

LUÍS ANRIQUES E LA FORMA LETTERARIA DEL PRANTO

1. IL COMPIANTO POETICO NEL *CANCIONEIRO GERAL*

Nell'ambito della lirica quattrocentesca portoghese, il genere del compianto poetico è testimoniato da diversi componimenti inclusi nel *Cancioneiro Geral* (1516) di Garcia de Resende e incentrati su figure strettamente legate al potere regio: Luís de Azevedo commemora la morte dell'Infante D. Pedro, caduto nella battaglia di Alfarrobeira (1449); la prematura scomparsa del principe D. Afonso (1491) ispira i versi di Álvaro de Brito Pestana, D. João Manuel e Luís Anriques; a quest'ultimo e a Diogo Brandão si devono infine le elegie funebri dedicate alla dipartita del re D. João II (1495).¹ Diversificate sono le soluzioni sotto il profilo metrico e linguistico: in un terzo dei testi il portoghese cede il passo allo spagnolo, mentre il verso lungo di *arte maior*, il cui utilizzo era paradigmatico in composizioni dal tono grave, volte a impartire insegnamenti di natura morale, viene preferito nella metà dei pianti, restando l'altra metà fedele al metro breve della *medida velha*, preponderante nella raccolta. Va aggiunto che la rielaborazione del genere in chiave parodica, intrapresa poco più tardi da Gil Vicente nel *Pranto de Maria Parda* (2002, II: 491-502), è anch'essa già testimoniata nel canzoniere del 1516, che accoglie le strofe dedicate da Anrique da Mota ai lamenti di un chierico, affranto per la perdita del vino rovesciatosi fuori da una botte della sua cantina (CG, IV: 162-8). Lo stesso Vicente, del resto, non si avvale della forma del *pranto* a fini esclusivamente burleschi e la riprende invece, con accenti di toccante commozione, nel componimento scritto per la morte (1521) del re D. Manuel I (2002, II: 462-8).

Elementi costitutivi del genere sono l'esortazione al pianto, l'elogio del defunto e la preghiera per la salvezza della sua anima, che si riscon-

¹ Per il *Cancioneiro* di Resende si farà sempre riferimento all'edizione di Aida Fernanda Dias, d'ora in poi indicata con la sigla CG; per i testi indicati si veda dunque: CG, I: 467-71; I: 246-7; I: 396-9; II: 256-65; II: 265-8; II: 209-20.

trano già nel *planctus* mediolatino, coltivato per lo più da membri del clero e volto a commemorare la morte di signori laici o di dignitari ecclesiastici (Cohen 1958; Aston 1971). La presenza delle suddette componenti e l'alta posizione sociale del compianto contraddistinguono nella maggior parte dei casi anche il *planb* dei trovatori provenzali, facendo sí che la scomparsa del sovrano, del principe o del nobile signore, oggetto di oltre metà degli esemplari a suo tempo catalogati da Alfred Jeanroy (1934, II: 333-7), venga di sovente associata al crepuscolo e alla rovina di un intero assetto sociale, retrospettivamente idealizzato (cf. Riquer 1975, I: 60-1; Jensen 1993).

Affini a quelli del *planctus* e del *planb* permangono, del resto, anche i tratti ascrivibili al *pranto* nella lirica trobadorica galego-portoghese, che ha un cultore prolifico e quasi esclusivo in Pero da Ponte (cf. Lorenzo 1993). Al *segrel* gallego si devono infatti quattro *cantigas de meestria* che commemorano altrettante morti di figure illustri: la regina Beatrice di Svevia, nel 1235, Lopo Díaz de Haro, l'anno successivo, Telo Afonso de Meneses, nel 1238, e infine il re Fernando III di Castiglia, nel 1252 (Brea 1996, II: 778, 781, 786, 785-6). In tutti questi componimenti gioca un ruolo di primo piano l'intento encomiastico e non sorprende perciò che il *topos* dell'ineguagliabilità del defunto, impiegato a proposito della madre del futuro Alfonso X, si ripresenti sostanzialmente invariato anche a riguardo di Fernando il Santo e del nobile Don Lopo («o melhor don Lopo, a la ffé, / que foy, nem jamays non será»; *ibi*: 781). Non meno enfatica, d'altro canto, è l'espressione del dolore associato alla dipartita del personaggio compianto, che arriva fino all'invettiva blasfema contro Dio, accusato di volersi far scherno del mondo e votarlo alla rovina, privandolo dei suoi esponenti migliori (e di contro lasciando in vita «tant'ome sen prez»; *ibid.*). L'intensità della disperazione è mitigata soltanto, nel più tardo dei quattro testi, dalla consapevolezza che il re ha un degno erede nella persona del figlio Alfonso, in accordo con un motivo consolatorio ripreso anche dall'unico altro trovatore che abbia coltivato il genere nell'ambito della tradizione galego-portoghese, ovvero Johan «jograr morador en León», autore di un lamento per la scomparsa (1325) del re D. Dinis (in cui il motivo di conforto non è tuttavia associato alla figura dell'erede al trono portoghese, ma a quella di uno dei nipoti del sovrano, il re Alfonso XI di Castiglia; cf. Brea 1996, I: 371; Alvar 1993).²

² Pero da Ponte è anche autore di un pianto burlesco (*Mort'è Don Martin Marcos, ai*

Senza trascurare l'importanza di questi significativi precedenti, va comunque evidenziato che per i poeti del *Cancioneiro* di Resende il modello piú vicino e piú immediato va senza dubbio individuato, tanto sotto il profilo metrico-stilistico quanto sotto quello dei contenuti, nella lirica spagnola del XV secolo. A tale riguardo la presenza di riflessioni di carattere generale sull'inevitabilità della morte e sulla vanità dei beni di questo mondo, intercalate ai motivi obbligati del lamento e dell'encomio, rappresenta un dato inequivocabile che accomuna e imparenta strettamente le elegie quattrocentesche portoghesi e i *plantos* trasmessici da una ricca tradizione che va dai poeti del *Cancionero de Baena* al Marchese di Santillana, per arrivare fino alle *Coplas por la muerte del padre* di Jorge Manrique (Salinas 1962; Camacho Guizado 1969: 1-112).

Il piú antico *pranto* del *Cancioneiro Geral*, quello di Luís de Azevedo per l'Infante D. Pedro, si avvale dell'espedito retorico, d'indubbia efficacia, che consiste nel fare pronunciare al defunto la propria stessa elegia funebre, optando per un procedimento che, a conferma del legame poc'anzi indicato, corrisponde a quello impiegato, ad esempio, dal monaco gerolamino Fray Migir per il re Enrico III o da Ferrant Pérez de Guzmán nel commemorare Diego Hurtado de Mendoza (Azáceta 1966, I: 90-6, 1137-43; e cf. Salinas 1962: 61-2; Camacho Guizado 1969: 83). È proprio l'adesione a questa peculiare modalità enunciativa a vivacizzare i motivi, altrimenti convenzionali, che riverberano nel componimento, conferendo una vibrante intensità non soltanto alle imprecazioni rivolte dall'Infante contro i sudditi infidi che l'hanno portato alla perdizione, ma pure all'esaltazione autoreferenziale, attribuitagli dal poeta, della propria sapienza, lealtà e rettitudine, del proprio lignaggio reale, oltre che dell'esperienza accumulata nei suoi celebri viaggi oltre frontiera.³

Deus, se é verdade?) che riprende, per rovesciarla in parodia, l'idea ricorrente che la morte del compianto coincida con l'eclissarsi di ogni virtù: nel caso dello schernito Martin Marcos sono i vizi, con la sua dipartita, ad essere d'un tratto scomparsi dal mondo (Brea 1996, II: 778; cf. Riquer 1975, I: 60). Gli elementi di continuità che legano il *pranto* gallego-portoghese ai corrispettivi mediolatini e provenzali sono unanimemente segnalati dai principali studi sull'argomento, tra cui è d'obbligo menzionare, quanto meno, i lavori di José Filgueira Valverde (1977), Giuseppe Tavani (1980: 134-6), Frede Jensen (1993) e José Mattoso (1997).

³ Dando la parola all'Infante caduto ad Alfarrobeira e lasciando che sia lui stesso a

Seppur ispirati da uno stesso evento luttuoso, la prematura scomparsa di D. Afonso, unico erede diretto del re D. João II, i componimenti di Álvaro de Brito Pestana e D. João Manuel seguono strade nettamente divergenti: la differenza, infatti, è tutta quella che passa tra un pugno di agili *redondilhas* portoghesi e dodici compassate ottave di *arte maior*, scritte in spagnolo. Se occorre così osservare, nel caso del primo poeta, che l'espressione dello smarrimento provocato dalla morte accidentale del giovane principe si lega quasi soltanto alla ribadita esortazione al pianto e al conclusivo auspicio che la sua anima sia accolta in cielo, è inevitabile riconoscere una maggiore complessità e varietà tematica ai versi del secondo, che vi perviene, tra l'altro, passando in rassegna le manifestazioni di lutto dei più stretti congiunti, facendo scaturire l'invito alla preghiera dalla constatazione dell'impossibilità di qualsiasi altra forma di consolazione e soprattutto glossando in maniera originale il motivo canonico dell'*ubi sunt*, in questo caso riferito esclusivamente (attraverso formule come «Que fue de», «Ado halharemos»; CG, I: 396) alla nostalgica reminiscenza della bellezza e della prestantza fisica del compianto.⁴

La lunga elegia scritta da Diogo Brandão «à morte d'El-Rei D. Joam o Segundo» (CG, II: 209), che si sviluppa per ben 42 ottave, presenta, nella sua articolazione generale, una struttura assai vicina alle già ricordate *Coplas* di Jorge Manrique. Anche qui, infatti, come nel testo spagnolo, il discorso poetico è introdotto da alcune meditazioni di carattere morale (sul disprezzo dei beni temporali a vantaggio di quelli spirituali, sull'ineluttabilità della morte e sulla conseguente necessità di prepararsi ad affrontarla), cui fa seguito, una volta scartata la possibilità di evocare a titolo di esempio illustri personaggi dell'Antichità, una carrellata di figure relativamente vicine nel tempo, che, pur godendo di un'elevata posizione nella

presentare le circostanze della propria fine Luís de Azevedo opta per la stessa soluzione adottata nelle *Trovas* scritte da Garcia de Resende «à morte de Dona Ines de Castro» (CG, IV: 301-9).

⁴ Merita una citazione integrale, a questo riguardo, la seconda ottava della *lamentaçam*: «¿Que fue de la vuestra tan linda estatura,/ que tanto excedia las otras del mundo,/ la fronte serena del rostro jocundo,/ que fue de la vuestra hermosa fegura?/ ¿Ado halharemos a la hermosura/ de los vuestros ojos tan mucho estremados?/ Vayamos, seguidme, [joh] desventurados!/ rompamos, rompamos la su sepoltura» (CG, I: 396).

società, non hanno potuto sottrarsi alla condizione mortale intrinseca alla natura umana.⁵ Comune alla creazione manriquiana è, infine, anche la scelta di riservare alle strofe conclusive l'elogio del defunto e la descrizione dei suoi ultimi istanti, segnati, in entrambi i casi, dalla serena accettazione della volontà divina (cf. Manrique 1991; Tocco 1994).

2. LUÍS ANRIQUES E LA TRADIZIONE DEL *PRANTO*

Luís Anriques è l'unico, tra i poeti del *Cancioneiro Geral*, ad essersi servito in due distinte occasioni della forma letteraria del compianto poetico (cf. Rocha 1993). I versi che egli compose per la morte del principe D. Afonso e di suo padre D. João II costituiscono così, nel loro insieme, un oggetto di studio complesso e particolarmente stimolante per un'indagine tesa, come la presente, a rintracciare i tratti salienti ascrivibili al *pranto* nella lirica portoghese del XV secolo. La scelta di perseguire, nei paragrafi che seguiranno, questa specifica linea di approfondimento, avrà perciò tra le sue conseguenze quella di privilegiare una considerazione complessiva del rapporto tra i testi scelti e i modelli e le convenzioni del genere, adottando una prospettiva che impone ora, a suo complemento e ad auspicabile correzione di eventuali e involontari effetti deformanti, un esame autonomo, seppur sommario, delle caratteristiche individuali attribuibili a ciascuno dei due componimenti.

Avviata da un'esortazione al pianto che ha come destinatario collettivo il popolo portoghese, l'elegia in lingua spagnola dedicata alla memoria di D. Afonso, vittima nel fiore degli anni di una tragica caduta da cavallo, insiste anzitutto sulle imprecazioni del poeta contro la crudeltà del destino, sulla condizione di smarrito abbandono di familiari e servitori, sull'elogio di cui il principe è riconosciuto degno e sulla descrizione delle circostanze in cui si è prodotto l'incidente che gli è stato fatale. A partire dalla sedice-

⁵ Si tratta, nel caso di Brandão, dei primi tre re della dinastia di Avis (D. João I, D. Duarte e D. Afonso V), cui si accosta il ricordo individuale di D. Fernando, duca di Viseu e padre del successore D. Manuel, e quello collettivo degli «Ifantes» (CG, II: 212) nati dal matrimonio del capostipite con D. Filipa de Lencastre.

sima strofa viene dato spazio, invece, ai lamenti, introdotti per mezzo del discorso diretto, che il padre, la madre e l'infelice sposa approfondono sul figlio (o sul marito) scomparso.⁶

Numerosi sono i punti in comune tra il testo di Anriques e quello composto da D. João Manuel in quella stessa occasione, a partire dall'allusione esplicita che entrambi fanno agli atti della scrittura e della lettura che presiedono alla genesi e alla fruizione della loro opera (si tratta, da una parte, dell'appello al «discreto leitor» che D. João Manuel prefigura «lendo mis lhantos tan amargurados», e, dall'altra, del rapporto stabilito tra il carattere memorabile di un dato evento e la possibilità della sua trasmissione garantita dalla scrittura, per cui D. Afonso diviene «el por que lhantos fizieron/ d'escrevir»; CG, I: 396, II: 260). Affine è, del resto, oltre alla comune opzione per la lingua spagnola, anche l'attenzione dedicata alle manifestazioni di dolore dei piú stretti congiunti, ovvero il re, la regina e la giovane vedova, secondo un ordine che resta invariato e la cui perfetta corrispondenza è incrinata soltanto dal già riferito ricorso al discorso diretto da parte di Anriques e dall'inclusione, che invece in quest'ultimo manca, dello zio D. Manuel nel novero delle figure cui è riconosciuto un autonomo distacco. Ed è analoga, infine, anche l'insistenza sulla contrapposizione tra i lieti auspici che hanno accompagnato le recenti nozze dell'erede al trono e la sbigottita amarezza del momento presente, in accordo con una «técnica pendular» che per Camacho Guizado è «típica de la elegía» (1969: 83).⁷

⁶ Il componimento è costituito da 23 strofe di 12 versi, cui fa seguito un'ottava di chiusura. Nelle strofe il modello metrico vede il susseguirsi di due ottonari (la cosiddetta *redondilha maior*) e un verso di quattro sillabe (*quebrado*), lo schema delle rime è ABC-ABC-DEF-DEF. La chiusa, introdotta dalla dicitura («Fim y oración») è modellata sulla *volta* di norma posposta al *mote* nelle *cantigas* del canzoniere di Resende e consiste quindi in due quartine di ottonari a rima incrociata (ABBA CDDC). La struttura metrica e rimica, ad eccezione della chiusa, è quindi esattamente la stessa delle *Coplas* di Jorge Manrique (Teysier 2001: 81-3; Cangiotti 1964: 15-8). Nello spagnolo di Anriques non mancano lusismi come, ad esempio, «perflugente» o «trigosos» (CG, II: 257 e 265).

⁷ Tale tecnica risulta ben esemplificata dalla bipartizione in due nuclei tematici antitetici che caratterizza la sesta strofa del testo in esame: «¡Ricas ropas y colhares,/ brocados, grandes baxilhas/ y pedraria,/ quanto gozo em los lugares,/ em las cidades y vilhas/ se hazia!/ Ora por nuestros pecados/ y males tam merecidos/ falharés/ grande

Venendo alla «lamentaçam» (CG, II: 265) per D. João II, va notato che nelle sue prime quattro strofe ha una grande rilevanza, come elemento di coesione e di animazione drammatica, l'apostrofe rivolta, alternatamente, ai sudditi che hanno il dovere di piangere la perdita del sovrano e alla figura personificata della morte che ne è dichiarata responsabile. L'appello si volge poi esclusivamente alla morte per tre strofe consecutive (dalla quinta alla settima), tornando ai compatrioti («Lusitanos»; *ibi*: 267) in quella finale. L'incitazione iniziale («Chorai, Portugueses [...]»; *ibi*: 265) riprende fedelmente quella del testo precedente («Oh pueblo de Portugal, / lhorad la triste caida»; *ibi*: 256) e a questo proposito si può osservare che quello del pianto attribuito a un'intera collettività nazionale è un *topos* presente già nel *planctus* mediolatino (Cohen 1958: 83-4), attestato anche in alcuni esemplari d'area ispanica (come quello che esordisce con le parole «Plange, Castella misera»; Valverde 1977: 38), e che si ritrova, ad esempio, nel *planh* di Cercamon per Guglielmo X d'Aquitania (Jeanroy 1934, II: 239-40, 333; Riquer 1975, I: 233-5) o ancora nelle *Trovas* di Álvaro de Brito Pestana («[...] / chora, chora Portugal, / choremos perda tamanha»; CG, I: 246).⁸

Nei versi dedicati al re si riscontrano, del resto, anche altri motivi caratteristici del genere, tra cui l'encomio iperbolico del defunto, l'invettiva contro la fortuna avversa e il motivo della morte che, ecumenicamente

luto em los poblados/ y los lhantos muy crecidos/ oyrés» (CG, II: 258). In una delle strofe composte da Gil Vicente per la morte del re D. Manuel si può riscontrare un analogo effetto di contrasto tra la gioia di un momento del recente passato (i festeggiamenti per la partenza dell'infanta Beatriz nell'agosto del 1521) e la tristezza della situazione odierna (determinata dalla scomparsa del re, avvenuta nel dicembre di quello stesso anno), il cui accostamento è reso particolarmente suggestivo, come osserva José Camões, dal «jogo de homonímia» (1990: 5) tra le due ricorrenze di *velas*, come sostantivo plurale e come forma verbale della seconda persona singolare: «Oh quem viu as alegrias/ daquelas naves tam belas/ belas e poderosas velas/ agora há tam poucos dias/ pera ir a ifante nelas./ Vai buscar o senhor delas/ rei que o mundo mandou/ verás que tal se tornou/ e verei como te velas/ da vida que o enganou» (Vicente 2002, II: 462).

⁸ L'elegia si compone di 10 ottave in *arte maior*. Lo schema di rime è quello più usuale in questo tipo di componimento (cf. Tocco 1994: 1052), ovvero: ABBA ACCA. I dati essenziali sul verso di *arte maior* e sul dibattito inerente alla sua origine sono presentati sinteticamente in Simões 1993.

implacabile, non ha risparmiato le grandi personalità del passato. Il richiamo alla figura del principe D. Afonso, nella prima e nella sesta strofa, stabilisce inoltre un legame esplicito tra questo e l'altro compianto dell'autore, che all'interno del *Cancioneiro* immediatamente lo precede. Si può anzi dire che il componimento dedicato alla memoria del *Príncipe Perfeito* funge da perno centrale di una sequenza che prosegue anche con quello successivo, che ha per oggetto la traslazione dei resti del sovrano al monastero di Batalha, voluta nel 1499 dall'erede al trono D. Manuel (*ibr*: 268-71). Ed è proprio la celebrazione delle qualità del successore, che riverbera negli ultimi due testi della serie, a rappresentare un ulteriore elemento unificante, associandosi a un intento consolatorio del tutto affine a quello che si è già visto in azione nelle *cantigas* di Pero da Ponte e di Johan di León.

Il proposito encomiastico, connaturato all'assetto retorico del *pranto*, non manca certo, come già accennato, negli esemplari lasciatici da Luís Anriques. La conferma la può fornire, ad esempio, la quarta strofa dell'elegia in memoria del giovane D. Afonso, che inaugura l'elenco delle virtù del principe secondo il modello di quella «enumeración panegírica» (Camacho Guizado 1969: 96) che già si segnala nei versi di Gómez Manrique e nelle *Coplas* di suo nipote Jorge:

Princepe más eicelente,
 Princepe más jeneroso,
 no lo havia,
 más fidalgo y perflugente,
 más humano y virtuoso
 se dezia.
 Los passados ni presentes,
 ni lo que estam por venir
 fueron iguales,
 a quien las estranhas jentes
 deseavan de servir
 por naturales (CG, II: 257-8).

Siamo qui in presenza, piú nel dettaglio, di uno dei casi in cui «per “magnificare” una persona o una cosa, viene asserito che essa ha maggior valore di tutte le altre persone o cose consimili», secondo la definizione di Ernst Robert Curtius, che a tale «particolare forma di paragone» dà il

nome di «sopravanzamento» o «Überbietung» (Curtius 1992: 182-3). Si tratta, in effetti, di un procedimento estremamente comune e ascrivibile a una peculiare «retorica elogiativa» (*ibi*: 175), la cui ubiqua ricorrenza, che abbiamo già avuto modo di riscontrare nei *prantos* dei trovatori galego-portoghesi, interessa nondimeno il *planb* provenzale (Aston 1971: 26-7) e la lirica elegiaca del Quattrocento spagnolo (Camacho Guizado 1969: 73). Non sorprende, perciò, trovarne traccia anche nel componimento funebre di Diogo Brandão (per cui D. João II è stato il monarca «mais eicelente que houve no mundo»; CG, II: 213), nell'encomio dello stesso Anríques al re *Venturoso* («O rei Manuel, a quem os passados, / presentes, futuros nom sam d'igualar»; *ibi*: 271), così come anche in luoghi della produzione di quest'ultimo non riconducibili all'ambito elegiaco (è il caso dei versi dedicati al Duca di Bragança per la presa di Azamor: «Nunca de Roma se vio nem Espanhas/ tam gram capitam nem mais esforçado»; *ibi*: 298).

L'esaltazione superlativa ha per altro una variante altrettanto frequente nella comparazione, a vantaggio dell'elogiato, con figure illustri dell'Antichità classica, ed è a questa che Luís Anríques ricorre quando afferma la superiorità delle virtù di D. João II rispetto a quelle dei «bravos romanos» (*ibi*: 267) e quando sostiene, poco più avanti, che il suo successore sopravanza in bontà Traiano e Alessandro Magno in «franqueza» (*ibi*: 268). Una soluzione, questa, che rimane nell'ambito di un affine «stile panegirico» (Curtius 1992: 175), alla cui tradizione appartengono pure i «*topoi* dell'inesprimibile», associati all'affermazione, da parte dell'autore, della propria «incapacità di parlare degnamente dell'argomento» (*ibi*: 180): Luís Anríques ne fa uso a proposito delle qualità personali del successore di D. João II (dotato «de muitas vertudes, as quaes por istenso/ se nom poderiam aqui expressar»; CG, II: 267), ma anche nell'accentuare enfaticamente il dolore legato alla scomparsa del personaggio compianto (come avviene per l'esclamazione attribuita alla principessa spagnola Isabel, che commiserà il proprio stato di vedovanza: «y los mis males sobidos/ no se poderám dezir/ por extenso!»; *ibi*: 264).⁹

⁹ L'impossibilità di esprimere a parole una pena troppo grande è anche tematizzata, sotto forma di insistita interrogazione retorica, in una strofa del *Planto de la reina Doña Margarida* del Marchese di Santillana: «¿Quál lengua recontará/ el su triste desconsuelo,/

La natura convenzionale e stereotipata dei motivi passati in rassegna lascia già intendere che è piuttosto esigua, nei due *prantos* di Anriques, la presenza di elementi in grado di congiungere il generico intento laudatorio all'esaltazione di tratti concretamente attribuibili alle figure omaggiate e in particolare, nel caso di D. João II, alla celebrazione delle più rilevanti iniziative di una lunga e incisiva attività di governo e al discorso propagandistico ad essa associato. A questo riguardo rappresenta, almeno in parte, un'eccezione l'epiteto che l'autore riferisce al sovrano, definendolo «o gram pelicano da lei e da grei» (*ibi*: 266): richiamo che costituisce senza dubbio un caso interessante (anche se non isolato nell'ambito del *Cancioneiro* di Resende) di trasposizione, in sede letteraria, di forme ed elementi propri dei codici, prevalentemente figurativi, dell'araldica e dell'emblematica.¹⁰

Su questo punto non sarà inutile, allora, fare alcune considerazioni. Va innanzitutto ricordato che l'accento del poeta tocca un ambito cui D. João II aveva concesso una considerevole attenzione, assumendo, nel 1485, l'iniziativa di una revisione del blasone reale con le cinque *quinas*, a cui diede l'aspetto che si è conservato sostanzialmente inalterato fino ai giorni nostri (e a tale riguardo si può anche osservare che proprio alle «cinco quinas» Anriques allude nel successivo componimento dedicato alla traslazione dei resti del sovrano; cf. *ibi*: 269 e Seixas 2010). Nella *lamentaçam*, tuttavia, il riferimento non è rivolto al blasone reale, ma all'emblema personale, o impresa, che, sull'esempio dei precedenti monarchi della dinastia di Avis, il re aveva preso a proprio contrassegno, ovvero l'immagine del pellicano che col becco si squarcia il petto per alimentare i propri piccoli con il sangue che ne sgorga: elemento figurativo cui si ac-

nin podrá dezir tal duelo? / ¿O qual pluma escreverá, / por cursos de poesía, / el rumor que se fazia, / o quién lo relatará?» (Santillana 1983: 172).

¹⁰ Nell'ambito del *Cancioneiro Geral* l'esempio più significativo, a questo riguardo, è quello dei versi di contenuto araldico di João Rodrigues de Sá de Meneses, raccolti sotto la dicitura: «De Joam Rodrigues de Saa declarando algũus escudos d'armas d'algũas linhajens de Portugal, que sabia donde vinham» (CG, II: 374-91). In un altro luogo della raccolta del 1516 sono riportate, invece, le figure e i motti di cui avevano fatto sfoggio gli esponenti della nobiltà che avevano preso parte al torneo d'armi organizzato dal re D. João II il 29 dicembre del 1490, per il matrimonio del principe D. Afonso (CG, III: 336-43).

compagna, ad esempio nel tumulo del re all'interno del monastero di Batalha, la sentenza «pola ley e pola grey» (e la sua versione latina «pro lege et grege»); cf. *ibid.*).

A rendere particolarmente degno di nota questo emblema (e il cenno che vi rivolge il nostro autore) sono l'ambivalenza e la complessità del suo significato. Esso rappresenta, infatti, da un lato, un innegabile richiamo al rapporto tra il sovrano (il pellicano) e i propri sudditi (i pulcini che si nutrono del suo sangue) e si ritrova perciò, significativamente, associato anche all'iconografia di altri monarchi, ma nel caso del re portoghese esso assume anche una peculiare connotazione religiosa. L'insegna del grande palmipede, assunto fin dal XIII secolo a immagine di Cristo (simboleggiando, nell'arte religiosa, «de Christ qui verse son sang pour le salut du monde»; Urech 1972: 146), venne a inserirsi, infatti, nell'ambito di un programma iconografico articolato, in cui erano coinvolte, come ha mostrato Miguel Metelo de Seixas (2010), anche la raffigurazione complementare della palma (segnacolo del giusto, cui allude la legenda «iustus ut palma florebit» tratta da Salmi 92:12) e l'impresa adottata dalla sua sposa D. Leonor: la rete per la pesca a strascico («rastro»), indicante il regno dei cieli (Matteo 13:47).¹¹

¹¹ Francisco Gómez de la Reguera, nella sua opera *Empresas de los Reyes de Castilla y León*, attribuisce l'iconografia del pellicano e la sentenza «Pro lege et pro grege» al re Alfonso X il Savio (Vistarini–Cull 1999: 632-3). Quanto alle circostanze in cui D. João II avrebbe scelto il proprio emblema, esse sono indicate da Rui de Pina nella sua *Crónica de El-Rei D. João II*, laddove è riportato un motto («Por tua ley e por tua grege») leggermente diverso da quello altrimenti attestato (Pina 1950: 64). I primi re della dinastia di Avis avevano scelto come loro impresa, rispettivamente: il biancospino, nel caso di D. João I, l'edera, in quello di D. Duarte e infine il *rodízio*, ovvero la ruota di mulino stillante gocce d'acqua, nel caso di D. Afonso V. Tra le testimonianze artistiche e monumentali dell'impiego dell'impresa personale di D. João II si possono ricordare: uno dei medaglioni fatti realizzare su commissione di D. Leonor dalla bottega fiorentina dei Della Robbia, oggi al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona; uno degli stemmi che, nella stessa città, sovrasta, insieme al *camaroeiro* della regina, il portale della chiesa della Madre de Deus; e ancora il foglio di un codice miniato della sopraccitata cronaca di Rui de Pina, custodito presso la Torre do Tombo (cf. Seixas 2010). Si può inoltre aggiungere che il ricorso all'immagine del pellicano è testimoniato, nell'ambito dell'arte sacra di area portoghese, già ben prima che il *Príncipe Perfeito* ne facesse il proprio simbolo personale: essa si ritrova, ad esempio, sulla croce processionale di argento dorato offerta da João das Regras alla

Associato alla parola di Cristo («dei») e al suo popolo («grei»), l'emblema del pellicano rimanda pertanto a un'esaltazione della figura regia che va letta in chiave prevalentemente religiosa, istituendo un rapporto privilegiato con alcuni motivi che affiorano nel secondo dei due testi dedicati da Luís Anriques alla celebrazione del *Príncipe Perfeito*, laddove, in occasione della riesumazione delle sue spoglie mortali, destinate al pantheon di Batalha, lo stato di perfetta conservazione del corpo e il profumo divino che esso avrebbe sprigionato vengono interpretati come indubitabili indizi di santità, funzionali alla glorificazione postuma di un «Rei santo, Rei justo, Rei dino de ser/ canonizado na igreja por santo» (CG, II: 269).

Eduardo Camacho Guizado, in uno studio che abbiamo già richiamato in precedenza, individua nell'ambito del compianto poetico l'azione concomitante di due direttrici semantiche di segno opposto: «*lamentación y consolación*» (1969: 16). Alla prima si potranno ascrivere i vari motivi volti a esacerbare l'espressione del dolore, dello smarrimento e della disperazione derivanti dal lutto, alla seconda quelli diretti al superamento del lutto stesso.

Se la compresenza e la tensione dialettica di questi distinti nuclei tematici non è smentita dai testi di Luís Anriques, va detto, tuttavia, che nel primo di questi, votato alla precoce dipartita di D. Afonso, è indubbiamente la «*lamentación*» ad avere un ruolo predominante. Il culmine è toccato, in questo senso, dalla sequenza dei tre pianti fatti pronunciare ai più stretti congiunti del morto e, tra questi, dal lamento davvero inconsolabile attribuito alla madre: l'unico, significativamente, in cui il tormento interiore non conosce nemmeno il fugace sollievo rappresentato, negli altri due, dall'abbandono alla preghiera. I pianti del re e della regina, il cui parallelismo formale è perfetto, occupano ognuno tre strofe, con la peculiarità che l'ultima riprende in entrambi i casi, glossandola, la citazione di un differente versetto tratto dal *Libro dei Salmi*. L'intervento della sposa ricalca, ampliandola, la stessa struttura: le strofe questa volta sono cinque, due i versetti biblici (ancora da *Salmi*, uno, e l'altro da *Giobbè*) e due le

Collegiata di Guimarães durante il periodo (1383-1388) in cui ne era priore (cf. Santos 2005: 38-42).

strofe che fungono da glossa: fitto e insistito, nelle parole messe in bocca alla giovane vedova, è inoltre il gioco delle antitesi, che contrappone «fim de todo mi bien» a «venero de mi tristura», «vida tam enemiga» a «morte tam deseada» e fa sí che ella si definisca, sovrapponendo chiasmo ed antitesi, nel contempo «cuberta de mil tresturas» e «de todo mi bien desnuda» (CG, II. 263-4).

In tale contesto il poeta immagina che i membri della famiglia reale, sconvolti dalla straziante perdita, possano arrivare a desiderare e a invocare la propria stessa morte. Ne scaturisce un motivo che affiora nei passaggi di discorso diretto attribuiti al sovrano (per cui la morte avrebbe fatto meglio a prendere, al posto del principe, il «padre triste»; *ibi*: 261) e alla principessa Isabel, che si dice desiderosa di seguire nella tomba il proprio sposo («sea mi enterramiento/ con el suyo»; *ibi*: 264). Niente di nuovo, d'altra parte, se si considera che si tratta di un tema già declinato, ad esempio, nel *planb* di Bartolomeo Zorzi per Corradino di Svevia e Federico d'Austria (Jeanroy 1934, II: 242-3; Riquer 1975, III: 1531-4), presente anche nelle manifestazioni di cordoglio di Johan di León (per cui: «Os cavaleiros e cidadãos/ [...] matar se deviam com sas mãos»; Brea 1996, I: 371) e, proprio perché avvertito quale stereotipo letterario, ripreso nelle rivisitazioni parodiche del genere, come testimonia l'esortazione a non togliersi la vita che uno degli interlocutori rivolge al chierico di Anrique da Mota (CG, IV: 168).

Un maggiore equilibrio tra espressioni di prostrazione e motivi consolatori pare di poter ravvisare nell'elegia funebre di D. João II, in cui trovano più ampio spazio la fiduciosa orazione a Dio e l'invito, rivolto ai compatrioti, a trovare conforto alla loro pena considerando l'alto valore del successore al trono. Elementi, questi, che fanno da contraltare alle invettive contro la morte (e la sua inclemenza «assi adversaria à humana jente»; CG, II: 266), che hanno ancora una volta il loro corrispettivo già nella tradizione provenzale (cf. Jeanroy 1934, II: 242) e che del resto parrebbero riprendere, seppur smorzandone i toni, le imprecazioni blasfeme dei *prantos* di Pero da Ponte (in cui, secondo José Mattoso [1997: 209], il trovatore dimostrerebbe «uma concepção muito primitiva da divindade», facendone «uma espécie de personificação do destino»).

La bipartizione su cui ci siamo soffermati, isolando, secondo l'indicazione di Camacho Guizado, istanze dello sconforto e vettori tesi al suo supera-

mento, non è certo l'unica che possa applicarsi alla tradizione del compianto poetico ed è anzi possibile ricavarne un'altra dalle pagine dello stesso studioso spagnolo, che la formula, in questo caso, riprendendo uno spunto già presente nell'opera di Pedro Salinas (1962: 72-4). Si tratterà allora, questa volta, di provare a distinguere tra i motivi che, nell'ambito del genere in esame, sono riconducibili a uno specifico individuo e alle circostanze peculiari della sua morte e quelli che invece si associano a una riflessione più generale sulla mortalità come condizione intrinseca alla natura umana, la cui incombenza e inevitabilità offre lo spunto per cogitazioni di carattere morale e parenetico. Se nella nostra analisi dei componimenti di Luís Anríques abbiamo dunque concesso spazio, finora, soprattutto a «elementos concretos y aplicables sólo al individuo», occorrerà adesso, prima di concludere, dire qualcosa anche dei passaggi in cui «el sentimiento ante la muerte [...] se dirige hacia lo general», portando a considerazioni di portata universale (sulla brevità della vita, l'incostanza dei beni terreni, ecc.; cf. Camacho Guizado 1969: 67).

È in tale ambito, ad esempio, che il richiamo a insigni figure dell'antichità, cui si è già fatto cenno in rapporto alla tematica encomiastica, torna a presentarsi sotto una nuova e distinta prospettiva. L'idea suggerita è infatti, in questo caso, che nessuno, per quanto potere e gloria abbia accumulato in vita, ha mai potuto sottrarsi alla necessità ineluttabile della morte. Si tratta di un motivo di cui Curtius (1992: 94-6) ha potuto rintracciare l'origine già nell'*Iliade*, ripreso, tra gli altri, da Orazio, Ovidio e Marco Aurelio, e che ha poi conosciuto un'ampia diffusione in ambito romanzo, come dimostra la produzione letteraria del Quattrocento spagnolo, laddove esso compare spesso associato al *topos* affine dell'*ubi sunt*. Eccolo allora affiorare, nella sua forma più tipica, nell'interrogazione retorica che occupa un'intera ottava dell'elegia composta da Ferrant Sánchez Talavera per la dipartita di Ruy Díaz de Mendoza, all'interno del *Cancionero de Baena*:

¿Que se fisieron los enperadores,
papas e rreyes, grandes perlados,
duques e condes, caualleros famados,
los rrycos, los fuertes e los sabidores,
e quantos seruieron lealmente amores
fasiendo sus armas en todas las partes,
e los que fallaron çienças e artes,
doctores, poetas e los trobadores? (Azáceta 1966, I: 1075)

Manca soltanto, in questo caso, la lista, piú o meno lunga, dei personaggi illustri cui è toccato, come a tutti, di morire. Per trovarla è sufficiente, tuttavia, scorrere le ottave di un altro compianto del *Cancionero de Baena*, quello di Ferrant Pérez de Guzmán per Diego Hurtado de Mendoza (*ibi*: 1137-43), in cui sono presenti, insieme ad Annibale, Cesare, Pompeo, Ottaviano e molti altri, anche due condottieri (Ettore e Alessandro Magno) di cui lo stesso Luís Anriques si ricorderà quando, rivolgendosi alla morte come a un'entità personificata nella sua *lamentaçam* per D. João II, avrà modo di glossare questo stesso motivo:

O mauno Alexandre, do mundo senhor,
 levaste no tempo que mais froreçia
 e quando em vertudes mais permanecia
 o mui esforçado troiano Heitor,
 o forte Troilos com seu matador,
 Pares e Febos e El-Rei Menom,
 nô menos a Pirros e Agamenom,
 que dos greceanos foi emperador. (CG, II: 266)

A questo riguardo si può osservare che il richiamo a famose figure dell'Antichità al fine di esaltare il potere della «muerte igualatoria» (Camacho Guizado 1969: 87) costituiva, nella letteratura del periodo, un soggetto così abusato che lo stesso rifiuto di ricorrervi si era trasformato in un vero e proprio *topos*. Ecco allora che l'esortazione di Jorge Manrique a tralasciare la canonica rievocazione di «troyanos» e «romanos» (1991: 12) si ripresenta, pressoché invariata, nei versi di Diogo Brandão: «nam queero em gregos falar nem romãaos» (o, poco piú avanti: «os mortos em Canas deixemos estar»; CG, II: 210 e 212).

Comunque, nel caso degli ultimi due autori citati, ciò che cambia, di sostanziale, è soltanto la decisione di volgere l'attenzione a personaggi piú vicini nello spazio del tempo, mentre rimane identico l'intento di celebrare l'imparziale rigore della morte. Che è poi quello che fa lo stesso Luís Anriques, dichiarando che essa non risparmia nessuno («assi o que peca com'o inocente»; *ibi*: 266) e associando a questo genere di considerazioni anche la denuncia della precarietà e della fuggevolezza dei beni terreni. Lo può dimostrare, a conclusione del nostro discorso, una delle strofe del lamento attribuito alla principessa Isabel nell'elegia dedicata a D. Afonso, in cui il motivo, virgiliano (*Georgiche* III, 284), dell'inesorabile fuga del

tempo fa la sua apparizione sotto forma di glossa a una citazione tratta dal *Libro di Giobbe* (Giobbe 7:6; «Dies mei velocios [sic] transierunt»; *ibi*: 265):

Tan a priessa y tam trigosos
 mis dias se trespasaram
 mal logrados,
 y com casos tam lhorosos
 mis pensamentos quedaran
 dessipados,
 atormentantes de mim,
 coraçam lhenos de doelo
 y d'espanto,
 çoh porque no fago fim,
 porque vivo neste suelo
 de quebranto? (*ibid.*)

Matteo Rei
 (Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Azáceta 1966 = José María Azáceta (ed. por), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966, 3 voll.
- Brea 1996 = Mercedes Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, 1996, 2 voll.
- CG = *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, I e II voll. 1990, III e IV voll. 1993, V vol. 1998.
- Manrique 1991 = Jorge Manrique, *Stanze per la morte del padre*, a c. di Luciano Allamprese, Torino, Einaudi, 1991.
- Pina 1950 = Rui de Pina, *Crónica de El-Rei D. João II*, nova edição com prefácio e notas de Alberto Martins Carvalho, Coimbra, Atlântida, 1950.
- Santillana 1983 = Marqués de Santillana, *Poesías completas – I*, edición, estudio y notas de Miguel Ángel Priego, Madrid, Alhambra, 1983.
- Vicente 2002 = Gil Vicente, *As Obras*, direcção científica de José Camões, Lis-

boa, Centro de Estudos de Teatro · Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 voll.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Alvar 1993 = Carlos Alvar, *Johan, Jograr morador en León*, in Giuseppe Tavani, Giulia Lanciani (org.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 341.
- Aston 1971 = Stanley Collin Aston, *The Provençal planh: I. The lament for a prince*, in Irénée Cluzel, François Pirot (éd. par), *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, Liège, Éditions Soled, 1971: 23-30.
- Camacho Guizado 1969 = Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.
- Cangiotti 1964 = Gualtiero Cangiotti, *Le «Coplas» di Manrique tra Medioevo e Umanesimo*, Bologna, Pàtron, 1964.
- Camões 1990 = José Camões, *Morte de Manuel I*, Vicente: colecção dirigida por Osório Mateus, Lisboa, Quimera, 1990.
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a c. di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (trad. di Anna Luzzato, Mercurio Candela, Corrado Bologna).
- Cohen 1958 = Caroline Cohen, *Les éléments constitutifs de quelques planctus des X^e et XI^e siècles*, «Cahiers de civilisation médiéval» 1 (1958): 83-6.
- Filgueira Valverde 1977 = José Filgueira Valverde, *El planto en la historia y en la literatura gallega*, in Id., *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, Bello, 1977: 7-115.
- Jeanroy 1934 = Alfred Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours*, Toulouse · Paris, Privat · Didier, 1934, 2 voll.
- Jensen 1993 = Frede Jensen, *Pranto*, in Giuseppe Tavani, Giulia Lanciani (org.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 562-3.
- Lorenzo 1993 = Ramón Lorenzo, *Pero da Ponte*, in Giuseppe Tavani, Giulia Lanciani (org.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 537-9.
- Mattoso 1997 = José Mattoso, *O pranto fúnebre na poesia trovadoresca galego-portuguesa*, in Ettore Finazzi Agró (a c. di), *Per via. Miscellanea di studi in onore di Giuseppe Tavani*, Roma, Bulzoni Editore, 1997: 205-23.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, 3 voll.
- Rocha 1993 = Andrée Crabbé Rocha, *Luis Anríques*, in Giuseppe Tavani, Giulia

- Lanciani (org.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 427-8.
- Salinas 1962 = Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962.
- Santos 2005 = Manuela Alcântara Santos, *Ourivesaria*, in Isabel Maria Fernandes (coord.), *Museu de Alberto Sampaio. Roteiro*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2005: 24-59.
- Seixas 2010 = Miguel Metelo de Seixas, *As armas e a empresa do rei D. João II. Subsídios metodológicos para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas*, in Isabel Mayer Mendonça, Ana Paula Correia (eds.), *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e viagem*, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo · Centro Cultural e Científico de Macau · Escola Superior de Artes Decorativas, 2010: 46-82.
- Simões 1993 = Manuel Simões, *Arte maior*, in Giuseppe Tavani, Giulia Lanciani (org.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 69-70.
- Tavani 1980 = Giuseppe Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in Hans Robert Jauss, Erich Köhler (hrsg. von), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980, II.1.6.
- Teyssier 2001 = Paul Teyssier, *Per una storia della versificazione portoghese*, in Luciana Stegagno Picchio (a c. di), *Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, Firenze, Passigli, 2001: 79-87.
- Tocco 1994 = Valeria Tocco, *La elegia funebre portoghese: Diogo Brandão piange la morte di D. João II*, in María Isabel Toro Pascua (ed. por), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, II: 1049-74.
- Urech 1972 = Edouard Urech, *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1972.
- Vistarini–Cull 1999 = Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.

RIASSUNTO: Dalle *cantigas* trobadoriche alla poesia di corte raccolta da Garcia de Resende nel *Cancioneiro Geral* (1516), il compianto poetico è ben attestato nella tradizione letteraria portoghese. In tale contesto, Luís Anriques è autore di due componimenti dedicati, rispettivamente, alla morte del principe D. Afonso (1491) e a quella del re D. João II (1495). Il contributo si propone di analizzarne le caratteristiche contenutistiche e formali, privilegiando i motivi che rendono esplicita la loro appartenenza al genere letterario dell'elegia funebre.

PAROLE CHIAVE: compianto poetico, *Cancioneiro Geral*, Luís Anriques, D. João II, emblematica

ABSTRACT: The poetic lament is part of Portuguese literary tradition, as demonstrated by both the troubadour songs and the court poems collected by Garcia de Resende in *Cancioneiro Geral* (1516). Luís Anriques is author of two poems dedicated to the death of Prince D. Afonso (1491) and King D. João II (1495). The paper aims to analyze the content and formal characteristics of the two texts and in particular the recurrent motifs that make explicit their belonging to the literary genre of funeral elegy.

KEYWORDS: poetic lament, *Cancioneiro Geral*, Luís Anriques, D. João II, emblems.