 *perfeçyon*. Sostituiamo *ll* in 41 *lhameys* ed *ñ* in 21, 28 e 36 *senhor* e 36 *senhores*. Restituiamo l'uso moderno castigliano di *i*, *y* e *j*; Resende ha *j* all'iniziale (26 *jnssoas* e 28 *jfante*) e all'interno preferisce *y* sia per la vocale, tonica o atona, sia per la semivocale, ma in dieci casi, che diventano più frequenti verso la fine, troviamo *i*². Per quanto anche i copisti castigliani oscillino fra *i* ed *y*, il rapporto non è mai così favorevole alla seconda (circa 1:4) ed è proprio questa particolarità a dare un tono esotico al testo trasmessoci da Resende. Infine scempiamo la vocale in 3 *naace*, eliminiamo *ss-* ed *rr-*, che sono però fenomeni non meno castigliani che portoghesi, e correggiamo i lusitanismi fonetici, giustificando ogni volta in nota il nostro intervento.

Le rubriche conservano la forma portoghese perché verosimilmente dovute ai copisti, se non addirittura a Garcia de Resende (ma cfr. nella prima il castiglianismo *del*).

¹ Cfr. le cit. *Premesse*, pp. 93 ss.

² Ecco i casi di *i*: 1 e 42 *Prinçepe*, 4 *ofendido*, 11 *Dios*, 22 *obriguado*, 24 *ata vios*, 27 *frios*, 29 *judios*, 30 *virtud*, 31 *gentios*. La maggior frequenza di *i* verso la fine della composizione par indicare che essa prevaleva nettamente rispetto ad *y* nell'antigrafo e che Garcia de Resende andò man mano stancandosi e la sostituì più distrattamente. Avvertiamo che, a differenza da Foulché-Delbosc, risolviamo in *y* la nota tironiana del v. 25, dato che in tutti gli altri casi la stampa ha *y* e non *e*.

Quanto al testo di D. Pedro, i problemi sono minori. Oltre a punteggiare, sciogliere le abbreviazioni ed introdurre le maiuscole e i segni diacritici, regolarizziamo secondo l'uso moderno *u* e *v*, *i* *y* e *j*, le doppie consonanti iniziali e post-consonantiche. Conserviamo le forme come *gram*, *sam* e *nom*: non c'è dubbio che per l'editore cinquecentesco le finali *-am*, *-om* e *-ão* sono identiche (ed infatti egli scrive *nam* e *sam* invece di *nom* e *som*), come già accadeva per i poeti della fine del '400¹; ma quale fosse la situazione ai tempi di D. Pedro non è stato ancora chiarito. Ad A. 4 la stampa ha *en*, grafia allora non infrequente² che adeguiamo all'uso moderno. Infine scempiamo le due vocali in A. 23 *poode* ed A. 29 *soo* (ma non in A. 14 *meestria*: cfr. la nota), scriviamo *é* per *he* ad A. 8 e C. 7 ed *u* per *hu* ad A. 14. Il puntino sottoscritto avverte, sia nel testo portoghese che in quello spagnolo, che la vocale è in sinalefe.

Florence Street, basandosi sui vv. 12-13 di Mena, ha ritenuto di poter considerare le nostre coplas posteriori al matrimonio di Isabel, figlia di D. Pedro, col re Afonso V di Portogallo (Santarém, 6 maggio 1447), in quanto solo allora l'infante poteva esser detto « de reyes engendrador » (v. B. 13); naturalmente le *coplas* non possono essere posteriori alla morte di D. Pedro nella battaglia di Alfarrobeira (1449)³.

L'argomentazione è solida solo in apparenza. Subito dopo aver sposato Isabel il re Afonso V assunse il governo del regno, ponendo fine alla reggenza di D. Pedro, e ben presto prese il sopravvento la fazione capitanata dal duca di Bragança, fratellastro di Pedro, e dal figlio, conte di Ourém; D. Pedro cadde in disgrazia e si andò preparando la tragedia di Alfarrobeira⁴. Orbene, al v. 11 Mena chiama l'infante « reg-

¹ Cfr. E. B. Williams, *From Latin to Portuguese*, 2^a ed., Philadelphia, 1962, § 157.

² Cfr. J. Huber, *Altportugiesisches Elementarbuch*, Heidelberg, 1933, § 85.3.

³ F. Street, *La vida de Juan de Mena*, in « Bulletin hispanique », LV, 1953, pp. 149-173, a p. 162. Cfr. anche A. J. da Costa Pimpão, *História da literatura portuguesa. Idade média*, 2^a ed., Coimbra, 1959, p. 346.

⁴ Cfr. J. P. Oliveira Martins, *Os filhos de D. João I*, 7^a ed., Lisboa, 1947, pp. 277 ss.

gente per Dio», usando una formula normale e tipica per i sovrani (cfr. la nota) ed alludendo assai chiaramente alla carica di lui; al v. 17 lo dice «cabeça de gran senado», che solo può riferirsi ad una corte o ad un governo; nei vv. 43-44 identifica la sua gloria con quella del regno portoghese. Tutto ciò impone di considerare le *coplas* anteriori alla cerimonia di Santarém.

Come spiegare, allora, il verso B. 13? Il testo di Resende è «y de rreys engendrador», da cui la Street ricava «e de reyes engendrador», restituendo il *reyes* richiesto dalla morfologia castigliana; ma in questo modo il verso ha otto sillabe invece delle sette di un normale ottonario tronco, né è lecito ammettere la sinafia col verso precedente. A questo grave indizio di corruzione se ne somma un altro: il verso pare alludere non tanto al matrimonio di Isabel con Afonso quanto alla nascita di un erede al trono, garanzia di una discendenza reale per Pedro. Da Afonso e Isabel nacque infatti João II, ma soltanto nel 1455: troppo tardi per noi.

Le due difficoltà si risolvono contemporaneamente se ammettiamo che il *rreys* di B. 13 sia dovuto all'attrazione del parallelo *rreys* del verso precedente e copra una lezione originale *reina*. La sinalefe *reina engendrador* rende perfetta la misura del verso ed il riferimento storico diviene preciso e non ipotetica il futuro. Resta da dire che Mena poteva benissimo chiamare D. Pedro «de reina engendrador» assai prima della cerimonia del 1447, in quanto la promessa di nozze fra il giovane re e sua figlia era stata celebrata a Óbidos il giorno dell'Ascensione del 1441¹. Pertanto le *coplas* sono state composte fra il 1441 ed il 1447.

La struttura e il tono dello scambio di *coplas* fanno pensare che esso sia avvenuto in occasione di un incontro dei due autori; ma né ci risulta di viaggi di Mena in Portogallo né pare che D. Pedro sia stato in Castiglia in questo periodo,

¹ Cfr. Oliveira Martins, *op. cit.*, p. 270, e la lettera di D. Pedro stampata a p. 376.

per quanto fosse molto legato ad Álvaro de Luna contro i Trastámara aragonesi¹.

Ad ogni modo le nostre *coplas* sono più o meno contemporanee della *carta-prohemio* di Santillana ed insieme con essa rivelano l'acquisita e riconosciuta superiorità lirica e in genere letteraria della Castiglia. Si noti che non solo Mena risponde nella sua lingua al portoghese di D. Pedro, ma neppure rispetta lo schema metrico delle sue *coplas*².

¹ D. Pedro fu invece in Castiglia nel 1448. La *Crónica del Halconero* (ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1946, p. 504) racconta che in quell'anno Juan II inviò don Álvaro de Luna da Valladolid a Ledesma per incontrare l'infante ed aiutarlo nelle sue difficoltà con Afonso V. Può darsi che D. Pedro fosse a Madrigal de las altas torres il 22 luglio 1447, quando Juan II sposò la nipote di lui, Isabel di Portogallo (la lista dei testimoni, citata da L. Suárez Fernández in *Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el Siglo XV*, vol. XV della *Historia de España* di R. Menéndez Pidal, Madrid, 1964, p. 192 e nota, è purtroppo ancora inedita). In ogni caso ormai D. Pedro non era più reggente.

² Nelle note al testo sono citate sommariamente le seguenti opere: Alfonso de Palencia, *Universal Vocabulario*, registro ... por J. M. Hill, Madrid, 1957. *Cancionero castellano del siglo XV*, ord. por R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1912-1915.

Cantigas d'escarnho e de mal dizer, ed. M. Rodrigues Lapa, [Vigo], 1965.

Coron. = *Canc. cast.*, n° 36.

Crónica de Juan II, in *Crónicas de los Reyes de Castilla* por D. C. Rosell, II, Madrid, 1953 («B. A. E.», LXVIII).

DCELC = J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, 1954-1957.

Dicc. hist. = *Diccionario histórico de la lengua española*, I, Madrid, 1960 ss.

FEW = W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*.

F. Huerta Tejedas, *Vocabulario de las obras de Don Juan Manuel*, Madrid, 1956.

Lab. = J. de Mena, *Laberinto*, por J. M. Blecua, Madrid, 1943.

J. P. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, 1953-1959.

A. Magne, *Dicionário da língua portuguesa*, I, Rio de Janeiro, 1950 ss.

A. Magne, *A demanda do Santo Graal*, III, Rio de Janeiro, 1944.

R. Menéndez Pidal, *Cantar de mio Cid*, 3ª ed., Madrid, 1954-1956.

A. Morais Silva, *Grande dicionário da língua portuguesa*, Lisboa, 1948-1959.

K. M. Parker, *Vocabulario de la Crónica Troyana*, Salamanca, 1958.

REW = W. Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, 3ª ed., Heidelberg, 1935.

Tesoro lexicográfico, 1492-1726, por S. Gili Gaya, Madrid, 1947-1957.

Edizioni: *Res* 72v (Kausler II, 71; Gonçalves Guimarães II, 224); J. Soares da Sylva, *Colleçam dos documentos, com que se autorizam as memorias para a vida del rey D. João o I.*, Lisboa, 1734, p. 464 (= *Memorias para a historia de Portugal, que comprehendem o governo del rey D. João o I.*, Lisboa, 1730 ss., vol. IV) (da *Res*); D. García Peres, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, 1890, p. 446 (da Soares da Sylva); *Canc. cast.* I, 221 (da *Res*; solo le *coplas* di Mena).

Metrica: A) 4 ottave *de arte menor* ababbccb e *fin* xyyx (la rima x è uguale all'ultima rima della *copla* precedente); B) 4 *coplas* di ottonari ababbabba; C) *copla de arte menor* ababcdc e *fin* ceec.

A

Do ifante dom Pedro, filho del rey dom Joam, em louvor de Joam de Mena.

I Nom vos será gram louvor
por serdes de mim louvado,
que nam sam tam sabedor 3
em trovar que vos dé grado.

4. dé] dey

1. *louvor*: in rima grammaticale con 2 *louvado* e 6 *louvar*.

2. *por serdes*: l'infinito personale preceduto da *por* sostituisce spesso le subordinate causali: cfr. Huber, § 490.1.

— *de mim*: *de* introduce raramente un complemento d'agente; un altro esempio in Huber, § 427.6.

4. *dé*: non abbiamo trovato esempi di *dei* come 1^a pers. del cong. pres. né vediamo come tal forma si possa giustificare. La vocale di *dé* era in ant. port. aperta (cfr. Williams, § 182.2).

J. de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidário de palavras, têrmos e frases ...*, 2^a ed., Lisboa, 1865.

A queste opere vanno aggiunti i volumi di A. J. Costa Pimpão, di J. Huber, di M. R. Lida, di J. P. Oliveira Martins, di E. B. Williams e le mie *Premesse*, già citati nelle note precedenti.

Mas meu desejo degrado:
a mim praz de vos louvar 6
e vos o podeis tomar
tal quejando vos é dado.

II Sabedor e bem falante, 9
graçioso em dizer,
coronista abastante
em poesias trazer 12
ou de novo as fazer,
u compre, com gram meestria:
de comparar, melhoria 15
dos outros deveis aver.

5. *degrado*: intendo « avvilisco » (cfr. Morais Silva, III, p. 859): il tradizionale topos iniziale della professione di modestia sminuisce l'elogio di Mena che, sia come sia, l'infante vuol fare. La poco felice scelta del verbo è condizionata dalla ricerca della rima equivoca col verso precedente.

8. *quejando*: è frequentemente usato nel senso di « qual, assim como » (come lo definisce Viterbo, *Elucidario*, s. v.; Morais Silva, IX, p. 63) ma non conosco altro esempio di *tal q.* « così come ».

9-10. Cfr. Santillana: « la vuestra eloquencia es fuente que mana / dulçura de metros » (*Canc. cast.*, n° 28) e « vuestra elegancia es bien espeçial » (ivi, n° 219).

11. Cfr. Santillana: « gran ystorial » (*Canc. cast.*, n° 27). Per *abastante* « capace » cfr. Magne, *Dicion.*, I, p. 140, e *Dicc. hist.*, I, p. 57.

12. *trazer*: « citare » (cfr. Morais Silva, XI, p. 187).

14. *u compre*: « quando è necessario ». Per *u* (< UBI) temporale cfr. Huber, § 482. Per *comprir* cfr. Morais Silva, III, p. 329. Per D. Pedro Mena è soprattutto il poeta di corte, che sa usare al momento giusto la sua cultura ed è capace di comporre perfette poesie d'occasione.

— *meestria*: trisillabo, ma conserviamo la doppia vocale che qui ricorda ancora l'antico iato (la parola era quadrisillaba nei poeti del Duecento).

15. *de comparar*: « se facciamo paragoni » (cfr. Huber, § 500.1).

— *melhoria*: « superiorità ».

- III D'Amor trovador sentido,
coma quem seu mal sentio 18
e o ouve bem servido
e os seus segredos vio, 21
e de todo departio
mui fermoso e mui bem,
como pode dizer quem 24
vossas copras ler ouvio.
- IV De louvar quem a vos praz
aconselhar lealmente,
d'esto sabeis vos assaz 27
e fazeis-o sajesmente
e a sentar soo presente

28. fazeis-o] fazeylo

17. *Amor*: con la maiuscola perché i vv. 19-20 meglio si adattano al dio che al sentimento.

— *sentido*: «sensibile». Oggi inclina al valore di «triste, sentimentale» (cfr. Morais Silva, X, p. 68), adeguatissimo al nostro contesto; ma non ne conosco ess. antichi.

18. *coma*: cfr. Viterbo, *Elucidario*, s. v.; *Cant. escarnho*, p. 680. Per l'etimologia (QUOMODO AC) *REW*³ 6972; *FEW* II/2, p. 1544.

21. *departio*: cfr. Magne, *Graal*, III, p. 161 («falar»).

24. *copras*: la forma schiettamente popolare è *cobra* (cfr. *Cant. escarnho*, p. 679), ma è più comune il semicolto *copla*. La nostra è una forma intermedia.

28. *fazeis-o*: l'errore della stampa sarà dovuto alla confusione di una esse di modulo astato con una elle. Per la posizione del pronome cfr. H. Ramsden, *Weak-Pronoun Position in the Early Romance Languages*, Manchester, 1963, pp. 95 ss.

— *sajesmente*: come *sages*, è gallicismo di introduzione antica (cfr. *Cant. escarnho*, p. 746) e di notevole diffusione quattrocentesca (cfr. Morais Silva, IX, p. 804).

29. Il verso non mi è chiaro. Resende legge *assentar*, ma la dipendenza dell'infinito dal *nam terdes igoal* del v. 30 mi induce a separare *a sentar*; del resto *sentar* è soltanto un allotropo di *assentar*. Quanto al senso propongo con molti dubbi «a combinare una poesia (suono) all'improvviso».

creo nam terdes igoal; 30
de consoar outro tal:
julgue-o quem o bem sente.

Fim

V Por todo esto sam contente 33
das vossas obras que vejo
e as nam vistas desejo:
faze-me d'elas presente! 36

B

Reposta de Joam de Mena.

I Príncipe todo valiente,
en los fechos muy medido, 3
el sol que nace en oriente
se tiene por ofendido
de vuestro nombre temido,
tanto luze en ocidente. 6

31. consoar] conssoal

31. *consoar*: intendo nel senso tecnico «consonare, rimare» (cfr. Morais Silva, III, p. 431).

33. *contente*: per esempi dal '400 a Camões cfr. Morais Silva, III, pp. 464-5. Corominas lo ritiene dovuto all'influenza dell'avverbio latino (*DCELC*, I, p. 889), Machado lo giudica invece un francesismo (*Dic. etim.*, I, p. 663).

B. 1. *Príncipe*: la stampa ha *prinçepe*, per cui cfr. Costa Pimpão, p. 389.

— *todo valiente*: per analogia con *todopoderoso*, che però è un calco su OMNIPOTENS.

4. *se tiene por*: cfr. Huerta Tejedas, *Voc. Juan Manuel*, s. v. *tener*, § 4.

6. Per le immagini di luce in Mena cfr. Lida, *Mena*, pp. 224ss. L'iperbole geografica dei vv. 3-6 prepara la str. III, con l'esaltazione dei viaggi dell'infante. Per la -z- di *luze* cfr. la nota a 59.3 in *Premesse*, p. 123.

Soes de quien nunca os vido amado públicamente, tan perfeto, esclareçido, que por ser tan bien regido Dios vos fizo su regiente.	9
II Vos, de reyes engendrado	12

9. prefeto 10. ser tan] syrdes 12. rreys

7. vido: cfr. Mena, *Lab.*, 54b e 203b; 44.2.

9. Il legame sintattico con la proposizione precedente è molto libero e piuttosto che considerare questi aggettivi come riferiti ad *os* del v. 7 sarà meglio vedervi una ripresa dell'apostrofe iniziale (per l'uso di questa figura retorica in Mena cfr. Lida, *op. cit.*, pp. 210 ss.).

— *prefeto* della stampa è dovuto alla preferenza del portoghese per i gruppi iniziali di consonante ed *r*: cfr. Huber, § 284b; Williams, § 115.1; Costa Pimpão, p. 391 (dove si cita appunto un *prefeyto*). Il fenomeno è assai più raro in spagnolo.

— *esclareçido*: cfr. *Lab.* 147b. Questi sembrano i primi ess. del vocabolo. Cfr. la nota al v. 6.

10. *syrdes*, conservato anche da Foulché-Delbosc, non ha senso né in castigliano né in portoghese. La corruzione si può spiegare per attrazione dell'infinito personale portoghese (cfr. A. 2 dove abbiamo proprio *por serdes*).

11. Per il re come vicario di Dio cfr. *Sapientia* 6.5 e Mena, 24.13-14 e 16 (in *Premesse*, p. 102); si noti l'accento scoperto alla carica di reggente tenuta da D. Pedro.

12 ss. D. Pedro era figlio del re D. João I, il fondatore della dinastia di Aviz, figlio bastardo di D. Pedro I. Il re D. João è il vincitore di Aljubarrota e può sembrare singolare che Mena accenni alla sconfitta castigliana; bisogna però considerare che l'alleanza del reggente con D. Álvaro de Luna poteva far ritenere superata la vecchia ruggine. Per la personalità morale di D. João cfr. Oliveira Martins, pp. 9 ss. Della lezione del v. 13 abbiamo detto più sopra, chiarendo a chi alludesse Mena; va aggiunto che anche il figlio del reggente, il ben noto connestabile D. Pedro de Portugal, avrebbe cinto più tardi la corona catalana (1463-1466).

y de reina engendrador, hijo dino muy loado de rey santo vençedor, linaje d'emperador, cabeça de gran senado, de lealtad y d'amor tan gran fruto avés mostrado que a vuestro gran onor dos reyes y un señor son y es muy obligado.	15 21
---	--

III Nunca fu después ni ante

13. reina] rreys 21. rreys 22. obriguado

16. Si farà riferimento ad Alfonso VI di Castiglia, noto come imperatore sia in Castiglia (cfr. R. Menéndez Pidal, *La España del Cid*, Madrid, 1947², pp. 725 ss.) che in Portogallo (cfr. *Fontes medievais da história de Portugal*, I, Lisboa, 1948, p. 67). Il primo re di Portogallo, Afonso Henriques, era nipote di Alfonso VI.

21. Si accenna probabilmente ad Afonso V di Portogallo, per cui D. Pedro era reggente, ed a Juan II, soccorso ad Olmedo (1445), come narra anche la *Crón. Juan II*, ed. cit., p. 633. Il signore sarà don Álvaro de Luna, amico dell'Infante.

22. *obligado*: la stampa ha il passaggio portoghese *bl > br*, normale nelle voci semicolte (BL dà *l* nelle voci popolari) e nei castiglianismi, ma ignoto al castigliano, e la grafia *gua* per *ga* (cfr. Huber, § 59; Williams, § 26.2), che si trova anche in Castiglia (cfr. le mie *Premesse* cit., p. 97).

23 ss. Si accenna in questi versi ai viaggi giovanili dell'Infante (1425-1428), ben presto entrati nella leggenda e rimasti famosi grazie ad una relazione romanzata dovuta a un Gómez de Santisteban, ristampata frequentissimamente dal '500 al '900, sia in portoghese che in castigliano (cfr. F. M. Rogers, *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*, Cambridge, Mass., 1961, pp. 273-276, dove sono registrate 112 edizioni). In realtà D. Pedro era stato in Inghilterra, in Fiandra, in Germania, poi con l'imperatore Sigismondo contro i Turchi in Romania ed infine a Venezia, Firen-

quien viesse los atavíos	24
y secretos de levante,	
sus montes, islas y ríos,	
sus calores y sus fríos,	27
como vos, señor infante.	
Entre moros y judíos	
esta gran virtud se cante;	30
entre todos tres gentíos	
cantarán los metros míos	
vuestra perfección delante.	33

Fin

IV Vos de mi no dar lóores
mas reçebirlos devéis,

24. ata vios 26. islas] jnssoas 28. jfante 29. Antre

ze, Roma. Le iperboli di Mena anticipano la leggenda futura o ne rispecchiano le forme più antiche.

24. *atavíos*: di solito vale «ornement, pareure, attiffement», come chiosava Palet; ma qui forse «ornatus, decor, splendor», con il Minshev (ambedue cit. in *Tesoro lexicográfico*, s. v.), a meno che non si preferisca il valore «deleyte», dato da Alfonso de Palencia (ed. Hill, p. 16).

26. *islas*: la stampa ha *jnssoas*, per cui cfr. ancor oggi il gagliengo *ínsua* e il port. *ínsua* «isola fluviale» (*DCELC*, II, p. 1011). Per l'uso antico cfr. Huber, §§ 238.2 e 347. La forma moderna è *ilha*.

28. La stampa ha *jfante* (cfr. Williams, § 85.7), non ignoto al castigliano più antico (cfr. Menéndez Pidal, *Cantar de mio Cid*, II, s. v.).

29. *Entre*: per *antre*, che è la forma della stampa, cfr. Costa Pimpão, p. 389.

31. *tres gentíos* sono cristiani, mori e giudei, tripartizione in cui si risolve la coscienza etnografica della Spagna medievale. Per *gentío* cfr. la nota a Mena 63.1 in *Premesse* cit., p. 129.

32. *metros*: nel senso «versi» pare un italianismo di Mena: cfr. *Coron.* v. 380.

34-35. L'iperbato è assai frequente in Mena (cfr. Lida, *op. cit.*, pp. 206 ss.); qui è rilevato dalla posizione ambigua di *de mi*,

vos, gran señor de señores,	36
que avéis fecho y fazéis	
tanto que grandes autores	
muy ocupados tenéis	39
en dezir vuestros dulçores,	
por que siempre vos llaméis	
príncipe de los mejores,	42
por que creçan los löores	
d'esse reino portugués.	

C

Reprica o ifante.

I Como terra frutüosa,
Joam de Mena, respondestes

38. astores 39. acupados 43. lauores

corretto solo col secondo infinito, a meno che non vada inteso «quanto a me».

36. *señor de señores*: è il superlativo ebraico, diffuso per influsso della Bibbia. Cfr. *Lab.* 271a: «Será rey de reyes, señor de señores», nonché Lida, *op. cit.*, p. 188.

38 ss. Non conosciamo elogi di D. Pedro, tranne questo di Mena e quello postumo del cronista Rui de Pina. A D. Pedro è però dedicata la vita latina di D. Gomes Ferreira da Silva scritta da Tommaso Salvetti nel 1443 (cfr. Rogers, *op. cit.*, p. 27), per lui Vasco Fernandes de Lucena tradusse il *De ingenuis moribus et liberalibus studiis* di Pier Paolo Vergerio (ivi, p. 44) e a lui Ambrogio Traversari dedicò la traduzione in latino del *De Providentia Dei* di S. Giovanni Crisostomo (ivi, p. 50).

41. *por que*, come il suo parallelo del v. 43, ha valore consecutivo-finale.

43. *lauores*, come ha la stampa, non concorda con l'articolo (in castigliano è infatti sempre femminile, anche se è maschile in portoghese) e non dà senso. La correzione provoca però la ripetizione della parola già in rima al v. 34, anche se qui piuttosto che «lodi» si intenderà «glorie, fasti» onde la rima risulta equivoca.

C. 2-4. *respondestes com messe ... do fruito*: «avete ricambiato

com messe mui abastosa	3
do fruto que reçebestes,	
mas em esto vos errastes:	
louvar mais do mereçido.	6
Mas por mim é reçebido	
que louvando m'ensinastes.	
Fim	
II Aquelo que devisastes	9
seguirei a meu poder:	
sequer, que possam dizer	
que muito nam sobejastes.	12

Alberto Várvaro

con messe assai copiosa il seme». Morais Silva, IX, p. 503, ha per *responder* l'accezione «retribuir equivalentemente».

3. *abastosa*: «copiosa» (cfr. Magne, *Dicion.*, I, p. 143).

6. *mais*: non è ben chiaro perché *MAGIS* abbia dato *mais* e non *meis*: cfr. Huber, § 110 nota.

7. *reçebido*: «accettato» (cfr. Morais Silva, IX, p. 249, e per il castigliano anche Huerta Tejadas, *Voc. Juan Manuel*, s. v.). È in rima grammaticale con 4 *reçebestes*.

8. *que* = *o que* (cfr. Huber, § 347.1b).

9. *devisastes*: «avete detto». È un gallicismo di cui dà due esempi Morais Silva, IV, p. 24, seppur attribuendo loro l'erroneo senso «planejar». Cfr. anche Parker, *Voc. Crón. Troyana*, p. 143.

11. Potremmo attribuire a *sequer que* il senso di «ainda que, mesmo que» che ha in João Garcia de Guilhade (*Cant. escarnho*, p. 750) solo correggendo nel verso seguente *nam* in *mim* e intendendo *sobejastes* come transitivo. Preferiamo intendere *sequer* come «ao menos, pelo menos» (*Cant. escarnho*, ivi) e dare al *que* un valore ottativo-finale: «ché, per lo meno, possano dire...».

12. *sobejastes*: «avete esagerato». Pare che questo sia l'esempio più antico del verbo (per cui cfr. Morais Silva, X, pp. 260-1), derivato dal più antico *sobejo*, di importazione castigliana (cfr. *DCELC*, IV, pp. 253-4).