

Recensioni:

	pag.
C. Cunha, <i>Estudos de poética trovadoresca</i> (Giuseppe Tavani)	177

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

I. Bar-Lewaw, <i>Traces of the Nahuatl Language in Mexican Castilian</i> . . .	183
Cecil H. Clough, <i>Yet again Machiavelli's «Prince»</i>	201
Eriilde Reali, <i>La prima «Grammatica» italo-portoghese</i>	227

Contributi e rassegne:

Teresa Cirillo, <i>Notizia bibliografica su Don Álvaro de Luna</i>	277
Giovan Battista Pellegrini, <i>Zerbino «Stoino» (Nota etimologica)</i>	293
Jules Horrent, <i>Cavilaciones bibliográficas sobre las primeras ediciones de la «Celestina»</i>	301
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	311
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	324

Due lavori apparsi nei fascicoli già usciti degli «Annali» sono stati raccolti in volume:

Studi - Vol. I: Giuseppe Carlo Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (Porto 1761-1762)*. Napoli, 1963, pp. 113.

Testi - Vol. I: Luciana Stegagno Picchio, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*. Introduzione, testo critico e commento. Napoli, 1963, pp. 127.

È in corso di stampa: Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. Édition critique par Alberto Cento.

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

VI, 2

INDICE

Saggi e articoli:

	PAG.
Manuel García Blanco, <i>Unamuno y Papini</i>	133
Claudia Liver, <i>Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello</i>	163
Erlide Reali, <i>Le «cantigas» di Juyão Bolseyro</i>	237

Recensioni:

Eduard von Jan, <i>Französische Literaturgeschichte</i> (Enzo Giudici)	337
Giovanni Macchia, <i>Il Paradiso della ragione</i> (Nivea Melani)	343
Libri ed estratti ricevuti	347
Pubblicazioni periodiche ricevute in dono o in cambio	361

I Signori Collaboratori sono pregati di attenersi alle norme redazionali. L'opuscolo di esse è inviato su richiesta.

Le pubblicazioni periodiche per cambio concernente la Sezione Romanza vanno spedite alla Sezione Scambi, Seminario Iberico, Istituto Universitario Orientale, Napoli. Ogni altra pubblicazione concernente la Sezione Romanza, la corrispondenza e i manoscritti vanno spediti al direttore della Sezione:

GIUSEPPE CARLO ROSSI, Via Gabriello Chiabrera 52, Roma (10/7).

Gli «Annali» e le Pubblicazioni della Sezione Romanza sono in vendita presso la Libreria Orbis Catholicus - Rappresentanza Herder, Piazza Montecitorio 117-121, Roma (c.c.p. 1/30353).

Prezzo di questo fascicolo: Lire 2.000.

UNAMUNO Y PAPINI

No es infrecuente encontrar asociados los nombres del vasco Miguel de Unamuno y del florentino Giovanni Papini. Es más, en el tema de las relaciones de aquél con Italia, como en otras ocasiones he indicado¹, es este de la amistad de ambos escritores un capítulo insoslayable. En el que ahora me dispongo a redactar aspiro a puntualizar el curso de aquella, utilizando cuantos testimonios me ha sido posible reunir, el más importante, sin duda, el de las cartas que entre ellos se cruzaron, pues no hay noticia de que llegaran a conocerse personalmente. Esa correspondencia procede del archivo de Unamuno, en Salamanca, donde se conservan las que recibió del escritor italiano, y en cuanto a las que a éste le dirigió don Miguel me ha facilitado copia fotográfica la señora Viola Paszkowski Papini, su nieta, a la que expreso públicamente mi agradecimiento por su colaboración.

1906. Primera carta de Papini a Unamuno

En el mes de agosto de ese año se inicia la amistad entre ambos con la siguiente carta autógrafa, escrita en papel timbrado con el membrete de la revista *Leonardo*, que Papini dirigía. He aquí su texto:

¹ Véase mi ensayo «Italia y Unamuno», en la revista *Archivum*, Universidad de Oviedo, IV, 1954, págs. 182-19, miscelánea filológica en memoria de Amado Alonso; así como la nueva redacción que de él hice para darlo a conocer, en forma de disertación, al público hispanista de varias universidades italianas en diciembre de 1963. Esta última es la que he incorporado al libro *En torno a Unamuno*, ya en prensa, que publicará este año la Editorial Taurus, de Madrid.

Firenze, 29.VIII.1906

Illustre Signore, ho letto nella *Revue Latine* di agosto un piccolo articolo sopra il suo commentario della vita di Don Quijote, e, per quanto l'articolo non sia molto buono, mi ha interessato moltissimo. Io sono pure un *donchisciottista* e non solo perché ho studiato molto il Cervantes (sul quale ho scritto qualcosa) ma anche perché faccio delle « donquijotadas », come sarebbe ad esempio, la rivista *Leonardo* che io dirigo e della quale le invio l'ultimo numero.

Io già conoscevo la sua figura da altri articoli della *Renaissance Latine* e la sua opera, per quanto non la conosca ancora, mi è molto simpatica perché io cerco di fare per l'Italia qualcosa di simile a ciò ch'Ella sta facendo per la Spagna, cioè di predicare il ritorno allo spirito religioso, alla vita interna, agli scopi eroici e pazzi, ecc. ecc.

Scusi questa lettera: il mio scopo era semplicemente di chiederle il nome e l'indirizzo del suo editore, per farmi mandare alcuni suoi libri.

Con grande ammirazione

G. PAPINI

No me ha sido posible puntualizar cuáles son los artículos referentes a Unamuno que su flamante amigo italiano le dice que ha leído en la *Renaissance Latine*, pero sí precisar el que le asegura haber visto en la titulada *La Revue Latine*. Se trata, sin duda, del titulado « Una imitation de la vie de Notre-Seigneur Don Quichotte », debido al hispanista francés Ernest Martinenche. Comienza en él refiriéndose a algunas publicaciones aparecidas en España con ocasión del III Centenario de la Primera Parte del *Quijote*, como las de Navarro Ledesma, « Azorín », y Menéndez Pelayo, y es en realidad una reseña del libro unamuniano *Vida de Don Quijote y Sancho*, a la que pertenece este pasaje: « M. de Unamuno a fait mieux. Il ne s'est pas contenté d'être un panégyriste, il a voulu devenir un apôtre. Il a écrit une *Imitation de la vie de Notre-Seigneur Don Quichotte* »².

² *La Revue Latine*, Paris, V, 1906, págs. 503-507.

Lo más importante, sin duda, de esta carta es el quijotismo que confiesa sentir, y aun practicar, el escritor italiano, y su confesión de que la tarea, que viene cumpliendo con la pluma en su país, es pareja a la que Unamuno desarrolla en España, predicando la vuelta el espíritu religioso, a la vida interior, y a los objetivos heroicos y locos que impulsaron también el paso por la tierra del héroe cervantino.

Añadamos que el original de esta carta contiene un par de anotaciones de su destinatario: la primera, en lápiz, el nombre de quien se la dirige « Giovanni », junto al membrete; la otra, un subrayado en rojo del pasaje que se refiere a inquirir el nombre y la dirección del editor de los libros de don Miguel.

Quien a vuelta de correo contesta en estos términos, utilizando papel timbrado del Rector de la Universidad de Salamanca:

4.IX.1906

Sr. D. Juan Papini,

Mi estimado señor: En contestación a su carta de 29 del pasado me es gratísimo remitirle un ejemplar de mi *Vida de Don Quijote y Sancho*. Ignoraba que la *Revue Latine* — revista que no conozco — hubiese dicho nada sobre él; tal es el fecundo aislamiento en que vivo en esta vieja ciudad dorada recostada entre encinares.

Celebro, de todos modos, haber hecho conocimiento de usted y de su *Leonardo*, pues aunque sea yo un solitario me gusta comunicarme, sobre todo con los demás solitarios. En la soledad es donde más puros encuentro a mis hermanos, y creo que une más aún que el trato exterior humano esas misteriosas corrientes que hermanan a dos almas solitarias que jamás se vieron los ojos ni se miraron a las miradas.

La Italia, en la que estuve hace ya diecisiete años — teniendo yo veinticinco — me es cada día más querida. Si pecó mucho — como España —, ambas, al igual de la Magdalena, es porque amaron mucho.

De Italia me llegan de vez en cuando voces de aliento y de simpatía, ya directamente, de buenos y desconocidos amigos, ya en mis lecturas de sus egregios ingenios.

Estoy enteramente de acuerdo con lo que *Leonardo* dice del grande, del noble, del fuerte Carducci. No tiene continuador; es sólo.

Si mi *Quijote* le agradase y le sugiriese algo, le agradecería lo dijese a sus lectores, y si algún fragmento de él le pareciese digno de figurar, traducido, en su revista, sería para mí un placer muy grande poder comunicarme en espíritu con los espíritus italianos que lo leyese.

Deseándole ánimos y bríos para seguir quijoteando, se le ofrece como amigo

Miguel de Unamuno

Es indudable, y las líneas trascritas amparan esa suposición, que al rector de Salamanca le satisfizo entrar en contacto directo con Papini y con su revista. Sus respectivas soledades, que ya eran una nota común de sus vidas, podían labrar una amistad en la que volcasen ambos sus ansias de comunicación. Para acreditar que Italia no le es un país desconocido don Miguel expone en esta carta algunas credenciales de su italianismo: su viaje a Florencia, Roma y Nápoles, realizado en 1889; sus lecturas de escritores italianos; su culto por Carducci, del que ya había traducido por entonces dos poemas que más tarde incorporaría a su primer libro de versos, el titulado *Poesías*.

Y no falta tampoco el ruego de que su reciente amigo se ocupe de su libro quijotesco dándolo a conocer entre sus lectores de Italia. Que aquel fué atendido, colmando sus deseos, lo acredita la respuesta de Papini, hecha también a vuelta de correo, en una tarjeta postal en la que campea el conocido dibujo de la revista que dirigía:

10.IX.1906

Caro ed illustre Signore, ho ricevuto il libro e la ringrazio di cuore per il desiderato dono. Scriverò di Lei e del suo Don Quijote nel prossimo numero del *Leonardo* ed Ella giudicherà se le nostre anime sono tanto vicine quanto io credo.

Con molta ammirazione suo devotissimo

G. Papini

Reseña de la «Vida de Don Quijote y Sancho»

La promesa del escritor italiano fué muy pronto cumplida, y en el número de octubre-diciembre de 1906, de la revista *Leonardo*, apareció la reseña de la obra unamuniana. Es indudable que de dicho número debió enviar a Salamanca uno o dos ejemplares, pero hoy no se conserva en la biblioteca de don Miguel. Si los hay, en cambio, de otras publicaciones italianas que se hicieron eco de aquel libro, como *Il Rinnovamento*, de Milán, en cuyo número de febrero del año siguiente aparece una reseña debida a Giovanni Boine; y la titulada *Prose*, de Roma, donde en el correspondiente a febrero-mayo publica otra que suscribe G. Amendola. La primera de ellas, por cierto, toma como punto de partida una frase de la que publicó Papini en *Leonardo*, aquella en que dice que «Miguel de Unamuno è oggi il sacerdote principe della religione di Don Quijote»³.

Pero antes de que el autor pudiese conocerlas, apenas leída la que su amigo Papini publicó, le escribe en estos términos:

5.XII.1906

Sr. D. G. Papini

Mi estimado amigo: Gracias por el artículo que en el número octubre-diciembre de su *Leonardo* me dedica. Y gracias por la noble y simpática comprensión que en él se refleja.

A él creo deber, además, el que el señor Arnaldo Cervesato me haya remitido su *Primavera d'idee*, lo que me permite ponerme en relación con un espíritu tan simpático.

Al frente del número veo un artículo de Ewald a propósito de una reseña de mi libro y esto me ha animado a enviarle las adjuntas cuartillas, escritas expresamente para

³En una carta de Unamuno a su traductor al italiano, Gilberto Beccari, fechada el 22.XI.1910, añade otras reseñas: la de Ugo della Seta en *La Nuova Parola*, Roma, VI, 1907, pág. 177; otra de Enrico Cavacchioli, en un diario de Milán; y la de Federico Giolli, en *Nuova Antologia*, Roma, 16.VII.1909, titulada «Miguel de Unamuno e la vecchia Spagna».

el *Leonardo*. Usted las verá y si ellas le parecen adecuadas a su revista, le agradeceré las traduzcan y me las publique. Quiero ponerme al habla con el público italiano.

He procurado dar cierta intensidad a su redacción.
Y termino enviándole un saludo fraternal

Miguel de Unamuno

Esta carta llegó a manos de su destinatario en París, desde donde le contesta aceptando las cuartillas de Unamuno en estos términos:

París, 13.XII.1906
Rue Bonaparte

Caro amico, ho ricevuto quassù, dove son venuto per esser più solo, la sua lettera e la sua risposta. Mi scuserà, dunque, se non ho risposto prima.

Lei potrà facilmente immaginare quanto sia contento di pubblicare le sue pagine così chiare, nobili e anche — perché no? — paradossali. Avevo già il desiderio di chiederle scritto suo ed Ella mi ha prevenuto.

Vuol permettermi di pubblicare la sua lettera nel testo spagnuolo? Tutti capirebbero e la cosa sarebbe più significativa.

Mi risponda e mi creda veramente suo amico e fratello

Giovanni Papini

Unamuno colabora en la revista «Leonardo».

La correspondencia que sigue, muy rauda en sus fechas, se refiere a esta primera y creo que única colaboración de don Miguel en la revista de su amigo italiano. A vuelta de correo le dirige estas líneas:

15.XII.1906

Sr. D. Juan Papini

Mi querido amigo: Celebro que mi trabajo le haya agrado y le convenga. También aquí me acusan (??) de para-

dójico, pero no es la paradoja un método dialéctico como otro cualquiera?. El método evangélico está tejido de parábolas, sentencias y paradojas.

Puede usted publicarlo en español o en italiano, como guste. Si usted cree que han de entenderlo en español, bien va la cosa así, pero si ha de ofrecer dificultades — y sospecho que mi español no es de los más fáciles para un extranjero — tradúzcalo al italiano. Haga, en fin, lo que le plazca.

Tengo interés en que conozca usted ahí a don Enrique Gómez Carrillo, guatemalteco, muy conocedor de España y escritor muy leído en América. Le escribo a él, que vive plaza (o square) Alboni, núm. 1.

Le escribiré pronto y espero mandarle un tomo de poemas que preparo.

Le estrecha la mano su amigo y hermano

Miguel de Unamuno

La celeridad en la respuesta creo que revela el interés de éste por la nueva tribuna que se le abre en Italia a su pluma, y ya veremos cómo resuelve su amigo el problema de si esa colaboración deberá o no ser traducida. En cuanto al nombre de Gómez Carrillo, que por entonces dirigía en París la revista *Nuevo Mercurio*, en la que también colaboró Unamuno, es bien conocido de los lectores.

Veamos los términos en que contesta Papini, que seguía en la capital francesa:

Parigi, 17.XII.1906

Caro Amico, tutto sta bene. Pubblicherò in spagnuolo il suo scritto — prima di tutto perché non è difficile e inoltre perché è bene costringere gli italiani a impararlo e a far loro sentire che c'è ancora in Spagna qualcuno que pensa e sogna nobilmente.

Ben volentieri vedrò Carrillo di cui già conosco qualcosa.

Mi creda sempre affettuosamente suo

G. Papini

En el número de febrero de 1907, y dedicado a Papini, se publicó esta colaboración unamuniana para la revista *Leonardo*. Lleva por título «Sobre el quiotismo», y como su destinatario decidió, haciendo uso de la libertad en que su autor le dejaba, aparece en su original español. En la imposibilidad, por falta de espacio de reproducirlo en su integridad, nos referiremos tan sólo a aquellos pasajes que afectan o pueden afectar al tema que estamos desarrollando.

Comienza por señalar que este escrito lo ha inspirado la reseña que Papini hizo en la misma revista de la obra quiotesca de don Miguel:

«Si las observaciones que me sugieren las líneas tan benévolas que en el número de octubre-diciembre de su *Leonardo*, me dedica usted se refiriesen a mí sólo, me las guardaría. Por que a quién, fuera de mí mismo puedo importarle yo?. Pero como me tengo por un hombre — y ser hombre lleno y entero es más que ser semidios — y cuanto un hombre tiene en sí es humanidad y a todos los hombres toca, me voy a permitir comentar su comentario, tan gracioso y noble, a mi *Vida de Don Quijote y Sancho*.

Empieza usted por lamentarse de que los españolistas italianos apenas estudian sino la España que acaba en el siglo XVII. Esta desgracia nos persigue a los españoles de hoy; casi todo el mundo cree por ahí fuera que vivimos en el siglo XVII y que cuanto hemos hecho después no vale la pena de tomarlo en cuenta

Dice usted que la España de hoy por no ser ni próspera ni fuerte es más favorable al desarrollo de ciertos sentimientos y a la creación de ciertas obras. La España de hoy sufre; le duele en el corazón; la duelen también las alas, que agita en vano dentro de la caja en que de siglos viene encajada ... ».

Luego esto que sigue:

«España hoy quiere conocer y ser conocida, porque quiere amar y ser amada, y a pocas partes puede volver sus ojos con más cariño que a Italia. El ingenio de nuestro Cervantes maduró, acaso, en esa Italia; a la influencia italiana

debió, acaso, la luz del Renacimiento que le llevó a componer su *Quijote*, y de Italia nos vino Cristóbal Colón. Y así, en el fondo de las dos obras inmortales que ha dado España a la humanidad — y por las que vivirá siempre en ella — el *Quijote* y el descubrimiento de América — que son dos descubrimientos de dos mundos — en el fondo de esas dos obras columbramos el alma italiana.

Yo, aquí, aconsejo a todo el que me oye, el estudio del pensamiento italiano, uno de los caminos para constituir la libre fraternidad latina, que amenazaba en convertirse en una tutoría intelectual de Francia ».

Más adelante basa su escrito en otras afirmaciones de la reseña de Papini:

«Sigo comentando su comentario. Dice usted: «Miguel de Unamuno dà molta importanza alla religione per quanto cattolico non si spaventa né delle teorie dell'evoluzione dei dogmi né delle sante pazzie del misticismo ». No, amigo Papini, ¡no!, no soy católico. Si fuera católico — como lo son en España, por lo menos — ni daría importancia a la religión ni me cuidaría del misticismo ».

Afirmación que puntualiza, ya casi al final del ensayo, con este distingo, muy en su línea de pentimiento:

«No soy católico, pero tanto como el catolicismo eclesiástico me asusta y repugna el otro, el que se llama libre pensamiento ».

Y volviendo a la segunda observación de Papini, esto que sigue:

«Dice usted que no me espanto de las santas locuras del misticismo. Y cómo voy a espantarme de ellas?. Ellas fueron lo que nos impidió morir del todo espiritualmente; gracias a ellas, que circulan por debajo del triste, rígido y seco catolicismo teológico, vive aun nuestro pueblo una vida espiritual. Entre San Juan de la Cruz y Santo Tomás preferiremos siempre aquel, y siempre San Francisco de Asís a

cualquier doctor. Creo más y es que si la Inquisición no hubiese ahogado la obra de nuestra mística, y ésta, que dió tan nobles y puras flores en Santa Teresa, Fray Juan de los Angeles, San Juan de la Cruz y otros, hubiera dado fruto, la Reforma española, la nuestra, la indígena, y no la traducida del alemán luterano, se habría hecho ».

En la segunda parte del ensayo es igualmente perceptible el eco de las cartas de Papini:

« Sí, tiene usted razón, yo quiero hacer para España lo que usted quiere hacer para Italia, volverla a la fuente de los sentimientos creadores, al amor de la vida que queda y a supeditar a ésta la vida que pasa, a la consideración de las cosas todas *sub specie aeternitatis* ».

Con lo que llegamos al título de estas páginas sobre el quijsotismo, porque

« esta vida más alta es la que hay que despertar y reducir los problemas de hambre a problemas de amor, las cuestiones de estómago a cuestiones de corazón ... Y esta es la gran lección que nos da Don Quijote, quien lo resolvía todo con el corazón y así nos creó un mundo nuevo. El soñó un mundo como debe ser y no como es ... Y Nuestro Señor Don Quijote soñó el mundo que debe ser, el de la sinceridad y el desinterés y el arrojo y el amor a la gloria ... Y a todo eso le llevó al Caballero su amor, su grande amor, que es lo que nos abre las puertas del mundo superior ».

Estan son las líneas y pasajes esenciales de la colaboración de Unamuno en la revista de Papini, con el que se sintió unido en la religión espiritual del quijsotismo. Tras ella se abre un paréntesis en la comunicación epistolar de ambos amigos que rompe Unamuno en abril de 1908 con una carta de presentación del escritor salmantino José Sánchez Rojas, pensionado de la Universidad de Salamanca en Bolonia. « Es buen amigo mío — le dice — y mozo despejado. Quiero que le salude a usted en mi nombre ». Tal paréntesis persistirá hasta dos años más tarde.

1910. Papini reanuda la correspondencia.

Es ahora el italiano quien rompe el silencio epistolar, en estos términos:

Firenze 6, Via dei Bardi

Illustre Amico, da molto tempo non le scrivo ma non la dimentico. In questi giorni sto rileggendo il divino *Don Quijote* e il suo spirito m'è vicino. Non posso fare a meno di ricordarle l'amico d'Italia: il mio affetto, la mia ammirazione ...

Molti, ormai, la conoscono anche quaggiù e son lieto d'essere stato dei primi a parlarne. Ora tutti aspettano la traduzione della *Vida de Don Quijote* che sta facendo il buon Beccari e che comparirà nella *Cultura dell'Anima* da me diretta. Spero ch'Ella farà una piccola prefazione apposta per l'edizione italiana.

Sempre affettuosamente suo

G. Papini

P. S. Le mando due volumi della *Cultura dell'Anima*: Machiavelli e Guicciardini i due quintessenzatori della saggezza fiorentina.

E' uscito il suo libro: *Mi Religión?*

Carece de fecha esta carta, también autógrafa, pero la contestación de Unamuno nos permite asignarle una no muy lejana de los últimos días del mes de mayo. Después de reproducirla comentaremos el contenido de ambas.

Salamanca, 13.VI.1910

Sr. D. Juan Papini,

Tampoco yo, mi ilustre amigo, le tengo olvidado, y lo verá en alguno de los ensayos de la colección *Mi religión* que hoy le remito. He hecho frecuentes referencias a su labor.

Mañana voy a Cádiz donde embarcaré el 18 para Canarias y en Canarias pasaré quince o veinte días. Allí me ocu-

paré en escribir el prólogo para la traducción italiana de mi *Vida de Don Quijote* complaciéndome mucho que sea en italiano como aparezca primero. Pues esa es la primera traducción. Una que se emprendió en francés está en suspenso.

Espero el Machiavelli y el Guicciardini que me anuncia. A aquél le conozco bastante.

Y usted qué hace? qué prepara?

¡Qué ganas tengo de volver por esa Italia y renovar mi mocedad, aquella mi juventud de veinticinco años en que pasé por esa divina Florencia mis nostalgias!

Adiós. Un cálido y cordial apretón de manos de

Miguel de Unamuno

Dejando a un lado, por el momento, lo relativo a la versión italiana del libro de don Miguel, a lo que nos referiremos más adelante, señalemos ahora lo que afecta al mutuo envío de libros. Los que Papini le promete a Unamuno debieron llegar muy poco después de su carta, ya que éste, en una tarjeta postal, fechada al día siguiente de la suya, le hace saber esto:

« Acabo de recibir, mi ilustre amigo, los dos tomitos de Guicciardini y de Machiavelli. Me llevo aquél en mi viaje. Dentro de unas horas salgo para Cádiz donde embarcaré para Canarias. Allí haré el prólogo a la traducción italiana de mi obra. Salude a Beccari. Adiós. ¡Salud, fe y trabajo! »

Miguel de Unamuno

Salamanca, 14.VI.1910

El que éste dice que se lleva consigo en el viaje tiene esta portada: Francesco Guicciardini. *Ricordi politici e civili*. Edizione completa a cura di Giovanni Papini. R. Carabba, Editore Lanciano, 1910, « Cultura dell'Anima », 125 páginas. Carece de dedicatoria, y las únicas dos anotaciones que en ellas hizo Unamuno son éstas: Una en la pág. 24, al número 45, donde subraya este pasaje: « Il medesimo, lodando le parsimonia, usava dire, che più onore ti fa un ducato che tu hai in borsa, che dieci que tu n'hai spesi ». Y en la página 30, al margen del párrafo 68 escribió esta palabra: « neutralidad ».

Carece también de dedicatoria la edición de Niccolò Machiavelli: *Pensieri sugli uomini*, scelti da tutte le sue opere e ordinati da Giovanni Papini, publicado por la misma editorial, y que es el número 12 de la colección arriba indicada. No tiene notas, y en la cubierta anuncia entre las próximas publicaciones la versión italiana de la *Vida de Don Quijote y Sancho*.

Unamuno, por su parte, le envió a Papini, que se había interesado por su publicación, el volumen titulado *Mi religión y otros ensayos breves*, que la Editorial Renacimiento, de Madrid, publicó en 1910, en alguno de los cuales le dice que ha hecho « frecuentes alusiones a su labor ». Tales son, por ejemplo, las que aparecen en el titulado « Cientificismo », fechado en junio de 1907, que vio la luz en el diario *La Nación*, de Buenos Aires. Constituye el punto de partida de estas páginas un libro de Papini, que lleva por título *Il Crepuscolo dei filosofi*, aparecido en 1906, del que hay un ejemplar en la Biblioteca de don Miguel, adquirido por él en Oviedo, y al que se refiere en estos términos:

« Componen el libro de Papini seis embestidas tan razonadas como llenas de pasión contra seis filósofos que han llenado con sus nombres el siglo pasado, y son Kant, Hegel, Schopenhauer, Comte, Spencer y Nietzsche. Y acaba con un breve epílogo en que el autor licencia a la filosofía ».

La única anotación, que Unamuno hizo en su ejemplar, corresponde a la página 66, donde refiriéndose a Hegel escribe el autor unas palabras que aquél subrayó. Son éstas:

« La filosofia, se guardate bene, non è, in tanto che filosofia, che una serie di problemi inconcepibili a cui si danno delle soluzioni igualmente inconcepibili ».

Y conocida es la aversión de don Miguel por las soluciones concretas. Otra alusión coetánea al libro citado de Papini, puesto que data del mes de octubre de 1907, es la que encontramos en otro escrito de Unamuno. Dice así:

« Spencer, hombre de vastos conocimientos — más vastos que profundos —, no pasaba de ser un *dilettante* o aficionado a

la filosofía, con cierta radical incompreensión de lo más profundo de ella, y a ésta su deficiencia debió gran parte de su boga. Su superficialísimas críticas al Kantismo y todo aquel mezquino razonar de la primera parte de sus *Primeros Principios*, toda esa filosofía de ingenioso desocupado, como de ella dice Papini en *Il crepuscolo dei filosofi*, estaba a la altura de la comprensión del común de las gentes». («La feliz ignorancia», en *Obras Completas*, tomo V, págs. 869-976).

Recordemos también que en *Del sentimiento trágico de la vida* reproduciría don Miguel el juicio de Papini sobre Spencer, «ingeniero desocupado, metido a metafísico».

Pero un asunto primordial, tratado en las cartas anteriormente trascritas, es el de la traducción al italiano del libro de Unamuno *Vida de Don Quijote y Sancho*. La empresa le satisface a su autor porque desea ser conocido en Italia, y su amigo italiano nos informa, por su parte, que la está llevando a cabo Beccari.

Acudiendo a la correspondencia que éste cruzó con Unamuno descubrimos algo más de este asunto, ya que mantuvo amistad con Papini en Florencia, donde ambos vivían, y con el escritor español. Es más, en las cartas de éste a su traductor menudean las alusiones a Papini, y hemos de utilizarlas. Pero vengamos a la génesis de esta traducción que no dejó de ser laboriosa.

En el mes de marzo de 1908 Unamuno envió un ejemplar de su obra a Gilberto Beccari, florentino, muy interesado por las Letras españolas y que conocía muy bien el español por haber residido de joven algunos años en la República Argentina¹. Antes de esa fecha le había enviado don Miguel un capítulo que tradujo su amigo y vió la luz en la *Nuova Rassegna di Letterature Straniere*. Ahora le pide éste autorización para llevar a cabo una versión íntegra del original, pero Unamuno le hace saber esto que sigue:

¹ Vease el ensayo de Unamuno «La obra de Gilberto Beccari» en el tomo VIII de sus *Obras Completas*, págs. 450-459; y mi necrología en los *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Salamanca, X, 1960, págs. 129-130.

«Es el caso que hace ya algún tiempo me pidió permiso para ello Arnaldo Cervesato, de Roma, director de la *Nuova Parola*. No sé lo que habrá hecho, ni si tendrá traductor. (La editará él). Si quiere usted entenderse con el señor Cervesato yo no tengo inconveniente en escribirle. Usted dirá». (Carta de 24.III.1908).

Escribió don Miguel, hizo gestiones Beccari pero el asunto no se arregló. A ello se refiere otra carta de aquél en la que leemos:

«Me entero de lo que le ha pasado con Cervesato y la verdad lo encuentro todo ello bastante... *fachudo*, como decimos en Bilbao. Y como mi interés es ser traducido, primero, lo mejor posible, y segundo, para ser cuanto antes publicada la traducción, si usted encuentra editor dígamele y dígame para cuándo podrá hacerlo, y luego ya nos entenderemos con Cervesato. Porque no quiero tampoco estar pendiente de él. Por una parte me fuerza y tira la palabra dada, pero por otra me figuro que me va a ser mejor confiarle a usted que a él. Así pues usted halle editor, espero lo arreglaremos todo». (Carta de 24.IV.1908).

Así planteada la cuestión, y omito los detalles que ahora no hacen al caso, sólo se resolvió con la intervención de Papini, que decidió incluir la obra en la colección que dirigía, la *Cultura dell' Anima*. Con ello queda aclarado lo que sobre este asunto le escribe a Unamuno en una de las cartas antes trascritas. Quedaba la cuestión del prólogo, a cuya redacción le instan Papini y Beccari. Don Miguel llevó notas para redactarlo, durante su viaje a Canarias, pero a su regreso le escribe a su traductor que no ha escrito ni una línea. Sin embargo aquel mismo mes, la carta es del día 2 de agosto de 1910, Unamuno firmaba en Salamanca las cuartillas para ese prólogo que hoy puede ver el lector en el tomo VII de sus *Obras Completas*. La versión italiana no vería la luz hasta tres años después. A ello se refieren otras cartas cruzadas con Papini.

1913. *Commento al Don Chisciotte.*

Tal es el título de la versión italiana de la obra de Unamuno, que en dos volúmenes — *Prima e seconda parte* — aparece, al fin, en las prensas de R. Carabba, de Lanciano, incorporada a la colección que dirigía Papini. Por eso dijimos más atrás que la intervención de éste dió realidad al ya añejo proyecto. Pero cuando se piensa que ya en 1910 había redactado Unamuno el prólogo que para tal empresa se le había pedido, y que las gestiones para realizarla habían comenzado dos años antes, no debe extrañarnos la impaciencia del autor. De ella encontramos ecos en la correspondencia mantenida con Gilberto Beccari.

Al comenzar el año 1912 escribe don Miguel a éste en los siguientes términos:

« Amigo Beccari: Leí traducido al castellano, no recuerdo dónde, el *Amore di Spagna lontano*, del Papini. Lo tradujo creo que [Sánchez] Rojas, de quien saldrá uno de estos días una traducción de la *Estética* de Croce, que he prologado.

Lo que me dice usted del Papini y de su ataque de ternura por España me parece muy justo. Acaso lo que haya en el fondo es que busca correspondencia. El público de lengua español crece de día en día, el porvenir de nuestra lengua es grande, en París hay ya varias casas que se dedican a librería española y tal vez busca ser traducido. Lo cual está bien. Y que eso no es sino *chiasso* y *réclame* también lo creo. Debajo del filósofo o lo que sea debe de haber un empresario. Pero ese es mal de todas partes». (Carta de 2.I.1912).

En mayo del mismo año vuelve a dirigirse a Beccari, extrañado del retraso con que marcha el asunto de la traducción italiana de su obra, y en esa carta leemos esto:

« Es realmente extraño que después de haber pedido Papini publicar la traducción de mi *Vida* lo lleve con tanta lentitud. Yo no me decido a escribirle porque ... ya creo que se lo he dicho, acá para entre nosotros, el tal Papini no acaba de resultarme. Le encuentro algo lijero y no muy formal». (Carta de 27.V.1912)

A mediados de octubre de ese año llegaron a Salamanca las pruebas de la esperada versión italiana de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, y el 22 de enero del año siguiente acusa recibo su autor del envío de dos ejemplares de ella. « De presentación — le dice a Beccari — está bien. Cuando haya leído algo más de su traducción le escribiré. Tengo ahora prisa. Salude a Papini ». (Carta de 22.I.1913)

Este le había anunciado a Unamuno la inmediata aparición en estos términos:

Firenze, 23.XI.1912

« Illustre Amico, Beccari le avrà già fatto sapere che finalmente la *Vida de Don Quijote y Sancho* è composta e corretta e che tra poco « salirá (sic) a la luz ». Sia ringraziato Iddio!.

Lei saprà che la colpa del ritardo non è stata mia ma dell'editore che ha molti (troppi) libri da stampare. Io l'ho sollecitato continuamente e finalmente son riuscito a smoverlo. In ogni modo la prego di accettare le scuse mie e quelle di Rocco Carabba.

Como se habrá apreciado, a pesar de las quejas que confidencialmente Unamuno le hizo a Beccari y que es presumible que sólo conociese en parte Papini, éste se apresura a excusarse con su amigo español por un retraso que es el primero en lamentar. Ya veremos la contestación a esta carta que debemos reproducir ahora íntegramente pues en ella aparece una petición, un nuevo encargo editorial que se le hace a don Miguel:

« Debbo, nello stesso tempo, chiederle un piccolo favore nella sua qualità di amico della Italia.

Il console d'Italia a Barcelona (Dottore Gino Cecchi) vorrebbe far pubblicare in Spagna una traduzione del libro di Richard Bagot sugli *Italiani d'oggi*. Si tratta di un buonissimo libro (breve) spassionato e ben fatto, che potrebbe giovare anche agli spagnuoli per avere idee più giuste sul nostro paese. Il Cecchi ha già trovato il traduttore e l'editore ma egli crede che una sua prefazione (anche *brevisima*) contribuirebbe *molto* alla fortuna del libro in Spagna.

Vuol fare a me e all'Italia questo favore? Bastano poche pagine. Mi risponda, la prego, e, s'è possibile, con un bel *sí*. Lei ha sempre in me un ammiratore e un amico entusiasta.

Si ricordi del suo affmo.
Giovanni Papini

P. S. In Inghilterra è diventato subito popolare ed è apparso anche nelle edizioni Tauchnitz.

A esta carta, escrita en papel provisto del siguiente membrete: «SELF. Edizioni d'Arte. Libri sull'Oriente», y, como las anteriores, autógrafa, contestó Unamuno en estos términos:

Salamanca, 30.XI.1912

Sr. Giovanni Papini

Gracias, mi ilustre amigo, por su carta y la noticia de la pronta aparición en italiano de mi Quijote, que ya lo sabía por Beccari. El cual traduce ahora mi trabajo *Del sentimiento trágico de la vida*. Y a Rocco Carabba dígame que aquí, en España, decimos que «nunca es tarde si la dicha es buena».

Cancelado ya el asunto de la esperada traducción de la *Vida de Don Quijote y Sancho* veamos cómo acoge don Miguel la petición de Papini, al que, en la misma carta, le hace saber esto que sigue:

«Escribí al señor Gino Cecchi a Barcelona diciéndole que escribiré con gusto el prólogo a la traducción española del libro de Richard Bagot. Basta que sea algo que pueda redundar en que sean mejor conocidos los italianos. He leído el libro en la traducción italiana que el mismo Cecchi me envió y veo que se presta a no pocos comentarios. Mucho de lo que Bagot dice de la actitud de los ingleses respecto a los italianos es verdad respecto a nosotros. La petulancia de esos *européos* es insoportable. Cuando las calumnias anti-

italianas de que habla Bagot, uno de nuestros jóvenes intelectuales y europeizantes — y de los que más valen — se salió arremetiéndolo a Italia sobre la fe de esos corresponsales, y yo le dije en carta — y diré ahora en el prólogo — que no se debe hacer caso de esos *overcivilized* y esos *Gelehrten* del país del *cant* y de Kant, respectivamente, para los que el imperativo categórico se traduce en hipocresía luterana o anglicana.

La traducción de ese libro viene muy bien en España donde no se acaba de conocer del todo a Italia. Se ha traducido todo lo peor italiano, los sociólogos (!!!) positivistas de quinta o sexta fila, estilo Sergi, y escritorzuelos sectarios. Hora es que empiece a conocerse lo que de veras vale. Ya sabe usted que puse un prólogo a la traducción de la *Estética* de Croce y se va a traducir su *Lógica* y su *Filosofía de la Práctica*.

Estábamos hartos de tantos compiladores franceses alcañescos (de la Bibliothèque de Felix Alcan) y de tanto alemán paquidérmico y pedante.

Muy su affmo. amigo

Miguel de Unamuno

No parece necesario comentar esta carta. Tan sólo indicaremos que pocas semanas después de escrita, todavía en el mes de diciembre del mismo año 1912, firmaba Unamuno el extenso prólogo que Papini le había pedido para ponerlo al frente de la versión española del libro de Richard Bagot, prólogo que el lector puede ver en el tomo VII de sus *Obras Completas*.

De él reproducimos tan sólo dos pasajes; uno, que puntualiza el sentido de este libro; otro, que desarrolla algo que había anticipado Unamuno en su carta a Papini. El primero dice así:

«Tengo la idea, que no sabría explicar debidamente, de que las dos influencias literarias más benéficas para nuestra literatura española han sido la italiana y la inglesa, y el libro que aquí tienes, lector, es el de un inglés sobre los italianos de hoy».

El segundo pasaje es como sigue:

«Aquí mismo, en España, uno de los jóvenes más cultos y más generosos con que nuestra Patria cuenta, se hizo eco de esas campañas anti-italianas. Con todo el respeto y la admiración que la obra de este mi amigo se merece, creo que se precipitó prestando asenso, sin mayor crítica, a noticias de origen inglés y alemán. Y hay que convenir en que esos pueblos del *cant* y de Kant no se distinguen, a pesar de su filosofía, por su sinceridad ni por su veracidad cuando hay celos y recelos internacionales de por medio. Con todas sus tres RRR — Renacimiento, Reforma, Revolución —; con su imperativo categórico y con su doble cultura, sea con *c* minúscula, como el *cant* inglés, sea con *K* mayúscula, como el Kant alemán, no tienen empacho alguno en fantasear, o aun mentir, cuando se trata de pueblos a que estiman inferiores, sin conocerlos y porque no los conocen, y mucho más si esos pueblos cometen la osadía de querer hombrear. La campaña de embustes, patrañas y calumnias que esa, aquí en España, llamada por antonomasia Europa desencadenó contra esta nuestra patria no hace aún dos años, debió ponerlos en guardia contra esa otra campaña anti-italiana. Pero al cabo, la verdad triunfa siempre».

No hay más cartas de Papini en este epistolario en el que nos hubiera gustado ver una que comentase cómo dió cima su amigo español al ruego que le hizo para prologar este libro, tarea en la que tanto interés puso.

La correspondencia de don Miguel con Beccari nos informa indirectamente y colma esta laguna. Elijo una de las cartas que forman aquella, fechada el 14.IV.1913, en la que se nos da cuenta de un artículo del escritor italiano que interesó a don Miguel y que le movió a escribirle, aunque este propósito no se realizase entonces. Dice así el pasaje en cuestión:

«Diga a Papini que quiero escribirle a propósito de su artículo en la *Stampa*, de Turín, y muchas, muchas gracias.

También le quiero escribir por las cosas de *Lacerba*. Me choca verle del brazo de Marinetti»¹.

Y sabido es que Unamuno no sentía atracción alguna por la figura del creador del futurismo. Esta veleidad no impidió que al aparecer la versión italiana de su obra *Del sentimiento trágico de la vida* encomendase a su traductor, Gilberto Beccari, que pusiese un ejemplar en las manos de Papini, aunque reiterándole, al hacerlo, que «éste, desde esas cosas del futurismo anda desbocado». Los otros destinatarios de ejemplares fueron Benedetto Croce, Prezzolini, Farinelli, Mario Schiff, Borgese, etc.

Aunque no cita su título, me inclino a creer que el artículo de Papini en *La Stampa*, por el que don Miguel encarga a Beccari que le dé las gracias, debe de ser el titulado «Michele de Unamuno» que su autor incorporó a su libro *Stronature*, y luego a los *Ritratti stranieri*, cuya nota a la edición de Firenze, Vallecchi, 1942, advierte que las catorce semblanzas en este volumen reunidas proceden de tres libros papinianos, el antes citado, y los que se titularon *24 Cervelli* y *Testimonianze*. La semblanza de don Miguel no aparece, en cambio, en la novena edición de *Stronature*, (1952), y hemos de atenernos a la nota del autor concebida en estos términos, en la que justifica las omisiones:

«Ho riunito qui, sia dal vecchio volume que porta il medesimo titolo di questo, sia da *24 Cervelli e Testimonianze* i principali scritti che possono esser detti o parere «stronature». I principali — non tutti.

Parecchi, che risentivano troppo dell'occasione o dell'epoca in cui furon composti, o potevan sembrare troppo personali, o si riferivano a soggetti poco importanti, li ho deliberatamente esclusi».

¹ Sobre las relaciones de Papini con el movimiento de Marinetti y la fundación de la revista *Lacerba*, véase el libro de Roberto Ridolfi, *Vita di Giovanni Papini*, traducción española, Barcelona, Ediciones Cid, 1958, en cuya página 113 se lee esto: «Tuvo lugar este matrimonio entre la vanguardia florentina y el futurismo milanés; *Lacerba* fué abierta entonces al caballo de Troya de Marinetti, aunque luego será *Lacerba* el verdadero caballo de Troya para el futurismo de Marinetti».

¿A cuál de estos criterios correspondería la semblanza unamuniana?. Claro que con ella desaparecieron también, por sólo citar las hispánicas, las de Cervantes, Don Quijote y Calderón, la primera albergada en el primitivo volumen *Stroncature*.

1915. *Ultima carta de Unamuno a Papini.*

Si don Miguel no realizó antes el proyecto de escribir a su amigo italiano, según le anunció a Beccari, en el verano de este año fué ampliamente cumplido — es la carta más dilatada de este epistolario — y tomando pretexto también de otro artículo de aquel. Antes de reproducir tan extenso testimonio convendrá recordar, para reconstruir el clima que inspira estas páginas y evocar el momento en que fueron escritas, que la guerra europea asolaba ya Europa, que Italia ya ha entrado en la contienda al lado de los aliados frente a los imperios germánicos, y que España juega la carta de la neutralidad a ultranza, actitud que mereció entonces las más acres censuras salidas de la pluma de don Miguel. He aquí la carta:

Salamanca, 15.VII.1915

«A Giovanni Papini:

Gracias, querido Papini, por su artículo «Cosa fa la Spagna?». Gracias en nombre de mi patria, agitada hoy, gracias a la guerra europea, por una fuerte lucha civil íntima. La batalla de nuestras dos Españas parecía adormecida o en tregua; ahora, loado sea Dios, se reenciende. Yo tomé partido como un hombre, desde el principio de la guerra, desde mucho antes de estallar. Hace ya cuatro años que dí la voz de alerta contra la *Kultur*, burlándome de su *K* mayúscula, con cuatro puntas, como un caballo de frisa, y abogando por nuestra cultura. Empezaba a infestar a España una especie de germanización traída por pensionados en universidades alemanas. Todo se reducía a método, técnica, especialización, y, en resolución, pedantería. Aborrezco a un pueblo de soldados, pero más aún a un pueblo de catedráticos. Y si los catedráticos lo son en milicia, ¡horror de los horrores!. Se trata de ver que nuestros latinos, maestros en el arte de la guerra, pueden batir a esos catedráticos en la ciencia de la

milicia. Y vea usted lo que son las cosas: los más de nuestros jóvenes intelectuales educados técnicamente en Alemania, y desde luego los mejores, están hoy por la causa de los aliados. No sólo en las revistas que usted señala, si no en otras, como *Nuevo Mundo*, de Madrid; *Hispania*, de Londres; y *La Nación*, de Buenos Aires, hago la causa de los aliados. Y de Italia desde luego.

Cuando esa noble nación, harta de ser la víctima de la Tríplice, se lanzó a dónde le llamaban el honor y la gloria, nuestros tradicionales trogloditas repitieron todos los insultos austro-germánicos contra Italia. Porque nuestros germanófilos no hacen sino repetir. Son un ejército de pluma dirigido como el turco de armas, por oficialidad germánica. Y salió lo de Judas y lo de la traición. No quisieron enterarse de lo que dijo Salandra de las razones de ustedes. Nuestros trogloditas no se quieren enterar. Han recibido por ciencia infusa el postulado de la invencibilidad del ejército alemán y esto les basta. Ellos no se preguntaron quién tiene razón sino quién tiene más fuerza. O creen que la tiene. Y cuando esa nobilísima Italia fué a la guerra hubo aquí — ¡aquí, en la patria de Don Quijote! — quien dijo que eso era peor que un crimen; una tontería!. Es que por una parte, ellos, nuestros trogloditas iluminados por ciencia infusa y profética, saben lo que ustedes, los pobres italianos, no saben — Vázquez de Mella está en los secretos del Estado mayor alemán, o sea de la Providencia divina — y por otra, su repugnante mezquindad de espíritu materialista no les deja comprender que se lance nadie a una guerra sino con la seguridad del triunfo. Y para mí lo más grande de Francia es cómo fué a la guerra en aquellos terribles y angustiosos días de agosto del año pasado. ¿Habría ido a ella Alemania si en su ciego orgullo pedantesco no hubiese descontado la victoria? Y éste es para mí el mayor pecado de ese pueblo de presa. Se equivocó en sus previsiones — es á lo que lleva el *Gott mit uns*, en vez de *Wir mit Gott* — pero si no hubiera confiado, como confió, pedantesca y orgullosamente, en el triunfo, habríase tragado las mayores humillaciones. Fué a vencer, no a salvar su honor. Todo lo contrario al espíritu de nuestro Don Quijote, el heroico vencido, el que venció siendo vencido.

Cuanto usted dice en su artículo acerca de España es exactísimo. Este mi pobre pueblo está cansado, desilusionado, sin fé en sí mismo. La guerra de Cuba, aquella otra a que los Estados Unidos nos llevaron con su ¡remember the «*Maine*»! — ahora, en cambio, no hacen sino cambiar notas con Alemania, que no es España!, por lo del «*Lusitania*» —, lo de Marruecos, tiene postrado aquí el ánimo. Y los alemanes, apoyándose en nuestros católicos troglodíticos y en unos cuantos científicistas — los hay que en edad madura leen todavía a Julio Verne — aprovechan esa depresión de ánimo y tratan de enconar viejos prejuicios.

Sí, la gente que aquí piensa y vale conoce a Italia y le hace justicia. Y sabemos más, y es que en Italia se nos conoce y aprecia mejor que en Alemania y se nos quiere mejor. Estoy harto de repetir que acaso los mejores hispanistas están en Italia. Y en Francia, desde luego. No tolero al *Herr Professor* tudesco, especialista en Calderón o en Gracián o en un período que va de 1561 a 1658, que se nos viene con la pretensión de enseñarnos cómo hemos de aprender lo nuestro. No tolero a esos pretendidos organizadores de Europa que nos reservan el papel de buscarles noticias en nuestros archivos y hacerles papeletas y fichas para que ellos redacten la monografía en que se pruebe que Cervantes, Calderón, Velázquez, Goya, etc., fueron de raza gótica. ¡ Al diablo con esas gentes que se proponen catalogar el universo para poder luego, llevados de su *Schadenfreude*, destruirlo! ¡Y destrucción pedantesca!. Si Werther no se suicida habría estado entre los bombardeadores de la catedral de Reims. Y no por barbarie, sino por pedantería de barbarie. Enamorado de Carlota se propuso ser el más desgraciado de los hombres; en la guerra habríase propuesto ser el más inhumano. Hay que guardarse de la hipócrita bonachonería de esos que lloran lágrimas de cerveza al oír tocar a Schumann.

Sería un horror que triunfase en Europa la *Weltanschauung* de ese pueblo tosco que hasta en sus desesperaciones lo es. Porque no hay sino cotejar aquel ridículo pesimismo, pesimismo metódico y profesional, de Schopenhauer con la noble desesperación de Leopardi. Este llegó al fondo, al tedio,

a la infinita vanidad del todo, mientras que el pedante prusiano se quedó en lo que de que la suma de los dolores excede a la de los placeres!. !Bruto!. No vió sino dolores y placeres y creyó que cabe contarlos, como si fuesen soldados, o pesarlos, como balas de cañón. ¡Ni la nobleza de la desesperación! Y en la crítica lo mismo. Dudarán, o mejor, harán como que dudan, por profesión y método, de la realidad del mundo exterior, pero no de los boletines del Estado Mayor. Ya vió usted aquellos noventa y tres *Gelehrte* — Isabios! — afirmando dogmáticamente, ¡en la tierra del libre examen luterano!, no ser cierto cosas que no conocían. ¡Oh, la investigación!.

Pero ya, gracias a Dios, pase lo que pasare, no volverá a apear a los claros y nobles países latinos esa bárbara escolástica tudesca. ¡Creo que hemos salvado el alma, nuestra alma, creo que la hemos redimido de la *Kultur*! La humanidad no será un hormiguero. Porque en esta guerra se pelea por los fueros de la libre personalidad individual cristiana, se trata de salvar al hombre de la tiranía del Estado. El héroe nato, *ein geborener Held*, que es, según Treitschke, el alemán, comprenderá que no se puede dominar al mundo con cañones, submarinos, zepelines, microscopios, telescopios, droguería, ingeniería y todo género de ciencia y técnica y disciplina, teniendo un alma cavernaria, troglodítica, y careciendo del sentido de la libre personalidad propia. Verán lo que es lo que ellos llaman la anarquía latina. Y una de las que le dará la lección será esa eterna Italia, esa Italia de las muchas vidas, esa Italia del incesante Renacimiento, esa cuna de la libre personalidad y de la vida civil. !Le alza el Dante, creador de almas!

Mucho más le diría pues me rebosan pensamientos encendidos por la guerra. Pero tengo aquí la tarea de despertar, de animar, de consolar a mi pueblo!

Adelante, pues y ¡viva Italia!. Y a encerrar a esas gentes en su caverna.

Sabe cuán su amigo es

Miguel de Unamuno

P. S. Ayala no es viejo; es un joven de unos treinta años, menos, inteligentísimo. El que más me gusta de los jóvenes, el más sutil. Usted ha confundido a Ramón Pérez de Ayala, que es éste, con aquel don Adelardo López de Ayala, muerto hace años, que de vivir todavía tendría lo menos noventa. Le enviaré mi última obra, una novela: *Niebla*.

Este largo alegato político no les resultará extraño a los lectores de Unamuno, que desde 1913, antes de comenzar la guerra europea, viene difundiendo en sus escritos públicos opiniones muy semejantes. En ellas hay que no perder de vista que la actitud unamuniana la inspira su aversión a la germanofilia española, en la que militaban los elementos tradicionales y reaccionarios. Lo único nuevo en este caso, como en otros de su correspondencia con amigos franceses, es el de manifestarse en carta privada a uno de los que tiene en Italia, ante el que subraya la actitud de este país en aquella contienda. Dos años más tarde, en 1917, el Gobierno italiano le invitará, junto con otros cuatro intelectuales españoles, a visitar el frente de guerra austro-italiano, y es entonces cuando tiene lugar su segunda visita a dicho país¹.

Lo que no deja de resultar sorprendente es que Papini no contestase a esta carta. Y si lo hizo, que también es probable, no se conserva en el archivo de don Miguel. Con ella termina, prácticamente, la comunicación epistolar entre ambos amigos.

Últimos ecos de la amistad de Unamuno y Papini.

Al mismo año 1915 corresponde un escrito unamuniano titulado «Una entrevista con Augusto Pérez», el protagonista de su novela *Niebla*, último de sus libros que, según parece, envió al escritor italiano. En él se refiere a otra obra de éste aparecida ese mismo año, pero que no se conserva en la Biblioteca del Rector de Salamanca. Dice así el pasaje que nos interesa ahora:

¹ A este y al primer viaje de Unamuno a Italia, me ha referido en los ensayos citados en la nota 1, de este.

«No hace mucho que trajeron por acá, por este mundo de las ficciones de ultratumba, — habla el héroe de la novela unamuniana — un libro de Papini, titulado *Maschilità*: Ya sabes que yo, como hijo fantástico o imaginativo tuyo, tengo una gran afición a los paradojistas todos, es decir, a los cultivadores del sentido propio. Y Papini me atrae y me entretiene. Y en ese libro suyo leí esto: «En serio, me da mucha pena que haya tan pocos hombres que se esfuerzen por ser genios». Me pareció muy bien. Todo hombre debe aspirar a la genialidad»¹.

En 1921 publica Papini uno de sus libros más famosos, *Storia di Cristo*, del que envía un ejemplar a Salamanca con esta dedicatoria: «A Miguel de Unamuno affettuoso omaggio del suo ammiratore, G. Papini. 30.III.1921». Su destinatario le dió cuenta del envío a Gilberto Beccari en estos términos: «Papini me envió a Madrid su *Vida de Cristo*, que no he visto, pues la recogió allí uno de mis hijos y no me la ha enviado aún. Deme la dirección de Papini; quiero escribirle». La dirección constaba a continuación de la dedicatoria: Via Colletta, 10, Firenze; pero don Miguel no debió darse cuenta. El libro lo leyó, aun cuando las anotaciones que según su costumbre hacía en sus lecturas, quedan limitadas en este caso al tratado XXIII, «Defensa de la elocuencia», declarándose de completo acuerdo con la técnica papiniana ya que subraya el pasaje siguiente a ella referido:

«che oggi si chiama, quasi con ribrezzo, eloquenza-germana carnale della rettorica e madre adulterina dell'enfasi e di altre idropisie della distinta elocuzione».

Finalmente, en agosto de 1929, hallándose desterrado Unamuno en Hendaya pasa por allí el escritor croata Bogdan Raditza, y éste radacta una tarjeta postal dirigida a Papini, en la que bajo la frase «Saluti», estampa su firma Unamuno. Seguramente que aquel día hablaron él y su visitante de su lejano amigo de otros tiempos.

¹ Includo en el tomo X de *Obras Completas*, págs. 333-343. El libro de Papini, Firenze, La Voce, apareció ese mismo año.

Cuando murió don Miguel, en 1936, Papini le dedicó un artículo titulado «Unamuno e il segreto della Spagna», que no he llegado a ver¹ y muchos años después evocó su figura en *Il libro nero. Nuovo diario di Gog*. En la «Advertencia», firmada en Florencia el 5.XI.1951, señala cómo su personaje ha proseguido buscando autógrafos de obras desconocidas de autores famosos, por lo que los lectores encontrarán en las páginas que siguen algunas noticias de las de Cervantes, Goethe, William Blake, Robert Browning, Stendhal, Victor Hugo, Kierkegaard, Unamuno, Leopardi y Walt Whitman. Estas evocaciones — nos advierte el autor — ofrecen un retrato fantástico e *pauroso*, satírico y caricaturesco, y, ante todo, sintomático y profético de una época enferma y desesperada. El número 39 de estos escritos (págs. 213-218), bajo el epígrafe de «Il Primo e l'Ultimo», fechado, imaginariamente en Madrid, un 29 de mayo, está dedicado a Unamuno, y es el título de una obra dramática, mejor dicho del boceto de su primera escena, que el viajero de autógrafos dice haber encontrado en poder de un viejo periodista reducido a la miseria.

«Lo spunto dell'opera è originalissimo ma non m'è riuscito di capire se si tratti di opera giovanile o degli ultimi giorni della vita del grande pensatore e poeta. Io propendo a credere che sia un'idea di vecchio, tormentato dall'idea della decadenza del Cristianesimo.

L'azione comincia quando il mondo sta per esser distrutto e la vita è finita sulla terra. Nell'immensa solitudine due esseri ancora viventi — sopravvissuti o risorti? — s'incontrano e si riconoscono: il Primo Uomo, cioè Adamo, e l'Ultimo Uomo, che non ha neppure un nome all'uso antico ma è una specie di automa vivente contraddistinto da una sigla incisa nella medaglia che gli pende sul petto: W. S. 347926.

¹No sé, pues tampoco ha caído en mis manos, si es el que con el título «Unamuno» apareció a poco de morir en éste, en versión española, en la revista *Atenea*, Concepción (Chile), número 139, enero, 1937, págs. 4-6. Acaso se trate de la conocida semblanza «Michele de Unamuno», de 1913, incorporada al libro *Stronature*.

Le due creature così contrastanti fra loro, si guardano in silenzio. L'uomo perfetto uscito dalle mani di Dio, l'uomo meccanico divenuto numero e atomo per volontà della scienza e della massa. L'essere quasi angelico, l'essere quasi macchina; non sanno sulle prime che cosa dirsi ma si riguardano con sospetto e rancore. Rappresentano, l'uno di fronte all'altro, il principio e la fine della storia umana, eppure si sentono così estranei, così lontani, così diversi e avversi che non sanno come avviare il dialogo.

Qui, nel pensiero di Unamuno, sta la tragedia, la paurosa tragedia: il primo padre non sa cosa dire all'ultimo figlio».

Creo que es la última ocasión en que Papini dedicó un recuerdo a Miguel de Unamuno, al que cuarenta y cinco años antes se había dirigido interesándose por su quijotismo, en el que ambos se sintieron mutuamente unidos.

Manuel GARCIA BLANCO

APENDICE

OBRAS DE GIOVANNI PAPINI, EN LA BIBLIOTECA DE UNAMUNO

Aunque a algunas de ellas nos hemos referido en el ensayo anterior, he aquí una relación por orden cronológico de las que se conservan entre los libros que fueron de Unamuno, y éste regaló a la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.

1. *Il crepuscolo dei filosofi*. Milano, Società Editrice Lombarda, 1906, 294 págs. (Adquirido en Oviedo en la Librería de Cipriano Martínez).
2. *Il pensiero di Galileo Galilei*. Frammenti filosofici scelti e ordinati da G. P. Lanciano, R. Carabba, 1909, «Cultura dell'Anima», 112 págs.
Con esta dedicatoria autógrafa: «Al Ilustre Sr. D. Miguel de Unamuno como testimonio de alto aprecio y amistad. Gilberto Beccari. Florencia, 10.V.1909.
3. *Francesco Guicciardini. Ricordi politici e civili*. Edizione completa a cura di G. P. Lanciano, R. Carabba, 1910. «Cultura dell'Anima». 125 págs.
4. *Niccolò Machiavelli. Pensieri sugli uomini*. Scelti da tutte le sue opere e ordinati da G. P. Lanciano, R. Carabba, 1910. «Cultura dell'Anima». 125 págs.
5. *L'altra metà. Saggio di filosofia mefistofelica*. Ancona. G. Puccini e Gigli, Editori, 1911. 192 págs.
Con esta dedicatoria: «A don Miguel de Unamuno que ójalá traduzca este libro con la expresión que tiene y que sólo él (señor Unamuno) puede darle. Un su admirador. Valparaíso (Chile). 7. agosto, 1912 ».
6. *Storia di Cristo*. Prima edizione. Firenze, Vallecchi Editore, 1921.XXIX, 638 páginas.
Con esta dedicatoria: «A Miguel de Unamuno affettuoso omaggio del suo ammiratore. G. Papini. 30.III.1921. Firenze, Via Colletta, 10 ».

THEATER AUF DEM THEATER IN DER ITALIENISCHEN LITERATUR BESONDERS BEI GOLDONI UND PIRANDELLO

Einleitung

Wenn auf der Bühne Menschen mit all ihren Gewohnheiten, Beschäftigungen, gesellschaftlichen Gepflogenheiten dargestellt werden, so mag da und dort auch Theater auftreten als ein Bestandteil der Welt, in der die Dramengestalten sich bewegen. Nichts ist weniger verwunderlich, als dass beispielsweise eine Gruppe von wandernden Komödianten sich an einem Fürstenhofe meldet, ihre Künste anbietet und für eine Vorstellung verpflichtet wird. Aber da im Kunstwerk nichts zufällig und bedeutungslos ist, hört, wo diese Vorstellung auch gezeigt wird, die Episode auf, blosser milieubeschreibende Einzelheit zu sein. Die Szene oder Szenenfolge, in der auf dem Theater noch einmal Theater dargestellt wird, erregt im Zuschauer vorerst einmal den Eindruck des Aussergewöhnlichen, des Merkwürdigen, hinter dem man eine geheime Bedeutung vermutet. Von diesem Theater, das sich selber spielt, sich spiegelt, sich verdoppelt, geht eine Wirkung aus, der der Zuschauer sich nicht entziehen kann, denn sein Verhältnis zur Bühne verändert sich unweigerlich im Augenblick, da die Bühne selbst Zuschauerraum vor einer zweiten Bühne wird.

Wenn das Spiel sich so mit sich selbst zu beschäftigen beginnt, stösst es uns, die rechtmässigen Zuschauer, von sich und zieht uns zugleich näher heran, verwickelt uns enger in den Ablauf seines Geschehens: Einerseits fühlen wir uns weiter vom Spiel weggerückt, weil andere in unsere Rolle des Zuschauens getreten sind; wir sind nur noch eine Art Publikum zweiten Grades, Zaungäste, die von aussen her Spiel und Zuschauer beobachten, selbst ungesehen und unbeachtet. Andererseits werden wir intensiver angesprochen, indem die Dramenwirklichkeit mit-eins wirklicher sich gegen das eindeutig als «nur Theater» gekenn-

zeichnete Innenspiel abhebt. Oder es geschieht das Gegenteil: Das Innenspiel beweist seinen stärkeren Wirklichkeits- und Wahrheitsgehalt gegenüber dem Dramengeschehen und verweist es damit in den Bereich der Scheinhaftigkeit. Oder dem Zuschauer wird die ganze Illusion, in der er oder doch ein Teil von ihm sich bisher gewiegt hatte, zerstört, und man öffnet ihm brüsk die Augen für die Tatsache, dass er es bloss mit Masken, bemaltem Karton und einstudierten Rollen zu tun hat. Aber vielleicht ist auch das nur vorläufig und gilt nur solange, bis die scheinbar künstliche Welt sich als Trägerin von Wahrheiten entpuppt, die der realen entgegen. Jedenfalls verwischen sich die Realitätsbereiche, die vorher scheinbar klar in ihrer Zweiheit dagestanden hatten: hier die Wirklichkeit, dort der Schein. Drei und mehr Wirklichkeitsebenen können sich übereinanderschieben, und wir fragen uns verwirrt nach ihrem Verhältnis: Die da auf der Bühne sitzen und gleich uns einem Spiel zuschauen, sind sie Publikum? sind sie Schauspieler, gehalten an den Fäden einer unsichtbaren Regie? Das Publikum sind wir! — Oder ist auch das nur fingiert? Spielen wir bloss Publikum? Sind auch wir Schauspieler, die von aussen gesehen werden und sich den Anweisungen eines Spielleiters getreu verhalten? — Wo ist die Realität, wo fängt die Fiktion an? «Die Realität», gibt es das überhaupt?

Nachdem Pirandello, die Relativität dessen, was wir Wirklichkeit nennen, zu zeigen, mit Sein und Schein gespielt hat, nachdem Brecht die Bühne von allem magischen Zauber des auf Illusion angelegten Theaters befreien wollte, ist man in der Kritik hellhörig geworden für alles, was sich mit der Frage Illusion — Wirklichkeit beschäftigt, für alles, was die theatralische Illusion in Frage stellt. Wohl vor allem in diesem Zusammenhang ist das Phänomen des Theaters auf dem Theater in neuerer Zeit von vielen Kritikern beachtet und interpretiert worden. Die Frage nach den Realitätsverhältnissen hat denn auch die meisten Arbeiten über Spiel im Spiel bestimmt. Selbstverständlich kann man sie an jedes Theaterstück, an jedes Kunstwerk überhaupt, herantragen. In jedem Moment, da Theater auf dem Theater geboten wird, auch nur in Andeutungen, wie Verkleidungsszenen, Sprechen *ad spectatores* und ähnliches, gewinnt die sich verändernde Wirklichkeitsbeziehung von Saal und Bühne ein besonderes Inter-

esse. Jedoch ist die im Zuschauer bewusst hervorgerufene Auseinandersetzung mit Realität und Schein nicht ein Charakteristikum aller Theater-auf-dem-Theater-Stücke. Sie ist in den barocken, romantischen und modernen Spielen meistens hauptsächliche oder beiläufige Intention und verbindet sich gerne mit andern Funktionen des Theaters auf dem Theater: Sehr häufig wird die eingeschobene Handlung, die sich, im Gegensatz zum Dramengeschehen, als Theatervorführung gibt, dazu benützt, den Einfluss des Theaters auf das Leben zu demonstrieren. Eine grosse Gruppe von Stücken präsentiert das Theater als Milieu, als gesellschaftliche Institution, als Problemkreis; bald mehr in der Art einer rein beschreibenden Darstellung, bald — und weit häufiger als polemische, apologetische, programmatische Auseinandersetzung mit sich selbst und der Aussenwelt. Stücke, die vor allem diese letztgenannte Funktion haben, brauchen nicht notwendigerweise ein Innenspiel aufzuweisen; da und dort ist das Theatermilieu, ohne Einbruch einer weitem Spielebene, Rahmen und Gegenstand von Geschehen und Diskussion. Dass kleine Zwischenspiele, inhaltlich oft kaum von Bedeutung, als Probenarbeit präsentiert, dabei gerne auftreten, ist leicht einzusehen.

Eine klare Einteilung in Funktionstypen wird sich bei der grossen Vielfalt und bei allen Ueberschneidungen der einzelnen Möglichkeiten kaum erreichen lassen. Mit mehr Erfolg hat sich Max Dessoir um eine Unterscheidung formaler Grundtypen bemüht¹. Als die klassische Form des Spiels im Spiel bezeichnet er das Zwischenspiel, bei dem eine eingeschobene kurze Spieleinlage, die mit der Haupthandlung inhaltlich verbunden ist, die Peripetie des Dramas herbeiführt. Dem stellt er das Wechselspiel, die «romantische Form des dauernden In- und Durcheinanders zweier Handlungen» gegenüber. Von einem Rahmenstück kann man dann sprechen, wenn das Hauptdrama von einleitenden und beschliessenden Teilen einer bedeutungsmässig untergeordneten zweiten Handlung umgeben ist. «So verschieden die geschilderten drei Typen sind», schreibt Dessoir, «sie werden zusammengehalten durch die gemeinsame Wirkung der Entwirklichung.» Auf

¹ Dessoir, Max, *Das Schauspiel im Schauspiel*.

derselben Grundthese beruht die Arbeit von Joachim Voigt¹, welche unter anderem eine reiche Sammlung von Vor- und Nebenformen zum Spiel im Spiel beibringt, verwandt alle unter dem Gesichtspunkt der Entwirklichung der Dramenhaupthandlung durch das Einschiesel. Als Vorformen werden genannt: Prolog, Chor, Sprechen *ad spectatores*, Vorspiel und ähnliche Mittel; als Nebenformen: Maskenspiel, Spiel der Verstellung. Diesen letzten Fall, ein Spiel, das zwar nicht als Theater gekennzeichnet ist, aber doch von einer Person des Dramas vor andern, Zuschauern, aufgeführt wird, beleuchtete Max Lüthi in einem Vortrag über *Spiel im Spiel und Imaginationsszenen bei Shakespeare*², in dem er auch Szenen, die eine Person rein mit dem Mittel des gesprochenen Wortes vor dem geistigen Auge des Zuschauers aufsteigen lässt, in die unmittelbare Nähe des Spiels im Spiel stellte. Den Aspekt der Darstellung der Theaterwelt streifte Schwab³ in seiner Untersuchung der Theater-auf-dem-Theater — Stücke des elisabethanischen England, und aus dem italienisch-französischen Bereich brachte Neri⁴ lange Reihen von Szenarien und Stücken des 17. Jahrhunderts zur Darstellung, bei denen der Zuschauer Zeuge der Auseinandersetzung des Theaters mit sich selbst wurde. Beide Autoren weisen zahlreiche Abhängigkeiten innerhalb der Epoche nach, und die von ihnen aufgezeigten Traditionslinien lassen sich teilweise auf spanische barocke Ursprünge zurückführen. Alewyn begreift denn auch das Theater auf dem Theater in der verwirrenden Fülle seiner Ausprägungen als «eine der eigentlichsten und aufschlussreichsten» Schöpfungen des Barockzeitalters.⁵ Mit der ästhetischen Seite setzt sich eingehend Dagobert Frey auseinander;⁶ Dessoir äussert sich im allgemeinen ablehnend: «Wieviel auch immer die Einfügung eines kleinen Dramas

¹ Voigt, Joachim, *Das Spiel im Spiel, Versuch einer Formbestimmung*.

² Der zitierte Vortrag wurde an der Universität Bern, am 10. November 1960, gehalten.

³ Schwab Hans, *Das Schauspiel im Schauspiel im Zeitalter Shakespeares*.

⁴ Neri Ferdinando, *La commedia in commedia*.

⁵ Alewyn Richard, *Der Geist des Barocktheaters*.

⁶ Frey Dagobert, *Zuschauer und Bühne, eine Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels*.

in den festen Bau eines Grossdramas leisten mag, sie bleibt äusserliches Kunstmittel, und wir bedauern nicht, dass sie in der Gegenwart selten angewendet wird.»¹ In der Betrachtung des Einzelfalls neigt er aber doch zu positiverer Wertung: «Ebenso wie bei Hofmannsthal (*Der Bürger als Edelmann*) reicht bei Pirandello (*Sechs Personen suchen einen Autor*) die dramatische Form des Wechselspiels ins Tiefste des Menschentums hinein.» Wie dieses Beispiel zeigt, ist eine künstlerische Wertung der Form wohl nur auf Grund von Einzeluntersuchungen möglich; ihre Verwendung an sich kann den Wert eines Dramas zum vornehin weder erhöhen noch schmälern. Doch scheint die Behauptung nicht allzu gewagt, der jeweilige Erfolg oder Misserfolg hänge davon ab, ob die Form einfach ohne innere Motivierung übernommen, oder ob sie mit neuem persönlichem Gehalt erfüllt, wieder spontan neu geschaffen wurde. Eine solche Neuschöpfung kann getrost auf eine lange Traditionsreihe zurückblicken. Andererseits braucht wohl auch nicht jeder Autor, der die Form verwendet, Vorbilder gekannt zu haben. Wo das Erlebnis der gründlichen Erschütterung des Realitätsbewusstseins eine dramatische Gestaltung bestimmt, wo die festen Grenzen von Sein und Schein sich verwischt haben und dieses Empfinden ins Szenische übertragen werden soll, da drängt sich die Form sozusagen von selber auf als der anschauliche Ausdruck dieses Erlebnisses. Und andererseits: Wo das Theater über sich selbst zu reflektieren, sich zu spiegeln und zu betrachten beginnt, sich verteidigen und erklären will, was könnte ihm da näher liegen, als sich selbst zum Gegenstand seiner Darstellung zu machen?

Ein ausgedehnter Streifzug durch die europäische Theatergeschichte, bei dem auch das griechische, altindische und mittelalterliche Theater am Rande mitberücksichtigt wurden, lässt folgende allgemeinen Feststellungen als verantwortbar erscheinen:

— Das Theater im Theater hat seine Vertreter in allen Jahrhunderten der europäischen Theatergeschichte. Es beschränkt sich jedoch nicht auf Europa.

¹ Das wurde im Jahr 1929 geschrieben (Op. cit.).

- Die Beispiele häufen sich im 17. Jahrhundert, in der Romantik und in neuester Zeit (Jahrhundertwende bis Gegenwart).
- Es sind also vor allem die Zeiten offener Weltkonzeption und freier Dramenform, welche Theater auf dem Theater hervorbringen. Das klassisch-regelmässige Drama ist unserem Phänomen nicht geneigt.
- Die Form ist selten nur durch ein einziges Beispiel vertreten, sondern meistens von einem Schwarm von Vor- und Mitläufern, bzw. Nachfahren derselben literatur- und theatergeschichtlichen Umgebung begleitet, so dass sich innerhalb der einzelnen Epochen mit Sicherheit Traditionslinien aufzeigen lassen.
- Wenn auch von Gruppe zu Gruppe zweifellos vielfache Einflüsse wirksam sind, scheint uns doch nicht die Kontinuität der Form das Wesentliche zu sein, sondern vielmehr die immer neu sich aufdrängenden Fragen nach der Wirklichkeit des Lebens und des Theaters und ihrem Verhältnis, welche in der szenischen Gestaltung fast notwendigerweise das Theater selbst auf die Bühne bringen müssen.
- Wenn man nach Funktionsweisen gliedern will, so kann in grossen Zügen eine stark abstrahierende Einteilung in drei Gruppen vorgenommen werden:
 - 1) Diskussion der Wirklichkeit, gelegentlich explizit, meist von der Handlung impliziert.
 - 2) Das Theater als Spiegel des Lebens, als Vorbild oder als abschreckendes Beispiel; seine sittliche Aufgabe und Wirkung.
 - 3) Erörterung von Theaterproblemen und beschreibende, kritische oder apologetische Darstellung des Theatermilieus; die Problematik von Schauspielerberuf und — Existenz.
- Häufig gilt die Intention mehr der einen der Funktionen, während in der Wirkung eine andere ebenso stark hervortritt; meist lassen sie sich am Einzelbeispiel gar nicht klar von einander trennen, denn alle drei Typen entspringen ja einer gemeinsamen Wurzel, der Reflexion über Leben und Theater.
- Alle Beispiele, die man zu den Funktionsgruppen 1) und 2) zählen kann, spielen in irgend einer Variante um den Topos « Welttheater » herum, während die Vertreter der Gruppe 3)

- vorwiegend Ausdruck der Beschäftigung des Theaters mit sich selbst sind.
- Anhand der von Dessoir vorgenommenen Einteilung in drei formale Grundtypen, Zwischenspiel, Rahmenspiel und Wechselspiel, der man als vierten Typus das Theater-auf-dem-Theater-Stück ohne zweite Spielebene beifügen könnte, lässt sich das Material relativ wirksam gliedern, obschon auch in dieser Beziehung einzelne Dramen sich jeglichem Zuordnungsversuch entziehen.
- Je nach der Funktionsweise, die man verfolgt, wird man verschiedene Vor- oder Nebenformen in Betracht ziehen: Sprechen *ad spectatores*, « aus der Rolle fallen », Innenspiele, die nicht eigentlich als Theater gekennzeichnet sind, wie Verkleidung, Verstellung, ev. « Imaginationsszenen » wie Botenbericht, Mauerschau, usw., oder, als vermutliche Quellen der Theater- und Schauspielerstücke: Prologe, Vorspiele, Theaterreden, Induktionen, usw.
- Die Stellung des Innenspiels zum umgebenden Drama kann verschiedenen Charakter tragen, die Einlage verschieden intensiv mit der Haupthandlung verbunden sein:
 - a) Das Innenspiel kann als bloss untermalende, erklärende Nebenhandlung zum Dramengeschehen parallel laufen. Es kann ohne Einfluss auf den Ablauf der Haupthandlung als blosser spielhafte Bereicherung oder als poetische Zugabe figurieren.
 - b) Das eingeschobene und mit der Handlung inhaltlich verkettete Stück kann auf das Rahmengeschehen entscheidenden Einfluss nehmen, es weitertreiben, in ihm die Peripetie herbeiführen.
 - c) Oft schaltet sich die Spielebene noch direkter in die Dramenebene ein, indem ihre Wirklichkeit sich über die Dramenwirklichkeit schiebt, sich mit ihr auseinandersetzt oder untrennbar verbindet.
- Eine ästhetische Wertung der Form ist nur von Fall zu Fall möglich und sinnvoll: Es bedienen sich ihrer sowohl höchste Meisterwerke als auch bescheidene Stücke dramatischer Handwerker. Allenfalls liesse die Behauptung sich halten, dass die wirklich dichterischen Theater-im-Theater — Stücke meistens

zu den Funktionsgruppen 1) und 2) gehören, während in Gruppe 3) nebst Gutem viel dramatisches Machwerk zusammenkommt, bei dem die belehrende oder polemische Absicht allzu deutlich vorherrscht.

THEATER AUF DEM THEATER IN ITALIEN

Wie verhält es sich mit dem Theater auf dem Theater in Italien, dem Land, das im Rufe steht, die theatralische Seite des Lebens besonders intensiv und mit natürlicher Selbstverständlichkeit zu vertreten? «Il est Italien, ceux de sa nation jouent la comédie en naissant», wird in *Cyranos Pédant joué* von Corbinelli, dem italienischen Diener, gesagt.

Wollte man eine Traditionsreihe aufstellen, so wären die ersten Beispiele wohl im Dunkel der ungeschriebenen Stücke zu suchen. Keiner der Kommentatoren erwähnt eine *sacra rappresentazione*, obgleich es als recht wahrscheinlich anzusehen ist, dass in ihrem Bereich die eine oder andere eingeschobene Spielhandlung sich findet. Erst die *commedia dell'arte* hat die Form zu grosser Entfaltung gebracht, und, sooft in der spätern Literatur von einer *commedia in commedia* die Rede ist, wird an die *arte* erinnert, in der man, was den italienischen Bereich angeht, den Nährboden für diese Sonderform sehen will¹.

Von 1618 stammt das erste bekannte Szenarium mit dem Titel *La commedia in commedia*. Es figuriert in der Sammlung Basilio Locatelli, die in Rom, in der *Biblioteca Casanatense*, aufbewahrt wird.² Eine weitere, leicht gekürzte Fassung davon fin-

¹ Mit dieser Suche nach Vorbildern, Einflüssen und Nachahmung wird man jedoch dem Wesen des Phänomens nicht gerecht, das unserer Ansicht nach eben darin besteht, dass die Sonderform spontan immer und überall auftreten kann, wo die klimatischen Bedingungen für sie erfüllt sind.

² Ms. *Casanatense* 1211, cc. 285a-289b. Der Kodex ist ca. 350 Seiten stark, in Quartformat, da und dort restauriert. Die *commedia in commedia* ist in schöner Kursivschrift auf seidenglanzartiges Papier eingetragen. Gedruckt ist das Szenarium in Del Cerro, *Nel regno delle maschere*, und, auszugsweise, in Petraccone, *La commedia dell'arte*.

det sich in der *Raccolta Corsiniana*¹, und eine dritte, spätere, die in der Handlungsfabel stärker abweicht, in der *Raccolta napoletana*.²

Der Inhalt des Szenariums in folgender:³ Pantalone will seine Tochter Lidia, welche in Lelio verliebt ist, mit dem alten Coviello verheiraten. Er lässt Komödianten kommen, um mit einer Aufführung die Hochzeit festlich zu bereichern. Während der Capitano auf der Bühne von seiner Liebe zu Isabella spricht, entfällt Lidia, die im Zuschauerraum sitzt, ein Handschuh. Lelio beeilt sich, ihn aufzuheben, küsst ihn und gibt ihn der Eigentümerin zurück. Coviello gerät über den Vorfall in Wut, und die Aufführung wird abgebrochen. Es folgt ein grosses Durcheinander, während dessen die Liebenden sich zur Flucht verabreden. Ihnen schliessen sich der Schauspieler Capitano und Coviellos Tochter Ardelia an. Die Flucht wird entdeckt, und zugleich stellt es sich heraus, dass der Capitano Sohn Pantalones und Lelio Coviellos Sohn ist. Die Eltern verzeihen, und die Kinder verheiraten sich.⁴

Das Spiel im Spiel dauert kaum zwei kurze Szenen lang am Ende des ersten Aktes. Mit seiner zur Rahmenhandlung parallel laufenden Fabel ist es eine Zeitlang Untermalung, dann aber vor

¹ *Raccolta di scenari più scelti d'istrioni, Accademia dei Lincei, Raccolta Corsiniana*, 45. G. 5. Cod. 651, cc. 178a-180b.

² *Gibaldone comico di vari soggetti di comedie ed opere bellissime, copiate da me, Antonio Passanti, detto Orazio il Calabrese, per comando dell'Ecc.mo Sig. Conte di Casamarcano*. 1700. Aufbewahrt in der Nationalbibliothek in Neapel, Cod. AA XI. 40, cc. 128a-130a. Vito Pandolfi, *La commedia dell'arte* gibt stichwortartig die Handlungsschemen der drei Szenarien an, Bd. V, SS. 234, 260, 323.

³ In der Variante Basilio Locatelli.

⁴ Mario Apollonio reproduziert in seiner *Storia del teatro italiano* (Bd. I, 2, S. 32) eine Zeichnung, die die Handschrift der *Corsiniana* schmückt: Im Hintergrund die Bühne, auf der Graziano und sein zukünftiger Schwiegersohn Capitano zu sehen sind, während sie über Isabellas Hochzeit diskutieren. Vorn sitzen die Zuschauer zu beiden Seiten der Bühne, einer hinter dem andern. Während vier davon aufmerksam dem Geschehen auf der Bühne folgen, sind die beiden zunächst an der Rampe sitzenden anderweitig beschäftigt: Lidia sieht nach dem Handschuh, der übermässig gross neben ihr auf dem Boden liegt, und Lelio, ihr gegenüber, ist eben von seinem Sitz aufgesprungen, um ihn aufzuheben.

allem Anlass zur Wendung des Geschehens. Genau betrachtet, gibt allerdings nicht das Spiel selbst den Impuls, sondern die Begebenheit im Zuschauerraum. Die Szene mit dem Handschuh wäre auch ohne das Element der Theateraufführung unterzubringen gewesen. Gemessen an Stücken, in denen das Innenspiel entscheidend ist für die ganze Dramenhandlung, nicht wegzudenkendes, tragendes Element, ist hier das Spiel von einer relativ geringen Bedeutung.¹ Auch die Tatsache, dass Pantalones Sohn Capitano ein Schauspieler ist, fällt kaum ins Gewicht, ausser da, wo Coviello die Tochter im ersten Augenblick einem Komödianten nicht geben will, sich dann aber eines besseren besinnt.²

Das Spielmotiv und das Schauspielermotiv haben nicht die Frische und Durchschlagskraft einer originalen Schöpfung; ihnen fehlt die letzte innere Motivierung, so dass man wohl nicht fehlt, wenn man sie als längst bekannte Requisiten eines formelhaft aufgebauten Theaters anspricht. Neri bezeichnet die Verwendung des Spiels im Spiel in der *commedia dell'arte* als «artificio, al quale i comici, che s'erano adunati nell'arte loro lungo il secolo XVI, avevano dovuto ricorrere assai presto e che il pubblico ha sempre mostrato di accogliere con favore, e con diletto.» Er zitiert an derselben Stelle zwei Entgegnungen auf Molières *Impromptu de Versailles*, aus denen hervorgeht, dass das Theater im Theater 1650 eine allgemein bekannte und häufig gebrauchte Form war und dass man ihr vor allem in der italienischen Komödie begegnete. In der *Vengeance des Marquis* heisst es: «Mais l'on scait ce que c'est que son sujet, qu'il n'est pas nouveau: les Italiens en ont fait cent fois de mesme», und das

¹ Das Innenspiel gehört nur äusserlich zur Gruppe b (vgl. S. 7). Wirklich dazu gehören Stücke wie *Hamlet*, *The Spanish Tragedy* von Kyd, *The Mayor of Queensborough* von Middleton und viele andere des elisabethanischen England; *Lo fingido verdadero* von Lope de Vega und dessen zahllose Nachfolger, Goldonis *Camriera brillante*, u. a. m.

² Die rhetorische Frage, welche Scudéry in seiner *Comédie des comédiens* stellt: «Est-on blamable pour estre comédien?», wird in vielen Theater-im-Theater-Stücken gestellt und stets mit Emphase verneint. Auch in Corneilles *Illusion comique* kommt der zu Beginn negativ eingestellte Zuschauer zur Einsicht, dass das Theater eine edle und würdige Kunst ist, gelingt es ihr doch, eine der Wirklichkeit ebenbürtige Welt herzuzaubern.

Impromptu de l'Hôtel de Condé bestätigt: «Le reste (gemeint ist die Darstellung der Schauspieler) est une farse en prose, aussi vieille qu'Hérode.»¹ Ohne Zweifel gehen auch dem Szenarium von Locatelli andere Beispiele voran, die allerdings bisher nicht auf uns gekommen sind. Worauf Maria de la Luz Uribe, die sich vor allem auf Pandolfi stützt, anspielt, wenn sie im Zusammenhang mit der napolitanischen *commedia in commedia* schreibt: «Pero la bufonada llegaba aún más lejos: se hacía la comedia en comedia, en comedia en comedia», wird leider nicht angegeben.²

Die dritte Fassung des beschriebenen Szenariums, die napolitanische, bezieht das Motiv der Theateraufführung handlungsmässig enger in den Bau des Grossdramas ein. Dort sind es die Liebenden selbst, welche die Komödie mit verborgener Absicht in Szene setzen, auf der Bühne spielen, was Wahrheit werden soll, und sich mittels der Komödie die Gelegenheit zur Flucht verschaffen. Diese Variante erinnert an *Le pédant joué* von Cyrano de Bergerac, in dem im Spiel ein Heiratsvertrag unterzeichnet wird, der dann in der Wirklichkeit seine Gültigkeit behält. Ein kleines Detail der napolitanischen Fassung, ein Schmuckkästchen, das man sich unter dem Vorwand des Spiels ausbittet, um sich damit aus dem Staube zu machen, erinnert an Middletons *A Mad World my Masters!* und zeigt, wie dieselben Motive sich gern in der Gefolgschaft des Spiels im Spiel bewegen.

Das erste ganz geschriebene Beispiel, Giovan Battista Andreinis *Le due commedie in commedia*³, baut gleich zwei Innen-

¹ Die Uebertreibung ist wohl nicht ganz so grob, wie sie dem Zuschauer aus dem 17. Jahrhundert erscheinen mochte. Seither ist bekannt geworden, dass im altindischen Theater des 5. bis 8. Jahrhunderts das Spiel im Spiel in seiner «klassischen» Variante des Zwischenspiels zu grosser Blüte gekommen ist. Vgl. Sten Konow, *Das indische Drama*, Grundriss der indo-arischen Philologie und Altertumskunde, II. Bd., 2. Heft d, Berlin und Leipzig 1920; A. W. Williams Jackson, *Certain Dramatic Elements in Sanscrit Plays*, American Journal of Philology, Vol. XIX, Baltimore 1898.

² Maria de la Luz Uribe, *La comedia del arte*, Santiago de Chile, 1961, S. 75.

³ Im Druck erschienen mit dem Untertitel *Suggetto stravagantissimo di Giovan Battista Andreini, Comico Fedele*, in Venedig, 1623. Ein Exemplar ist im Besitz der *Biblioteca Casanatense*, Rom, *Extr. tra le Comm. vol. 203/2*. Das Bändchen

spiele in die Haupthandlung ein. Eine Gruppe von Laien und eine Gruppe von Berufskomödianten treten darin auf, welche je eine Probe ihres Könnens geben. Im Laufe der Spiele werden nach und nach Namen und Geschichte der einzelnen Beteiligten enthüllt, welche, allerhand Abenteuern zufolge, unter falschen Namen gelebt hatten. Ein ausgedehntes Personenverzeichnis, über 30 Namen, verteilt auf drei Gruppen, *personaggi principali della commedia, accademici, comici*, lässt eine sehr komplizierte Handlung erwarten; und wirklich: verwickelt, voll von lauter abenteuerlichen Wechselfällen, ist die Geschichte der einzelnen Figuren, wie sie in den Akten I und II dargelegt wird. Im III. Akt, bei der Vorführung der *accademici*, bei der auch Lidia (früher Aurinda) mitspielt, enthüllt sich ein Teil ihrer Vorgeschichte; der totgeglaubte Geliebte, Lelio, spielt als Mirindo mit, und ihre wirkliche Liebe wird vom Spiel begünstigt und ihrer Erfüllung nahegebracht. Im V. Akt spielen die inzwischen eingetroffenen Komödianten unter der Mitwirkung anderer Personen, und ihre Aufführung, bei der die Personen der Rolle ihr wahres Wesen leihen, hat weitere Erkennungsszenen zur Folge; zwei weitere Liebespaare finden sich wieder zusammen, und das Ganze schliesst, echt *commedia* — haft, mit dem Ausblick auf eine ganze Reihe von Hochzeiten.

Andreini liefert mit seinen *Due commedie in commedia* kein literarisches Meisterstück, wohl aber ein interessantes Beispiel der frühen Komödie in der Komödie und ein farbiges Bild des Theaterbetriebs, wie er sich, improvisiert und vom Enthusiasmus aller Beteiligten getragen, in einem Privathaus gestalten konnte. Rund um den Hof, in dem gespielt wird, erscheinen an Fenstern und auf Balkonen die Zuschauer, die gelegentliche Zwischenrufe haben. Im dritten Akt, bei der ersten Aufführung, werden die größten und plattesten Pointen vom Publikum belacht, wie aus der wie-

enthält auf 130 Seiten einen Prolog, in dem auf die erzieherischen Funktionen des Theaters hingewiesen wird, die Komödie in fünf Akten (38 Szenen) und einige Seiten Anweisungen des Verfassers für die Inszenierung. Eine genaue Inhaltsangabe enthält Klein, *Geschichte des Dramas*, Bd. V, SS. 739-745. Vgl. ferner Vito Pandolfi, *La commedia dell'arte*, III, S. 166ff.; Maria Ortiz, *Filodrammatici e comici di professione*.

derholten Regieanmerkung: «Qui tutti rideranno (parimente)» hervorgeht, einer wahrhaft nicht überflüssigen Szenenanweisung! Die Aufführung der beiden Spiele ist hier nicht bloss ein Zusatz, wie in Locatellis Szenarium; die Theatereinlagen sind das Herz des Ganzen: Sie tragen die Wahrheit in die Wirklichkeit hinein, beleuchten das Geschehen rückwärts und setzen es vorwärts in Bewegung. Allerdings fällt es nicht ganz leicht zu glauben, dass solches Theater, in all seiner Platitude und erstarrten Formelhaftigkeit, wie die Einlagespiele es zeigen, eine so starke wahrheitsfördernde Kraft haben soll. Aber auch die Dramenebene dieses Stücks ist von einer solch abstrusen Abenteuerlichkeit und Wirklichkeitsferne, dass die beiden Schichten sich die Wage halten. Wichtig ist die Bedeutung, mit der Andreini sein Stück ausrüstet, der Sinn, den er dem Theater gibt: Es hat die Fähigkeit, das Leben bis in seine verborgensten Tiefen hinab auszuleuchten und ihm Wahrheiten abzugewinnen, die es anders als im Spiel nicht preisgeben würde. Welt und Theater werden gleichgesetzt: «(...) sto mondo altro non è che una commedia»; «(...) la commedia al fine altro non è che un epilogo di ravvolgimenti umani, ond'avviene che sovente, sotto la scorza di quella favola, si rappresentano, hor di questo hor di quello i fatti veri» (V, 10). Einmal hatte das Spiel unterbrochen werden müssen, als es drohte, in Ernst überzugehen, weil alte Fehden offenbar wurden, aber nach einer kurzen Pause und Selbstreflexion der Komödie wendet sich alles einem versöhnlichen Schluss zu, und das Einlagespiel, *L'incerto fine*, erhält durch die überraschende Wendung den Inhalt, der dem Titel entspricht (III, 8). Am Schluss, als jedermann sich durch die wohltätige Wirkung des Spiels bereichert und zufriedengestellt sieht, singt Rovenio, der Gastgeber und Impresario des Ganzen, das Lob der Komödie: «Commedie fortunate, poiché a voi sole è concesso in teatro scherzando toccar al vivo i fatti più occulti delle cose anzi de' cuori, disponendo talhor a pietà i più dispietati, e con gioia unir quelle cose che parevano più disunite e disperate.» *Theatrum mundi*. Andreinis Stück ist in der ganzen ältern italienischen Literatur das typischste Beispiel einer dramatischen Veranschaulichung des Welttheatergedankens.

Als formales Element ist die Verdoppelung, Spiegelung eines Gegenstandes oder Geschehens ein beliebtes Verfahren der *commedia dell'arte* allgemein und Andreinis im besonderen. Seine

Due commedie in commedia, *Due Baci*, *Duo Lelj simili* finden ihre Verwandten in *Le due sorelle*, *I due Diogeni*, *Le due passioni di Cristo* und vielen andern Stücken der Zeit.¹

Andere Stücke beschäftigen sich mit dem Theater in einem engeren Sinn, indem sie eine angelegentliche Beschreibung und Verteidigung des Komödiantenmilieus und -Berufs bieten, wie das auch in Deutschland und Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts sehr häufig vorkam. Bezeichnend für den Inhalt ist der Titel von Gennaro Sacchis Stück *La commedia smascherata ovvero i comici esaminati*.² Rasi³ beschreibt es als « forse la più importante opera del Sacco, sì per la varietà immaginosa delle scene, sì per la comicità ond'è piena, e anche per lo stile men reboante del solito. Il soggetto è la solita difesa delle Commedie e dei Comici contro le accuse di immoralità, di disonestà, di perdizione ».

Zu derselben Gruppe von szenischen Aktionen, in denen das Theater sich selbst darstellt, diskutiert und preist, gehört z. B. Andreinis Dialog *La Saggia Egiziana*; eine alte Philosophin hebt die Bühnenkunst in alle Himmel, und ein Schauspieler antwortet ihr mit entgegengesetzten Argumenten. Das Werkchen interessiert ausschliesslich wegen seiner Aufzählung von Argumenten pro und contra Komödiantentum.⁴

Sacchi und Andreini, beides Komödianten, der *arte* entstammend, bezogen in erster Linie den Standpunkt des Schauspielers und des Theaters im allgemeinen, indem sie die Wirkung und den Wert der Komödie priesen, ohne eingehender nach der

¹ *Le due sorelle*, Tragikomödie von F. G. Lupi; *I due Diogeni*, *dramma burlesco per musica*, Verfasser unbestimmt; *Le due passioni di Cristo*, *nel Corpo e l'altra della Vergine Madre nell'anima*, *poemetto sacro drammatico per musica*, von P. A. Bernardoni. Vgl. Apollonio, op. cit. II, 318.

² Gedruckt 1699 in Warschau *alla stampa del Collegio delle scuole pie: Commedia dedicata alla Maestà di Augusto secondo*. in dessen Diensten Sacchi (oder Sacco) als Komödiant (Capitano) und als Autor stand.

³ *I Comici*, III, S. 457 ff.

⁴ *La Saggia Egiziana*, gedr. in Florenz 1604, findet ihre inhaltliche Entsprechung in zwei Traktaten (*ragionamenti*) desselben Autors, *Lo specchio della commedia* und *La Sferza contro le accuse date alla commedia e a' professori di lei* (Paris 1625).

literarischen Beschaffenheit, dem höhern oder niedrigern Rang der zur Aufführung gelangenden Stücke zu fragen. Andere, in erster Linie Autoren, werden die Form der Selbstdarstellung des Theaters dazu benützen, in differenzierterer Weise die gute Komödie gegen die schlechte abzuheben. Goldonis *Teatro comico* und die damit verwandten oder davon inspirierten Stücke sind nicht mehr bloss eine Verteidigung des Theaters im allgemeinen, sondern sie nehmen in sorgfältiger Auseinandersetzung für das eigene Theater Partei, indem sie die Vorzüge des neuen mit den Unzulänglichkeiten des alten eingehend vergleichen.

Gian Lorenzo Bernini, heute nur noch als Architekt und Bildhauer bekannt, genoss zu seinen Lebzeiten fast ebenso grossen Ruhm als Theaterdichter und Bühnenbildner, der mit raffiniertesten Maschinerien und Bühneneffekten dem barocken Kunstprinzip des *far stupire* diene. Von ihm ist eine Komödie erhalten, die der Herausgeber, Cesare d'Onofrio, mit dem Titel *Fontana di Trevi* versehen hat.¹ In der Hauptperson des dottor Graziano, der mit seinen grossartigen *prospettive* und *macchine* Bewunderung und Neid seiner Umgebung weckt, lässt sich mit Leichtigkeit Bernini selbst erkennen. Hinter seinem Gegenspieler, cavaliere Alidoro, der ein Vermögen hergeben will, um hinter die Geheimnisse des grossen Zauberers zu kommen, dem es endlich auch gelingt, sich, als Arbeiter verkleidet, in dessen Werkstatt einzuschleichen, vermutet der Herausgeber einen fast ebenso bekannten Künstler der Zeit: Salvator Rosa.² Das Beispiel sei

¹ Gian Lorenzo Bernini, *Fontana di Trevi*, *Commedia inedita con introduzione e commento di Cesare d'Onofrio*, Staderini, Roma 1963.

² a. a. O., SS. 30/31.

Der Herausgeber datiert das Stück auf 1644. Es ist, wie die meisten Komödien Berninis, ohne Titel auf uns gekommen. D'Onofrio hat es in einem Kodex entdeckt, in dem ein Faszikel mit « Fontana di Trevi » überschrieben war, dann aber statt der Notizen zum Bauwerk diese Komödie eingetragen bekam.

Die Einleitung zur Ausgabe ist äusserst lesenswert und gibt interessante Aufschlüsse über Bernini als Theatermann. Unter anderem ist da von einer verlorengegangenen Komödie, *I due Covielli*, die Rede, in der die Bühnenhandlung doppelt, gleichsam gespiegelt, vor sich ging und jenseits der Bühne auch das Publikum sein fingiertes Gegenstück hatte, in einem zweiten Zuschauerraum. Zahlreiche zeitgenössische Beschreibungen sprechen von diesem Musterbeispiel einer echt barocken

am Rande vermerkt als eine Parallele zu den Schauspieler-Milieu-Stücken, die ohne Innenspiel Theater aufs Theater bringen.

Ein ähnliches Beispiel bietet der Goldoni-Nachfahre Giovan Gherardo de Rossi mit seinem *Maestro di cappella*, in dem der Kunstbetrieb, wie er sich im Rom des ausgehenden 18. Jahrhunderts abgespielt haben soll, Gegenstand der Satire wird.¹ Ein Häufchen vulgärer Nichtstuer, *i partitanti* eines Künstlers, entscheiden völlig willkürlich, durch ihre befürwortende oder ablehnende Propaganda und Claque, bei der Premiere über Erfolg oder Misserfolg eines Stücks.

Theater im Theater bietet derselbe Autor in seiner Komödie *La commedia in villeggiatura*.²

Auch das ist Tendenzstück durch und durch: «L'esempio del gran Moliere, che colle commedie stesse si difese dalle indiscrete critiche date alle sue commedie, mi ha eccitato a tentare il medesimo», schickt der Autor seinem Stück voraus und schiebt Molière in die Schuhe, was er bei Goldoni geholt hat. Da ist eine aus hoffnungslos lächerlichen und eingebildeten Leuten zusammengesetzte Feriengesellschaft, die, den Glanz des gastlichen Hauses zu erhöhen, ein Spiel aufführen will. Man hat einen Dichter eigens hergeholt und nach langem Hin und Her sich auch für eines seiner Stücke entschlossen, allerdings nicht ohne hundert Aenderungen zu verlangen, die das Prestige der Spieler wahren sollten. Wie in Goldonis *Cameriera brillante* fürchten sich alle vor dem Effekt der Lächerlichkeit, weil sie ihre eigene Person nicht ausserhalb des Spiels stellen können. Sie ahnen, dass die Komödie von ihnen verlangt, dass sie die eigenen Fehler und Schwächen darstellen, und deshalb wehrt man sich gegen den Dichter und verschreit ihn als abscheulichen Intriganten und Verleumder. Nachdem man sich drei Akte lang mit den Vorbereitungen für die Aufführung befasst hatte, lässt man den Ge-

Verwendung des Theaters im Theater, unterstützt von den Künsten einer auf Illusion und Illusionszerstörung angelegten Bühnenarchitektur (a. a. O., S. 13 ff.).

¹ Giovan Gherardo de Rossi, *Il maestro di cappella*, in *Commedie*, 3 Bde., Bassano 1791, Bd. II.

² a. a. O.

danken wieder fallen. Immerhin ist bereits, unter dem Einfluss des Rollenstudiums, eine Person, der Cavaliere Lucido, von seinem Uebel der krankhaften Eifersucht geheilt worden. Dem Dichter missfällt dieser Ausgang der Dinge nicht. Er macht sich Luft in einer Schlusstirade auf den Unverstand und die Missgunst, die dem guten Theater entgegengebracht werden.

Jede Einzelheit findet ihr Vorbild bei Goldoni: Der gute Dichter Flaminio, dem es um wahrheitsgetreue Charakterzeichnung und einfachen, natürlichen Stil geht, der mit seinem Theater die Menschen zu formen und zu bessern wünscht; die Karikatur des egebildeten Literaten, Fabio, mit seiner dummen und unsachlichen Kritik, selbst zu nichts fähig als zu hohlen Phrasen im schlechtesten Stil des vorangegangenen Jahrhunderts; die Feststellung des Dichters, am Ende des ersten Aktes, nachdem er die Bekanntschaft der ganzen Gruppe gemacht hat: «E costoro domandano a me una commedia? E qual commedia è più ridicola di quella che recitano naturalmente loro medesimi?»

Alle bisher beschriebenen Stücke zeigen das Theater in ernsthafter Selbstbetrachtung und Auseinandersetzung mit sich und der Welt. Im 18. Jahrhundert präsentiert es sich jedoch weit häufiger mit übermütiger Selbstironie, weniger in der Komödie, als vielmehr im leichteren Genus des musikalischen Lustspiels und des gesungenen Intermezzos.

Schon vor Goldonis überspannten und liederlichen Sängerrinnen bevölkerten ähnliche Figürchen in Fülle die komische Bühne. Benedetto Marcellos *Teatro alla moda* hatte schon 1720 in Form eines satirischen Traktates eine bunte Musterkarte von Künstlermätzchen in die Hand der Autoren gelegt.

Girolamo Giglis *La Dirindina* ist wohl eine Vorläuferin der *virtuose*, denen Goldonis Lachen und gelegentlich auch seine gerechte Entrüstung gelten. Das kurze *intermezzo* für drei Stimmen enthält eine Art Spiel im Spiel in einer recht geläufigen Variante: Dirindina spielt vor ihrem Liebhaber eine Szene, Dido an Aeneas, und der Gesangslehrer, der ihr Spiel belauscht, hält die Worte, in ihrer ganzen Gestelztheit und Formelhaftigkeit, für Worte der Sängerin an ihren *soprano* und entbrennt darob in Eifersucht. Anspruchslos von Anfang bis Ende, schliesst das Dingelchen mit ein paar losen Anspielungen; eines unter vielen jener leichten Theaterbildchen, in denen mit sichtlichem Vergnügen die Kapri-

cen der Theaterleute, vorab der Sängerinnen, lächerlich gemacht werden.¹

*L'impresario delle Canarie*² von Metastasio, sehr viel geistreicher als jenes, setzt mit Präzision seine satirischen Akzente und lässt keinen Zweifel an der Absicht des Verfassers, mit der leichten Unterhaltung eine recht ausgiebige Kritik an den theatralischen Gepflogenheiten von Künstlern und Publikum zu verbinden. Auch hier sorgt eine Andeutung von Innenspiel für Abwechslung: Nach tausend Ausreden und Zierereien entschliesst sich die Sängerin Dorina, dem Impresario, mit dem sie in Verhandlung steht, eine Arie zur Probe vorzutragen. Von hier läuft eine sehr direkte Linie zu Goldonis *Impresario delle Smirne*.

Dem Libretto *L'impresario in angustie*³ wurden durch Cimarosas Vertonung ein längeres Leben und eine weit grössere Verbreitung zuteil als vielen andern seiner Sorte. Es hat keine eigentliche dramatische Handlung, sondern besteht aus einer Folge von 15 Szenen, in denen sich die theatralischen Sitten und Unsitten des Jahrhunderts spiegeln. Man streitet sich, stört sich gegenseitig bei der Arbeit, sucht den Dichter gegen die Rivalinnen einzunehmen und für den eigenen Putz und Vorteil möglichst viel herauszubekommen. An Goldoni erinnern die Satire auf den Dichterling, der Titel natürlich, dann auch die Idee, den Impresario einfach abreisen zu lassen. Ohne die allzu deutlich spürbare Moral, mit der Conte Lasca dort seine Schützlinge überschüttet, geschieht hier etwas Aehnliches: Man beschliesst, auf

¹ Geschrieben wahrscheinlich 1712. Gedruckt in der *Raccolta di melodrammi giocosi, scritti nel secolo XVIII*, Milano 1826.

² Zweiteiliges *intermezzo* für zwei Stimmen; zwischen den Akten der *Didone abbandonata* zu singen (1724). *Tutte le opere*, Bd. I, Mi. 1953.

³ von C. M. Diodati, *L'impresario in angustie ed Il convitato di pietra, farse per musica da rappresentarsi nel teatro alla Scala l'autunno 1789. Per Gio. Batista Bianchi, Regio Stampatore, in Milano*. Aehnliche Kompositionen finden sich bei Grisellini, Rospigliosi, Castelli, Sorrentino und vielen andern Librettisten der Zeit. Ortolani erwähnt in seiner Goldoni-Ausgabe (Mondadori, Bd. XI, S. 1320) ein Stückchen, das Theatersatire mit der Präsentation von Einlagespielen verbindet, eines unbekanntem Verfassers, mit dem Titel *Il pasticcio*. Eine Gruppe von Artisten hält sich in einer Herberge auf und trägt zum Zeitvertreib einen Strauss von Arien und Szenen nach Texten von Goldoni vor.

verschiedene Eitelkeiten zu verzichten, sich zusammenzutun und einmütig *Il convitato di pietra* vorzubereiten.

Bei aller Oberflächlichkeit sind diese letzten Theaterskizzen doch ein deutlicher Ausdruck einer Kunstgattung, die ihrer selbst, im positiven wie im negativen Sinn, bewusst ist, die sich selber zum Problem, oder doch wenigstens zum Gegenstand der Darstellung geworden ist. Sie sind die späten, dekandenten Ausläufer jener Welle von Selbstbesinnung, welche durch das Theater des 17. und 18. Jahrhunderts gegangen war, und, auch auf italienischem Boden, die Verbreitung der Theater-im-Theater — Stücke begünstigt hatte.

Doch mit diesen letzten Beispielen sind wir bereits unmerklich vom Drama weg in den Bereich des Operntheaters hinübergerutscht. Dort liesse sich eine neue Reihe von Beispielen aufzeigen. Man denke etwa an Leoncavallos *I pagliacci*, das darum auffällig ist, weil es das Theatermotiv in tragischer Verwendung bringt, im Gegensatz zu den frühern italienischen Beispielen.

Abgesehen von Opernlibretti werden sich jedoch in der italienischen Theaterliteratur vor 1900 kaum Beispiele finden lassen. Das kann ja auch nicht sehr verwundern, wenn man sich vor Augen hält, dass das Streben der Komödie und der Tragödie immer, bis an die Schwelle unseres Jahrhunderts heran, nach klassischen Massen und Formen ging, in deren geschlossenem Gefüge sich für die Sonderform der eingeschobenen Spielhandlung kein Raum findet. Für die Tragödie war zudem ein Kanon der theaterwürdigen Inhalte sehr lange in Kraft, so dass dem Schauspielermotiv auch von dieser Seite her ein Riegel vorgeschoben war. Auch da, wo eine gewisse Loslösung von den überkommenen Regeln postuliert wird, wie in Manzoni's Poetik des romantischen Dramas und ihrer Nachfolge, gehen die errungene Freiheit und die Entfernung vom klassischen Vorbild nicht weit genug, als dass das gespiegelte, verdoppelte Spiel sich einen wichtigen Platz erobern könnte.

Beispiele wie Paolo Giacomettis «*Il poeta e la ballerina*»,¹ ein Tendenzstück, das die herrschende Mode des Tanzes, den

¹ Komödie in drei Akten; gedr. in der Serie *Teatro italiano*, bei Perino, Rom 1892. Das 1841 geschriebene Stück, das man richtiger *dramma* genannt hätte,

verdorbenen Publikumsgeschmack, die Korruption der Kunstpresse kritisch dramatisiert, ändern nicht viel an der Tatsache, dass zwischen Goldoni und Pirandello eine Zeit liegt, in der unser Phänomen auf den Höhen der italienischen Literatur so gut wie keine Rolle spielt.

Unser Jahrhundert ist in Italien, wie überall in Europa, dem Theater im Theater sehr geneigt. Der Funktionstypus 3), eine Darstellung des Theaters um seiner selbst willen, ist durchaus nicht mehr gefragt. Das Theater wird durchwegs, wie es das früher schon in den bedeutendsten Werken der Gattung, etwa in Calderons *Grossem Welttheater*, war, zum Sinnbild. Die Skizze über Pirandello möge das erläutern.

Das Thema *ridi pagliaccio!*, das auch in Verdis *Rigoletto* schon angeklungen hatte, wird in unserem Jahrhundert in neuer Anwendung wieder präsentiert. Einem Drama von Fausto Maria Martini hat es den Titel gegeben.¹ Hier wird das Motiv vom Clown mit dem lachenden Gesicht und dem weinenden Herzen vertieft und ins allgemein Menschliche ausgeweitet. Giovanni Schiffl, der Clown, trifft sich im ersten Akt mit Giorgio Strappa im Vorzimmer eines Nervenarztes, von dem beide ihre Rettung erhoffen. Der Arzt glaubt seinem melancholischen Patienten Schiffl ein sicheres Heilmittel zu verschreiben, indem er ihm rät, sich einmal Flik, den berühmten Clown, anzusehen. Er ahnt nicht, dass er eben diesen Flik vor sich hat, den gemütskranken Giovanni Schiffl. Einen Halt jedoch gibt es noch im Leben des Clowns: Simonetta, eine junge Sängerin von guter, warmer Menschlichkeit, die dem armen Artisten freundschaftlich zugetan ist. Auch Giorgio Strappa erscheint sie bald als die einzige Rettung von seinem Uebel. Indem er sie von ihrem armseligen und dem

scheint sich teilweise an Goldonis Brighella-Olivetta — Episode (*La figlia obbediente*) inspiriert zu haben. Ganz in Goldonis Nähe oder Abhängigkeit steht der Autor auch mit der Formulierung seiner Ueberzeugungen vom Sinn und der Aufgabe des Theaters: «la nostra nobilissima arte che ha per iscopo il miglioramento della società» (I, 5); — «Aprire gli occhi dell'uomo sugli errori e i pregiudizi che offuscano la sua ragione; ecco la vera e sana ragione del poeta drammatico» (I, 2).

¹ F. M. Martini, *Ridi pagliaccio*, Zanichelli, Bologna 1919. Uraufgeführt in Rom, *Teatro Nazionale*, am 23. Januar 1919.

sichern Abstieg geweihten Dasein als Kabarettssängerin befreit, raubt er Flik alles, was ihn noch an die Welt hatte binden können. Dieser beherzt nun das Rezept seines Arztes, und erst in der letzten Szene reißt sich das Stück zu dramatischer Kraft empor: Giovanni bleibt allein in seiner Wohnung, er hat alle Spiegel hergeschleppt, er hat einen Stoffbären zu Tisch geladen und mit hölzernen Flaschen und künstlichen Speisen die Tafel hergerichtet: Flik zusehen, wie er spielt und wie er stirbt! Aber er kann Flik nicht sehen, nur immer Giovanni, mit seinem zuckenden Gesicht, bis endlich eine kleine, blitzende Klinge, «weiss wie der Mond», ihm die Trunkenheit zurückgibt, die Flik seinen letzten Tanz aufführen lässt, hinaus aus der Welt der papierernen Requisiten in den wirklichen Tod. Zwei Gassenjungen spähen durchs Fenster, den berühmten Komiker zu beobachten, und da sie ihn unbeweglich am Boden liegen sehen, überzeugen sie sich, dass er gerade mit der Probe einer Sterbeszene beschäftigt sei.

Der Schluss, mit Giovanni's Versuch, sich selbst als Zuschauer gegenüberzutreten, bringt eine tiefer greifende Durchleuchtung des Seins als Spieler, in der beispielhaften Zuspitzung des Clowns. Pirandellos *vedersi vivere* wird hier nicht als dauernder Zustand, sondern als einmaliger, mühsam erklimmter Gipfelpunkt dargestellt, dem der unmittelbare Sturz in die Tiefe folgen muss. Giovanni kann Fliks Anblick, das Aufgespaltensein in zwei Wesen, nicht ertragen. In recht moderner Abwandlung wird hier das Phänomen des gespiegelten Theaters auf die innere Bühne der psychologischen Auseinandersetzung übertragen.

In einer etwas traditionelleren Variante findet sich ein Spiel im Spiel in *L'ultimo burattinaio* von Luigi Tonelli.¹ Die Geschichte der Marionetten ist wie eine leise Begleitmusik zum Schicksal des Puppenspielers. Das Motiv des Märchenkönigs, der um seine verlorene Tochter bangt, geht als zarte Untermalung neben der Angst des Vaters Antonio her, der Angst um Stella, seine Tochter, die sein Ein-und-Alles darstellt. Das Spiel der Marionetten bricht jäh ab im Augenblick, da Stella, von den Verlockungen einer glänzenderen Welt verführt, den Vater verlassen hat. In

¹ Uraufführung *dal Verme*, Mailand 1930; gedr. in *Teatro per tutti, raccolta di commedie a cura di Ossip Felyne*, 15. März 1932.

seiner Verzweiflung lässt er die ganze Marionettenherrlichkeit in Flammen aufgehen, denn sie ist genau so schlecht wie die Welt, deren Abbild sie ist. Das Puppentheater, in das Antonio sich hineingeflüchtet, das er mit seinem Leben erfüllt hatte, kann nicht weiterbestehen, nachdem diesem Leben der entscheidende Stoss versetzt worden ist. Das Innenspiel mit seinen Parallelen zur Haupthandlung gibt dem Geschehen eine weitere Dimension, indem es die Figur des Puppenspielers von innen her beleuchtet und, durch die Wiederholung des Themas auf einer andern Spiel-ebene, die Anteilnahme am Geschehen mit poetischen Mitteln intensiviert.

Auch nachdem Pirandello die überkommenen Formen neu geschaffen und zu Trägern einer ganzen, neuen und doch den Jahrhunderten verpflichteten Konzeption von Kunst und Leben gemacht hat, ist die Rolle des Theaters im Theater in Italien noch nicht ausgespielt. Diego Fabbris grosser Erfolg von 1959, *Figli d'arte*, bietet ein weiteres Beispiel der Form.¹

Ort der Handlung: Die Bühne des alten, selten gebrauchten *Teatro comunale* in Cesena. Eine Gruppe von jungen Schauspielern hat sich zur Probe eines Stücks hier zusammengefunden und auch einen Regisseur verpflichtet, von dem man sich eine lückenlose Erklärung all dessen erhofft, was an dem zu spielenden Stück unklar ist. Unklar ist vor allem Osvaldo, der erste Schauspieler, der aus seinem intuitiven Künstlertum und seiner auf die eigene Vitalität gegründeten Selbstsicherheit heraus zu Beginn die ganze Gruppe dominiert. Bald tritt jedoch, sooft das Privatleben der Künstler in den Hintergrund rückt und den Vorbesprechungen zur Aufführung Platz macht, mehr Carlos, des Regisseurs, differenzierte Intellektmenschlichkeit hervor; aber auch damit lässt sich noch nicht auskommen, lassen sich die Gründe des zu spielenden Stücks nicht so restlos ausleuchten, dass alles einen letzt-

¹ Schon mit seinem *Processo a Gesù* (erschienen bei Vallecchi, Florenz 1957) hatte Fabbris den Weg auf die als Bühne gekennzeichnete Bühne angetreten. Parallelen zu Pirandello fehlen selbstverständlich nicht, doch sei hier auf jeden Vergleich verzichtet und bloss das kurz skizziert, was an Fabbris Verwendung des Theaters im Theater als bemerkenswert auffällt. *Figli d'arte* wurde in Rom, im *Teatro Eliseo*, am 1. März '59 uraufgeführt. Gedr. bei Vallecchi, Florenz 1960.

lich überzeugenden Sinn erhalte. Matilde, Osvaldos Gattin, die von ihm jedoch getrennt lebt und nur für dies eine Stücke wieder verpflichtet wurde, tritt gegen Ende immer stärker hervor, und ihre Anschauung vom Sinn und Ausgang der Komödie, aus Religiosität entsprungen, vermag sich endlich durchzusetzen; vielleicht nicht einmal, weil sie die einzig richtige im Sinn des leider verstorbenen Autors ist, sondern weil sie allein in sich völlig schlüssig und kohärent ist und so und nicht anders von der Darstellerin nicht nur gespielt, sondern wirklich gelebt werden kann. Nach ihrer Interpretation geschieht in der Hauptperson, einem liederlichen kleinen Don Giovanni, am Ende eine wirkliche Konversion, veranlasst durch den Einfluss seiner ersten Geliebten, welche von Matilde dargestellt wird. Nach dem ihre Interpretation alle, auch Osvaldo, von ihrer Gültigkeit überzeugt hat, wird in der Theaterebene, und in Osvaldo ganz besonders, etwas wie eine Konversion nachvollzogen: nicht eine Hinwendung zum Glauben an Gott, wie im Stück; aber zum Glauben an die Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit, wie Matilde sie verkörpert, ohne die sich nichts im Leben und nichts auf der Bühne realisieren lässt. Erst auf Grund dieses Siegs über die eigene Person, der sich in den Künstlern vollzieht, kann mit einer rechten Probenarbeit begonnen werden.

Das zu spielende Stück tritt nur in kurzen Dialogfragmenten direkt auf. Zum grösseren Teil erhellt es sich nach und nach aus den Diskussionen der Schauspieler mit dem Regisseur, gerade genug, um klarzumachen, dass es sich um ein eher schwaches Werk handelt, das nicht aus eigener Kraft die Schauspieler tragen kann, das nur dann lebendig und sinnvoll wird, wenn sie es, aus ihrer Kraft und mit ihrer ganzen Person, zu erleben und weiterzutragen imstande sind. Nicht vom Stück geht die belebende Wirkung auf die Künstler aus, sondern allein von Matildes tiefreligiösem und tiefkünstlerischem Verstehen. Durch sie wird das Wort vom Theater als einem Tempel, das in Osvaldos Mund leeres, aufgeblasenes Gerede war, zu erfüllter Wahrheit.

In Abwandlung zu unzähligen Spielen im Spiel der Vergangenheit ist es hier nicht einfach die Wirklichkeit der Spielebene, welche einen Sieg über die Wirklichkeit des ganzen Dramas davonträgt. Zentral ist hier die Vermittlung des intuitiv glaubenden Interpreten, der aus einer menschlichen Ganzheit und künst-

lerischen Sicherheit heraus eine Wahrheit so zu gestalten vermag, dass alle ihr Glauben schenken müssen.

Auch formal gesehen sind hier nicht so sehr die Fragmente des Innenspiels wichtig, als vielmehr der Rahmen (im Theater) mit seiner Möglichkeit, die Dimension Leben und die Dimension Spiel gleichzeitig zu beherbergen. Enger noch, als das im Aeusern anschaulich werden kann, durchdringen die beiden Welten sich in den *figli d'arte* selbst; am untrennbarsten in Matilde, wo Kunst und Leben harmonisch einswerden, während in Oswaldo die beiden Sphären sich reiben, die Arbeit in der einen und das Leben in der andern erschweren.

In diesem wie in vielen andern Stücken der Gegenwart ist der Kunstgriff, die Handlung auf einer leeren Bühne, im Theater, vor sich gehen zu lassen, nichts anderes, als eine geschickte Transponierung des Geschehens in den Bereich des bloss Möglichen. Das Theater auf einem Theater erweist sich als eine moderne Form des alten Spiels im Spiel; und es hat mit ihm eine der Hauptfunktionen gemeinsam: die Entwirklichung — und den Hauptinhalt: den Gedanken von der Bühne als einem Spiegel des Lebens und von der Welt als einem Theater.

Zusammenfassung

Sehr deutlich zeigen sich zwei Epochen dem Phänomen des Theaters im Theater besonders geneigt: Das 17. und 18. Jahrhundert einerseits und das 20. andererseits. Darin geht Italien im wesentlichen mit dem übrigen Europa einig. Während anderswo jedoch auch im 19. Jahrhundert, sei es im romantischen und nachromantischen Theater wie in Deutschland,¹ sei es im Realismus, wie in Spanien,² häufig Beispiele vorkommen, gewähren die literarische Komödie und Tragödie Italiens, in ihrem Streben nach klassischer Geschlossenheit, dem Phänomen keinen Raum.

¹ Vgl. Tieck, *Der gestiefelte Kater, Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack*; Arnim, *Halle und Jerusalem*. Dann, später: Wedekind, *So ist das Leben*; Schnitzler, *Der grüne Kakadu*, Hofmannsthal, Hauptmann, usw.

² Vgl. Manuel Tamayo y Baus, *Drama nuevo*; Ramón de la Cruz, *El teatro por dentro*; Leandro Fernandes de Moratin, *El café*, usw.

Im Gegensatz zu andern europäischen Literaturen, wo Spiel im Spiel und Theatermotiv von Anfang an gleichmässig auf ernstes, tragisches und komisches Theater verteilt auftreten, finden sie sich in Italien sehr lange nur in der Komödie und erobern sich den Zugang zum ernstesten Drama erst, nachdem die klassischen Theorien der dramatischen Genera ihre absolute Starrheit und Gültigkeit eingebüsst haben.

In Italien sind es im 17. und 18. Jahrhundert, auch das in Opposition zu England etwa, oder Spanien, keine literarisch erst-rangigen Kompositionen, welche Theater darstellen. Das mag damit zusammenhängen, dass hier die Vertreter der Funktionsgruppe 3) (vgl. S. 6) bei weitem überwiegen, dass polemische oder belehrende Anliegen oft allzu deutlich die Darstellung des Theatermilieus bestimmen, dass die Aussage oft mehr dem Wort direkt als indirekt dem dramatischen Geschehen anvertraut wird; oder, einfacher gesagt: das kommt eben daher, dass in Italien grosse dramatische Talente viel seltener sind als in den meisten andern europäischen Literaturen. Andererseits manifestiert sich in allen Beispielen eine deutlich spürbare Freude an dem aussergewöhnlichen und lockenden Unternehmen, Theater und Theaterleute ins Spiel einzubeziehen, sich damit eine weitere Spielmöglichkeit zu verschaffen. Sicher hat dafür auch die Suprematie des Schauspielers, die ja im italienischen Theater bis auf den heutigen Tag weiterexistiert, ihre Bedeutung.

Deshalb ist es auch nicht zufällig, dass da, wo der Schauspieler am souveränsten herrschte, in der *commedia dell'arte*, erstmals und gehäuft, Komödianten als Dramenfiguren auftreten. Dann, im 18. und 19. Jahrhundert, geniessen die Sänger und Sängerinnen eine viel grössere Popularität, und mit ihnen verschiebt sich das Theater im Theater, über die *intermezzi*, ins Operntheater hinüber.

Es findet sich also in früheren Zeiten vor allem da, wo die Theaterfreude des italienischen Volkes sich in verbreiteten, populären Manifestationen zeigt,¹ so wie es überall mit Vorzug in Blütezeiten der Theaterfreudigkeit anzutreffen ist.

¹ Wer die Redensart von den Italienern als der theatralischen Nation par excellence anhand der literarischen Komödie und Tragödie auf ihre Gültigkeit unter-

Erst mit Pirandello und seiner Zeit kommt es in Italien zu einer umfassenden Entfaltung seiner Möglichkeiten im Rahmen auch des gebildeten, literarischen Theaters.

Goldoni und Pirandello, als die beiden Exponenten der unserem Phänomen geneigten Epochen und als Vertreter gänzlich verschiedener Ausprägungen der Form, einzeln zu untersuchen, scheint uns gerechtfertigt.

THEATER AUF DEM THEATER BEI GOLDONI

Es sind nicht die bekanntesten und auch nicht die besten Werke Goldonis, welche uns in diesem Zusammenhang beschäftigen; denn was die Formen des Theaters auf dem Theater, des Spiels im Spiel in ihren tieferen Schichten an essentieller Aussage und entsprechender Erscheinungsweise als Möglichkeiten bereithalten, ist nicht Goldonis Sache. Man gewinnt bei der Betrachtung der einzelnen Beispiele auch nicht den Eindruck eines notwendigen, durch das Wesen dieser Dichtung bedingten Auftretens, wie es sich für die barocken Spiele der Irrungen, Täuschungen und Uebergänge von Sein in Schein und ihre Nachfahren ohne weiteres behaupten lässt. Goldoni lebt fern von den Abgründen, in deren Nähe ein Schwindelgefühl den Menschen ergreift und der feste Boden ihm unter den Füßen unsicher zu werden beginnt; er lebt in einer gegenwartsbejahenden, diesseitig heiteren Welt.

Wenn bei ihm Spiel im Spiel vorkommt, wenn er das Theater zum Gegenstand des Theaters macht, so bedient er sich ganz bewusst eines von der vorangegangenen Theatertradition ererbten Mittels und stellt es, seiner illuministischen Weltanschauung getreu, in den Dienst an seinen Anliegen. Aber die Freude am Spiel des Theaters und des Lebens, die Lust, es durch sich selber darzustellen, dichterisches Talent und theatralisches Temperament des Venezianers geben auch diesen Stücken jenes Brio, das ihnen

suchen wollte, der müsste zum Schluss kommen, dass sie grundlos erfunden sei. *Sacra rappresentazione, commedia dell'arte, melodramma*, in ihrer volkstümlichsten Ausprägung, erbringen den Beweis für ihre Richtigkeit.

den Namen «Gelegenheitsdichtung», «Zweckdichtung» weitgehend erspart.

Im Zentrum des Interesses steht wohl das Verhältnis von Theater und Leben, aber nicht so sehr in einem existentiellen, wie in einem praktischen, didaktischen, erzieherischen Sinne: Die Bedeutung des Theaters für das Leben. Einmal wird ein Spiel im Spiel veranstaltet, das mit seinem Einfluss auf die beteiligten Personen dartut, wie das Theater der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten, sie zu beeinflussen, zu bessern vermag, indem es das gute Beispiel zeigt und das schlechte dem Spott und Abscheu der Zuschauer aussetzt. Und die Bedeutung des Lebens für das Theater: Sooft von Theater die Rede ist, wird deutlich, dass die Komödie auf der Bühne sich von der Komödie des Lebens her schreiben muss, will sie einen Eigenwert und eine Funktion in Bezug auf die Gesellschaft haben.

Mehr Raum noch als diesen abstrakten Fragen räumt der Praktiker Goldoni in seinen Theater-auf-dem-Theater — Komödien der ganz konkreten Theaterwelt und ihren Problemen ein: Die Komödianten, ihre Stellung und ihr Ansehen in der Gesellschaft beschäftigen ihn; er setzt seine Ansichten über den Schauspielberuf und seine bühnenpraktischen Erfahrungen in dramatisches Geschehen um; er wendet sich mit der Präsentation seiner Poetik, mit der Diskussion um altes und neues Theater von der Bühne herab direkt an sein Publikum; er verbirgt auch seine Person nicht und verpasst nicht die Gelegenheit, Gegnern und gegnerischen Argumenten gelegentlich kleine Schaugefechte zu liefern.

So kommt in einigen seiner Stücke das Theater, wie er es erlebt und mitgeformt hat, zu einer umfassenden Darstellung seiner selbst.

Das Spiel im Spiel der «Cameriera brillante»

Am nächsten dem klassischen Typus des Spiels im Spiel steht *La cameriera brillante*, die im Herbst des Jahres 1753 für einige Abende das Publikum des Theaters San Luca erheiterte, dann aber auf lange Zeit von der Bühne und aus den Augen der Kommentatoren verschwand. Erst nach 1900 ist dem annu-

tigen Spielchen von beiden wieder die verdiente Aufmerksamkeit geschenkt worden.¹

Pantalone, der wohlbekannte venezianische Kaufmann, weilt mit seinen beiden Töchtern, der gutmütigen und bescheidenen Flaminia und der herrsch- und gefallsüchtigen Clarice, in der Sommerfrische, wo alsbald auch die beiden Verehrer der Mädchen sich einstellen: Flaminias Ottavio, ein Hochstapler erster Klasse, der sich als grosser Kavalier und Frauenheld aufspielt, und Clarices Florindo, ein *burbero* und *rustego*, der die feinen Manieren mit Füßen tritt, das genaue Gegenteil seiner Braut, deren Aspirationen dem Schein städtischer Vornehmheit gelten. Die Paare sind also denkbar unglücklich zusammengestellt, und niemand sieht das deutlicher ein als Argentina, die sich auch gleich daranmacht, Abhilfe zu schaffen, ohne freilich ihre eigenen Interessen dabei aus dem Spiel zu lassen. Sie ist eine der anmutigsten und lebhaftesten Vertreterinnen des Typus *serva padrona*, der in der Komödie des 18. Jahrhunderts seine Triumphe feiert, eine jüngere Schwester der Mirandolina. Wie diese hält sie die Fäden der ganzen Komödie in ihren Händen und lässt die andern Figuren wie Marionetten nach ihren Plänen tanzen.

Ein erstes Zwischenspiel, ein *divertimento* mit lehrhafter Intention, gespielt für die Feriengesellschaft, bietet Argentina im 2. Akt (Sz. 19-24). Mit Hilfe von Ottavios Diener, Traccagnino, und einem Bauern aus der Umgebung präsentiert sie eine kleine

¹ Vgl. Ortolani, Tutte le opere di Carlo Goldoni, Vol. V, p. 1356. Im Herbst 1961 figurierte das Stück mit grossem Erfolg in einer Inszenierung von Gianfranco de Bosio am «XX Festival internazionale di prosa» in Venedig und wurde von der Kritik sehr wohlwollend aufgenommen, nicht zuletzt deshalb, weil man in ihm «un filone pirandelliano» zu entdecken glaubte. So Raul Radice in seiner Kritik vom 8.10.'61 im *Europeo*. Eligio Possenti schrieb im *Corriere della sera* (30.9.'61): «Il terzo atto nel quale egli ha posto una commedia in commedia prelude (...) a certi modi del teatro pirandelliano. Curiosa indagine: Il Goldoni precursore oltre che sociale anche tecnico.» Auch Ortolani stellt in seinem Kommentar eine Beziehung zu Pirandello her, wenn er schreibt: «Si direbbe che il Pirandello, più che il teatro comico, avesse presente in qualcuno dei suoi drammi più caratteristici l'atto terzo della *cameriera brillante*.» Wer wollte, könnte selbstverständlich auch in *La bella verità*, dem Stück im Entstehen, eine entfernte Parallelscheinung zu *Sei personaggi* sehen, so wie man jedes Theater-auf-dem-Theater-Stück jedem andern irgendwie vergleichen könnte.

Szene von den zerfahrenen ehelichen Beziehungen der Adelligen, und gleich darauf erscheint sie von neuem, diesmal als Bäuerin, gefolgt von ihrem treuen Ehemann, und die beiden spielen ein Münsterchen aus dem platten, aber gesunden ländlichen Familienleben, wobei alles auf die Moral: «mario e muggier sempre insieme» hinausläuft. Die betroffenen Zuschauer haben beglückt jeder in seinen Zerrspiegel geschaut und das Lächerliche nur in ihrem Gegenbilde bemerkt. Aber so rasch gibt Argentina sich nicht geschlagen: Sie erscheint neuerdings, als Pantalone verkleidet, um die Interpretation ihrer Darstellung zu geben: «Sior Ottavio va troppo in alto, Sior Florindo el va troppo basso; e chi vuol le mie putte, voi che el vaga per la strada de mezzo (...) Flaminia xe troppo umile; Clarice xe troppo altiera». In der gleichen Szene findet sie Gelegenheit, ihr eigenes Interesse voranzutreiben, d. h. eine Heirat zwischen ihr, Argentina, und dem Alten als möglich und von Pantalone aus gesehen als wünschbar darzustellen. Doch dazu bedarf es weiterer Anstrengungen. Die eigentliche *commedia in commedia* wird erst vorbereitet. Im 3. Akt wird unter Argentinas Regie gespielt. Jeder Beteiligte erhält eine Rolle, so dass gar niemand mehr als Zuschauer übrigbleibt. Wer das Stück geschrieben hat, soll Geheimnis bleiben, und was draus werden soll, erhellt sich den Marionetten ebenfalls erst am Ende. Das Besondere an der Aufführung besteht darin, dass jeder eine seinem Charakter genau entgegengesetzte Rolle zu spielen hat, was zu unendlichen Unterbrüchen und Protestkundgebungen der Schauspieler Anlass bietet. Aber Argentina gewinnt selbstverständlich das Spiel: «Siamo passati dal falso al vero» (III, 13). Indem sich jeder, wenn auch sehr wider Willen, dazu herbeilässt, ein wenig sein Gegenteil zu spielen, nähert er sich unmerklich dem goldenen Mittelweg, auf den die schlaue Spielleiterin ihn bringen will. Die im Spiel gesagten Worte erhalten Geltung für die Wirklichkeit, die im Spiel getroffenen Abmachungen werden in die Wirklichkeit übertragen: Drei Heiraten stehen in Aussicht, und jeder muss sich ein Stück weit von seinen Fehlern und Eigenheiten entfernen, um sie zum guten Gelingen zu bringen.

Das Stück besteht also aus einem Rahmenspiel und einem zweimaligen Innenspiel, das mit seiner Entwicklung auf die Lösung der Rahmenhandlung entscheidend einwirkt. Eine der Personen wirft sich zum Regisseur auf und spielt, einmal für die

ändern und einmal mit den ändern, ein Spiel, das zugleich Unterhaltung ist und einen praktischen Zweck verfolgt: Es soll den Beteiligten Wahrheiten beibringen, sie in ihrer Verhaltensweise beeinflussen, sie bessern. Das Theater, das sie selber spielen, erscheint hier deutlich als der Spiegel des Lebens, als die sittlich-moralische Kraft, als die es in den Theorien des Dichters immer wieder auftritt.¹ Freilich hätte sich die These weit wirksamer verfechten lassen, wenn wirkliche Menschen, *caratteri* im Sinne von Goldonis besten Stücken, der Macht des Spiels erlegen wären, und nicht diese von Anfang an zu Marionetten erstarrten Typen.² So stark stilisiert wie die Personen ist die ganze Handlung der Komödie: Wörtlich verstanden grenzt es ans Unglaubliche, wenn jeder sich herbeilässt zu spielen, was er im Grunde zutiefst verabscheut, dadurch erstens seinem ungleichen Partner zu gefallen beginnt und zweitens sich unter dem Zwang der Rolle

¹ Goldoni hat seine Ueberzeugung von der «Schaubühne als einer moralischen Anstalt», wie die ändern Hauptpunkte seiner Poetik, verstreut, auf vielen Seiten aus seiner ganzen Schaffenszeit niedergelegt: in den Vorworten zu den einzelnen Theaterstücken («L'autore a chi legge»), in den ausgedehnten Einleitungen zu den einzelnen Drucken und Bänden (Pasquali 1761-'78; Bettinelli 1750; Paperini 1753); einigermassen zusammenhängende Theorie findet sich in den *Introduzioni* zu den Spielzeiten von '53 und '54 und vor allem im *Teatro comico*. Verstreut findet sich in Briefen, in einzelnen Abschnitten der *Mémoires* und sogar in den Komödien.

Als dramatisches Motiv findet sich die Besserung eines üblen Charakters durch die Macht des Theaters überspitzt deutlich und ebenso unwahrscheinlich dargestellt im *Moliere*, einer Komödie von 1751, der ersten, die Goldoni, um seinem Publikum zu gefallen, in *martelliani* schrieb. Der Held des Stücks, Molière-Goldoni, hat über Don Pirlone, der ihm als Modell für seinen «Tartuffo» gedient hatte, den Sieg davongetragen und kann befriedigt ausrufen: «Oh scene mie felici! oh fortunato inganno, / Se val d'un uom perduto a riparare il danno! / Diasi la gloria al vero! Il ciel con mezzi tali / Sovente il cuor rischiara dei miseri mortali.» So gestelzt und papierern wie die Bekehrung des Uebeltäters wirkt das ganze Stück. Uns interessiert nur noch die zentrale Figur, in der Goldoni selbst sich versteckt und so mit seinen Gegnern abrechnet und ihnen dartut, welche erzieherische Macht dem Theater innewohnt.

² Das Marionettenhafte der Figuren liegt allerdings durchaus nicht in der Absicht des Dichters. Auch hier schon lässt er es sich nicht nehmen, durch den Mund seiner einfachen Laienspieler ein Wörtchen zugunsten der Charakterkomödie zu sprechen: «Ghe dei caratteri? — Anzi, è tutta caratteri» (III, 1), und Argentina ist sehr stolz auf diese Qualität ihres Werkes.

merklich von seiner anfänglichen Position entfernt. Die Konversion der Beteiligten ist alles andere als überzeugend, gibt es doch im ganzen Verlauf der Theaterprobe nicht die Spur einer Identifikation des Spielers mit seiner Rolle; das Innenspiel übt in keinem seiner Momente auf Akteure oder Zuschauer eine Illusionswirkung aus, noch steigern sich die Darsteller auch nur ein wenig ins Vergnügen hinein, ihre Gegenbilder karikaturistisch nachzuzeichnen. Das Spielchen gibt sich durchaus nicht als eine andere, der gewöhnlichen Realität des Lebens, d. h. der Dramenrealität, entgegengesetzte Welt. Die beteiligten Personen sollen in ihm lediglich in eine andere Dimension ihres eigenen Wesens treten, heraus aus der lächerlichen Ernsthaftigkeit in den Bereich des Scherz- und Spielhaften. Von Pantalone sagt die schlaue Regisseurin: «Bisogna tenerlo divertito; e colle barzellette può essere che mi riesca di fargli fare di quelle cose, che pensandoci sopra con serietà forse forse non le farebbe» (III, 2). Das könnte Goldoni von seinem Publikum gesagt haben. In diesen Passus kleidet er, bewusst oder unbewusst, den Programmpunkt seines Jahrhunderts *ammaestrare dilettando* ein. Das Schauspielintermezzo der *Cameriera brillante* ist und bleibt ein «Theater», Schein, der sich nicht für Sein ausgibt; wenn es trotzdem mit solcher Macht auf die Realität der Dramenhelden einwirkt, so zeigt das, dass Goldoni weniger der Illusionswirkung als dem Beispiel des Theaters vertraut; über das Beispielhafte und nicht über das Magische erfüllt das Theater seine sittliche Aufgabe der Gesellschaft gegenüber.

Von den italienischen Vorläufern unterscheidet sich *La cameriera brillante* aufs deutlichste durch ihre künstlerischen Qualitäten der spielhaften Leichtigkeit, der Frische und naiv anmutenden Spontaneität, mit welcher das Thema Spiel umspielt und durchgespielt wird. Unbekümmert um realistische Handlungsführung und Charakterzeichnung sprudelt das ganze Werkchen von Anfang bis Ende von übermütiger Laune, Spass und Temperament. Es ist die lebendigste von Goldonis Theaterkomödien, weil in ihr unbestritten die Freude am Spiel dominiert, strahlend und unbeschattet von jeglichen allzu deutlich vertretenen theoretischen und polemischen Nebenabsichten.

Abgesehen von der auflockernden Belebung der Haupthandlung hat das Innenspiel der *Cameriera brillante* noch eine andere

Funktion: Es bringt, wenigstens in Ansätzen, allerhand Theater-satire. Diese beiden letztgenannten Eigenschaften teilt es mit dem *intermezzo* der *Arcadia in Brenta*.¹

Auch hier finden wir eine recht skurril zusammengesetzte Feriengesellschaft vor, sie sich mit der Inszenierung einer kleinen Komödie Kurzweil zu schaffen sucht. Die von den Ferienleuten aufgeführte *commedia* ist nur ein Ornament, sie steht in keinerlei inhaltlichen Verknüpfung mit der Haupthandlung, ausser darin, dass die Personen des Rahmenstücks Schauspieler des Innenspiels werden und so aus der verdoppelten Rolle der eine oder andere komische Effekt hervorgeht. Was aufgeführt wird, ist ein simples Stückchen *commedia dell'arte*, in dem ein Herr und sein Diener einer Dame und deren Kammermädchen ihre Aufwartung machen, wobei alle ans Ziel ihrer Wünsche gelangen. Wie die Personen im Rahmen, so ist auch die Spieleinlage, mehr lächerlich als komisch und durchaus nicht, was sie sein möchte. Sie passt als charakterisierende Untermalung vortrefflich hinein. Vom Innenspiel her gehen die belustigten Seitenblicke des Dichters in zwei Richtungen, einmal nach den Schauspielern selbst und dann, mit sichtlich noch grösserem Vergnügen, nach dem Berufstheater der *arte*, das er, wie in der *Cameriera*, mit einer ganzen Reihe wohlgezielter kleiner Angriffe bedenkt. Beide Spiele geben Aufschluss über Goldonis Verhältnis zur *Commedia dell'arte*.² Er schiebt, wenn er sich der *arte* und ihrer Clichés bedient, schlechtere Spielchen in seine besseren Komödien ein und lässt sie erst noch von ziemlich untauglichen Laienspielern vortragen, was ihnen bei der szenischen Realisierung noch mehr den Charakter kunstlosen

¹ Das Stück ist ein *libretto per opera buffa* oder *dramma giocoso* von 1749.

² «L'azione è teatrale, di quel genere che si accosta alle Commedie dell'arte», schreibt Goldoni im Vorwort zur *Cameriera*. Ortolani setzt, in seiner Anmerkung zum Stück, ein Fragezeichen dazu: «Nonostante l'affermazione del Goldoni nella premessa, sbagliano a parer mio il Masi ed altri che credono di scorgere delle affinità con la commedia dell'arte: le affinità sono soltanto apparenti, ché da quell'antico teatro è molte miglia lontana un'arte così scaltrita.» Es ist überaus wahrscheinlich, dass Goldoni nur an den Inhalt, die Tatsache, dass aus dem Stegreif gespielt wird, dachte. Denn andererseits sind seine polemischen Anspielungen auf das Berufstheater der *arte* gerade auch in diesem Stück nicht zu übersehen (III, 4, 5, 10, etc.).

gestümperten Theaters geben soll. Diese polemische Note ist dem übermütig komödiantischen Temperament des Spielgenossen sehr zuträglich; die Kritik äussert sich durchwegs spielhaft, nicht theoretisierend, nicht aufdringlich.

Theater als Gegenstand des Theaters

Der satirische Charakter der oben beschriebenen Zwischenspiele leitet über auf die Gruppe von Stücken, in denen mit theoretischer und programmatischer Absicht auf der Bühne Theater dargestellt wird. Spiel im Spiel kann dabei der Form nach durchaus auftreten, ist aber nicht als selbständig sinntragende Form wichtig, sondern lediglich als ein Zubehör zum dargestellten Theatermilieu oder als ein Anlass, eine Einkleidung für Theorien und Erörterungen über Komödie, Darstellungsstil, usw. Das Theater stellt in diesen Stücken sich selbst dar, er ist sich selbst Motiv, Problemkreis, Milieu. Das Thema der bürgerlichen Ehrenhaftigkeit des Schauspielerstandes, die Frage nach der Vereinbarkeit von Sittlichkeit und Artistentum beschäftigen das Jahrhundert.¹ Bei Goldoni erscheinen die Schauspieler ausschliesslich als Vertreter ihres Berufsstandes, nicht mit den Anliegen ihrer privaten Existenz, oder nur soweit als diese mit dem Beruf zu tun haben. Wenn Goldoni Schauspieler, ausser zur Darlegung von Theaterproblemen, auch noch mit anderer Absicht auf die Bühne bringt, so tut er damit nicht in erster Linie ein poetisches, sondern man möchte sagen: ein soziales Werk. Es liegt ihm viel daran, gegen die im Publikum bestehenden Vorurteile in Bezug auf die Theaterleute anzukämpfen. Andererseits verlangt er von diesen mit einer oft schulmeisterlich anmutenden Strenge, dass

¹ Vgl. Lilly Pietsch-Ebert, *Die Gestalt des Schauspielers auf der deutschen Bühne*. Die Autorin bringt eine ganze Reihe von Theater-im Theater - Stücken bei, in denen es vor allem um eine direkte Auseinandersetzung mit Theaterproblemen und mit der Frage von Schauspielerberuf und Sittlichkeit geht. Sie weist auch hin auf Desprez de Boissy, *Ueber die Sittlichkeit des Theaters* (aus dem Frz. übers., Halle 1780), welcher ein Verzeichnis sämtlicher Streitschriften für und wider das Theater, von den ältesten Zeiten bis ins 18. Jahrhundert gibt.

sie ihrem Berufsstand nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Privatleben alle Ehre machen.¹

Das bekannteste der Theater-auf-dem-Theater — Stücke ist *Il teatro comico*, mit dem die Spielzeit des Jahres 1750, während der Goldoni die versprochenen 16 neuen Komödien lieferte, eingeleitet wurde. Es ist Programmstück durch und durch; Goldoni bezeichnet es selbst als ein solches, wenn er seine Vorrede an den Leser folgendermassen beginnt: « Questa ch'io intitolo , Il teatro comico ', piuttosto che una commedia, prefazione può dirsi alle mie commedie. »² Später, in den *Mémoires*, schreibt er: « ce n'étoit, à vrai dire, qu'une Poétique mise en action » (II, 7). Das Stück steht anstelle eines Traktates über Goldonis Theaterreform; als das erscheint es dem Autor selbst, « né altra evvi diversità fra un proemio e questo componimento, se non che nel primo si annoierebbono forse i Leggitori più facilmente, e nel secondo vado in parte schivando il tedio col movimento di qualche azione. »³ Fast entschuldigt sich der Dichter für dieses Unternehmen, rechtfertigt sich aber mit der Feststellung, dass es für die Kunst höchst nützlich wäre, wenn jeder Schaffende seine Erfahrungen und den Weg, den er beschritten, der Mit- und Nachwelt schriftlich mitteilen wollte. Für ihn selbst, der so grosses Vertrauen in das von der Bühne herab gesprochene Wort, in das auf der Bühne gezeigte Beispiel hatte, gab es selbstverständlich kein besseres Forum für seine Sache als die Bretter selbst. Auch braucht er sich für sein *Teatro comico* nicht zu entschuldigen: Für jene Stellen, in denen die allzu deutlich manifestierte Absicht leicht verstimmen mag, entschädigt die theaterfreudige, spielbegeisterte Atmosphäre, in der das ganze Stück lebt. Goldonis Liebe zum Komödiantenmilieu, sein Vergnügen, es darzustellen, sind in angenehmer Weise aus den meisten Szenen herauszuhören.

¹ Eine verinnerlichte Betrachtung des Schauspielerschicksals kommt bei Goldoni und seinen Zeitgenossen m. W. noch nicht vor. Das bleibt im allgemeinen einer spätern psychologisierenden Literatur vorbehalten, die im Fall Schauspieler geradezu eine beispielhafte Situation für das vielfach aufgespaltene oder in wahres Gesicht und Maske zerfallende Menschsein sehen will.

² und ³ *L'autore a chi legge*.

In diesem Stück geht es nicht mehr um die theatralischen Versuche mehr oder weniger vornehmer Feriengesellschaften; hier spielen Berufskomödianten sich selbst. Ein Tag mit Probenarbeit, Gesprächen, allerhand Zwischenfällen wie das Auftreten des Dichters Lelio und der angeblichen *Virtuosa* Eleonora gibt Gelegenheit, sowohl die bekannten Mitglieder der Truppe neu vorzustellen¹ und die neuen Kräfte beim Publikum einzuführen als auch vieles, was mit der dramatischen Literatur, der Bühnenkunst, Goldonis Reform, dem Schauspielerberuf zusammenhängt, in lockeren Dialogen auf gefällige und eingängige Art zu erörtern. Ein Innenspiel bieten die verschiedenen Ansätze zur Probe des *Padre rivale del figlio*², doch gehören sie einfach zum Inventar des Theatermilieus, bereichern die Handlung, indem sie eine zweite Spielebene einführen und eine zweite Spielmöglichkeit bieten. Für die Darstellung des Theaters sind sie aber von einer viel geringeren Bedeutung als das Geschehen im Rahmen. Besonders die Auftritte des Schreibers Lelio und der Sängerin und ihre Auseinandersetzungen mit den an Goldoni geschulten Leuten der Truppe bieten Raum für ausführliche Präsentationen der zentralen Anliegen. In den *Mémoires*, wo der Dichter sich seines *Teatro comico* erinnert (II, 7), heisst es: « Un auteur vient proposer à la compagnie des sujets dans le mauvais goût de l'ancienne Comédie Italienne; c'est une situation que je ménageai pour fournir au Directeur l'occasion d'en marquer les défauts, et de parler du nouveau système. » Nicht nur hier, sondern überall da, wo der Dichter sein Schaffen gegen die hergebrachte *commedia dell'arte* einerseits und gegen die ebenfalls mit barockem Concetti- und Formelschatz vollgesogene literarische Komödie seiner Zeit

¹ Es sind die Leute der berühmten Truppe Medebach, die Goldoni hier vorstellt. Vgl. Ortolani, Note alla commedia; Rasi, *I comici italiani*; Ferrante, *I comici goldoniani*.

Goldoni war es wichtig, auch im Namen seiner Schauspieler mit dem Publikum einen persönlichen Kontakt herzustellen. Wie sehr es ihn verdross, wenn abfällig über sie geredet wurde, zeigt sich z. B. in den *Mémoires* II, 12.

² Auch dieser Schwank ist von Goldoni; « C'est, dit le Directeur, un petit ouvrage que l'Auteur nous donne par dessus le marché » (*Mémoires* II, 7). « E' una piccola farsa ch'egli non conta nel numero delle sue commedie », heisst es im Stück (I, 2).

abhebt, steht das Postulat der *verità e naturalezza* an erster Stelle. *Il verisimile* triumphiert in den Stücken dessen, der *mondo e teatro* zu seinen Lieblingsbüchern gemacht, der angefangen hat, « a pescar le commedie nel mare magnum della natura »¹. Die Charakterkomödie ist siegreich an die Stelle des Stegreifspiels mit seinen erstarrten Typen getreten. Wirklichkeitsnähe bestimmt nicht nur die Zeichnung der Charaktere und die Handlungsführung, sondern auch die sprachliche Gestaltung, das Bühnenbild und den schauspielerischen Darstellungsstil.²

Die in bühnenmässiges Geschehen gekleideten Theorien äussern sich bald positiv, in der Diskussion der Schauspieler, im Unterricht, den der Capocomico den Neuangekommenen bietet, bald negativ, über das Mittel der Satire auf die überwundene oder zu überwindende Theaterliteratur und Spielweise.

Einer ähnlichen Situation wie im *Teatro comico* begegnen wir in *La bella verità*, einem *dramma giocoso per musica* von 1762. Der Dichter Loran Glodoci — das Anagramm ist leicht zu entziffern³ — stattet der Truppe des Tolomeo Natagessi einen Besuch ab. Kaum angekommen, wird er von allen Seiten gebeten und bestürmt und bedrängt, er möge für die Truppe ein neues Libretto verfassen. Trotz allen Widerwärtigkeiten und Zwischenfällen gelingt ihm in kurzer Zeit ein Stück, dem er den Titel « *La bella verità* » gibt; denn: « Tutto quel che è succeduto, / Dopo ch'io son qua venuto, / perch'io faccia un tal libretto, / In iscena si vedrà » (III, 14). Indem Glodoci vorgibt, die einfache

¹ *Teatro comico*, II, 1.

² Ueber die Vorzüge der Charakterkomödie gegenüber dem Stegreiftheater vgl. I, 7, 8; II, 9, 10, 15; III, 2, 8, 9, 10. Wirklichkeitsnähe und Natürlichkeit in der Handlungsführung und in den sprachlichen Ausdrucksmitteln: I, 2; II, 1, 9; III, 2. Demselben Postulat ist auch die Technik des Monologs untertan (III, 2). Auch den Wohlstand liess die alte Komödie vermissen (I, 1); vgl. dazu auch das Spielintermezzo der *Arcadia in Brenta* (II, 10), in dem gleichzeitig gegen eine allzu unrealistische Aufmachung der Bühne polemisiert wird.

³ So wie « Loran Glodoci » für « Carlo Goldoni » steht, ist « Natagessi » Anagramm des Namens Ganassetti, für den Goldoni im Frühling 1762 das Libretto schrieb, als er sich, auf seiner Reise nach Paris, in Bologna ein paar Tage aufhalten wollte, dann aber von seinen rheumatischen Schmerzen zu einem längeren Aufenthalt gezwungen wurde.

Wirklichkeit, *la bella verità*, kopiert zu haben, stellt er sich mit seiner schriftstellerischen Tat hinter die von Goldoni so oft formulierten Postulate der *verità, naturalezza, verosimiglianza, imitazione della natura*.¹ Ähnlich wie in *La cameriera brillante* ist die Bühnenhandlung eine direkte Illustration zu einem wichtigen Punkt aus der Poetik unseres Dichters, dort zur Idee des Theaters als sittlicher Kraft, hier zum Gedanken von der Wirklichkeitstreue der guten Komödie; auf die essentielle Gemeinsamkeit reduziert: von der Wechselbeziehung von Theater und Leben.

Andeutungen von Gesangsproben wie sie im Verlauf des Stücks vorkommen, sind nicht bis zu einem Spiel im Spiel gediehen; es bleibt bei Einlagen parodistischer Art. Ganz ähnlich wie im *Teatro comico* haben wir es mit der Fiktion eines vom Zuschauer unbeobachteten Betriebs hinter den Kulissen zu tun. Sicher ist der erste Zweck des ganzen Dingelchens die Unterhaltung, aber Goldoni müsste freilich nicht er selbst sein, hätte er nicht die Gelegenheit ergriffen, anhand dieses Theaterbildes auch zu instruieren, zu erklären, zu verteidigen, zu loben und zu kritisieren.

Noch einmal ein theoretisches Stück? Ein Schlusswort vielleicht als Gegenstück zum *Teatro comico*? eines der Komödie, das andere dem musikalischen Lustspiel gewidmet? Es war das letzte, was er auf italienischem Boden schrieb, und vielleicht hat ihm dieser Umstand die Idee eingegeben, noch einmal zusammenzufassen, was er dem italienischen Theater war und gegeben hatte? Dies hiesse der Sache zuviel Gewicht beimessen. Von Gewicht ist sie durchaus nicht, im positiven, wie im abwertenden Sinne gesehen. Wenn der ersten Poetik in Komödienform noch da und dort ein wenig theoriebedingte Schwere anhaftet, so ist dieser *scherzo per musica* nur so leicht obenhin gepinselt, routiniert, im Vergleich dazu. Wenn doch sehr viel « Goldoni über sein Werk » und « Goldoni über sich selbst »² eingeflossen ist,

¹ Goldoni zieht die zeitgemässe These von der Kunst als einer Imitation der Natur überhaupt nicht in Zweifel, so wie er auch « Wahrheit » und « Wirklichkeit » absolut synonym verwendet.

² Glodoci ist nicht das einzige Selbstbildnis, dem wir begegnen; vgl. die Gestalten des Moliere, des Orazio (*Teatro comico*), Anzoletto (*Una delle ultime sere*

so ist das wohl weniger einem ausgesprochenen Willen zu danken, als vielmehr dem Umstand, dass Goldoni seine Anliegen schon so oft, in immer neuer Form, dargelegt hatte, dass sie ihm hier, wie von selbst, aus seinem Gedanken- und Formelschatz einfach zuflossen.

Auch die in dramatischer Form gehaltenen Prologe zu den Spielwintern 1753, '54, '55 sind gedacht als Szenen der Schauspieler unter sich. Mit einer kurzen und kurzweiligen Einleitung in Dialogform eröffnet Goldoni im Herbst '53 die Spielzeit am Theater San Luca, das sich nun endgültig von den alten Szenarien abzuwenden entschlossen hat, um der Charakterkomödie zum Durchbruch zu verhelfen.

Die Truppe stellt sich dem Publikum vor, und vor allem den neuen Mitglidern ist Gelegenheit gegeben, ihren Respekt vor der kunstsinnigen, sachverständigen Zuhörerschaft der *Serenissima* auszudrücken und ihre Besorgnis, den hohen Herrschaften nicht zu genügen. So auffällig wie die Bescheidenheit der Schauspieler, sind die huldigenden Adressen ans Publikum, die durchwegs in der übertriebenen Tonart von Goldonis Widmungen zu den einzelnen Stücken gehalten sind. Beides ist der *verità e naturalezza* der Sache eher abträglich, aber man würde wohl fehlgehen, wollte man die betreffenden Stellen mit ironischem Unterton lesen, um ihnen ein wenig Salz zu geben. In anderer Weise jedoch weiss Goldoni sich auszudrücken, ohne die Höflichkeitsformen der Zeit zu verletzen: In der Person des Erzschnüfflers Giammaria (oder Zammaria) della Bragora zeichnet er gewisse aufsässige Elemente aus dem Publikum, die sich überall einmischen, sich als Theaterfreunde und Kenner ausgeben, um zu Gratiseintritten zu kommen. Der Schauspieler Lelio beschreibt ihn als « uno di questi caporioni di piazza; di quelli che tengono

di carnevale); dann die Figur des Dottor Polisseno im *Impostore*, wo Goldoni eine Epi ode aus seinem Leben auf die Bretter trägt. Unverkennbar er selbst ist Guglielmo in *L'avventuriere onorato* und verschiedene andere, die nur einzelne Züge des Dichters tragen, wie z. B. der Conte Lasca (*L'impresario delle Smirne*). Nimmt man die Splitter alle zusammen, so entsteht ein Bild, das wohl ungefähr dem entspricht, das seine Biographen von ihm entwerfen. Vielleicht dass er auch hier, wie in der Darstellung seiner Schauspieler, den solid-bürgerlichen Eigenschaften absichtlich allzu viel Gewicht gibt.

cattedra per le botteghe sui difetti dei commedianti.» Goldoni macht seine Venezianer, wenn auch sehr durch die Blume, darauf aufmerksam, dass sie als Zuschauer auch ihren Teil Verantwortung am Theater tragen; die polemische Absicht, welche hinter der scherzhaften Erfindung des Sior Giammaria steht, darf ruhig spürbar werden. Im *Teatro comico* gibt man dem Publikum, das in der Fiktion selbstverständlich als abwesend gedacht ist, noch ein paar weitere Kleinigkeiten zu bedenken: « Per perfezionare il buon ordine de' teatri », wäre es angebracht, wenn man im Saal etwas weniger lärmten, nicht so hörbar gähnen, pfeifen und singen und auch nicht von den Rängen ins Parterre hinunterspucken wollte! (III, 10).

Ferner bietet sich hier Gelegenheit, beim Zuschauer um Verständnis für die schwierige Lage und Aufgabe des Schauspielers nachzusuchen: Pantalone erklärt dem Eindringling mit vielen Einzelheiten, welche Vielseitigkeit sein Rollenfach von ihm verlange, genau so, wie in *La bella verità* die Künstler manch Liedchen von den Widerwärtigkeiten singen, die mit ihrem Beruf zusammenhängen (I, 1; I 2; I, 8, etc.).

Mit grossem und immer erneutem Einsatz wirbt Goldoni für das Ansehen des Schauspielerstandes. Man soll bloss nicht glauben, jeder Nichtsnutz gäbe einen Komödianten ab! Er spricht jedoch nie von Talent, sondern immer nur von Arbeit, Zuverlässigkeit, Hingabe und Aufgabe. Er scheint bemüht, den Schauspielerberuf als eine bürgerliche Beschäftigung darzustellen, für die eine ernsthafte Einstellung und ein guter Charakter die wichtigsten Voraussetzungen sind. Er entzaubert vielleicht das Theater bewusst, um ihm in den Augen des bürgerlichen Zuschauers mehr Wirklichkeit und Ernsthaftigkeit zu verleihen.

Was die theatralische Invention und den Aussagenbereich angeht, fügen die *Introduzioni* von '54 und '55 zu der ersten nichts Neues hinzu. Man vernimmt lediglich allerhand Neuigkeiten über die Mitglieder der Truppe, über Todesfälle, Personalwechsel, über den Gesundheitszustand und die verminderte Arbeitskraft des Dichters.¹

¹ Selbstverständlich ist die Idee der Introdution in Szenenform keine Erfindung Goldonis. Unter dem Namen *comédie compliment* war sie in Frankreich längst

Mit zwei Stücken von 1759 läßt Goldoni seine Zuschauer noch einmal zu einem Blick ins Theatermilieu ein. In *L'impresario delle Smirne* und in *La scuola di ballo* zeichnet er nicht wie in den oben erwähnten Stücken schmeichelhafte Bildchen seiner Schauspieler, sondern er entwirft stark karikierende Skizzen von Sängern, Tänzern und andern Figuren, die sich in jenen Kreisen bewegen.

Mit den Personen der beiden Stücke sind nicht bestimmte, damals lebende Künstler gemeint, so dass die Höflichkeitsrück-sichten und die Vorsicht der dichterischen Parodierlust für diesmal keine Zügel anlegten.

*L'impresario delle Smirne*¹ beschreibt das Abenteuer eines türkischen Agenten, der in Venedig eine Operntruppe für Smirna rekrutieren möchte. Sein Unternehmen scheitert, wie zu erwarten, an den ganz und gar unmöglichen Charakteren der in Frage kommenden Sänger und Musiker, von denen jeder und jede nur einen ersten und mit Gold ausgelegten Platz anzunehmen geneigt ist. Die sogenannten Künstler bringen dem Türken mit ihren verrückten Ansprüchen, Selbstlobreden und Intrigen den ohnehin schon schwachen Kopf derart zum Schwindeln, dass er eines Nachts, ohne alle Erklärungen, einfach abreist und die Gesellschaft sich selbst überlässt. Unter dem guten Einfluss des Conte Lasca, dem Freund und väterlichen Beschützer, einem «carattere (...) non solo originale e giocoso, ma utile, istruttivo e degno di essere imitato»², gibt jedermann seine eitlen Ambitionen auf, und man beschliesst, eine Truppe zu gründen und das vom Türken hinterlegte Geld als gemeinsames Kapital ins Unternehmen zu stecken. Der Schluss wirkt um seiner lehrhaften Absicht willen

bekannt und vor allem durch die italienische Truppe der Riccoboni zu grosser Vielseitigkeit und Beliebtheit gelangt. Vgl. Xavier de Courville, *Lélio premier historien de la comédie italienne et premier animateur du Théâtre de Marivaux*.

¹ Die zuerst in *martelliani* und unter Verwendung verschiedener Dialekte geschriebene Komödie erscheint in der Edition Pasquali (1774) in italienischer Prosa. Obgleich nicht eines der glücklichsten Stücke des Dichters, soll es bei seinem Erscheinen recht erfolgreich gewesen sein. Nicola Mangini verzeichnet in seiner *Bibliografia goldoniana 1908-1957* (Venezia-Roma 1961) verschiedene Besprechungen von Neuinszenierungen aus unserer Zeit.

² *L'autore a chi legge*.

erkünstelt, die Konversion der Leute kann durchaus nicht überzeugen; die starke Seite des Stücks liegt in der übermütigen Satire der ersten Akte.

Einen Monat vor dem *Impresario* war *La scuola di ballo* ohne grossen Erfolg gespielt worden.¹ Monsieur Rigadon und seine Eleven geben ein Beispiel übelsten Pseudokünstlertums. Es war unserem Dichter schon längst ein Aergernis, zu sehen, welchen Erfolg Terpsychore verzeichnet, auch wenn ihre Jünger die grössten Stümper sind. Seine Polemik gegen die ungerechte Bevorzugung des Tanzes zu Ungunsten der Komödie hat in diesem Stück jedoch keine Ueberzeugungskraft, denn sowohl die Parodie der einen wie das Beispiel der andern Kunstgattung sind bloss und unbefriedigend geraten.

Diese Gruppe von Stücken, welche mit polemischer, belehrender oder auch bloss spielhafter Absicht Theater auf die Bühne bringen, hat überall in Goldonis Werk seine nähern oder entfernten Verwandten.

Eine Andeutung von Theatermilieu ist überall da zu finden, wo eine oder mehrere Personen einer Komödie zum Theater gehören. Die beiden Komödiantinnen Ortensia und Dejanira geben in Mirandolinas Herberge eine Probe ihrer Verstellungskünste, wenn sie sich als reisende Damen aufspielen.² Lisaura interessiert alle Gäste des Kaffeehauses, weil sie Tänzerin ist und man ihr doch nicht mit Sicherheit Uebles nachsagen kann.³ Zur selben Berufsgruppe gehört Olivetta, die es den bösen Zungen allerdings schon bedeutend leichter macht.⁴ Ihr gleichen Clarice aus *La bancarotta* (1740) und jene Figürchen aus den frühen *Intermezzi per musica*, in denen Goldoni mit sichtlichem Vergnügen den verbreiteten Typus der gewinnsüchtigen skrupellosen Diva des Jahrhunderts porträtiert. *Pelarina* und *Cantarina*⁵ be-

¹ Die Komödie ist zu allem noch in Terzinen geschrieben. In der Vorrede zum 1. Band der Edition Pasquali von 1761 rechtfertigt sich der Dichter für dieses Unternehmen und bekennt freimütig: «ho riscosso poco meno che le fischiate».

² *La locandiera*.

³ *La bottega del caffè*.

⁴ *La figlia obbediente*.

⁵ Zwei jugendliche *intermezzi per musica*. Sie gehören zu der in jener Zeit sehr in Blüte stehenden Gattung der satirischen Zwischenspiele, die Artistinnen

wegen sich graziös und frivol als einmalige Karnevalsscherze über die Bretter. Madama Petronilla,¹ soeben von einer Reise nach London zurück, gehört scheinbar einer höhern Klasse von Künstlerinnen an. Ihre Allüren geben sich einen aristokratischen Anstrich und lassen an Goldonis Damen der bessern bürgerlichen Gesellschaft denken, die sich so vergeblich um den Schein von Vornehmheit bemühen. In *Le virtuose ridicole*² wird weniger die liederliche Lebensweise als das berufliche Unvermögen aufs Korn genommen.

Bei all diesen Figuren handelt es sich nicht um sorgfältig ausgeführte Charaktere. Die literarische Mode des satirischen *Intermezzo* hat sicher ihren nicht geringen Teil daran.³ Goldoni leiht ihr sein sprühendes Talent, ohne sie indessen wesentlich zu transformieren. Mit dem Fortschreiten der Jahre meldet sich jedoch seine moralische Anklage der von ihm skizzierten Theaterwelt gegenüber immer deutlicher hinter dem leichten Spass der vordergründigen Komik. Aber seine Auseinandersetzung mit der Frage Artistendasein und Sittlichkeit bleibt völlig an der Oberfläche: Er begnügt sich mit der Darstellung des guten und des schlechten Beispiels, wobei das eine wie das andere stark chargiert erscheint; aber er fragt nie auch nur mit einer Andeutung

von zweifelhaftem Ruf und ebensolchem Können zum Gegenstand nahmen. Benedetto Marcellos *Teatro alla moda* hatte schon 1720 eine ganze Auswahlkollektion von pointiert gesehenen Künstlerschwächen und -Lastern bereitgelegt. Höchst wahrscheinlich sind auch Giglis *Dirindina*, der *Impresario delle Canarie* von Metastasio u. a. zu den direkten Vorläufern von Goldonis Künstlerkarikaturen zu rechnen. Zwischen dem *Impresario* des einen und dem des andern bestehen so viele direkte Anklänge, dass ein Einfluss nicht zu leugnen ist. Uebrigens stammen auch die im *Teatro comico* (III, 10) zitierten Verse « Signor mio, non v'è riparo ... » aus Metastasios Libretto.

¹ *La ritornata di Londra, dramma giocoso* von 1756.

² *Dramma giocoso per musica* von 1752. Wie in der *Arcadia in Brenta* und im *Poeta fanatico* werden die pseudoliterarischen arkadischen Gesellschaften der Epoche zum Gegenstand des Spottes.

³ Vgl. Ortolani, *Opere complete di Carlo Goldoni*, IV, 1885; ferner seine etwas umfangreicheren Anmerkungen zum *Impresario delle Smirne* in der Ausgabe des Municipio di Venezia, Bd. XVII, wo er eine ganze Reihe von historischen Skandalen um die Theatersängerinnen zitiert und auf weitere literarische Dokumente dieser Zivilisationserscheinung hinweist.

nach eventuellen tiefer liegenden Zusammenhängen, wohl weil er diese innern Zusammenhänge überhaupt leugnet, weil für ihn selbst Künstlertum kein Grund zur Vernachlässigung der bürgerlich-moralischen Pflichten sein konnte.

Zum Theater gehört auch das Publikum. Kaum ein Dichter seiner Zeit hat es so sehr einzubeziehen gewusst, wie Goldoni. Auch es wird porträtiert, auch seiner bedient sich der Dichter, um indirekt das Theater, sein Theater, ins Licht zu rücken. Vor dem Fest beim Conte di Belpoggio¹ treffen sich drei Damen, welche über das kulturelle Geschehen der Stadt Bescheid wissen. Goldonis *Vecchio bizzarro* hat in ihren Augen keine Gnade gefunden: « Che cosa scellerata! — Non si può far di peggio. — Non vi è una scena buona. — Non vi è un bell'accidente, » usw. Wenn Goldoni da und dort die Kritiken des Publikums nicht allzu ernst nimmt, so zeigt er seine Ueberlegenheit oder seine Ungehaltenheit doch immer in sehr milder Form. Kein Vergleich etwa mit Molières aggressiven Reaktionen im *Impromptu* oder in der *Critique de l'école des femmes!* Goldoni ist der reissenden Bestie Publikum immer mit einer bewundernswerten Ruhe und Sanftmut begegnet, was ihn gelegentlich doch einige Ueberwindung kostete. Zum Misserfolg des *Vecchio bizzarro* äussert er sich in den *Mémoires* (II, 23) doch etwas polemischer: « Je cherchois des critiques, et je ne rencontrois que de l'ignorance et de l'animosité. »²

Ueber die Salongespräche des *Festino* gelangt Goldoni an seine Venezianer, gibt ihnen dies und das zu bedenken, verteidigt sich mit Ernst und Persiflage und nimmt gelegentlich seine Rache an lächerlichen gegnerischen Argumenten. Auch zum Interessen-

¹ *Il Festino*, ein Stück von 1754, in *martelliani*. Goldoni hat es rasch, in wenig Tagen, hingeschrieben, um den schlechten Eindruck des vorangegangenen zu verbessern, wie er im Vorwort darlegt: « Ho voluto innestarvi alcune critiche fatte alle commedie mie di questo anno per giustificarmi in parte e per isfogarmi un poco col pubblico istesso. »

² Kurz vorher, *Mémoires* II, 13, hatte er jedoch einmal mehr erklärt, er bilde sich sein Urteil über die eigenen Komödien ausschliesslich auf Grund der Reaktion des Publikums, ein Beispiel mehr für die unbekümmerte Spontaneität seiner Aufzeichnungen und Aeusserungen, die, im Zusammenhang betrachtet, mancherlei Widersprüche ergeben.

bereich der *Donne di buon umore* gehört das Theater, und Diskurse über die Frage Vers- oder Prosadramen, die den Dichter immer beschäftigte, fügen sich ganz selbstverständlich in die Gespräche der beiden Freundinnen mit dem Cavaliere Odoardo ein.¹

In anderer Form ist das Theater auch dort Gegenstand der szenischen Auseinandersetzung und Aussage, wo es entweder selbst als allegorische Figur erscheint oder Prologen und Epilogen zum Anlass dient. Schon 1736, in einem Prolog mit verteilten Rollen, streiten sich *Commedia* und *Musica* um den Vorrang auf der Bühne.² *Commedia* tritt 1755 noch einmal vors Publikum,³ und als Auftakt zur Saison von '59/60 erscheinen gar die neun Muses, von denen jede einem Stück von Goldoni Pate gestanden hatte. Selbstverständlich trägt Thalia die Palme davon.⁴

Die übrigen Prologe und Epiloge, *Complimenti* und *Ringraziamenti*, die Aufführungen oder Aufführungsserien einleiten oder beschliessen, sind ebenfalls den Theater-auf-dem-Theater — Stücken verwandt, auch da wo sie nicht, wie das *ringraziamento* nach der *Madre amorosa*,⁵ mit verteilten Rollen zu sprechen sind;

¹ Im Laufe seiner ganzen Schaffenszeit versichert Goldoni immer wieder, Versdramen und Libretti wären ihm von jeher gründlich zuwider gewesen, aber der schlechte Geschmack des Publikums hätte ihn eben doch immer wieder dazu gezwungen. In der Edition Paperini des *Teatro comico* stand sogar: «La commedia deve essere in tutto verisimile, e non è verisimile che le persone parlino in verso» (II, 2). Eine gewisse opportunistische Nachgiebigkeit des Dichters und finanzielle Erwägungen haben es ihm unmöglich gemacht, in diesem Punkte seinem Geschmack zu folgen. In der Introduction zur Spielzeit von 1760 heisst es ganz resigniert: «E avrete, se vi piacciono, le vostre martellate». Doch auch in anderer Hinsicht ist es Goldoni ähnlich ergangen: Man denke bloss, wie sehr er sich in seinen besten Jahren gegen die Stegreif-Szenarien gewehrt hatte, wenn man sieht, dass er sich in Paris herbeilässt, seine besten Stücke auf *canovacci* zu reduzieren!

² Prolog zum *divertimento per musica La fondazion di Venezia*.

Schon hier fühlt Goldoni sich im Namen der Komödie vom absoluten Herrschaftsanspruch des Musikdramas bedrängt.

³ Als Prolog zur Komödie *I viaggiatori*.

⁴ Und das ganz zu Recht, denn sie bringt *Gli innamorati*, während die Geschenke der andern durchwegs nicht zu Goldonis besten Stücken gehören. Die Introduction von 1759, betitelt *Il Monte Parnaso*, entspricht der Intention nach den einleitenden Spielen früherer Jahre, ist jedoch in seiner allegorischen Kälte und Steifheit allen dreien (1753, '54, '55) eindeutig unterlegen.

⁵ Von 1754. Trotz der äusserlich als szenisch erscheinenden Form ist dieser Epilog nicht zu den Theater-auf-dem-Theater — Kompositionen zu zählen. Die

verwandt insofern, als die Schauspielerin, die sie deklamiert, ausserhalb jeder Rolle, scheinbar in eigener Person vor das Publikum tritt und somit einen direkteren Kontakt von Saal und Szene herstellt; verwandt auch in der Thematik, die hier wie dort um Theaterprobleme im weitesten Sinne kreist.

Eine Nebenform dazu besteht im plötzlichen Ueberwechseln aus der Rolle in die Welt des Theaters, das jedesmal da stattfindet, wo ein Schauspieler, meistens die Primadonna, zum Schluss der Komödie sich direkt ans Publikum wendet, um das Spiel zu empfehlen. So etwa Giacinta, nachdem sich die in der Villeggiatur entstandene neue Situation nicht ohne Schmerzen der Beteiligten gelöst hat: «Parto per Genova col mio caro sposo. Prima di andarmene mi si permetta rivolgermi rispettosamente a chi mi ascolta e mi onora. Vedeste ...».¹ Costanza atmet am Schluss der Verwirrung, die ihre mustergültige Familie bedroht hatte, auf: «Parmi esser rinata; torno da morte a vita. E voi, spettatori, fate plauso al buon esempio che vi si porge con una Buona Famiglia.»²

Indem die Schauspielerin so plötzlich innerhalb einer Tirade aus ihrer Rolle heraustritt und die bisher ignorierten Zuschauer anspricht: «E voi, spettatori (...)», entkleidet sie das Bühnengeschehen mit einem Mal seiner Illusionswirkung und stellt seine Scheinhaftigkeit heraus. Der Kontakt mit dem Zuschauerraum wird miteins direkter, persönlicher, wie in den Epilogen und Introductionen. Indem es in dieser Weise das Realitätsverhältnis von Saal und Bühne verändert, stellt sich das Sprechen *ad spectatores* wohl in die Nachbarschaft des in derselben Weise wirkenden Spiels im Spiel. Doch würde man weit neben Goldoni vorbeigehen, wollte man hierin einen mit Absicht gesetzten Verfremdungseffekt sehen, statt einfach ein bis ins 19. Jahrhundert gebrauchtes traditionelles Element, einen Nachfahren des klassischen *vos valet et plaudite*.

Aufteilung des zu sprechenden Textes in Rollen erscheint als durchaus willkürliches äusserliches Mittel.

¹ *Il ritorno dalla villeggiatura*. Vgl. auch den Schluss von *Una delle ultime sere di carnevale*.

² *La buona famiglia*.

Theater ist als ein Grundmotiv, als ein allem innewohnendes Element in der Welt, die Goldoni auf die Bühne bringt, überall mitvorhanden. Das Spielen ist für seine Personen, ist für den Dichter selbst geradezu eine Lebenshaltung. Er fasst es selbst in einem Wort zusammen, wenn er sein Leben die schönste seiner Komödien nennt oder wenn er von *teatro e mondo* als von seinen zwei bevorzugten Büchern spricht. Wie sehr das Theater auch als gesellschaftliche Institution in Goldonis Venedig eine Rolle spielt, zeigen einmal die häufigen Gespräche zum Thema, mit denen seine Personen sich die Zeit verkürzen; nebst ihrer lehrhaften oder polemischen Funktion sind sie Spiegel einer theaterfreudigen Gesellschaft.¹ Noch deutlicher, weil sie ganz unaufdringlich und von jeder Absicht frei erscheinen, illustrieren Redensarten wie die folgenden denselben Sachverhalt: «La xe una cossa che se i la mettesse in comedia, no i la crederia!»² Polisseno belächelt die grosssprecherische Art seines Bruders: «Questa, fratello mio, è da Capitano Coviello»,³ und Flaminia betrachtet ihre Umgebung ebenfalls unter dem Gesichtspunkt der Theaterwirksamkeit, wenn sie feststellt: «Mia sorella è sofistica. Fulgenzio è caldo, intollerabile, subitaneo. Insomma si potrebbe fare sopra di loro la più bella commedia di questo mondo.»⁴ Das Theater ist im Bewusstsein dieser Personen als eine jederzeit greifbare Realität vorhanden, mit der man vergleicht, in deren Kategorien man die Erscheinungsformen und Äusserungen des Lebens mühelos überträgt.

Ohne dass die Worte «Theater» oder «Komödie» gebraucht werden, erscheinen die Personen oft, überraschend oft, als Spieler in einem Spiel, sei es bei den unzähligen Masken- und Ver-

¹ Es ist sehr schwierig zu ermesen, wann Goldoni mit Absicht sein Theater in Szene setzte und wann ganz spontane Manifestationen eines vom Theater erfüllten Geistes vorliegen, die Freude an der Darstellung des Künstlertummilieus und der theaterfreudigen Gesellschaft, in denen das Spiel ins Leben und das Leben ins Spiel hineingreifen. Der Dichter selbst spricht nur vom ersten, aber sein Werk ist vielschichtiger und interessanter als seine Selbstinterpretationen und Programmangaben.

² *Una delle ultime sere di carnevale*, III, 12. Vgl. auch *La villeggiatura*, III, 18.

³ *L'impostore*, III, 1.

⁴ *Gli innamorati*, II, 1.

kleidungsszenen, die Goldonis ganzes Theater mit ihrem immerwährenden Karnevalszauber farbig beleben, sei es indem eine Person sich verstellt, also eine Rolle spielt, oder mit einer andern einen Scherz treibt, um sich und weitem Zuschauern ein Schauspiel zu verschaffen. Eine spielerische Haltung lässt sie handeln, ob es ihnen dabei bewusst ist, oder nicht, wie sehr ihr Spiel dem Spiel auf dem Theater gleicht. *Mirandolina* sieht eine Beziehung zwischen ihrem weiblichen Raffinement und dem Schauspiel, wenn sie sich vornimmt, den brummigen Cavaliere mit List für sich zu gewinnen. Die Anwesenheit der beiden Komödiantinnen suggeriert ihr den Vergleich: «Mi proverò; non so se avrò l'abilità che hanno queste due brave comiche, ma mi proverò».¹

Besonders sinnfällig äussert sich Goldonis Spielfreude, die Spielfreude seiner lebenslustigen Venezianer, in all dem bunten Maskentreiben, mit dem man sich eine Tür zu einem andern, unbeschwerteren Dasein offenhält. Das Leben wie es sich draussen abspielte, die Theatertradition, von der Antike bis zur spanischen und italienischen Komödie des Jahrhunderts, lieferten die Vorbilder in Ueberfülle. Auch *burle*, spielhafte Scherze, die eine Person auf Kosten einer andern und zum Vergnügen der Allgemeinheit in Szene setzt, waren ein beliebtes Motiv sowohl des Theaters wie der Novelle. Goldoni baut diese althergebrachte Spielvorlage zu richtigen kleinen Spielen im Spiel aus, so z. B. in *La villeggiatura*, wo sämtliche Teilnehmer sich auf don Ciccios Kosten vergnügen und sich dann in der komischen Entschuldigungsszene über seine Reaktion auf den boshafte Scherz lustig machen. Damit werden sie zu Zuschauern einer komischen Handlung, die sie selbst sich verschafften, indem sie eine der komischen Möglichkeiten ihrer Umgebung aktivierten und zu Wirkung brachten.

So manifestiert sich das Leben noch öfter als Komödie, sobald ein Häufchen Venezianer sich in guter Laune von seinem *morbin* leiten lässt, seiner Spielfreude nachgibt und in eine der Rollen schlüpft, welche auf der grossen Komödienbühne des Lebens bereitstehen.

¹ *La locandiera*, I, 23.

THEATER AUF DEM THEATER BEI PIRANDELLO

Als Pirandello, schon zur Reife und Vollendung seines epischen Schaffens gelangt, sich mit der Kraft und dem Impetus eines Jugendlichen dem Theater zuwandte, da lag all das, was die Substanz seiner reifsten Dramen sein wird, schon in ihm bereit und harrte nur noch der besten Form sich mitzuteilen, wie von vielen ausführlich und überzeugend dargelegt worden ist.¹ «Der tiefere Grund für diese späte Umformung eines durch die Jahrzehnte gestalteten Werkes von einer Dichtungsform in die andere aber liegt wohl darin, dass ein Geist, dem die Wirklichkeit sich immer mehr in trügerischen Schein auflöste und verlor, die theatralische Illusion als die ihm zutiefst gemässe Welt entdecken musste.»² Auf derselben Linie, so möchte man fortfahren, musste er früher oder später beim Theater auf dem Theater, bei dem mit sich selbst potenzierten Schein, beim Spiel mit Illusion und Wirklichkeit ankommen. Das Spiel im Spiel ist für ihn nicht ein überkommenes Ausdrucksmittel für irgendwelche Inhalte, sondern es ist eine ganz direkte formale Konsequenz seiner Weltanschauung, jener Ideengehalte, aus denen alle seine Werke leben und jener Betrachtungsweise, die auf der Perzeptionsart *umorismo* aufbaut. Sein *sensu del contrario* könnte kaum eine adäquatere Darstellungsform finden als das Spiel mit der theatralischen Wirklichkeit: Darin liegt die einzigartige Möglichkeit, Realität und Fiktion derart ineinander überfließen zu lassen, wie es dem Bewusstsein des Dichters entspricht, die Relativität und die Pluralität aller Wirklichkeiten, die komplexe und unergründliche Seele jedes Einzelnen und alle Konsequenzen davon erlebbar zu machen; ferner die Möglichkeit, Kunst und Leben einander gegenüberzustellen in ihrer Gegensätzlichkeit und zugleich zu zeigen, dass letztlich beide denselben Gesetzen unterworfen sind. Vom theatralischen Standpunkt aus gesehen ergibt sich dabei

¹ Baccolo, s. 76ff.; Paolantonacci, S. 31ff.; Pasini, S. 290ff.; Russo (zit. von Pasini), S. 286; Lo Vecchio Musti, S. 151ff.

² Wandruszka, S. 241.

eine stark vermehrte Verbindung zwischen Bühne und Zuschauer-raum. Angesichts von Pirandellos Verwendung der Möglichkeit Theater auf dem Theater fühlt man sich versucht zu behaupten, er würde sie aus eigener Kraft entdeckt haben, hätte sie vor ihm nicht existiert.

Die drei Werke, welche in diesem Zusammenhang vor allem interessieren, sind *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* und *Questa sera si recita a soggetto*, vom Dichter nachträglich unter dem Titel *Trilogia del teatro nel teatro* zusammengefasst: «Tutti e tre uniti, quantunque diversissimi, formano come una trilogia del teatro nel teatro, non solo perché hanno espressamente azione sul palcoscenico e nella sala, in un palco o nei corridoj o nel ridotto d'un teatro, ma anche perché di tutto il complesso degli elementi d'un teatro, personaggi e attori, autore e direttore-capocomico o regista, critici drammatici e spettatori alieni o interessati, rappresentano ogni possibile conflitto.»¹ Einerseits also setzt die Trilogie die dramatischen Möglichkeiten, welche die Bühne und der Zuschauerraum, das Theater als dramatisches Motiv, anbieten, in Szene. Selbstdarstellung des Theaters. Aber das nicht oder doch nur stellenweise als Selbstzweck. Kunsttheorie und Lebensphilosophie sind für Pirandello nicht zwei unabhängige Gebiete; sie greifen ineinander, setzen sich auseinander, bedingen sich gegenseitig. So greifen in der Trilogie die Ebenen des Theaters und des zu spielenden Dramas dauernd ineinander über. Jedes der drei Stücke verfügt über eine eigene, von der des andern völlig unabhängige Dramenebene mit ihrem eigenen Handlungsablauf und ihrer ganz speziellen Problematik. Auch formal gesehen weist jedes der drei Stücke seine eigene und von der des andern gründlich verschiedene Struktur auf. Die formale Gemeinsamkeit besteht im Spiel auf verschiedenen Ebenen und ist die Einkleidung des inhaltlichen Gesamtthemas der Auseinandersetzung von Kunst und Leben, um das es dem Dichter vornehmlich geht. Erst die Berührungspunkte

¹ *Premessa dell'autore ai tre lavori ...* Gedr. in der Gesamtausgabe von Mondadori, Milano 1958, vol. I.

der verschiedenen Ebenen, ihr Wechselspiel, die Momente des In- und Uebereinander von Dramenrealität und Theaterrealität zeigen das Angewiesensein der einen Ebene auf die andere, dass jede erst durch ihre Beziehung zur andern den letzten Sinn erhält, indem die eine Illustration und Vertiefung der andern wird. Und hierin liegt auch die letzte Möglichkeit des Theaters auf dem Theater.

Eigentliches Theater auf dem Theater findet sich ausser in diesen Werken noch im letzten, unvollendet gebliebenen Stück *I giganti della montagna*. Unter dem Druck der Zeitumstände (1936) und gemäss der literarischen Umgebung des *decadentismo* und *crepuscolarismo* flüchtet der Dichter sein Stück in eine mythische Welt, «al limite tra la favola e la realtà». Die internen Auseinandersetzungen des Theaters klingen dort nur noch an, als eine ferne Erinnerung an die Trilogie. Aus den zwei bestehenden Akten und den Angaben von Stefano Pirandello zum dritten Akt zu schliessen, hätte das Theater als eine in sich geschlossene und mit dem Geisterreich in Verbindung stehende Welt, als die Verkörperung der Poesie, einer barbarischen Wirklichkeit gegenübergestanden und wäre von deren Vertretern, den rohen und ungebildeten Sklaven der Macht, verhöhnt und zertreten worden.

Die Parallele Theater-Leben, der Gedanke vom Welttheater durchzieht als eines der dominierenden Motive das ganze Schaffen des Dichters. Die Maske,¹ die jeder trägt, die Rolle, die er vor der Welt und vor sich selbst zu spielen hat, sind Bilder für Sein und Leiden dieser Personen, in der Mehrzahl aller Dramen nur in Andeutung vorhanden, nur als Idee, nicht plastisch Form und Gestalt geworden wie in den drei Theater-auf-dem-Theater — Stücken. Eine Zwischenstellung nimmt *Enrico IV* ein. Der Protagonist, der, als Heinrich IV. verkleidet, bei einem Maskenfest von Pferd gestürzt war und sich dabei einen schweren Gedächtnisschaden zugezogen hatte, hatte nachher eine Zeitlang im Wahn

¹ Man denke auch an den Gesamttitel, den Pirandello seinem dramatischen Werk gegeben hat: *Maschere nude*.

«Die Maske wird in Pirandellos Händen zum nicht mehr nur bühnenmässigen Symbol der festen Form, in welcher das flüssige Leben schicksalsmässig sich fängt — *maschera* ist bei Pirandello häufig Synonym von *forma*». (Leo, S. 107).

gelebt, er sei der Kaiser; seine Umwelt bestärkte ihn darin, indem sie das Spiel bis ins letzte vollkommen mitspielte und so ihn, der längst wieder alles durchschaute, zum Gefangenen seiner eigenen Fiktion machte, ihn in die Rolle des Verrückten hineinzwang, aus der er sich längst wieder hätte befreien können.

Aber auch dort, wo nicht, wie hier, absichtlich gespielt wird, wo nicht, wie in der Trilogie, die sichtbare Bühne des Theaters als Symbol dasteht für die unsichtbare Bühne des Lebens, überall erscheinen Pirandellos Menschen als Schauspieler vor der Welt und vor sich selbst. Sie sind nicht Mimen, die ihre Rolle leben, ohne zu wissen, dass sie von aussen, von oben gesehen werden, sondern Akteure, Ich-Darsteller, die bewusst in ihrer Rolle stehen und sich gleichzeitig von aussen her mit einem Auge zusehen. «Il dramma pirandelliano è essenzialmente il dramma del vedersi vivere», sagt Tilgher (S. 134), und Baccolo fügt bei (S. 88): «I personaggi di Pirandello recitano sempre, davanti agli altri e davanti a se stessi». Der Vergleich des Lebens mit dem Theater prägt ihr Lebensgefühl durch und durch. In *Il giuoco delle parti* — auch dieser Titel ist für denselben Sachverhalt bedeutsam — empfängt Leone Gala seine Frau mit den Worten: «Parla, sicura di tutto l'effetto di sorpresa che ti ripromettevi (...). Anzi, se vuoi uscire e rifar l'entrata per investirmi all'improvviso ...» (II, 3). Indem Pirandello seinen Gestalten das quälende Bewusstsein, als Gefangene ihrer Rolle zu leben, mitgibt, lokalisiert er den Vergleich von Theater und Leben, der sonst häufig zum oberflächlichen Cliché wird, im Tiefsten ihrer menschlichen Problematik und Tragik.

Aus der Fülle der inhaltlichen und formalen Elemente, aus der Vielfalt der Interpretationsmöglichkeiten, die die Trilogie bietet, soll in der Folge nur ein Aspekt herausgegriffen werden, nämlich Pirandellos Auseinandersetzung mit den Gegensatzpaaren Stoff-Form, Kunst-Leben, wie sie sich durch das Theater darstellt.

Auf eine Inhaltsangabe und Beschreibung der drei Stücke wird verzichtet.

Im Drama der *Sei personaggi in cerca d'autore*, der in der Fantasie des Dichters zum Leben erweckten, aber nicht im Kunstwerk festgehaltenen Gestalten, die sich an den Regisseur wenden,

um gestaltet und zum ewigen Leben im Bühnenwerk erlöst zu werden, soll nur folgendes betrachtet werden: die Bedeutung des Theaters auf dem Theater als eine Gleichsetzung der Bereiche Kunst und Leben.

Einerseits lassen sich in dem Spiel deutlich zwei Ebenen unterscheiden. Die eine davon ist die des Theaters, in der Regisseur und Schauspieler sich mit den sechs Personen und der seltsamen Aufgabe, die ihnen von diesen kommt, auseinandersetzen. Die andere ist die des Dramas, das in den sechs Personen lebt, die dunkle Familiengeschichte, die sie mitbringen. Jede der beiden Ebenen erhebt den Anspruch, wirklicher und wahrer zu sein als die andere. Jede der beiden hat unbestreitbar auch ihre eigenen Funktionen, und man kann sie bis zu einem gewissen Grad von einander abheben.

Andererseits ist es aber für die wenigsten aller Momente innerhalb des Spielganzen möglich festzustellen, in welcher der beiden Ebenen nun gerade agiert wird. Die Theaterebene steht allenfalls zu Beginn rein vor uns, vor dem ersten Auftreten der Masken, in dem kleinen Theatermilieubild, das mit allerhand traditionellen Elementen und durchaus illusionistischer Intention den Anfang eines Probenvormittags im Theater darstellt und dem Dichter Gelegenheit gibt, ein wenig *pro domo* zu reden. Noch weniger leicht ist es, ganze Szenen oder Sequenzen aufzuzeigen, die ohne Unterbruch in der Dramenebene ablaufen. Das längste Stück Drama, die zentrale Szene der Begegnung zwischen Vater und Stieftochter im Salon der Madama Pace, wird durch einen « völlig überflüssigen » Zwischenruf einer Schauspielerin unterbrochen, und die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird damit auf die Gegenwart der Theaterleute gelenkt; d. h. es ist ihm nicht gestattet, ob der Realität Drama die Realität Bühne ganz zu vergessen.

Und dort, wo das Drama sich mit schlagenden Beweisen seines höheren Wirklichkeitsgehaltes in den Vordergrund spielt, beim plötzlichen Auftauchen der alten Hexe, beim Revolverschuss des Knaben, tritt beidemal sofort die Theaterebene hervor, indem die Schauspieler es sind, welche den Eindruck des unvorhergesehenen Ereignisses widerspiegeln. Ihr Entsetzen beim gewitterhaften Einbruch der Alten und ihre Ratlosigkeit angesichts des toten oder scheinbaren Knaben entheben das Geschehen jener illusions-

erweckenden Selbstverständlichkeit, die es als Element eines geschlossenen Dramas haben könnte. Die Reaktion der Schauspieler zeigt aber zugleich das direkte Uebergreifen der Dramenrealität auf die Theaterrealität, im Augenblick, da allen der Boden unter den Füßen unsicher zu werden beginnt. Wenn der Sohn beteuert, er habe mit der ganzen Sache nichts zu tun, und den Capocomico bittet, ihn doch aus dem Spiel zu lassen, so spricht er gleichzeitig in der Dramenebene, zu den Mitgliedern seiner Familie, von denen er innerlich vollkommen entfremdet ist (S. 131). Für einen Augenblick leben wir in der Welt des Dramas und wohnen einer ihrer beendenden Szenen bei, wenn die Tochter dem Halbbruder ins Gesicht schreit: « Lo devo a te, caro, il marciapiedi! a te! », aber im selben Atemzug kann sie sich an den Regisseur wenden: « Signore, vorrei farlo assistere a certe scenette a quattr'occhi tra me e lui! » (S. 95).

Die Schichtung liegt jedoch nicht so einfach, dass die Personen das Leben, die Schauspieler die Kunst darstellten. Durchaus nicht. Ihr Drama ist wohl Leben, ungestaltetes, im Chaos entstandenes Leben, sie selbst aber sind im Geist des Dichters entstanden, nicht zufällig, sondern mit jenem Wahrheitsgehalt ausgestattet, den nur der Dichter ihnen zu geben vermag, « esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse, ma più veri! » (S. 79). Die Schauspieler verkörpern höchstens die darstellende Kunst, die das Werk des Dichters nicht vermitteln kann wie es ist, sondern es verändert, entstellt, es aus einer idealen Wahrheit in eine reale Wirklichkeit herunterholt.¹ Nicht zwischen diesen beiden Lagern also spielt die zentrale Handlung sich ab, sondern in einer dritten Ebene.

In der grotesken Gestaltung der Bühne als des Raumes, in dem Wesen des Alltags und solche der Phantasie von gleich zu gleich mit einander verkehren, wo « wirklich » und « nicht wirklich » nicht voneinander zu trennen sind, veranschaulicht Pirandello jene dritte Ebene, in der die beiden ersten sich finden, sich auseinandersetzen, in die mannigfaltigsten Beziehungen treten: den schöpferischen Geist des Dichters. « Gli autori nascondono di solito il travaglio della loro creazione », belehrt der Vater den

¹ Vgl. Pirandello, *Saggi: Illustratori, attori e traduttori*, vor allem S. 239.

Regisseur (S. 127), doch gerade das, was sonst verborgen bleibt, ist diesmal eigentlicher Gegenstand der Darstellung geworden: « il travaglio della creazione ». In dieser ungegenständlichen Sphäre spielt die eigentliche Handlung, in ihr treffen sich Kunst und Leben, Wahrheit und Wirklichkeit in immer anderer Einkleidung.

Was die Personen als Menschen in ihrem Drama erleben, das erleben sie gleichzeitig als Teile eines Kunstwerks im Entstehungskampf. Die widerstreitenden Kräfte sind das chaotische Leben in den Personen und die Erfordernisse der Form, im positiven, erlösenden, wie im negativen, beschränkenden Sinne.

Von den sechs Personen sagt Pirandello in der Einleitung (S. 60): « Ciascuno di essi esprime come sua viva passione e suo tormento quelli che per tanti anni sono stati i travagli del mio spirito: l'inganno della comprensione reciproca fondata irremediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che sono in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile. »

Das erste Auftreten der sechs Masken auf der Bühne ist das Entstehen der dramatischen Idee in der Fantasie des Dichters. Die Aufdringlichkeit, mit der sie sich einführen und durchsetzen wollen, zeigt, wie eine einmal entstandene Idee ihren Autor nicht mehr loslässt, ihn verfolgt und gefangennimmt.¹ Dann, in der Auseinandersetzung mit den Theaterleuten, spiegeln sich die Probleme, denen der Dichter bei seiner Arbeit begegnet.²

Die Unmöglichkeit, dass die Menschen einander verstehen, hat die Familie der sechs Personen zerrüttet; dieselbe Unmöglich-

¹ Vgl. S. 127; ferner das Vorwort des Dichters zum Stück; dann die Novellen *Tragedia di un personaggio* und *Colloqui coi personaggi*.

² Der Regisseur sträubt sich, wenn er sieht, dass man ihn an den Rand dessen geführt hat, was er absurd nennt, aber der Vater antwortet: « Oh signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità le quali sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili, perché sono vere » (S. 78). Die Kraft, die das Leben in den Personen erreicht hat, will sich, allen Regeln und Konventionen zum Trotz, durchsetzen. Ihre Wahrheit soll im Stück stehen, so wie sie in ihnen lebt. Wohl ist folgende Replik des Regisseurs nicht frei von parodistischer Absicht: « Ma che verità, mi faccia il piacere! Qua siamo a teatro! La verità fino a un certo punto! » (S. 118).

keit des gegenseitigen Begreifens hindert ein Uebereinkommen von Personen und Bühnenleuten, und auch der Dichter ist in seinem Ringen um eine Versöhnung zwischen dem drängenden Leben seiner Inspiration und den Erfordernissen der Form ein Opfer der « vuota astrazione della parola ».

Das Dilemma von ewig bewegtem, ewig veränderlichem Leben und unbeweglicher, für immer fixierter Form ist gleichfalls in allen Spielebenen beheimatet. Dem Wechsel der Situationen und des Menschen in ihnen steht das starre Bild gegenüber, das der eine sich vom andern gemacht hat, weil er mit dem Wechsel nicht Schritt halten kann, sondern einen Aspekt herausgreifen muss und alles nur unter einer bestimmten Perspektive sehen kann. So kommt es, dass der Vater der Tochter der ist und bleiben wird, der er in jenem schmachvollen Moment der Begegnung war, dass sie nur für jene Seite in ihm überhaupt Augen hat und nichts ahnt von der Güte und Grossmut, die mit seinen elendsten Zügen in ständiger Gemeinschaft leben. In der gleichen Weise fixieren die Schauspieler das Geschehen und die Personen, wenn sie eine Szene nachzuspielen versuchen; sie spielen, was sie sehen konnten, also nur einen Teilaspekt, und verfälschen dadurch die Sache bis zur Unkenntlichkeit.¹ Der Dichter zeigt hier die Form in ihrer Zufälligkeit als das negative, lebenszerstörende Element. Demgegenüber bleibt immer das Suchen nach der richtigen, wahren Form, in die das wechselnde, im Fliessen begriffene Leben sich giessen lässt. Erst sie erlöst das einzelne Faktum zu einer absoluten Gültigkeit.² Dieselben Probleme, die sich zwischen die Idee und ihre Verwirklichung im Kunstwerk stellen, treten zwischen den Menschen und die Verwirklichung seiner selbst im Leben. Den sechs Personen fehlt ein Halt, ein Glaube, ein sinngebendes Zentrum, nach dem sie sich richten, eine Ordnung, in der sie sich selbst und ihre Umwelt in einem sinnvollen Zusammenhang sehen könnten. Jeder ist isoliert, und es lässt sich kein harmonisches Zusammenspiel erreichen. Diese tiefe menschliche Not versteckt sich in der Darstellung hinter einer Diskussion, die scheinbar rein dramaturgischer Art ist. Jeder wäre

¹ S. 105, S. 117.

² S. 107; Vgl. auch Einleitung.

geneigt, sich selbst in einem endlosen Monodrama darzustellen, und der Regisseur sieht sich gezwungen zu mahnen: « Non può stare che un personaggio venga così troppo avanti, e sopraffaccia gli altri, invadendo la scena. Bisogna contener tutti in un quadro armonico » (S. 119). Das Erfordernis der Harmonie unter den einzelnen Bildteilen, des sinnvollen Zusammenspiels der einzelnen Elemente, welche sich im Kunstwerk zu einer massvollen Ordnung fügen, lässt sich in die Sphäre des Lebens übertragen und begreifen als das Suchen des Menschen nach einem ruhigen Ort zwischen Selbstverwirklichung und sozialer Anpasstheit.¹

Indem Pirandello sein Drama als ein noch zu schaffendes, zu formendes Stück in eine Werkstatt der Kunst, auf die Bühne trägt, erreicht er, in völlig neuer Verwendung des alten Theaters auf dem Theater, eine glückliche Darstellung seiner Idee von Kunst und Leben als zweier Sphären, die sich mit denselben Problemen auseinandersetzen haben, die nach denselben Gestaltungsprinzipien suchen, von derselben Sehnsucht nach Harmonie ihrer Vollendung nahegebracht werden.

Wenn das Stück nicht geschaffen wird, so steht die Skizze seines Entstehungskampfes gleichsam als Beispiel für die Unmöglichkeit einer Erfüllung, einer Vollendung im menschlichen Leben. Als die Suchenden, wie sie gekommen waren, gehen die sechs Personen weg und tragen in sich das schmerzhaft Drama des Menschen auf der Suche nach einem ... Gott.

In einer andern Variante stellt Pirandello drei Jahre später, 1924, noch einmal das Verhältnis von Theater und Leben zur Diskussion: « *Ciascuno a suo modo* » gibt sich als Schlüsseldrama aus, in welchem die Vorgeschichte zweier im Zuschauerraum anwesender Personen zur Darstellung gelangt. Aber das Bühnengeschehen geht weiter als die Wirklichkeit, die ihm als Vorlage gedient hatte: Es gibt eine Erklärung für die Begebenheiten aus der Wirklichkeit und führt die Handlung im Sinn dieser Erklärung weiter.

¹ So interpretiert auch Pasini, wenn er zum oben zit. Passus schreibt: « Non è la ricetta per confezionare un buon dramma, questa; è la ricetta per vivere bene ». (Op. cit. S. 453).

Das Stück bietet, strukturell betrachtet, nicht dieselbe enge Durchdringung von Drama und Theater wie *Sei personaggi*. Die Theaterebene, bestehend aus einem Vorspiel im Foyer und zwei *Intermezzi* nach den Akten des Dramas, bildet den Rahmen, innerhalb dessen das Drama in den zwei Akten ohne Unterbrechung abläuft. Jedoch sind, verteilt auf die beiden Handlungsebenen, eigentlich drei verschiedene Wirklichkeitsschichten miteinander im Spiel: in den zwei Akten das Drama, in den Zwischenspielen einerseits die Welt der (ebenfalls fiktiven) Zuschauer, andererseits die der beiden Hauptbeteiligten, der Schauspielerin Moreno und des Barons Nuti.

Die Beziehungen von Drama und Zwischenspielen liegen vorerst einmal darin, dass in der Pause über das Stück gesprochen wird. Pirandello nimmt die Gelegenheit wahr, zu illustrieren, zu erklären, zu verteidigen, und gleichzeitig zeichnet er seine Gegner und die Kritiker, die ihn nicht verstehen, in einer satirischen Skizze mit Ueberlegenheit und Ironie.¹ Somit wären die Zwischenspiele, ihrer Funktion nach, den Gesprächen zum Theater des *Impromptu de Versailles*, des *Teatro comico*, usf. an die Seite zu stellen.

Innerhalb des ganzen Stücks haben sie aber zusätzlich eine bedeutendere Funktion: Der Rahmen des Geschehens-im-Theater bewirkt, dass der Zuschauer während der Dramenhandlung nicht vom Bewusstsein, einem Spiel beizuwohnen, loskommt. Der Rahmen erreicht eine Entwirklichung des Dramengeschehens, er stellt das Drama als künstlerische Fiktion heraus und erzielt somit für sich selbst einen höhern Grad von Illusionskraft, indem er sich für wirklicher ausgibt. Er kann das leicht erreichen, denn die Elemente, aus denen er besteht, Theater, Publikum, Diskussionen zum Stück, bilden ja gleichzeitig auch die momentane Realität, in welcher der Zuschauer im Saal sich

¹ Selbstverständlich sind die Pausengespräche der Zuschauer, die, zusammengekommen, recht vielseitigen Einblick in des Dichters Poetik vermitteln, nicht ohne Beziehung zum Inhalt des Dramas: « Mi sai dire in che consiste quest'atto? », wird einer der befürwortenden Kritiker angegangen, und die Antwort kommt direkt aus Pirandellos Werkstatt: « Oh bella! E se non volesse consistere? Se volesse mostrare appunto l'inconsistenza delle opinioni, dei sentimenti? » (S. 180).

gerade befindet. Was soll dieser « Verfremdungseffekt »? Das Thema « wir spielen ja nur » klingt mit, im selben Mass wie es im ganzen dramatischen Werk unseres Dichters mitvorhanden ist.¹

Erst der Einfall der dritten Ebene erklärt das Verhältnis der ersten zur zweiten: Die Auftritte des Barons Nuti und der Amelia Moreno in der Theaterebene und als Antipoden zu den Szenen der Dramen-Scheinwirklichkeit können nur dann den Eindruck der absoluten Wirklichkeit erwecken, wenn die Theatergespräche ihnen schon den Boden dafür geebnet haben. Auch gegenüber den andern Szenen-im-Foyer müssen sie sich durch eine stärkere Unmittelbarkeit und Wahrscheinlichkeit abheben. Denn der ganze Effekt des Stückes hängt davon ab, dass die Spannung zwischen der Sphäre der Kunst (Drama) und der das Lebens (Nuti-Moreno) in jedem Moment deutlich wird. Der Baron und die Schauspielerin dürfen nicht als Rollen, nicht als dichterische Gestalten wirken; sie sollen als gewöhnliche Zuschauer aus der Alltagsrealität erscheinen, jener Wirklichkeit, die wir ja, nach Pirandello, als die einzig wirkliche zu betrachten gewohnt sind.²

Nur wenn diese Gegenüberstellung der beiden Realitätsebenen klar herauskommt, vermag das Unglaublich-Glaubwürdige des Schlusses zu überzeugen: dass nämlich die beiden Hauptpersonen in der Realität genau das nachvollziehen, was die Bühnenhandlung ihnen vorgezeichnet hatte, obgleich sie sich in der entschiedensten Weise gegen eine solche « Entstellung » ihrer Charaktere und ihrer Verhaltensmöglichkeiten verwahrt hatten.

Ungezählte Theater-auf-dem-Theater — Stücke aller Zeiten hatten dargetan, wie ein Mensch durch das Beispiel des

¹ « Lei deve aver recitato », verdächtigt der Regisseur das Haupt der sechs Personen, und die Antwort kann nicht anders ausfallen: « Quel tanto che ciascuno recita nella parte che si è assegnata, o che gli altri gli hanno assegnato nella vita » (S. 97).

² Die Anforderungen, die Pirandello an die Inclusionsfähigkeit seiner Zuschauer und an die darstellende Kunst heranträgt, könnten nicht höher geschraubt sein. In der Schwierigkeit ihrer Erfüllung liegt denn auch der schwächste Punkt des Stücks.

Theaters verändert, geläutert, in seiner Handlungsweise bestimmt wurde. Aber die Person, an der solches geschah, war immer eine Dramenfigur, also schon zum vorneherein mit der Kategorie des Fingierten behaftet. Pirandello sucht das raffiniert zu umgehen, indem er seine Helden aus der Realität des Alltags kommen, im Zuschauerraum und nicht auf der Bühne agieren lässt.¹

Bei ihm geht es allerdings nicht um das Beispiel, das die Betroffenen zur Einsicht bringt und zur Umkehr zwingt; nicht ihr moralisches Gewissen wird von den Geschehnissen auf der Bühne angesprochen. Die wahre Realität der Kunst drängt sich unter Umgehung des Verstandes der Betroffenen, der für wirklicher gehaltenen, verlogenen Scheinrealität des Lebens direkt auf. An dem alten Motiv vom Theater als wahren Spiegel des Lebens und als Katalysator will Pirandello augenfällig zeigen, was er so oft immer wieder dargelegt hatte:² Die Wirklichkeit des Kunstwerks ist wahrer als die Alltagswirklichkeit, welche dem Zufall und der Veränderung ausgesetzt ist und vom Blickwinkel abhängt, in dem man sie gerade betrachten mag. Das wechselvolle, chaotische, ungestaltete Leben bedarf der sinnvoll und harmonisch ordnenden Hand des Künstlers, um zu einer endgültigen, wahren, geschaffenen Form zu gelangen, um jenen ihm innewohnenden Sinn zu finden, aus dem heraus allein sich eine kohaerente Fortentwicklung ergeben kann.³

¹ Man denke etwa an die spätmittelalterlichen Spiele, in denen Sünder unter dem Einfluss der Bühne auf den Weg der Tugend zurückgeführt werden, wie die Moralität von 1500 *Mariëken von Nijmegen*; dann an das bekannteste aller Beispiele, *Hamlet*, und an die ganzen Reihen von elisabethanischen Dramen, die dasselbe Schema abwandeln. Die italienischen frühen Beispiele (vgl. S. 8ff.) stellen das Theater von jeher weniger als moralische, denn als wahrheitsfördernde Kraft dar. Eine Ausnahme bildet allerdings Goldoni (vgl. S. 27ff.).

² Vgl. Pirandello, *Saggi*.

³ « Ma ve ne sono altri (scrittori) che sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale (...) Io ho la disgrazia di appartenere a questi ultimi » (*Pref.* S. 58). Um diesen selben Punkt dreht sich auch die ganze Suche der sechs Personen und des Regisseurs nach einer Form für die ungestaltete Masse des Erlebten.

Jede Einzelheit lässt sich in der Deutung zu einer allgemeinen Aussage erweitern.

Das Kunstwerk hat das Leben zum Material genommen, es geordnet und interpretiert und folgerichtig weitergesponnen. Das Leben wehrt sich gegen diese Interpretation, beweist aber unfreiwillig deren Richtigkeit, indem es die Schlussfolgerung akzeptiert und nachlebt. Die Kunst geht voran und zeichnet, stets missverstanden, den Weg, auf dem das Leben ihr mit Abstand folgen wird.

Tilghers Definition von Pirandellos dramatischem Werk als « *il dramma del vedersi vivere* »¹ erweist sich ganz besonders für dieses Drama als richtig. Wenn Borgese sagt, bei Pirandello tragen Protagonist und Antagonist häufig denselben Hut,² so trifft das für viele Fälle zu. Hier dient demselben Ziel das entgegengesetzte Verfahren, indem eine Person je auf zwei Rollen verteilt wird. Der lebende und zugleich sich beschauende Mensch wird durch je zwei Schauspieler verkörpert. Die Komponente « Sein » erscheint im Drama, die des « Sich-zuschauens » im Rahmen. Das bedeutet: Die Zuschauer werden mit sich selbst konfrontiert. Das gilt einmal in einem ganz wörtlichen Sinn für die beiden Zuschauer, die wir kennen. Es gilt aber, in des Dichters Intention, ganz allgemein: Die Fiktion *commedia a chiave* ist nur eine überspitzt starke Verdeutlichung und Veranschaulichung dessen, was immerfort geschieht, wenn einem Menschen plötzlich sein Bild entgegengeworfen wird. Also ist jedes Drama, das die Situation der Menschen, welche das Publikum bilden, darstellt, ein « Schlüsseldrama ». In dieser Richtung, so will uns scheinen, ist die Bedeutung dieses Motivs hier zu suchen.³

¹ *La scena e la vita*, S. 134.

² *Tempo di edificare*, S. 229.

³ Wenn Pirandello Menschen mit ihren Nöten und Leiden zeichnet, fängt er damit nicht so sehr die verschieden geartete Problematik verschiedenster Individuen ein. Es geht ihm vielmehr um die Beschreibung und Interpretation einer Kollektivsituation, der *condition humaine* seiner Zeit, so wie sie ihm erscheint, und hierin liegt eine Stärke und eine Begrenzung seines Theaters zugleich.

Questa sera si recita a soggetto ist von allen das lebendigste und vielseitigste Theater-auf-dem-Theater — Stück: Es setzt am phantasie reichsten und mit einer offenkundigen Freude am Spiel alle Möglichkeiten des Phänomens in verschiedenen Spielformen ein. Das manifestiert sich einmal in der Doppelexistenz der Hauptdarsteller: Sie sind bald Schauspieler bei ihrer Arbeit, dem Versuch, eine Novelle¹ aus dem Stegreif szenisch zu gestalten, bald Dramenfiguren, d. h. Menschen in ihrem Kampf mit dem Dasein; meistens sind sie alles gleichzeitig. Auch das Motiv des auf der Bühne mitagierenden Spielleiters ist nach allen Seiten hin ausgebaut. Ferner kommt dem Publikum eine aktive Rolle zu: Im Saal verteilte Schauspieler nehmen, in der Rolle von Zuschauern, am Bühnengeschehen teil. Auch kommen mehrere regelrechte kleine Innenspiele vor: Das erste davon ist die Szene im Kabarett, wo Sampognetta und seine Kumpane als Zuschauer vor den Tanz- und Gesangsdarbietungen sitzen und sich in das Geschehen auf der kleinen Revuebühne einmischen. Dem zweiten wohnen die Dramenfiguren bei, wenn sie sich in die Oper begeben, wobei die Bühne als Opernbühne dient, während die Damen La Croce in einer wirklichen Loge des Zuschauerraums erscheinen. Als Theater kann man auch die erste Szene des dritten Teils betrachten, wo die Mädchen und die Offiziere Chor und Arie aus dem *Trovatore* singen, um der Mutter die Zahnschmerzen zu vertreiben. Sie treten dabei sogar geschminkt und verkleidet auf.

Vom Motiv des Theaters ist auch das ganze Dramengeschehen in sich zusammengehalten, angefangen bei der Sängerin im Kabarett, die echte Tränen weint und in der Stimme Mommina ähnlich ist, über die Opernbegeisterung der Mädchen, die sich im Theaterbesuch und in der geselligen Unterhaltung im Hause äussert, bis zum Schluss, da Totina zur gefeierten Sängerin aufgestiegen ist und Mommina ihren Kindern mit letzter Kraft die Arie der Leonore vorsingt und vorspielt. Theater ist für sie der Inbegriff des Lebens, das an ihr vorbeigegangen war, die verpasste Evasion aus dem sturen Ablauf eines vorge-

¹ Es handelt sich um Pirandellos Novelle « Leonora, addio! ».

zeichneten tragischen Schicksals. Für sie wird die Sehnsucht nach der längst nicht mehr lebendigen Welt des heroischen Operntheaters zu einem Traum vom Anders—sein, von einer Verwirklichung des eigenen Selbst auf einer andern Ebene.

Der Versuch des Spielens aus dem Stegreif kann unter zwei Gesichtspunkten betrachtet werden: einmal wörtlich, dann ist das Stück im wesentlichen eine Auseinandersetzung mit Theaterproblemen und Kunsttheorie; einmal im übertragenen Sinn, dann wird die Bühne zur Weltbühne, und der Versuch, ein Stück zu gestalten, steht für den menschlichen Versuch, das Leben mitformend zu begreifen und zu ertragen, ähnlich wie in *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Die beiden Aussagebereiche greifen jedoch vielfach ineinander, so wie Drama und Theater durcheinander gespielt werden. Damit wird in beiden Ebenen zeitweise eine völlige Verwirrung erreicht, jene Krise des Bewusstseins, in die Pirandello seine Helden zu führen pflegt; die Protagonisten beider Ebenen — Künstler und Dramenspersonen — werden zur Ueberprüfung ihres Standortes gezwungen.

Die Konfliktsituationen entstehen immer da, wo die sture Konzeption des Regisseurs sich nicht mit dem Spiel der selbstständig agierenden Schauspieler verträgt; das sind zugleich auch die Bruchstellen in den geschlossen ablaufenden Sequenzen der einzelnen Ebenen.

Wenn Hinkfuss am Anfang seine Schauspieler mit ihren privaten Namen an die Rampe rufen und dem Publikum vorstellen will, so entsteht die erste Revolte: Die Schauspieler leben schon vom Leben der dichterischen Figur, das ihnen eingehaucht worden ist, sie können es nicht mehr beliebig ablegen, um den unkünstlerischen und im schlechten Sinne theatralischen Einfällen ihres Regisseurs entgegenzukommen. Mit der Zeit wird die Hinkfuss'sche Konzeption so unerträglich, dass die Schauspieler ihn vor die Alternative stellen: « O via noi, o via lei »; denn wo der Dichter fehlt, wo nichts anderes da ist, als die Lebenssubstanz seiner Geschöpfe, die, in den Darstellern konkretisiert, sich eigenwillig durchsetzen will, da geht es nicht an, sie in irgendwelche zufälligen Bahnen lenken zu wollen: « Lei prima scatenata in noi la vita — con tanta

furia di passioni — poi pretende insieme che non venga a mancare quel tale effetto ».¹

Nur in die richtige Form könnte das Leben sich finden, in die vom Dichter aus diesem Leben heraus geschaffene. Besser als der Regisseur empfinden die Schauspieler den Weg, den die Handlung zu gehen hat, wie der letzte Teil zeigt.

Dass dieses Motiv nicht bloss in der Theaterebene seine Bedeutung hat, sondern die wichtigste Verbindung zum Drama darstellt, ist offenbar: Auch das Leben der La Croces entbehrt einer Form, und man sucht nach ihr, man wird in sie hineingezwängt; aber wie: Die Evasionsmöglichkeit Theater? ein Narrenkleid. Die bürgerliche Gesellschaftsordnung? Gefängnis und Tod.

Die Meinung der « Leute », die sich in einer verurteilenden Ablehnung äussert, ist die starre Form, in der das Leben des Einzelnen erstickt wird. Die Kollektivschuld am Individuum und der Kampf des Individuums um ein wenig Luft und Freiheit innerhalb der Gesellschaft sind dramatische Spannungssituationen, die Pirandello immer wieder aufgerollt hat.² Rico Verri hat seine Frau getötet, indem er ihr Leben den überkommenen Regeln unterordnen wollte und ihr bisschen Freiheit von diesen Regeln mit Kerkerhaft ahndete.

Die Invention « Stegreifspiel » als Element dessen, was wir mit « Theaterebene » bezeichnet haben, ist ein anschaulicher Beitrag zur Frage der szenischen Interpretation des Kunstwerks, mit der Pirandello sich häufig beschäftigt hat.³ Dass

¹ S. 292; Eine Szene, die noch deutlicher zeigte, wie der Schauspieler, der sich mit seiner Rolle identifiziert hat, selbständig zu agieren beginnt, fand sich in des Dichters Nachlass — ein seltener Fall! Wohl gerade, weil sie ihm allzu explizit schien, hat Pirandello sie von der endgültigen Fassung ausgeschlossen. Sie hätte sich im *Intermezzo* des zweiten Teils eingefügt: Die Sängerin aus dem Kabarett stürzt herein und bittet den Regisseur, etwas zu unternehmen, um die schlimme Szene, die sich im Kabarett vorbereite, zu verhüten. Hinkfuss hält die Frau erst für betrunken, aber dann überzeugt er sich: « Ah questo davvero non me lo sarei aspettato! che gli attori mi dovessero diventar personaggi! » (Gedr. im Bd. VI der Ed. Mondadori).

² Man denke etwa an Novellen wie *Vestire gli ignudi*, *La signora Frola e il signor Ponza suo genero*, an den Roman *L'esclusa*, usw.

³ *Illustratori, attori e traduttori*.

er nicht im Ernst an eine Wiedererweckung der *commedia dell'arte* dachte, ist eindeutig. Immerhin zieht er die Stegreifkomödie als letzte, verzweifelte Möglichkeit in Betracht, wenn er davon spricht, dass das theatralische Dichtwerk, einmal den Händen des Autors entglitten, durch die Darstellung der Schauspieler zu etwas ganz anderem werde: « Se non vogliamo una traduzione più o meno fedele, ma l'originale veramente a teatro, ecco la commedia dell'arte: uno schema embrionale e la libera creazione dell'attore. »¹ Insofern stimmt Hinkfuss mit Pirandello überein, wenn er dem Publikum auseinandersetzt: « Ciò che a teatro si giudica non è mai l'opera dello scrittore (unica nel suo testo), ma questa o quella creazione scenica che se n'è fatta, l'una diversa dall'altra. »² Aber Hinkfuss verfälscht den Gedanken des Dichters gründlich, wenn er daraus das Recht und die Pflicht ableiten will, überhaupt ohne den Dichter auszukommen; Pirandello macht in dieser Figur allzu selbstherrlichen Spielleitern, die glauben, mit dem Text nach Belieben verfahren zu können und sich für die alleinigen Schöpfer der Bühnenkunst halten, einen harten Prozess.³ Der ganze Verlauf des Stücks, in dem der Dichter als die formgebende Kraft schmerzlich vermisst wird, gibt dem Regisseur Unrecht, und am Ende, als von Seiten der Schauspieler der Ruf nach dem Dichter laut wird, macht er sich vollends lächerlich, wenn er einräumt: « No, l'autore no! Le parti scritte sì, se mai, perché riabbiano vita da noi ... »⁴ Wohl spricht Pirandello mit der Art, wie er den Regisseur von der Bühne jagen lässt, ein Wort zugunsten des Schauspielertheaters und gegen ein allzu betontes Regietheater. Eine prinzipielle Stellungnahme gegen die Institution der Regie dahinter vermuten zu wollen, wäre allerdings grundfalsch. Man braucht sich bloss in Erinnerung zu rufen, dass er sein Stück Max Reinhardt zugeeignet

¹ Op. cit., S. 246.

² Questa sera si recita a soggetto, S. 31.

³ Gerade an diesem Stück hätte der Dichter im Frühsommer 1962 ein neues Beispiel von selbstherrlicher Regiekunst erleben können: Gassmann mit dem *Teatro popolare italiano*.

⁴ S. 311.

hat. Ferner war er ja selbst zu Zeiten mit praktischen Regieproblemen beschäftigt.¹ Hinkfuss scheitert wohl am eigenen Unvermögen, aber ebenso sehr an der Unmöglichkeit einer Verwirklichung der Idee.

Vielleicht noch deutlicher als in den beiden andern Stücken zeigt sich im *Stegreifspiel* Pirandellos Verwendung der theatralischen Illusion, sein Umgang mit den Erscheinungsarten « Realität » und « Fiktion ».

Wenn in frühern Zeiten das Theater auf dem Theater vor allem da vorkam, wo eine enge Verbindung oder nahezu eine Einheit von Bühne und Zuschauerraum bestand,² wie sie dem modernen Theater abhanden gekommen sind, so haben bei Pirandello dieselben Formen die Funktion, ebendiese verlorene Einheit bis zu einem gewissen Grad wiederherzustellen. Um beim Greifbarsten anzufangen: Eine Ueberbrückung des Grabens wird schon da ermöglicht, wo eine Verbindungstreppe zwischen Saal und Bühne besteht und auch gebraucht wird.³ Dr. Hinkfuss und seine sizilianische Prozession kommen aus dem Zuschauerraum auf die Bühne, ebenso die sechs Personen und der Regisseur, zu dem sie wollen. Der praktikable Steg, welcher die beiden Welten verbindet, erhöht im Zuschauer das Gefühl, sich mit dem Schauspieler in einem Raum zu befinden. Alle Szenen-im-Theater, welche sich des Saals, der Logen, Balkone und Foyers bedienen, nützen in dieser Weise eine räumliche Gegebenheit: Die Schauspieler bewegen sich in der für den Zuschauer im Augenblick realen Umgebung; denn der Saal wird für ihn immer in einem unvergleichlich höheren Masse wirklich sein als ein noch so gutes Bühnendekor.

Wenn die La Croces ihre Szenen im Foyer oder im Balkon spielen, so sind die Schauspieler in die Realität des Zuschauers herübergetreten, ihm in der Begegnung entgegengekommen. Dass sie mit ihrem Erscheinen die Realität des Zu-

¹ Vgl. Nardi, Kapitel *Il teatro Odescalchi*.

² Vgl. Dagobert Frey, S. 160ff.

³ Frey weist auf die Zusammenhänge zwischen Realitätsverhältnissen im Theater und architektonischer Beschaffenheit von Zuschauerraum und Bühne hin (S. 167ff.).

schauers verändern, verzaubern, ist nicht nur unvermeidlich, sondern gerade sehr erwünscht, denn dem Dichter geht es ja dabei immer auch um ein In-Frage-stellen auch dieser Realität.

Der im Saal sitzende Schauspieler in der Rolle eines Zuschauers schafft mit seiner Stimme aus dem Dunkeln eine faszinierende weil gänzlich unerwartete Verbindung zur Bühne. Erstaunt stellt der echte Zuschauer fest, dass neben der gewohnten einseitigen Sprechrichtung Bühne—Saal auch deren Umkehrung möglich ist, also ein Gespräch hin und zurück.¹ In den *Intermezzi* aus *Ciascuno a suo modo* stellt sich der Schauspieler ebenfalls mit dem Zuschauer auf dieselbe Ebene, indem er sich als ein Element des Publikums ausgibt, über Dichter und Stück spricht, wie der wirkliche Zuschauer.

Jeder Augenblick, in dem das Theater sich ausdrücklich als Theater darstellt, in dem der Schauspieler in keiner Rolle zu stehen scheint, sondern sich als das ausgibt, was er wirklich ist, nämlich Schauspieler, lockert den Gegensatz von Bühne und Zuschauerraum, weil — vermeintlich — der Schein der Bühnenwirklichkeit sich in Sein verwandelt. All diesen Formen gemeinsam ist die scheinbare Aufhebung der Illusion, die Zerstörung der Geschlossenheit des Spielgeschehens. Dieselben Formen und dieselben Stellen also, welche sich als die Hauptvermittler des dichterischen Ideengutes erwiesen haben, sind zugleich auch die wichtigsten verbindenden Kräfte zwischen Zuschauerraum und Bühne.²

Eine stark verbindende Funktion eignet ferner dem Impro-

¹ Im Volkstheater tritt das, was hier raffiniertes Kunstmittel ist, ganz spontan auf: Der Zuschauer identifiziert sich oder stellt sich in Gegensatz und verleiht seiner Teilnahme Ausdruck. Am ungebrochensten ist das in Kindervorstellungen zu erleben.

² Dass all die beschriebenen Formen in dieser Funktion durchaus nicht neu sind, sondern so alt wie das Theater selbst, tut ihrer Legitimität und Wirksamkeit keinen Abbruch. Die komischen Zwischenspiele von *sacra rappresentazione*, *commedia dell'arte*, das Barocktheater überhaupt, *comédies compliments* und *introductions* entwickelten eine grosse Vorliebe dafür. Eine tausendfach gebrauchte Form gewinnt die Frische und den Reiz der unmittelbaren Neuheit, im Augenblick, da sie, wie hier, vom neuen Autor mit persönlichem Gehalt erfüllt wird, wenn sie einer Notwendigkeit seines Schöpferwillens spontan entspringt.

visieren ganz allgemein. Wenn Pirandello den Schein von Improvisation entstehen lässt, so nützt er damit die starke Anteilnahme aus, die jeder Zuschauer unwillkürlich der echten Improvisation entgegenbringt. Im Augenblick, da aus dem Stegreif gespielt oder gesprochen wird, ist das Moment der Spannung im Zuschauer erhöht durch das Bewusstsein, dass das, was kommen wird, noch nicht feststeht, und die geistige Mitarbeit des Zuschauers oder Zuhörers wird stark intensiviert.¹ Improvisiert wirkt hier nicht nur das Drama der *La Croces*; in einem höhern Mass der Momentsituation entsprungen scheinen jene Szenen, in denen eine Ebene in die andere einbricht, die Höhepunkte des dramatischen Geschehens und der dichterischen Aussage.

Als « real » erscheint vorerst einmal der Rahmen im Theater mit der Rede des Regisseurs, mit den Protesten und Bemerkungen der Schauspieler und Zuschauer. Als « fiktiv » ist das Drama von allem Anfang an und durch jeden Einbruch der Theaterebene neu gekennzeichnet. Diesen Effekt im Zuschauer zu erreichen, bedient sich Pirandello geschickt der theatralischen Illusion. Denn nur das raffinierteste Spiel mit der Illusion kann den Zuschauer dazubringen, die eine Ebene als realer zu empfinden als die andere. Gerade dort, wo Pirandello auf Illusionswirkung zu verzichten scheint, bedient er sich ihrer in besonders geschickter Weise und in hohem Grad. Jede scheinbare Aufhebung der Illusion ist nichts anderes als eine Ablösung der einen durch eine andere.

Das Drama soll vom Zuschauer als Spiel, als Leistung der künstlerischen Fantasie erlebt werden. Es will als Theater begriffen und nicht mit der Wirklichkeit verwechselt werden. In ihm sieht das Leben sich in den Bereich einer andern, höhern Wirklichkeit transponiert. So ist auch jede scheinbare Entwirklichung des Geschehens, jede Verfremdung, nichts anderes als ein Ansatz zu einer Gegenüberstellung von Realität

¹ In derselben Weise wirkt auch alles, was die sechs Personen tun, die man ja, bei einigem Mitgehen, auch nicht als Träger von einstudierten Rollen betrachtet. Von den Zwischenspielen und den Nuti-Moreno-Szenen verlangt der Dichter ausdrücklich, dass sie improvisiert wirken sollen. (*Ciascuno a suo modo*, S. 177f.).

und Fiktion, aus der jedesmal das scheinbar Fiktive als Sieger hervorgeht, indem es seinen höhern Wahrheitsgehalt durch eine direktere Wirkung auf den Zuschauer unter Beweis stellt. Die Verfremdung bewirkt eine Annäherung, die Aufhebung der Illusion bedeutet eine Intensivierung der Illusion. Die geschaffene Realität der Kunst, wenngleich mit dem Charakter des Fiktiven behaftet, ist stärker, unmittelbarer, wahrer als die gewöhnliche, vom Zufall abhängige Realität.

Das wird durch all jene Szenen illustriert, in denen die Schauspieler zwar aus ihrem Drama heraus in die Theaterbene getreten sind, sich aber von der innern Maske, die ihr Sein im Drama ihnen aufgeprägt hat, nicht befreien können. Schon die Präsentation bringt die ersten Beispiele dafür: Die Wirklichkeit des Dramas hat auf die private Wirklichkeit der Darsteller übergreifen, so dass die Charakterspielerin die Züge der *general* trägt und der erste Schauspieler mit der aggressiven Härte des Rico Verri auftritt.¹

Noch packender stellt der Schluss denselben Sachverhalt dar: Die Darstellerin der Mommina bleibt, nachdem sie ihren Theatertod gelebt hat, eine Zeitlang reglos liegen; eine Ohnmacht, ein vorübergehendes Versagen des Herzens. Ihr Körper hat sich in so hohem Masse vom Geist der Rolle, von der Scheinwirklichkeit, erfüllen lassen, dass er ihr und nicht seiner eigenen materiellen Realität gehorchte.² Die Szene vom Tod des Sampognetta verzichtet scheinbar ganz auf jede illusionistische Wirkung. Der Schauspieler kommt mitten in eine Diskussion seiner Kollegen hinein. Der Entsetzensschrei des Dienstmädchens, sein Stichwort, ist ausgeblieben, aber einzig das hätte für ihn die Szene möglich gemacht; so ist sie nicht mehr zu retten, und seine komischen Erklärungen zerstören bloss noch den Rest von Dramenillusion, den die andern zu retten suchen. Die Szene jedoch, in der der *Brillante* erzählt, wie er den Tod des Sampognetta hätte gestalten wollen, ist in all ihrer Irrealität eine der eindrucklichsten und fesselndsten,

¹ S. 237ff.

² S. 311.

die Pirandello geschrieben hat. Der Kunstgriff der epischen Szene, die Verfremdung, dienen eindeutig der Illusion, und ihre Aussage zählt ebenso in der Dramenebene: Dass man Sampognetta nicht einmal die Szene seines Todes spielen lässt, zeigt nur noch einmal und in grausamster Deutlichkeit, wie sehr dieser Mensch unterdrückt und getreten wird. Sein Tod wird damit nur umso tragischer wenn auch mit Mitteln, die ausserhalb der konventionellen Dramentechnik liegen.¹

Wenn die Schauspielerinnen, nachdem Hinkfuss verabschiedet worden ist, halb als Kolleginnen, halb als Mutter und Schwestern der Mommina, die erste Darstellerin, mehr mit den Worten ihres Mitleids als mit Schminke und Kleidung, um Jahre älter machen, so ist das anscheinend ein Spiel mit offenen Karten, neuerdings ein Verzicht auf illusionierende Wirkung, aber von unüberbietbar direkter und dichter menschlicher und künstlerischer Ausstrahlung.

Die so vorbereitete Schlusszene zwischen Verri und Mommina ist von so ergreifender Vollkommenheit, dass man den öfter gehörten Vergleich mit Shakespeares Eifersuchtstragödie gutheissen kann — und Pirandellos Einwände gegen ein Spiel aus dem Stegreif wahrhaft hinfällig werden!

Doch wir sind der Illusionswirkung erlegen: Nicht ein Stegreifspiel, sondern ein Stück hoher dichterischer Kunst hat uns eine Parallele zum grössten Dramatiker ziehen lassen.

Was den drei Stücken der Trilogie, bei aller Vielfalt und Verwirrlichkeit der angeschlagenen Themata, ihre ästhetische Geschlossenheit gibt, ist die innere Korrespondenz von Theater und Theater-im-Theater, von Rahmen und Drama.

Das vielfältige, interessante und raffinierte In- und Nebeneinander der verschiedenen Wirklichkeitsbereiche, die plötzli-

¹ In einer ähnlichen Bruchstelle zwischen Drama und Theater erscheint Sampognetta schon zu Beginn als doppelt rührende, stets am aktiven Handeln verhinderte Figur. Man hatte ihn, während des ganzen Auftritts, gar nicht richtig zu Worte kommen lassen, und, als die Szene schon zu Ende ist, sucht er, halb in der Rolle, halb ausserhalb stehend, zu ergänzen: «Dovevo far notare che le pago io tutte, sempre!» (S. 254).

chen Einbrüche der einen Ebene in die andere, mit ihrer Funktion der stufenweisen Entwirklichung, bauen auf einer Grundüberzeugung des Dichters auf: Was des Anscheins von Wirklichkeit entkleidet ist, braucht deshalb nicht weniger wahr zu sein. In der Ablösung der einen Illusion durch eine andere liegt das Wesen des menschlichen Lebens, so wie seine Kunst es darstellt, begründet. Die theatralische Illusion ist nur eine Variante der Illusion, durch die unsere Sinne uns am Geschehen des wirklichen Lebens teilhaben lassen. « Der letzte Sinn (der Entwirklichung) ruht darin, dass erst im Schein die Wesenheit sich enthüllt. »¹

In diesem Gedankenkreis leben auch die Dramen. Misstrauen gegenüber dem, was uns als Wirklichkeit erscheint, ist eine der zentralen Forderungen, die sich daraus ableiten lassen. Wieviel Elend liesse sich vermeiden, wenn der Mensch die relative Gültigkeit der Meinungen einsehen lernte!

Mit ebensolcher Evidenz spiegelt sich im Rahmen des Theatergeschehens der allem menschlichen Dasein innewohnende Konflikt von Leben und Form, von Veränderlichkeit und Stabilität.

Der Kampf zwischen dem Einzelnen und dem andern, den Einzelnen und dem Ganzen, dem Individuum und der Gesellschaft bestimmt das künstlerische Ringen um Vollendung ebenso sehr wie das menschliche Suchen nach einer sinn- und formgebenden Mitte.

Kunst und Leben sind letztlich denselben Gesetzen untertan. Aber die Kunst kann zu jener gerundeten Vollendung, zu jenem harmonischen Gleichgewicht gelangen, das dem Lebendigen versagt bleibt, weil es lebt und lebend sich verändert. Indem der Dichter das Leben zum Gegenstand seines Werkes macht, hebt er es aus der Sphäre der Unbeständigkeit seiner Realität in die einer höhern Wahrheit und ewigen Beständigkeit hinauf.

Claudia LIVER

¹ Max Dessoir.

BIBLIOGRAPHIE

Die mit * bezeichneten Werke bilden die engere Bibliographie zum Thema «Theater auf dem Theater».

Allgemeines

- Riccoboni Luigi, *Histoire du théâtre italien*, Paris 1728-'31.
 Schlegel August Wilhelm von, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Wien 1817.
 *Schwab Hans, *Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakespeares*, in «Beiträge zur englischen Philologie», V, Wien 1896.
 Rasi Luigi, *I comici italiani*, 3 vol., Firenze 1897, 1905.
 Bertana Emilio, *La tragedia*, in *Storia dei generi letterari*, ed. Vallardi, Milano 1906.
 Ortiz Maria, *Filodrammatici e comici di professione in una commedia di G. B. Andreini*, in «Rivista teatrale italiana», 13, 1909.
 Sanesi Ireneo, *La commedia*, in *Storia dei generi letterari*, ed. Vallardi, 2 vol., 1911, '35.
 Del Cerro E., *Nel regno delle maschere*, Napoli 1914.
 Tonelli Luigi, *Il teatro italiano dalle origini ai nostri giorni*, Milano 1924.
 Petraccone Enzo, *La commedia dell'arte. Storia, tecnica, scenari*, Napoli 1927.
 *Dessoir Max, *Das Schauspiel im Schauspiel*, in *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1929.
Storia letteraria d'Italia, a cura di vari autori, Milano 1929-'35.
 Apollonio Mario, *Storia della commedia dell'arte*, Roma/Milano 1930.
 *Neri Ferdinando, *La commedia in commedia*, in *Mélanges F. Baldensperger*, II, Paris 1930.
 Tonelli Luigi, *Il teatro contemporaneo italiano*, Milano 1936.
Storia del teatro italiano, a cura di Silvio d'Amico con introduzione di Luigi Pirandello e 10 capitoli di vari autori, Milano 1936.
 D'Amico Silvio, *Il teatro italiano*, Milano 1937.
 Kutscher Arthur, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, München 1942.
 *Pietsch-Ebert Lilly, *Die Gestalt des Schauspielers auf der deutschen Bühne des 17. und 18. Jahrhunderts*, in «Theatergeschichtliche Forschungen», 46, Berlin 1942.
 Courville Xavier de, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni: Luigi Riccoboni*, thèse Paris 1943.
 *Frey Dagobert, *Zuschauer und Bühne, eine Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels*, in *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Wien 1946.
 Staiger Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.
Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi, 9 vol., Milano 1947-'50.
 Strich Fritz, *Der Dichter und die Zeit*, Bern 1947.
 D'Amico Silvio, *Il teatro drammatico*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, a cura di vari autori, pp. 901-'54, Milano 1949.

- Possenti Eligio, *Guida al teatro*, Milano 1949.
 D'Amico Silvio, *Storia del teatro drammatico*, 4 vol., Milano 1950³.
 *Alewyn Richard, *Der Geist des Barocktheaters*, in *Weltliteratur, Festgabe für Fritz Strich*, Bern 1952.
 *Alewyn Richard, *Schauspieler und Stegreifbühne des Barock*, in *Mimus und Logos, Festgabe für C. Niessen*, Emdstetten 1952.
 *Schmidt Karlnst, *Die Bühnenprobe als Lustspieltyp in der englischen Literatur*, Halle 1952.
 Gregor Joseph, *Der Schauspielführer*, 6 Bde., Stuttgart 1953-'57.
 Apollonio Mario, *Storia del teatro italiano*, 2 vol., Firenze 1954³.
 Curtius Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 148ff. Bern 1954².
Enciclopedia dello spettacolo, fondata da Silvio D'Amico, vol. I-IX, 1954-'62.
 Kaiser Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1954.
 *Voigt Joachim, *Das Spiel im Spiel, Versuch einer Formbestimmung*, Diss., Göttingen 1954.
 Valbuena Prat Angel, *Historia del teatro español*, Barcelona 1956.
 Lüthi Max, *Shakespeares Dramen*, Berlin 1957.
 Pandolfi Vito, *La commedia dell'arte*, 6 vol., Firenze 1957-'61.
 Courville Xavier, *Lélio premier historien de la comédie italienne et premier animateur du Théâtre de Marivaux*, Paris 1958.
 *Nelson Robert J., *Play within a Play*, «Yale Romanic Studies», Second Series, V, New Haven 1958.
 *Brown Arthur, *The Play within a Play, an Elizabethan Dramatic Device*, «Essays and Studies», New Series 13, 1960.
 Pullini Giorgio, *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Rocca San Casciano 1960.
 Dietrich Margret, *Das moderne Drama*, Stuttgart 1961.
 Huizinga Johann, *Homo ludens*, Hamburg 1961.
 *Iser W., *Das Spiel im Spiel, Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen» 198, 1961.
 Klotz Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1961.

Literatur zu Goldoni

Goldonis Werke

- Opere complete di Carlo Goldoni*, edite dal Municipio di Venezia, a cura di Giuseppe Ortolani, 39 vol., Venezia 1907-'52.
Tutte le opere di Carlo Goldoni, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 vol., Mondadori, Milano 1935-'56.

Kritische Literatur

- Mangini Nicola, *Bibliografia goldoniana 1908-1957*, Venezia/Roma 1961.
 Guertzoni Giuseppe, *Il teatro italiano nel secolo XVIII*, Milano 1876.
 Lüder Heinrich Albert, *Carlo Goldoni in seinem Verhältnis zu Molière*, Diss., Leipzig 1883.

- Longhi P., *Studio sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII*, Firenze 1891.
 Rabany Ch., *Le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle*, Paris 1896.
 Maddalena Edgardo, *Nel teatro del Goldoni una commedia in luogo di prefazione*, in «Rivista teatrale italiana», 10, 1905.
 Ortolani Giuseppe, *Il Settecento*, Venezia 1905.
 Ortolani Giuseppe, *Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni*, Ven. 1907.
 Bertoni Giulio, *Carlo Goldoni e il teatro francese del suo tempo*, Modena 1907.
Pubblicazioni del Centenario goldoniano in «Rassegna bibliografica di letteratura italiana», gennaio-marzo 1907.
 Momigliano Attilio, *Primi studi goldoniani*, Firenze 1912.
 Momigliano Attilio, *I limiti dell'arte goldoniana*, Torino 1912.
 Momigliano Attilio, *La comicità e l'ilarità del Goldoni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXI, 1913.
 Ziccardi Giuseppe, *Forme di vita e d'arte nel Settecento*, Firenze 1913.
 Zardo Antonio, *Il teatro veneziano del Settecento*, Bologna 1925.
 Natali G., *Il Settecento*, vol. II, Milano 1929.
 Falchi L., *Carlo Goldoni e i comici dell'arte*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1930.
 Apollonio Mario, *L'opera di Carlo Goldoni*, Milano 1932.
 Rho Edmondo, *Il tono goldoniano*, in «Nuova Antologia», 1 giugno 1933.
 Lea K. L., *Italian Popular Comedy*, 2 vol., Oxford 1934.
 Ortolani Giuseppe, *Introduzione e commenti alle Opere di Carlo Goldoni*, Milano 1935-'56.
 Rho Edmondo, *La missione teatrale di Carlo Goldoni*, Bari 1936.
 Dazzi Manlio, *Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino 1957.
 Caccia Ettore, *Carattere e caratteri nella commedia del Goldoni*, Venezia/Roma 1959.
Studi goldoniani, Atti del convegno internazionale di studi goldoniani a Venezia nel 1957, a cura di Vittore Branca e Nicola Mangini, Venezia 1960.
 Jenni Adolfo, *Goldoni «filologo»*, in «Studi goldoniani», Venezia/Roma 1960.
 Ferrante Luigi, *I Comici goldoniani*, Bologna 1960.
 Mazzali Ettore, *Il «Teatro comico» e la commedia regolare*, in «Studi Goldoniani», Venezia/Roma 1960.
 Possenti Eligio, *«La cameriera brillante», tre atti di Carlo Goldoni*, in «Corriere della Sera», 30-IX-1961.

Literatur zu Pirandello

Pirandellos Werke

- Opere di Luigi Pirandello*, 6 vol., Mondadori, Milano 1959-'60.

Kritische Literatur

- Lo Vecchio Musti Manlio, *Bibliografia pirandelliana*, Milano 1937.
 Praga Marco, *Cronache teatrali*, 1919-'28, 10 vol., Milano 1920-'29.
 Tilgher Adriano, *Voci del tempo*, Roma 1921.

- Borgese G. A., *Tempo di edificare*, Milano 1923.
 Tilgher Adriano, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma 1923.
 Tilgher Adriano, *La scena e la vita*, Roma 1925.
 Pasini Ferdinando, *Luigi Pirandello (come mi pare)*, Trieste 1927.
 Nardelli Federico Vittore, *L'uomo segreto*, Milano 1932.
 Leo Ulrich, *Pirandello, Kunsttheorie und Maskensymbol*, in «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 11, 1, Halle 1933.
 Vittorini Domenico, *The Drama of Luigi Pirandello*, University of Pennsylvania Press, 1935.
 Lo Curzio Guglielmo, *La poesia di Luigi Pirandello*, Palermo 1936.
 Cremonese L., *Il teatro pirandelliano e la poesia dell'assurdo*, Firenze 1937.
 Antonelli Luigi, *Maschera nuda di Pirandello*, Roma 1937.
 Pasini Ferdinando, *Pirandello nell'arte e nella vita*, Padova 1937.
 Baccolo Luigi, *Luigi Pirandello*, Genova 1938.
 Paolantonacci J.-Th., *Le théâtre de Luigi Pirandello, Essai d'exégèse*, Paris s. d.
 Bontempelli Massimo, *Pirandello, Leopardi, D'Annunzio*, Milano 1938.
 Lo Vecchio Musti Manlio, *L'opera di Luigi Pirandello*, Torino 1939.
 Simoni Renato, *Tragedia di Pirandello*, in «Nuova Antologia», 1 dic. 1939.
 Adank Mathias, *Luigi Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco*, tesi, Berna 1948.
 Wandruszka Mario, *Luigi Pirandello*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 28, Halle 1954.
 D'Amico Silvio, *Prefazione al volume IV delle Opere di Luigi Pirandello*, Milano 1958.
 Zanardo Piero, *Le teorie di Pirandello ed il problema dell'interpretazione teatrale* in «Ateneo Veneto», CL, 1, 1959.
 Giudice Gaspare, *L'ambiguità nei «Sei personaggi in cerca d'autore»*, in «Paragone», dicembre 1961.
 Weigel Hans, *Der Dramatiker Pirandello*, in «Neue Deutsche Hefte», 82, 1961.
Pirandello ieri e oggi, a cura di Sandro D'Amico, «Quaderni del Piccolo Teatro», 1, 1961.

LE «CANTIGAS» DI JUYÃO BOLSEYRO

A Juyão Bolseyro¹ gli apografi italiani attribuiscono concordemente due tenzoni con i nobili Rodrigues Tenoyro e Soares Coelho e quindici «cantigas de amigo», alcune delle quali si distaccano notevolmente dalla produzione corrente dei *Cancioneiros* medievali; per quanto riguarda il genere più legato agli schemi provenzali, B e V presentano invece un notevole divario, essendo assegnate al nostro poeta quattordici «cantigas d'amor» nel primo codice e due (di cui una non trascritta in B) nel secondo, che attribuisce a Pero d'Armea le tredici composizioni successive².

La bibliografia relativa ai due autori, non fornendo alcun dato per la definizione dell'argomento, non ci permette che un discorso basato sull'esame diretto dei dati forniti dalla produzione poetica di Pero e di Juyão³.

¹ Il nome presenta nei codici le seguenti varianti: *Juião bosseyro*, *Juião besseyro* o *bol sseyro* e *Jvyano de bol sseyro* ai nn. 1076, 1165 e 1675 del Cod. Vat. 3217; *Juião bol sseyro*, *Juyão bol sseyro* e *Juyao bolsseyro* ai nn. 1076, 1165 e 1176 di B; *Juyaō bolsseyro* e *Juyao Bolseyro* in V 667 e 771.

² Le tenzoni hanno in B i nn. 403 bis e 1181, in V i nn. 14 e 786; in B alla prima «cantiga d'amor» di Bolseyro (n. 1076) corrisponde la V 667; segue poi in V la 668 non registrata in B; alle «cantigas» dal n. 1077 al 1090 di quest'ultimo codice corrispondono in V, con attribuzione a d'Armea, le composizioni 667-681 (la differenza numerica è dovuta all'errata numerazione di B, che scinde in due parti, ai nn. 1087-1088, la V 679). Le «cantigas d'amigo» sono trascritte in B dal n. 1165 al n. 1180, corrispondenti ai nn. 771-785 di V (anche qui la differenza numerica è data da un errore di B, che scinde la V 679 nelle due composizioni 1087 e 1088).

³ Il Monaci, il Braga e la Michaëlis, basandosi soltanto su V, attribuiscono naturalmente a d'Armea le «cantigas» contese; il Nunes, trascrivendo le composizioni in *Amor*, tralascia la V 668 e considera le successive opera di d'Armea, indicando soltanto per V 669 l'attribuzione di B a Bolseyro; la Ruggieri (*Varianti*

Poiché gli apografi italiani sembrano derivare da un archetipo comune e sono stati sottoposti entrambi al controllo del Colocci¹, è lecito supporre che la composizione segnalata al n. 1675 del Cat. Colocciano corrisponda alla V 668, trascurata dal copista di B: il Colocci potrebbe averla fatta inserire nell'apografo della Vaticana dopo la prima « cantiga d'amor », attribuita da entrambi i codici a Bolseyro, restituendo a Pero d'Armea le successive che nel catalogo, e poi in B, vanno sotto il nome di Juyão.

Cercheremo di verificare l'ipotesi, distinguendo innanzitutto gli elementi di cui essa è la somma: che la V 668 sia dovuta a Bolseyro ci sembra infatti provato, contro l'opinione del Machado², dalla ricordata segnalazione del Catalogo e dalla presenza in B, immediatamente dopo la composizione 1076 (V 667), di un segno convenzionale altrove usato nel codice per indicare una lacuna³.

Le difficoltà interpretative della composizione⁴ sono un altro elemento a favore della nostra ipotesi: com'è noto, i copisti di B preferivano omettere i testi di colore oscuro, laddove V ci offre spesso fantasiose trascrizioni da un originale di poco facile comprensione⁵.

di CB, p. 485) nota che al n. 1077 di B « manca la rubrica »; il Machado attribuisce a Bolseyro tutte le « cantigas d'amor » mentre il Costa Pimpão (*Literatura portuguesa*, p. 72), ignorando il problema della dubbia attribuzione, afferma che le « cantigas » di Juyano de Bolsseyro, « último autor referido no catálogo », « começavam no n. 1675 » del « códice original, representado pelo catálogo colocciano ».

¹ Per lo stemma dei codici si fa rinvio, soprattutto, all'introduzione del Monaci al *Canzoniere portoghese* di Molteni, al Nunes, *Amigo I*, pp. 441-476, alla Ruggieri (*Varianti di CB*, p. 459) e al Filgueira Valverde (*Lírica, medieval*, pp. 554-563), che riprende ed amplia quanto affermato dalla Michaëlis in *Ajuda II*, pp. 286-288.

Per gli interventi del Colocci sui due codd. rimandiamo ancora a J. Ruggieri, *Varianti*, p. 460, in cui si riassume anche quanto espresso dal Monaci nella prefazione all'edizione di V.

² L'editore di B afferma, a p. 91 del v. VII, che la composizione « Pela linguagem e pelo estilo, parece bastante posterior às outras cantigas atribuídas a Juyão Bolseyro ».

³ Cf. le composizioni B 1446-1447 e B 1087-1088.

⁴ Si vedano le note alla nostra trascrizione della « cantiga », *infra*.

⁵ E le diversità di lingua e di stile invocate dal Machado non ci sembrano, in realtà, tanto notevoli da fornire una prova contro l'attribuzione a Juyão. Ma il problema non ha, comunque, che un valore marginale.

Assai più incerta ci sembra la restituzione a d'Armea delle « cantigas d'amor » successive: vi si oppongono elementi esterni e interni la cui valutazione, non sempre pacifica, è essenziale per procedere ad un tentativo di soluzione del problema.

La prima difficoltà che presenta l'esame della tradizione manoscritta risulta dalla concordanza del Cat. Colocciano e di B rispetto a V: anche altrove¹ V corregge rispetto al Catalogo, ma, in genere, le innovazioni sono accolte anche da B e attestano soltanto l'esistenza di lacune e di errori nel Cod. Vat. 3217². D'altra parte, ove manchi la testimonianza di B la lezione di V è sempre preferita a quella del Cat. Colocciano, come appare evidente nell'attribuzione di alcune tenzoni al giullare Lourenço³.

Per quanto riguarda le rubriche, le varianti di V risultano perciò accettabili rispetto alla Tavola Colocciana e non eliminabili, quindi, pacificamente quando siano in contrasto con B⁴: se a ciò si aggiunga la già ricordata segnalazione di una lacuna⁵ dopo la B 1076, l'assegnazione a Pero d'Armea delle tredici composizioni successive parrebbe fondarsi su ragionevoli basi; in caso contrario, resterebbero a d'Armea soltanto quattro composizioni « d'amigo » e una « cantiga », la V 1134, che, quantunque rivolta a una « donzela », non può certamente, come si vedrà, essere inserita tra i canti « d'amor » più ortodossi.

Non resta ora che esaminare i dati offerti dai profili biografici ed artistici dei due compositori, tenendo conto della necessaria relatività degli elementi di prova che si potranno ottenere da una tale ricerca.

¹ Nel catalogo, ad esempio, si attribuiscono a Pero Meogo due « cantigas » che B (1182 e 1183) e V (787-788) restituiscono a Martin Campina.

² A proposito di lacune e di errori notiamo che il Machado, nell'indice comparativo degli autori posto a conclusione del VII volume della sua edizione di B, fa concordare questo ms. con il Cod. Vat. 3217 nell'attribuzione a Fernam Gonçalves de Seaura di due « cantigas » da V assegnate a Pero Barroso; ma B, in realtà, è d'accordo con V anche in questo caso.

³ Cf. Tavani, *Lourenço II*, pp. 97-98.

⁴ Tanto più che le varianti di V sono in genere costituite da addizioni che integrano la lezione di B.

⁵ Lacuna non giustificata, come in B 1087, da un cambiamento di mano.

La situazione cronologica e sociale di Juyão Bolseyro è determinabile sulla base delle due tenzoni con Tenoyro e Coelho, che lo indicano poeticamente attivo nel periodo che va dal 1250 al 1275¹ e chiaramente succubo dei due nobili trovatori².

Anche l'«apelido» del compositore, sia che esso significhi 'tesoriere', secondo l'*Elucidário*³ o 'fabbricante di borse', secondo il Vasconcellos⁴ o ancora, forse, 'colui che ama la borsa', indica la sua appartenenza alla classe più umile, come, del resto, afferma concordemente la dottrina⁵.

Le sole tenzoni forniscono ancora notizie per la collocazione geografica di Juyão, poiché i riferimenti a viaggi presenti nelle «cantigas de amigo» non ci sembrano, contrariamente all'opinione del Nunes⁶, degni di molta considerazione, costituendo uno dei motivi ricorrenti in tale genere poetico.

La Michaëlis, a proposito della tenzone con Tenoyro⁷, sembra rigettare l'ipotesi che l'incontro fra il nobile castigliano

¹ Per i dati cronologici rilevabili dalla tenzone con Tenoyro cf. Michaëlis, *Ajuda II*, pp. 405-406, che fissa l'ἀρχή del nobile contendente di Juyão nella 2a. metà del sec. XIII e Pidal, *Poesía juglaresca*, p. 75, che suppone « que en Sevilla, donde Men Rodríguez Tenorio tenía casa y ejercía el cargo de almojarife en 1277, se compuso la tensión en que este caballero amenaza a Juião con la consabida punada en la garganta ... ». Una datazione più sicura è assegnata alla tenzone con Soares, che s'inserisce nel filone dell'« Ammenstreit » (1274).

² Si veda l'acclusa edizione delle «cantigas».

³ « Bolseyro. Rebedor, depositario, o que tem a bolsa, ou cofre de uma comunidade religiosa ou secular. 'Pedro Botelho Bolseyro de Viseu'. Doc. de Maseiradão de 1307 ».

⁴ « no Sebastianismo do S.or Lucio de Azevedo figura Bras Afonso, bolseyro 1539, que só assina 'Bras Afonso', d'onde se conclue que bolseyro (que faz ou vende bolsas ...) é realmente indicação de ofício ... », in J. L. de Vasconcellos, *Antroponímia*, p. 187 del I. I.

⁵ Bolseyro è considerato « jogral » dalla Michaëlis (*Ajuda II*, pp. 364, 368 e 615), dal Nunes (*Amigo I*, p. 298), dal Sampaio (*Historia da literatura portuguesa*, p. 90), dal Pidal (*Poesía juglaresca*, p. 20), dal Lapa (*Lições*, p. 155) e dall'Asensio (*Poética y realidad*, p. 102); l'Azevedo (*Arte literária*, p. 137) lo chiama genericamente « trovador ».

⁶ « pelas palavras que atribui à sua amada (...) deixa ver que esteve ausente dela » (*Amigo I*, p. 298).

⁷ In *Ajuda II*, p. 579.

e il giullare sia avvenuto in Portogallo e presume un influsso della corte di Alfonso X su Bolseyro, basandosi su alcuni termini usati da quest'ultimo¹; il Nunes attribuisce al nostro soggiorni² alla corte del re Savio o a Siviglia, mentre Pidal propende per la nazionalità castigliana³, con un «excursus» in Portogallo per la tenzone con Soares Coelho, e il Pimpão lo considera «possivelmente galego»⁴.

In conclusione si può soltanto affermare che Juyão ebbe, a causa del suo stato, la necessità e la possibilità di viaggiare e di assorbire gli influssi di entrambe le corti iberiche: nulla di certo sulla patria (il lessico, come vedremo, non offre dati illuminanti), se non il fatto che il suo nome proprio e l'«apelido»⁵ si rinvengono in documenti trecenteschi di Viseu e di Guimarães e non escludono quindi una nazionalità portoghese.

La scarna biografia di Pero d'Armea è desumibile da una canzone satirica⁶ dedicatagli da Pero d'Ambroa, coevo di Ferdinando III o, più probabilmente, di Alfonso X⁷: la feroce disinvoltura con cui il nobile gallego accusa, forse non a torto⁸, Pero di tendenze erotiche eterodosse costituisce certamente una prova dei rapporti letterari esistenti fra i due e fa anche presumere l'inferiorità sociale dell'accusato: Pero d'Armea è quindi generalmente⁹ considerato un «segrel», originario forse della Galizia e vissuto nel secolo XIII.

¹ Per la questione lessicale si fa rinvio al commento linguistico alle «cantigas».

² Cf. loc. cit. alla nota 19.

³ Cf. la nota 14.

⁴ Pimpão, *Literatura portuguesa*, p. 130, n. 4.

⁵ Il nome Juyão è presente nei *Pergaminhos da Collegiada de Guimarães* (sec. XIV), come nota il Vasconcellos in *Opúsculos III*, p. 253.

⁶ Si tratta della V 1135, definita dalla Michaëlis (*Ajuda II*, p. 532) «um dizer do mais cruamente vil realismo».

⁷ Si veda *Ajuda II*, p. 533 e Nunes, *Amigo I*, pp. 290-292.

⁸ La «cantiga» trae occasione dalla già ricordata V 1134, in cui l'Armea si fa beffe d'una dipinta donzella esaltando, in contrapposizione alle bellezze di lei, le attrattive del proprio corpo.

⁹ Cf. *Ajuda II*, p. 532, *Amigo I*, pp. 241-242, Cidade, *Cantigas d'amigo*, p. XIII, Pimpão, *Literatura portuguesa*, p. 143.

L'epoca¹, l'ambiente e la condizione² sono quindi, «grosso modo», tutti elementi che avvicinano Pero a Juyão, sì che dalle loro vite parallele si deduce soltanto la possibile presenza di analogie tematiche e formali nelle «cantigas» dei due.

Il problema dell'attribuzione non è dunque minimamente chiarito dalla situazione storica degli autori e l'appartenenza delle composizioni di dubbia paternità al genere in cui il momento poetico tende più facilmente alla spersonalizzazione³ renderebbe quasi superfluo un esame comparativo della produzione di Pero e di Juyão, se le liriche «d'amigo» di quest'ultimo non fossero ricche di motivi fortemente caratterizzanti che costituirebbero, qualora se ne rinvenisse la presenza nelle «cantigas» da V assegnate a d'Armea, un elemento probante dell'appartenenza di queste al «corpus» poetico di Juyão.

La felice originalità espressiva e tematica delle «cantigas d'amigo» di Bolseyro trova d'accordo tutta la critica⁴, apparendo evidente anche ad una prima, affrettata lettura.

Le composizioni sono spesso raggruppabili in dittici e tritici caratterizzati da un motivo conduttore comune, ma accanto a «cantigas» d'ispirazione, diremmo, scolastica, come

¹ Soprattutto accettando la tesi dell'appartenenza di d'Ambroa alla corte di Alfonso X.

² La distinzione fra «jogral» e «segrel» ci sembra, qui come altrove, puramente formale: se infatti i «segréis» sono, come afferma Costa Pimpão nel luogo citato alla nota 29, «nobres desqualificados ou jograis aristocratizados pela convivência», si potrebbe tranquillamente ascrivere Bolseyro a tale categoria, dati i suoi rapporti con Soares Coelho e Tenoyro, o respingere Pero alla classe dei «jograis».

³ «La facilità dell'assimilazione è in diretto rapporto con la semplicità o, comunque, scarsa caratterizzazione della forma interna, la quale facilita il processo per cui il momento individuale si spersonalizza e finisce per formalizzarsi del tutto.» A Pagliaro, *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari 1958, p. 21.

⁴ «el juglar que con más original animación supo tratar los temas habituales del cantar de amigo»: Pidal, *Poesía juglaresca*, p. 75; «poeta... de inspiração... esquisita»: Entwistle, *Dos cossantes*, p. 91; «O notável Juião Bolseyro»: Azevedo, *Arte literária*, p. 126; «um dos mais perfeitos artistas dos nossos cancioneros»: Lapa, *Lições*, p. 155; «un canzoniere fra i più vivaci e personali»: Pellegrini, *Studi*, p. 60 nt. 18.

le V 776, 778 e 780 (B 1170, 1172 e 1174), dedicate a gelose lamentazioni e le V 774, 775 e 785 (B 1168, 1169 e 1179) che trattano il consueto tema della partenza e del ritorno, altre ve ne sono in cui la donna, abbandonando i nebulosi limbi dell'indeterminatezza, si rivela un essere dotato di robusto realismo, cantando la gioiosa consapevolezza dell'amore reciproco e assoluto¹, rammaricandosi, nella V 783 - B 1177, della propria bellezza che diviene causa di dolore per un innamorato respinto, o rinnegando, in nome dell'amato, ogni ricchezza e affetto familiare (V 784-B 1178).

Il sentimento amoroso esplose con forza singolare nelle tre «cantigas» dedicate alla notte (V 771, 772, 782 - B 1165, 1166, 1171): le ore trascorrono con infinita lentezza nel buio della solitudine che soltanto l'effettiva presenza dell'amato può dissipare. In realtà, l'ispirazione poetica sembrerebbe qui più vicina all'ambiente delle «karge» che alla sommessa temperie della lirica amorosa gallego-portoghese, se la fraseologia non richiamasse motivi del mondo cristiano, soprattutto nel ricordo analogico delle lunghe «noites de Avento»².

Ma se nei canti notturni Bolseyro osa mescolare con una certa impudicizia il sacro e il profano, nella V 777-B1171 egli si compiace addirittura di sovvertire tutto un mondo di tradizionali valori morali, mostrandoci una madre vituperante e maledicente la figlia troppo severa, che, sottraendole l'amico del cuore, le nega la gioia di essere «viçosa». Il motivo conduttore della «cantiga» costituisce veramente un «unicum» nel coacervo dei *Cancioneiros*, come bene ha sottolineato il Lapa³, anche se la comicità del testo, risultando dall'artificio letterario della inversione delle parti, resta pur sempre legata agli schemi dell'amore cortese.

¹ «nunca tan led'ome com molher vi» (B 1167- V 773) esclama la donna, che ricorda anche orgogliosamente, in B 1173 - V 779, come l'amato abbia composto per lei una «cantiga» tale che «nunca melhor feyta yi» e ribadisce, in B 1175 - V 781, l'esclusività del possesso nei confronti dell'uomo, «meu e non doutra», e la propria gioia: «nunca foy tan leda pois naci».

² Per una più ampia disamina dei motivi religiosi presenti nelle composizioni si fa rinvio alle nostre note al testo; sull'analogia con la lirica araba si veda Pellegrini, *Studi*, p. 63 nt. 30.

³ In *Lições*, p. 155.

I motivi che meglio caratterizzano la produzione « d'amigo » di Juyão sono del tutto assenti nelle due « cantigas d'amor » di più sicura attribuzione e ricompaiono, ma come svuotati della loro felice immediatezza espressiva, in alcuni dei canti « incerti ».

Fra le « cantigas » di dubbia attribuzione, in gran parte dedicate alla frusta tematica dell'amore-dolore e della madonna-perfezione, tre composizioni¹ sembrano respirare l'atmosfera poetica di Bolseyro: vi si cantano infatti le notti senza amore e si compara ancora l'essere amato alla gioia della luce che ritorna. L'analogia non può certo assumere un valore determinante per quanto riguarda il motivo della luce, presente anche in una « cantiga » di Pero d'Armea², e dev'essere valutata con molta prudenza in riferimento alle notti insonni: altri poeti, fra cui P. Eanes Solaz, D. Dinis, Paay Gomes Charinho e Bernard de Bonaval³, si servono dello stesso spunto poetico, che nelle « cantigas d'amigo » di Juyão riceve originalità solo dall'immediatezza del mezzo espressivo.

Un elemento a favore della paternità di Bolseyro sembrerebbe l'espressione⁴ « sol non posso dormir », che richiama l'analogia « sol non dormen estes olhos meus » della V 771⁵; ma la motivazione ci sembra davvero troppo fragile e, d'altra parte, non mancano anche argomenti simili a favore dell'attribuzione a d'Armea, come si è visto per il tema della luce.

¹ Si tratta di B 1083 - V 673, B 1084 - V 674, B 1085 - V 675.

² In B 1024 - V 809 si legge infatti « meu amigu e lum' e meu ben », analogo al « meu lum'e meu ben » della B 1083 - V 673 di Bolseyro.

³ « Eu velida non dormia »: B 829 - V 415 di Pedro Eanes Solaz; « Punh'eu quitar (...) estes meus olhos/ben de la sazón/que vos viron »: B 545 — V 148 i D. Dinis; « Os olhos meus (...) non poden dormir »: B 815 - V 399 di P. Gomes Charinho; « Os meus olhos non dormiran »: B 1069 - V 660 di B. de Bonaval. Per la presenza di un motivo analogo nella lirica castigliana al tempo dei re cattolici cf. Pellegrini, *Studi*, p. 30.

⁴ In B 1084 - V 674.

⁵ Altre analogie linguistiche fra le « cantigas » di Bolseyro e quelle di incerta attribuzione saranno esaminate nelle note al testo: si tratta sempre, comunque, di stilemi frequenti nella produzione della lirica gallego-portoghese.

Le « cantigas d'amigo » di Pero non presentano, nel complesso, novità formali e sostanziali degne di nota: la fanciulla piange per il tradimento, la partenza o l'assenza dell'amico secondo gli schemi più usuali¹. Ma nella già ricordata V 809 il tono si fa vivo e spontaneo: « Iddio mi fece *mays fremosa de quantas donas vi* », esclama la fanciulla, soffrendo della propria bellezza, causa d'un amore che ora la tormenta. Il ricordo della V 783 di Bolseyro sorge spontaneo, come ben dimostra il raffronto che fra le due « cantigas » aveva già stabilito il de Azevedo², autore certamente non impegnato nel problema dell'attribuzione.

Bolseyro e d'Armea sono dunque vicinissimi anche nella tematica e nel linguaggio e l'assegnazione all'uno o all'altro delle tredici « cantigas d'amor » non risulta affatto facilitata dall'esame della loro produzione più certa: in una materia così dubbia e aperta ad ogni possibile illazione³ ci pare che l'unico punto fermo sia costituito dalla rubrica collociana anteposta alla V 668, con l'indicazione del nome di Pero d'Armea.

E tuttavia la questione, ignorata o elusa dalla dottrina, non ci sembra seriamente risolvibile soltanto in base ad un dato fornito dalla tormentata tradizione manoscritta dei *Cancioneiros*: trascriveremo pertanto anche le « cantigas » incerte, lasciando a chi legge la possibilità di giungere a conclusioni diverse.

¹ Le strofe, di decasillabi acuti, non presentano alcuna notevole innovazione o peculiarità morfologica e lessicale.

² « A formosura que nesta cantiga [V 783] é todo o bem da mulher, surge como um mal ou castigo de Deus numa encantadora poesia de Pero d'Armea »: Azevedo, *Arte literária*, pp. 126-127.

³ Si tenga anche presente la tendenza dei trovatori ad incastonare nelle proprie composizioni « motivi altrui verisimilmente in voga o almeno noti » come giustamente rileva S. Pellegrini in *Studi*, p. 44 e ricorda G. Tavani a proposito de *I versi provenzali attribuiti ad Ayra Nunez*, p. 202 in « Annali dell'I. U. O.-Sez. Romanza », Napoli IV 2 (1962) pp. 197-206. Qui l'imitatore sarebbe, a nostro parere, Pero d'Armea, non nuovo a tali esercizi letterari, come ci conferma la Michaëlis (*Ajuda II*, p. 41, n. 1): « A poesia CV 677 de Pero d'Armea não é variante de 48 do CA de Martin Soares, conforme entendia Th. Braga (*Zeitschrift I* 183). Trata-se, pelo contrário, de duas elaborações diferentes sobre o mesmo thema ».

I nostri criteri di trascrizione non si distaccano da quelli adottati per le più recenti edizioni critiche di testi portoghesi arcaici: abbiamo quindi sciolto il segno di nasalizzazione davanti a labiale sorda o sonora con *m*, pur conservando negli stessi casi la nasale dentale quando essa si trovi già nei mss., e con *us* il segno di abbreviazione indicato con *9*; le consonanti doppie, qualora non siano etimologicamente giustificate, sono state scempiate al pari delle vocali doppie, che sono però conservate quando lo esiga la metrica.

Gli altri interventi sulla lezione manoscritta sono stati limitati al minimo indispensabile, con la distinzione di *j* e *v* da *i* ed *u*, con la separazione (ricorrendo, se necessario, all'apostrofo e al trattino) di più parole unite e la riunione di sillabe di una stessa parola scritte separatamente. Sobrio è anche l'uso della punteggiatura e degli accenti, che servono soprattutto a distinguere parole omografe non omofone. Si è preferita generalmente la lezione di B, da cui ci siamo discostati dove nel codice è scritto erroneamente *-ir* per *-rr*¹ e in pochi altri casi di cui si darà ragione nel commento alle singole « cantigas ».

La sinalefe è indicata con e le parentesi quadre avvertono di ogni interpolazione o integrazione testuale.

Nel trascrivere le « cantigas » non abbiamo tenuto conto dell'ordine di successione con cui esse si reperiscono nei due apografi, ritenendo opportuno presentare anzitutto quelle di maggiore importanza e di più sicura attribuzione: alle due tenzoni seguiranno perciò le « cantigas d'amigo » e le due composizioni « d'amor » da noi assegnate a Juyão. Le incerte chiuderanno la serie.

I

Juyão, quero contigo fazer,
se tu quiseres, hũa entençon

¹ Su tale argomento si vedano le recenti note di G. Tavani, *Appunti sulla grafia e la pronuncia del portoghese medievale*, in « Convivium » N. S. II (1963) pp. 214-216, che confermano e ampliano le osservazioni di Peixoto da Fonseca (*Cantigas de escárnio*, p. 13) e della Bertolucci Pizzorusso (*Martin Soares*, p. 44), alla quale si fa rinvio per la bibliografia più risalente.

5 e querrey-te na primeyra razon
hũa punhada muy grande poer
eno rostr' e chamar-te rapaz
muy mao, e creio que assy faz
boa entençon quena quer fazer.

10 Meen Rodríguiz, muy sen meu prazer
a farey vosc', assy Deus me perdon,
ca vos av[er]ley de chamar cochon
poys que eu a punhada receber
des y trobar-vos-ey muy mal assaz
e atal entençon, se a vós praz,
a farey vosco muy sen meu prazer.

15 Juyão, poys tigo começar
fuy, direy-t'ora o que te farey:
hũa punhada grande te darey
des y, querrey-te muytos couces dar
na garganta, por te ferir peor,
20 que nunca vylão aja sabor
doutra tençon começo começar.

25 Meen Rodríguiz, querrey-m'enparar,
se Deus me valha, como vus dyrey:
coteyfe nojoso vos chamarey
poys que eu a punhada recadar
des y direy pois só os couces for:
lexade-m'ora, por nostro Senhor,
ca asy se sol meu padr'a enparar.

30 Juyão, pois que t'eu filhar
pelos cabelos, e que t'arrastrar,
que dos couces te pês eu creerey.

Meen Rodríguiz, se m'eu trosquiar,
ou se me fano, ou se me crestar,
ay trovador, já vos non torvarey.

B 403 bis, V 14; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. di V a c. di Michaëlis (*Ajuda I*, n. 453); di B a c.

di Machado [306]; crit. su entrambi i mss. a c. di Lapa (*Escárnio* n. 300). Nota marginale in B: *Et nota che la tenzó fanno uno / cõ godo per uno et per la rima.*

1 Iuyão B, Juyão V; q̄ro B e V; faz̄ B e V- 2 q̄se res B, q̄se- res V; entencõ B, entecon V- 3 et B, 7 V; q̄reyte B e V; p̄meyra B e V; razõ B e V- 4 grãde B, grã de V- 5 trapaz V- 6 maor B, mas 7 V; qeo V; q̄ B e V-7 ententõ B, entêtõ V; q̄na B e V; faz̄ B e V-8 rrõiz B, spõiz V; muý B; praž B e V-9 cassy B e V; d̄s B, d̄z V; pdom B, *con la gamba della p tagliata*, perdem V- 10 auey B e V; co chõ B- 11 q̄ B e V; apunlxida V-12 tbar B, *con l'asta della b tagliata*, t̄bar V; eý B; assam V-13 7 B; entēcõ B, entengõ V; auez B; p̄z B e V-14 praz̄ B e V-15 Iuyão B, Juyão V- 16 oq̄ B e V-17 grãde V- 18 desý V; q̄reyte B e V; muetos coues V-19 jna V; gganta B e V; fesir V-20 q̄ B e V; nũca B, nuca V- 21 tençõ B; comecar V-22 rrõiz B e V; q̄reym B, q̄roym V; se B- 23 d̄s B e V; ug B-24 coreyfe B e V- 25 q̄ B e V; retadar B, retadu V- 26 soaz B, so os V- 27 lexademora B e V; p̄r B e V; n̄o B e V; Sen̄ B e V- 29 Iuyão B, Jup'ao V; q̄ teu B e V- 30 pedes cabe lez B, pelos cabelam V; 7 q̄ B e V; tassastrare a q̄ B, tassastrara q̄ V- 31 des B; cougas V; pessecrerey (?) B, pessegēgey V- 32 Mēa B, Mene V; rroiz B, spoiz V; semen B, so meu V; tsoq̄lar B, tpos dar V-33 crostar B, q̄ostar V-34 tũador B e V; iaues B e V; nõ B e V; taruey B, tamoy V.

Traduzione. - Juyão, voglio fare con te, se tu vorrai, una tenzone e vorrò, nella prima occasione, tirarti un gran pugno in faccia e chiamarti ragazzaccio, e credo che così conduce una buona tenzone chi la vuol fare. Men Rodriguez, proprio senza gusto la farò con voi, che Iddio mi perdoni, ché vi dovrò chiamar gran porcaccione per il pugno buscato; perciò con voi poeterò assai male e una tale tenzone, se la volete, io la farò con voi di malavoglia. Juyão, poiché ho cominciato, ti dirò adesso quello che ti faccio: un pugno enorme io ti voglio dare, e poi tirarti tanti calci in gola, a maggior danno, così ch'altro villan non provi il gusto di tenzonar con me un'altra volta. — Men Rodriguez, io mi difenderò, se Iddio mi aiuta, nel seguente modo: villano noioso vi chiamerò dopo il gran pugno e, quando saranno solo calci, vi dirò: lasciatemi ora, per nostro Signore, ché così suole mio padre difendersi. — Juyão, dopo averti afferrato per i ca-

PELLI e averti trascinato, che dei calci ti dolga io penserò. — Men Rodriguez, se mi pelerò, o se mi storpio, o se mi brucerò, ahi, trovatore, mai più ti seccherò.

1. Tenzone. Quattro « coblas doblas » di sette decasillabi a rima maschile (endecasillabi tronchi), seguite da una doppia « fiinda » formata da tre decasillabi a rima maschile. Nella prima strofa gli accenti interni sono sulla quarta sillaba ai vv. 1, 2 e 4, sulla 3a. al 3° v., sulla 6a. al 5°, sulla 2a. e 5a. al 6° e sulla 5a. al 7°. Nella seconda strofa, l'acc. interno è sulla 4a. ai vv. 1/3 e 7, sulla sesta ai vv. 4° e 6° e sulla 2a. e 6a. sillaba al v. 5°. Nella terza strofa l'accento interno principale cade sulla 4a. sillaba ai vv. 2°, 4°, e 7°, sulla 3a. ai vv. 1° e 5°, sulla 6a. al v. 3° e sulla 5a. al 6°. Una maggiore uniformità ritmica si nota nella quarta strofa con accento interno sulla 4a. in tutti i versi, salvo che nel 3° (sulla 5a.) e nel 4° (sulla 6a.). La prima « fiinda » ha accenti interni rispettivamente sulla 3a., 4a. e 6a. sillaba, mentre la seconda presenta tutti i versi accentati uniformemente alla 4a. sillaba.

Schema metrico:

Strofe: 10a: 10a: 10b: 10c: 10c: 10a.

« fiindas »: 10a: 10a: 10b.

2. - v. 1: *contigo*: il Lapa legge *tigo*, basandosi sul quadrisillabismo del nome *Juyão*, per cui si veda anche il Vasconcellos, *Opúsculos III*, pp. 252-253. Ma qui il vocabolo potrebbe essere eccezionalmente trisillabico, come ritiene la Michaëlis che lo considera tale anche ai vv. 15 e 29, dove tenta di correggere una supposta ipometria.

v. 3 *razon*: qui nell'accezione segnalata dal Magne (*Graal-Gloss.*, s. v.) di « texto ou assunto duma cantiga, em oposição a som, melodia ».

v. 5 *eno rostr' e*: il Braga legge *e no rostro*; il verso, ipometro, è stato integrato dalla Michaëlis coll'inserimento di un *ei* dopo *chamar-te*, ma la soluzione ci sembra piuttosto arbitraria e quindi inaccettabile.

v. 6 *mao, e creio*: accettiamo l'interpretazione della Michaëlis, ripresa anche dal Lapa, contro le letture del Braga (*mais, et*

qu'e) e del Machado (*maor greo*); la -r di *maor* è infatti da intendere come il segno paleografico di *et*, male interpretato dal copista di B.

v. 10 *av[er]ey*: il Braga legge *eu ey* e il Machado *aurey*; noi consideriamo in questo caso criticamente corretta l'integrazione proposta dalla Michaëlis e dal Lapa per sanare l'ipometria. Per l'origine onomatopeica del provenz. *cochon* si veda Michaëlis, *Glossário*, s. v. e soprattutto Corominas, *Diccionario*, s. v. *cochino*.

v. 13 *e atal*: il Braga e il Machado leggono rispettivamente, senza alcun motivo linguistico o paleografico, *et a tal* ed *en atal*.

v. 15 *tigo*: per l'integrazione operata dalla Michaëlis, che trascrive *[con]tigo*, cf. il v. 1.

v. 18 *couces*: il Braga modernizza il vocabolo in *çocos*.

v. 19 *garganta*: sull'origine onomatopeica del vocabolo, registrato anche dal Parker, *Vocabulario*, p. 27 cf. la bibliografia in Corominas, *Diccionario*, s. v. *gargajo*.

v. 2 *querrey-m'*: le interpretazioni della Michaëlis e del Braga (*quero-m'* e *quero y m'*) sono dovute alla errata lezione di V.

v. 23 *se Deus me valha*: tale formula si ritrova frequentemente nelle « cantigas d'amigo » di Bolseyro (cf. *infra*, *passim*). Sul valore ottativo di *se* con il presente congiuntivo cf. Tavani, *Lourenço II*, p. 89.

v. 24 *coteyfe*: « peão, vilão » in Michaëlis, *Randglosse I*, p. 215 e *Glossário*, s. v.

v. 25 *que eu*: metricamente ingiustificata è la lettura del Machado e del Braga (*qu eu*); quest'ultimo ripete l'errore al v. seguente, leggendo *s'os* invece di *só os*.

v. 27 *lexade*: non concordiamo colla Michaëlis e col Lapa, che leggono *le[i]xade*; il verbo è infatti registrato, nella forma non dittongata *dexar*, di cui *lexar* dovrebbe verisimilmente costituire la più probabile variante, in Magne, *Graal-Gloss*, s. v. *leixar*.

v. 28 *ca_asy*: la Michaëlis espunge la seconda *a*, ma l'ipometria del verso è già corretta dalla sinalefe. *padr'a enparar*: la Michaëlis ha eliminato la preposizione, rifiutando nel *Glossário* la costruzione *soer a*, ma si veda, *contra*, il Dias (*Syntaxe*, p. 221) e la Bertolucci (*Martin Soares*, p. 130). Non

siamo poi d'accordo col Lapa che trascrive *en parar*: il verbo *enparar* è infatti frequente nei *Cancioneiros* e ricorre più di una volta nella composizioni di Juyão.

v. 29 *que t'eu filhar*: da un'arbitraria interpretazione del Monaco (*quereu*) sono derivate le trascrizioni della Michaëlis e del Braga (*te quer[o] eu* e *quer'eu*), inaccettabili come quella, assolutamente ingiustificata, del Machado (*quer t'eu*); la nostra lettura è simile a quella del Lapa, che ha però voluto regolarizzare il verso, ipometro, premettendo un *for a filhar*.

e que t'arrastrar: anche qui concordiamo col Lapa, contro l'interpretazione Michaëlis-Braga (*e quer'arrastrar*), certo dovuta al Monaco che legge *rassastrara* o *cassastrara* invece di *tassastrara*, e contro quella del Machado (*e quer t'arrastrar*); sul verbo *arrastrar*, variante arcaica di *arrastar*, « conduzir a força », si vedano Nunes (*Gramática*, p. 153), Magne (*Graal Gloss.*, s. v.) e Parker (*Vocabulario*, p. 18, tra i vocaboli relativi all'equitazione): esso deriva naturalmente da *rastro*. Per il verbo *filhar* l'etimologia è meno chiara: la Michaëlis (*Glossário* s. v.) lo fa derivare da « *piliare*, agarrar pelos pelos »; più corretta la spiegazione in REW 6503, accettata anche dal Magne: « *piliare* 'nehmen', pg. *pilhar*, apg. auch *filhar* mit *f* von *ferir*, *furtar* ».

v. 31 *que dos couces te pês eu creerey*: la trascrizione del Lapa, che accettiamo integralmente, richiama in parte la lettura della Michaëlis (*e que dos couces te pes[eu farei]*). Gli altri due editori hanno dato personali interpretazioni del tormentatissimo verso: *a quem dos couces te pez' que entencey* è la lettura del Braga ed *e a grandes couces te possetrerey* quella del Machado.

v. 32 *trosquiar*: accettiamo stavolta la lettura del Machado, paleograficamente più giustificata dell'*estropiar* del Lapa. L'interpretazione della Michaëlis, che legge, basandosi su V, *respons dar*, è del tutto superata, come il *repostar* del Braga, accettato dal Lang (*Zum..Ajuda*, p. 396). Il verbo *trosquiar*, forma arcaica per *tosquiar*, 'tagliare i capelli a zero', è abbastanza noto ai poeti dei *Cancioneiros* (cf. Bertolucci, *Martin Soares*, p. 139) e agli autori di cronache (cf. Magne, *Graal Gloss.*, s. v. e Parker, *Vocabulario*, p. 29).

v. 33 *ou se me fano, ou se me crestar*: il verso è letto nei

modi più vari: *ou se me cal(o)*, *ou se vus dēostar* (Michaëlis), *ou se me salvo ou se me quero estar* (Braga), *ou se me fino ou se me crestar* (Machado) e *ou se me fano, ou se m'entortar* (Lapa). La nostra interpretazione, basata essenzialmente su B, dissente da quella del Lapa solo nella preferenza per il verbo *crestar*, più vicino alla lezione del codice.

v. 34 Distaccandoci dagli altri editori (ma il Lapa, in nota, fa cenno alla lezione da noi adottata) abbiamo preferito trascrivere *torvarey* dove la Michaëlis riporta *amarey*, il Braga *mays a direy*, il Machado *trouarey* e il Lapa *travarey*. Il verbo *torvar*, 'turbare, agitare', rispecchia con maggiore fedeltà la tradizione manoscritta e non contrasta con l'atteggiamento difensivo e dolente mantenuto da Juyão in tutte le fasi della tenzone.

3. La battaglia poetica fra il nobile Tenoyro, antenato del ben più celebre don Juan, e il meschino giullare si svolge ad armi impari: Men Rodriguez minaccia punizioni corporali descritte con crudele e compiaciuta minuzia e Bolseyro, dopo aver debolmente replicato con ingiurie accompagnate da prudenti espressioni di pavida reticenza, chiede pietà nel nome di Dio e nel ricordo del padre che gli ha evidentemente fornito numerosi esempi di difesa passiva.

Nella dolorosa aspettativa di più preoccupanti infortuni fisici, egli si affretta a proclamare il suo desiderio di non infastidire in alcun modo il collerico signore, a cui il povero giullare è probabilmente legato dalla fondamentale esigenza di « ganhar o pão ».

L'atmosfera, sia pure letterariamente esasperata, della tenzone ci fornisce un'immagine davvero meschina di Bolseyro, allora agli inizi del suo faticoso « iter » di poeta per professione: l'impaccio ostentato in tutta la composizione è infatti una riprova che essa fu scritta nel periodo giovanile, quando il giullare, inconsapevole delle proprie possibilità, non aveva ancora attinto dalla gioia della creazione poetica il coraggio per un « modus vivendi » più dignitoso e sereno.

II

- 1 Johan Soares, de pran as melhores
terras andastes que eu nunca vi,
d'averdes donas por entendedores
muy fremosas, quaes sey que ha hy,
5 fora razon, mays hu fostes achar
d'yrdes por entendedores filhar
senpre quand'amas, quando tecedores ?

Juyão, outros mays sabedores
quiseron já esto saber de min,
10 e en todo trobar may[s] trobadores
que tu non és, mays direy-t'o que vi:
vi bõas donas tecer e lavrar
cordas e cintas, e vi-lhes criar,
per bõa fé, muy fremosas pastores.

- 15 Johan Soares, nunca vi chamada
molher ama nas terras hu andey,
se por enparament'ou por soldada
non criou mês, e mays vus én direy:
enas terras hu eu soya viver,
20 nunca muy bõa dona vi tecer,
mays vi tecer algũa lazerada.

Juyão, por est'outra vegada
con outro tal trobador entencey;
fiz-lhe dizer que non dezia nada,
25 com'or'a ty desta tençon farey:
vi bõas donas lavrar e tecer
cordas e cintas e vi-lhes teer
muy fremosas pastores na pousada.

- 30 Johan Soarez, hu soya viver,
non tecen donas, nen ar vi teer
berç'ant'o fog' a dona muyt'onrada.
Juyão, tu debes entender
que o mal vilan non pode saber
de fazenda de bõa dona nada.

B 1181, V 786; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. di V a c. di Michaëlis (*Randglosse I*, pp. 153-154; di B a c. di Machado [1129]; crit. su entrambi i mss. a c. di Lapa (*Escárnio*, n. 249). In B, al termine della «cantiga», si legge la parola *Tenzó*.

1 *Johã ssoares* B, Joã ssoarez V; prã B; az V- 2 q̄ B e V; nũca B, nũcauy V- 3 p^r a^rentededores B, p̄ entededoras V- 4 q̄ B e V-5 razõ B e V- 7 ssenp̄ B e V; q̄ do B, quãdamas q̄do teçedures V, con *tã gamba della seconda q tagliata*- 8 Iuayo B; out^s B e V- 9 Q¹seron B, q¹serõ V; sab̄r V; mĩ V-10 et V; may t̄badores B e V-11 Q̄ B e V; nõ B e V; q̄ B e V-12 teçer V; 7 b e V-13 et V; tãr B, car V-14 p con la gamba tagliata B; pastořs V- 15 *Iohã soares* B, Johã soarez V; nũca B, nũ ca V-16 Molh̄ B e V; ãdey V-17 p^r B, p̄ V; enparamēt B e V; on V; so laida V- 18 nõ V; tõu B; mete B, mez V; emays V; ug B e V; ã V- 19 eusoy B, soy V; auiũ B e V-20 nũca V; teceẽ B, tezer V- 21 uȳ V; lažada B e V-22 *Iuyão* B; estout̄ B, out̄ V-23 t^obador V; ãtemey B, ãtramey V- 24 q̄ nõ B e V-25 tẽcõ B, rẽçõ V-26 laur̄ V; et tezer V- 27 et V- 29 *Iohã ssoarez* B, Soarer V; uiuũ V-30 Nõ B e V; tecẽ B, teçẽ V; nẽ har B e V- 31 ber ç^o V; muy B e V; torrades B, tõrra V- 32 Iujaõ B-33 q̄ B, q^o V; uylã B, uylan V; nõ B e V; sab̄ V.

Traduzione. - Joan Soares, certo le migliori terre passaste, che io mai non vidi: d'aver per amiche donne assai belle, come là vi sono, era lo scopo (del viaggio), ma come vi è venuto in mente d'andare a prendervi per amanti sempre ora balie, ora tessitrici? — Juyão, altri di voi più saggi vollero già questo sapere da me, ed (essi sono) in ogni tipo di poesia migliori di quel che tu sei, ma ti dirò quello che ho visto: vidi oneste donne lavorare e tessere corde e cinture e le vidi allevare, in fede mia, fanciulle assai graziose. — Johan Soares, non ho mai visto chiamare balia, nelle terre in cui sono stato, una donna che non avesse allattato, per benefici o per soldi, almeno un mese, e vi dirò di più: nelle terre dove passavo la vita non ho mai visto un'onesta donna tessere, ma ho visto farlo a qualche disgraziata. — Juyão, per questo fatto già con un altro trovatore ho combattuto; gli ho fatto riconoscere che non diceva proprio niente, come farò ora con te dopo questa tenzone: vidi oneste donne lavorare e tessere corde e cinture e le vidi allevare in casa fanciulle assai graziose. — Johan Soares, dove io vivevo le dame non tessono, né ho mai visto tenere

la culla vicino al focolare a una donna davvero onorata. — Juyão, tu devi capire che un villano nulla può sapere di ciò che riguarda una donna onesta.

1. - Tenzone. Quattro «coblas doblas» di due decasillabi a rima femminile (endecasillabi piani), alternati a due di rima maschile e seguiti da due decas. a rima maschile e uno a rima femminile, più una doppia «fiinda» formata da due decasillabi a rima femminile e da uno a rima maschile. La prima strofa e la «fiinda» di Bolseyro hanno un ritmo abbastanza regolare: gli accenti interni cadono infatti sempre sulla 4a. sillaba, salvo che nei vv. 4^o e 6^o della I strofa, in cui si ha accentazione rispettivamente sulla 3a. e 5a. sillaba; nella III strofa, al contrario, solo il primo e l'ultimo verso hanno accento interno sulla 4a., mentre il 2^o lo ha sulla 3a., il 3^o sulla 6a., il quarto sulla 3a., il 5^o e il 6^o ancora sulla 6a. La seconda strofa ha accenti sulla 4a. sillaba, tranne il 1^o v. (sulla 3a.) e il 3^o (sulla 6a.); la quarta strofa ha accenti sulla quarta salvo che al 1^o (sulla 3a.) e al 7^o verso (sulla 3a. e 6a.); la «fiinda» di Coelho è invece più varia: l'accento interno è sulla 3a. sillaba al 1^o verso, sulla 5a. al 2^o e sulla 3a. e 6a. all'ultimo. La «fiinda» riprende la rima delle ultime «coblas».

Schema metrico:

Strofe: 10'a: 10b: 10'a: 10b: 10c: 10c: 10'a.

«fiinda»: 10c: 10c: 10'a.

2. - v. 3 *entendedores*: il sostantivo è di genere comune nei *Cancioneiros* (cf. Michaëlis, *Glossário*), mentre nel *Graal* è sempre usato in riferimento a donzelle (cf. Magne, *Graal Gloss.*, s. v.) e la *Cronica Troyana* ne registra anche la forma femminile *entendedeyra* (cf. Parker, *Vocabulario*, p. 83).

v. 5 *filhar*: cf. la tenzone precedente, v. 29.

v. 7 *tecedores*: anche questo vocabolo assume qui genere femminile.

v. 8 *Juyão*: quadrisillabico, come nella composizione precedente.

v. 13 *criar*: il Braga, sulla base di V, legge *catar*.

v. 14 *per bõa fé*: tale formula di giuramento è di frequentis-

simo uso nei *Cancioneiros* (cf. Michaëlis, *Glossário*); *pastores*: «antigamente 'rapaz ou rapariga'», secondo Morais, *Dicionário*, s. v.

v. 17 *enparament*: il vocabolo, disusato, deriva da *enparar*, arc. per *amparar*, «isentar das justiças reais» (Morais, *Dicionário*, s. v. *enparar*); *soldada*: «sueldo, galardón» (Parker, *Vocabulario*, p. 153); l'inaccettabile lettura del Braga (*só laida*) si basa, al solito, sulla difettosa lezione di V.

v. 18 *non criou mês, e mays*: il Machado trascrive *mete mays*, ma noi accettiamo in questo caso la lezione di V, giustificata dalla spiegazione del Lapa: «ama só poderia ser chamada aquela que amamentasse pelo menos durante um mês, ou por privilégios inerentes à função (*emparamento*) ou por soldada».

v. 19 *soya*: la lettura del Braga (*soy a*) ci sembra gratuita, pur se ammissibile (cf. il commento alla «cantiga» precedente).

v. 21 *lazerada*: il vocabolo, che assume il significato di «mulher pobre, desgraçada» (Lapa), deriva da *lazerar*, 'commiserare', il quale a sua volta in REW 4958 è collegato al nome proprio *Lazärus*.

v. 23 *entencey*: accettiamo l'interpretazione del Lapa, contro Braga e Michaëlis (*entramey*) e il Machado (*en temey*): il verbo deriva evidentemente da *tençon*.

v. 29 *soya*: qui anche il Machado, con il Braga, legge *soy a*, ma si veda il v. 19.

3. La tenzone, che s'inserisce nel ciclo delle «cantigas» con cui più autori¹ si scagliarono contro il nobile Soares Coelho, colpevole di coltivare apertamente amori ancillari, ci mostra Juyão in una posizione inopinatamente battagliera nei confronti del potente trovatore.

Ma l'attacco verbale non presenta elementi nuovi rispetto ai motivi variamente sfruttati contro Coelho da ben più forti contendenti² e il trovatore si libera facilmente dalla petulanza del giullare, indegno di misurarsi con lui. Nel complesso la composizione è quindi priva di mordente ed ha valore soltanto come documento biografico.

¹ Cf. Michaëlis, *Randglosse I*, pp. 145-218.

² Si veda il commento del Lapa alla «cantiga», loc. cit.

III

- 1 Sen meu amigo manh'eu senlheyra
e sol non dormen estes olhos meus;
e quant'eu posso, peç'a luz a Deus,
e non mh-a dá per nulha maneyra.
- 5 Mays, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

Quand'eu con meu amigo dormia,
a noyte non durava nulha ren;
e ora dur'a noyt'e vay e ven,
10 non ven [a] luz, nen pareç'o dia.
Mays, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

- E segundo com'a mi parece
comigo man meu lum'e meu senhor,
15 ven log'a luz de que non ey sabor,
e ora vay [a] noit' e ven e crece.
Mays, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

- Pater nostrus rez'eu mays de cento,
20 por Aquel que morreu na vera cruz,
que El mi mostre muy ced'a luz,
mays mostra-mi as noites d'Avento.
Mays, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

B 1165, V 771; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. di V a c. di Lang (*Old Portuguese Songs*, p. 35); crit. di entrambi i mss. a c. di Nunes (*Amigo II*, p. 356 e *Crestomatia*, pp. 285-286); di B a c. di Machado [1114]; ed. e trad. ital. di Piccolo (*Antologia*, pp. 141-142).

1 Sê B; sêlheyra B- 2 nõ B e V; dormê B e V; meç B e V-3 peza V; adeg B e V-4 nõ B; nuhla *cancellato* B - 5 cõ B- 7 Quãdeu B; cõ B e V- 8 nõ B e V; rē B e V- 9 dura noyte uay euē B e V- 10 Nõ B e V; vê B; nê B e V; parezo V- 11 cõ B e V (*in entrambi i*

mss. la strofa termina con meu) - 13 segūdo B e V-14 mǎ B e V-15 Vê B, uê V; q̄ nō B e V-16 vê B, uê V; creçe B e V-17 cō B e V (che concludono qui la strofa) - 19 nostrg B; cêto B, decêto V- 20 p^o, con l'asta tagliata B, p^r V; aql, con l'asta della l tagliata B; q̄ B e V- 21 Q B, q̄ V; el' B; most^r B e V- 22 dauêto B e V- 23 cō B e V (che concludono qui la « cantiga »).

Traduzione. - Senza il mio amico io rimango sola, e neppure godono il sonno questi miei occhi; e, per quanto posso, chiedo a Dio la luce, ma Egli in nessun modo me la concede. Ma, se io fossi qui con il mio amato, la luce splendrebbe ora per me. Quando dormivo in compagnia del mio amore, non aveva durata la notte; ora essa permane nel suo lento trascorrere, non viene la luce, né il giorno riappare. Ma se io fossi qui con il mio amato, la luce splendrebbe ora per me. E io penso che, mentre quando è con me il mio sole, il mio signore, appare tosto la luce, di cui non godo, ora la notte va, e viene, e cresce. Ma se io fossi qui con il mio amato, la luce splendrebbe ora per me. Più di cento Paternostri ho recitato per Colui che morì sopra la croce, perché mi faccia riapparire il giorno, ma Lui mi manda le notti dell'Avvento. Ma se io fossi qui con il mio amato, la luce splendrebbe ora per me.

1. - « Cantiga d'amigo ». Quattro strofe « singulars » di due enneasillabi a rima femminile (decasillabi piani) fra cui s'inseriscono due decasillabi a rima maschile (decasillabi tronchi). Ad esse segue un « refran » di due enneasillabi a rima femminile. L'accento interno principale cade sempre regolarmente sulla quarta sillaba nella 1a. strofa e nel « refran »; nella seconda strofa gli accenti sono sulla 2a. e 6a., salvo l'ultimo verso accentato sulla 4a.; la terza strofa ha il primo verso accentato sulla 3a., l'ultimo sulla 6a. e gli altri sulla 4a.; l'ultima strofa ha i primi due vv. accentati sulla 6a., il terzo sulla 4a. e l'ultimo sulla 2a. e 6a.

Schema metrico:

9'a: 10b: 10b: 9'a-9'c: 9'c.

D'accordo col Nunes abbiamo restituito il necessario articolo determinativo ai sostantivi *luz* e *noite* dei vv. 10 e 16, ipometri secondo la lezione dei codici.

2. - v. 1 per *senlheyra*, 'solitaria' cf. Cunha, *Codax*, pp. 165-168 e Parker, *Vocabulario*, p. 126, s. v. *Senlheyro*.

v. 2 *sol*: sulla derivazione dell'avverbio da *solum*, attraverso **sole* e sul significato di 'neppure' che esso assume seguito dal *non* si vedano i glossari della Michaëlis e del Magne, s. v. e il Lang, *Das Liederbuch*, p. 167.

v. 3 *quant'eu posso*: non concordiamo col Nunes (*Amigo III*, p. 340) che spiega: « o mais instantemente possível ». L'espressione ha un valore più generale, come conferma il verso successivo (« per nulha maneyra »).

v. 5 *masesse*: sul particolare valore semantico assunto dal verbo ('restare durante la notte'), cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v. *mãer*. Il Nunes (*Gramática*, p. 365) dà spiegazione della forma verbale.

v. 9 *dur'a noyt'*: d'accordo col Nunes, si restituisce l'articolo al sostantivo, per analogia col v. 8. *e vay e ven*: qui, come al v. 16, abbiamo ristabilito la costruzione anaforica, stilisticamente suggestiva.

v. 13 *segundo com'*: sul significato di 'quando' dell'espressione, cf. Dias, *Syntaxe*, p. 297 e il Vasconcellos, *Opúsculos I*, p. 449, che si oppone validamente alla lettura dei vv. 13 e 14 proposta dal Lang (*E, segundo com'a mi parece | u migo man.*).

v. 14 *man*: il Braga trascrive *m'é*, ma la lezione dei codd. è confermata dal particolare significato di *mãer* (cf. v. 5).

v. 20 *por Aquel* l'espressione è probabilmente una formula sacrale (cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v. *por*). Preferiamo senz'altro tale interpretazione, accolta anche nella traduzione del Piccolo, a quella del Nunes, che collega il *por* al *que* del verso successivo, dando all'insieme un valore finale.

v. 21 *muy ced'a luz*: il Nunes, seguendo il suggerimento del Vasconcellos, corregge l'ipometria del verso integrando *ced[o]*. Ma l'ipometria non sussiste ove si consideri *muy* disillabico.

v. 22 *mays mostra-mi*: preferiamo la lettura del Nunes, che corregge il verso ipometro mantenendo lo stesso pronome del verso precedente, a quella del Lang (*mais mostra-mh-a noites dauêto*) che non opera integrazioni, e a quella del Vasconcellos (*mais mostra-mh as noites d[e]avento*), più faticosa della nostra. Sull'espressione *noites d'Avvento* nel senso di lunghe notti invernali cf. ancora il Vasconcellos (*Opúsculos I*, p. 450), che ricor-

da un'espressione analoga, ma riferita alla lunghezza dei giorni, « num romance francês medieval, *L'Escoufle* ».

3. - Il canto dell'amore terreno, stilisticamente felice proprio per la povertà dei moduli espressivi attraverso cui traspare tutta l'intensa angoscia della donna insonne, è sorprendentemente racchiuso, come abbiamo già precedentemente notato, fra due invocazioni alla divinità. Questo richiamo al soprannaturale potrebbe essere dovuto a particolari esigenze ambientali e di mestiere: sembra quasi che Bolseyro voglia rassicurare le sue ascoltatrici più contegnose sulla fondamentale ortodossia della propria formazione spirituale.

L'immagine ardita dell'appagamento amoroso si tempera così nella pietistica raffigurazione della fanciulla orante.

Ma più che da motivi d'imposizione esteriore, ci piace pensare che la mescolanza tra sacro e profano sia stata dettata al giullare dalla diretta osservazione e penetrazione nella psicologia della donna innamorata che con disarmante irrazionalità riduce terra e cielo (un cielo più magico che divino) entro i casalinghi confini della sua notte senza luce.

IV

- 1 Da noyte d'eyre poderam fazer
grandes tres noytes, segundo meu sen;
mays na d'oje mi vëo muyto ben:
ca veo meu amigo,
5 e ante que lh'envyasse dizer ren,
veo a luz e foy logo comigo.

- E poys m'eu eyre senlheira deitey,
a noyte foy, e vëo, e durou;
mays a d'oje pouco a semelhou:
10 ca vëo meu amigo,
e tanto que mh a falar começou,
veo a luz e foy logo comigo.

E comecey eu eyre de cuydar,
e começou a noyte de crecer;

- 15 may-la d'oje non quis assy fazer:
ca vëo meu amigo,
e faland'eu con el a gran prazer,
veo a luz e foy logo comigo.

B 1166, V 772; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. a c. di Nunes (*Amigo II*, p. 357); di B a c. di Machado [1115].

1 poderã B- 2 següdo B e V; sê B- 3 bẽ B- 5 rẽ B- 7 cyre V; sêlhei-
ra B- 10 etãto pleon. B; atãto cancellato V 11 tãto B; atanto V; q̄
B e V; comezou V- 12 uẽo V; entrambi i codd. concludono la strofa
con luz- 14 B omette la e iniziale; comezou V -15 nõ q̄s B e V- 16
ueno B- 17 cõ B e V; agrã B, aḡm V- 18 in entrambi i codd. la
« cantiga » si conclude con luz.

Traduzione. - Della notte di ieri avrebbero potuto fare tre grandi notti, almeno per me; ma in quella di oggi grande gioia m'è venuta: perché giunse il mio amore, e prima che gli mandassi a dire qualcosa, la luce apparve ed egli mi fu vicino. Poiché ieri da sola io ho dormito, la notte venne e lenta trascorse; ma quella di oggi ben poco le ha somigliato: perché giunse il mio amore, e non appena comincio a parlarmi la luce venne ed egli mi fu vicino. Io avevo cominciato ieri il mio penare e la notte il suo crescere; ma quella di oggi non volle fare in tal modo, perché venne il mio amico, e mentre gli parlavo a mio diletto, la luce apparve ed egli mi fu vicino.

1. - « Cantiga d'amigo ». Tre strofe « singulars » composte da quattro decasillabi a rima maschile e da un « refran » (composto da un esassillabo e da un decasillabo, entrambi a rima femminile) il cui primo elemento precede l'ultimo endecasillabo tronco di ogni strofa. I versi hanno l'accento principale interno sempre sulla quarta, ad eccezione del 3° che in ogni strofa è accentato sulla terza sillaba e del 5° della prima strofa, con accento sulla sesta. L'esassillabo del « refran » è accentato sulla 2a. sillaba e il decasillabo sulla 4a. Schema metrico:
10a: 10b: 10b-6'c-10b-10'c.

2. - v. 1 *eyre*: il Braga modernizza inutilmente in *ontem*; per l'uso dell'arcaismo nei *Cancioneiros* cf. Michaëlis, *Glossário*,

s. v. *eiri* e Bertolucci, *Martin Soares*, p. 49; per l'evoluzione del vocabolo da *heri* cf. REW 4115 e Nunes, *Gramática*, p. 342. *poderam*: per l'uso del piuccheperfetto indicativo invece del condizionale cf. Dias, *Sintaxe*, p. 191.

v. 2 *segundo meu sen*: la costruzione senza articolo determinativo è documentata in Michaëlis, *Glossário*, s. v. *segundo* (*segund'agora meu cuidar*).

v. 3 *vêo*: sulla duplice lezione dei mss. (*veo e vëo*), da *noi* mantenuta, cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v. *viir*, Nunes, *Gramática*, p. 111, Magne, *Graal-Gloss.*, s. v. *viir*, *vir* e Cunha, *Codax*, p. 178 (con altra bibliografia).

v. 4 *ca*: per le diverse possibilità semantiche della congiunzione cf. Cunha, *Codax*, p. 103.

v. 7 *senlheira*: cf. il v. 1 della « cantiga » precedente.

v. 9 *a semelhou*: per le diverse costruzioni del verbo *semelhar* (preposizioni *a* e *de* o acc. semplice) si vedano i glossari della Carvalho e del Magne, s. v. *semelhar*, il Dias, *Sintaxe*, p. 14 e il Tavani, *Lourenço II*, p. 79.

v. 11 *e tanto que*: l'espressione indica il susseguirsi immediato delle due azioni (Dias, *Sintaxe*, p. 290), reso ancor più evidente dal *logo*.

v. 12 *comecey (...) de*: sull'arcaismo della costruzione verbale cf. Dias, *Sintaxe*, p. 221.

v. 17 *el*: per tale forma pronominale si vedano Nunes, *Gramática*, p. 235, Michaëlis, *Glossário* e Magne, *Graal-Gloss.*, s. v.

3. - Nei primi due versi di ogni strofa si ripete il motivo della notte insonne e solitaria, sofferta ormai soltanto nel ricordo, a cui si contrappone, nei vv. 3 e 4, l'attuale felicità per la presenza dell'amato.

I due versi finali concludono in un improvviso irrompere di luce la breve parabola degli stati d'animo della fanciulla: all'angoscia nell'exasperante scorrere del tempo si sostituisce il « gran prazer » dell'amoroso colloquio attraverso un ritmo uniforme, senza scosse, in cui l'esasillabo del « refran » (*ca veo meu amigo*), felicemente inserito nel corpo della strofa, costituisce la nota dominante.

V

- 1 Fuy oj'eu, madre, veer meu amigo,
que envyou muyto rogar por én,
porque sey eu ca mi quer muy gran ben;
mays, vedes madre, poys m'el vyo con sigo,
5 foy el tan ledo que, desque naci,
nunca tan led'ome con molher vi.

- Quand'eu cheguey, estava el chorando,
e non folgava o seu coraçon,
cuydand'en mi, se hiria, se non;
10 mays poys m'el vyu hu m'el estava asperando,
foy el tan ledo que, desque naci,
nunca tan led'ome con molher vi.

- E poys Deus quis que eu fosse hu m'el visse,
diss'el, mha madre, como vus direy:
15 « vej'eu viir quanto ben no mund'ey »;
e, vedes madre, quand'el esto disse,
foy tan ledo que, desque eu naci,
nunca tan led'ome con molher vi.

B 1167, V 773; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amigo II*, p. 358); di B a c. di Machado [1116]. Altre edd.: Spina (*Lírica Trovadoresca*, p. 347) e Piccolo (*Antologia*, pp. 139-140).

2 Q B; poren B e V- 3 q̄ B; camo V; auer V; grã B e V; bẽ B- 4 cõ B e V- 5 tã B e V; q̄ desq̄ naçi B- 6 tã B; cõ B e V- 7 Quã-deu B; choarãdo B e V- 8 nõ B; coraçõ B, corazõ V - 9 Cuydãdemi B, cuydãdẽ V; nõ B e V - 10 aspando, con la gamba della p tagliata B e V, al verso seguente - 11 tã V; q̄ desq̄ naçi V; in B manca l'intero verso- 12 in B manca nunca, in V l'intero verso; tã ledome cõ B; seguono in B, cancellati, i primi due vv. della strofa- 13 d̄s q'is q̄ B e V- 14 comoug B e V- 15 uijr B, mir V; q̄nto B, quãto V; bẽ B; müdey B e V- 16 quãdel B e V- 17 foy B; tã B e V; q̄ desq̄ B e V; naçi B e V- 18 manca in entrambi i mss.

Traduzione. - Madre, oggi sono andata a trovare il mio amato, che molto di ciò mi aveva pregato, poiché io so che mi vuole un gran bene; ma vedi, madre, appena mi vide vicina, ne fu tanto lieto che, da quando nacqui, mai vidi un uomo tanto felice accanto a una donna. Quando arrivai egli stava piangendo, e non era sereno il suo cuore, pensando a me, alla mia incerta venuta: ma, poiché mi vide dove mi attendeva, ne fu tanto lieto che, da quando nacqui, mai vidi un uomo tanto felice accanto a una donna. E poiché Iddio volle che io giungessi al suo sguardo, diss'egli, o madre mia, queste parole: «vedo venire quanto di caro ho al mondo»; e, vedi madre, quando questo disse, ne fu tanto lieto che, da quando nacqui, mai vidi un uomo tanto felice accanto a una donna.

1. - «Cantiga d'amigo». Tre strofe «singulares» di due decasillabi a rima femminile (1° e 4° verso) e due a rima maschile (vv. 2°-3°), con «refran» di due decasillabi maschili. La struttura della «cantiga» ci sembra quindi del tutto regolare, contro il parere del Nunes (*Amigo*, III p. 343) il quale, considerando ipermetri i vv. 4, 10 e 16, propone l'espunzione di *con* al v. 4 (ma *vyo* può essere monosillabico) e di *E* al v. 16, con un intervento del tutto ingiustificato. Al v. 10 consideriamo accettabile la sinalefe fra *estava* e *asperando* proposta dallo stesso studioso, ma l'altra supposta sinalefe fra *vyyu* ed *hu* non ci sembra necessaria, tenendo conto dell'indebolimento della -e- protonica di *asperando*. Non siamo inoltre d'accordo col Nunes sul verbo *veer* del 1° verso, da lui considerato monosillabico (e si veda, *contra*, lo stesso Nunes, *Gramática*, p. 63) e sulla proposta sinalefe fra *fosse* ed *hu* al v. 13, a cui preferiamo quella, da noi indicata, fra *que* ed *eu*. L'accento interno principale cade sempre sulla 4a. sillaba, salvo che nel verso finale d'ogni strofa, dove esso si sposta sulla 5a.

Schema metrico:

10'a: 10b: 10b: 10'a-10c: 10c.

2. - v. 2 *por én*: l'accento distingue il pronome dimostrativo neutro (forma apocopata di *ende*) dalla preposizione di luogo. Si vedano esempi in Michaëlis, *Glossário*, s. v. *en*, e Dias, *Sintaxe*, p. 176.

v. 3 *ca*: la congiunzione, qui con valore dichiarativo, può anche, in altri casi, considerarsi comparativa o causale (cf. v. 4 della «cantiga» precedente).

v. 4 *vedes*: sull'uso del presente indicativo per l'imperativo si veda Nunes, *Amigo* III, p. 38.

v. 5 *naci*: la forma senza «cedilha» è ampiamente documentata anche in A (Michaëlis, *Glossário*, s. v. *nacer*); per la perdita della -s- di *nascer* nella fase arcaica del portoghese si veda Magne, *Graal-Gloss.*, s. v.

3. - La composizione ruota tutta intorno al delizioso «refran», in cui trionfa il compiaciuto orgoglio dell'innamorata: mai nessun'altra donna ha reso tanto felice il proprio uomo. Nell'andamento melodico senza sobbalzi o improvvisi fratture solo l'ultimo verso di ogni strofa muta la posizione dell'accento interno, che poggia su *ome*, quasi a sottolineare l'importanza che la fanciulla attribuisce all'oggetto amato. La madre è la confidente muta e comprensiva di tanto reciproco affetto: l'uomo soffre, insiste per vedere l'amata e si fa trovare in lacrime per colei ch'è tutto il suo bene «no mundo». Ma se la figura maschile non si allontana dall'archetipo della migliore tradizione trovadoresca, la protagonista della «cantiga» appare anche qui dotata di una personalità viva e spontanea, ripetendo alla madre, ma soprattutto a se stessa, l'ineffabile scoperta d'ogni amore: «nunca tan led'ome con molher viu».

VI

1 Nas barcas novas foy-s' o meu amigo daqui,
e vej'eu veir barcas, e tenho que ven hi,
mha madre_o meu amigo.

5 Atendamus ay madre, senpre vus querrey ben,
ca vejo viir barcas, e tenho que ven hi,
mha madre_o meu amigo.

Non faç'eu desaguisado, mha madre, no cuydar,
ca non podia muyto sen mi alhur morar,
mha madre_o meu amigo.

B 1168, V 774; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. del Nunes (*Amigo II*, p. 359 e *Crestomatia*, p. 288); di B a c. di Machado [1117]. Altre edd.: Bell (*Oxford Book*, p. 27) e Piccolo (*Antologia*, p. 140). In B si legge la rubrica 13 syl.

2 uejr V; q̄ B e V; uē V- 4 (4 e 5 dei mss.) Atēdamg B; Sēp̄ug B, senp̄ug V; q̄rrey B e V; bē B- 5 (6 dei mss.) uijr B e V; q̄ uē B e V- 6 (7 dei mss.) madro V; entrambi i codd. concludono la strofa con madre. - 7 (8 e 9 dei mss.) Nō B; faceu B- 8 (10 e 11 di B, 10 di V) nō B e V; Sē B- 9 (12 di B e 11 di V) B omette la o davanti a meu; madro V.

Traduzione. - Di qui partì il mio amico sulle barche nuove, e io ne vedo giungere e penso che là viene, o madre, il mio amico. Attendiamo, o madre, vi vorrò sempre bene, ché vedo giungere barche, e penso che là viene, o madre, il mio amico. E non commetto errore, o madre, nel pensarlo, ché non potrebbe a lungo senza di me vivere lontano, o madre, il mio amico.

1. - « Cantiga d'amigo ». Tre strofe di due versi tronchi di tredici sillabe, secondo l'indicazione del Colocci, costituiti dall'unione di un esassillabo a rima femminile (settenario piano) e di uno a rima maschile (settenario tronco). Le strofe, « singulars », sono seguite da un senario piano che ne costituisce il « refran ». Accentuazioni interne: 1°, v. 4a. e 10a. (4a. dell'emistichio); 2°, 3a. e 9a. sillaba (2a. dell'emist.); 4°, 3a. e 10a. (3a. dell'emist.); 5°, 2a. e 9a. (2a. dell'emist.); 7°, 3a. e 9a. (2a. dell'emist.); 8°, 4a. e 9a. (2a. dell'em.); il « refran » è accentato sulla seconda sillaba. Schema metrico:

I e III str.: 13a: 13a-6'b II str.: 13a: 13c-6'c.

2. - v. 2 *veir*: tale forma verbale, registrata dal Magne (*Graal-Gloss.*, s. v.), precede storicamente l'altra del v. 5 (*viir*).

hi: sulla diverse possibilità semantiche del vocabolo, che qui assume il duplice significato di avverbio di luogo e di tempo, cf. Cunha, *Codax*, pp. 124-125.

v. 3 *madre*_o: per la sinalefe, registrata graficamente anche dai codd., si veda Cunha, *Poética*, p. 34.

v. 7 *desaguisado*: il Nunes espunge la prima *a* per correggere l'ipermetria del verso, facilmente eliminabile anche tenendo solo conto del probabile indebolimento della vocale *a*. *madre no*: contro il Braga e il Nunes, che leggono *madr'eno*, conserviamo la lezione di B, essendo la forma più moderna della preposizione articolata ampiamente documentata nei *Cancioneiros* (cf. Michaëlis, *Glossário*).

v. 8 *alhur*: per l'etimologia e l'uso arc. del vocabolo (da *alior-su* e col significato di 'altrove, lontano') si vedano, tra l'altro, i glossari della Michaëlis e del Magne, la *Gramática* del Nunes (p. 342) e REW 343.

3. - L'ansia della fanciulla per l'auspicato ritorno dell'amato e i suoi tentativi per convincere la madre a trattenerla sulla riva del mare sono musicalmente espressi nei brevi e concitati emistichi della « cantiga ». La giovane è succuba della madre, secondo la concezione della famiglia-« Sippe » (Scudieri Ruggieri, « *Kharge* » e « *cantigas d'amigo* », pp. 21-22 e non può agire di sua volontà: le « barcas novas » (ricordate con iterazione binaria) che le portarono via l'amico e che ora riappaiono all'orizzonte sono la causa della sua agitazione, dato che la madre potrebbe autorevolmente opporsi alla sua attesa. Ma esse le recano anche pensieri felici poiché, come nella « cantiga » precedente, la fanciulla è ben certa dei sentimenti profondi dell'amato. Ancora una volta, nel tema della gioiosa consapevolezza dell'amore, svolto attraverso un ritmo particolarmente espressivo, appare chiara l'impronta della singolare personalità poetica di Juyão.

VII

- 1 Vej'eu mha filha, quant'é meu cuydar,
as barcas novas viir pelo mar,
en que se foy voss'amigo daqui.
Non vus pês madre, se Deus vus enpar,
5 hirey veer se ven meu amigu_i.

Cuyd'eu mha filha, no meu coração,
das barcas novas que aquelas son

en que se foy voss'amigo daqui.
 Non vus pês madre, se Deus vus enpar,
 10 hirey veer se ven meu amigu i.

Filha fremosa, por vus non mentir,
 vej'eu as barcas pelo mar viir
 en que se foy voss'amigo daqui.
 Non vus pês madre, quant'eu poder hir,
 15 hirey veer se ven meu amigo.

B 1169, V 775; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amigo II*, p. 360); di B a c. di Machado [1118]; altra ed. Bell (*Oxford Book*, p. 28).

1 quâte B-2 uijr B e V-4 Nõ B; u9 B e V; u9 B e V-5 uẽ B-6 meo coraçõ B- 17 q̄ aqlas B e V- 8 Enqsse B- 9 Nõ B; u9 B e V; d̄s B, des̄ V; u9 B e V; ēpar B- 10 manca in entrambi i codd.- 11 u9 nõ B e V; mētir B-12 plõ B e V; uijr B e V- 13 Eqsse B, enqsse V-14 Nõ B; u9 B; quâteu B e V.

Traduzione. - Io vedo, o figlia, a quanto mi pare, le barche nuove venir per il mare, con cui l'amor vostro se ne partì. — Non vi dispiaccia, madre, che Iddio vi protegga, andrò a vedere se vi giunge il mio amore. — Io penso, o figlia, dentro il mio cuore, che le barche nuove son quelle con cui l'amor vostro se ne partì. — Non vi dispiaccia, madre, che Iddio vi protegga, andrò a vedere se vi giunge il mio amore. — Mia bella figlia, e il vero vi dico, scorgo pel mare venire le barche con cui l'amor vostro se ne partì. — Non vi dispiaccia, madre, per quanto mi sarà possibile, andrò a vedere se giunge il mio amore.

1. - « Cantiga d'amigo ». Tre strofe « singulars » di decasillabi maschili, con accento interno sempre sulla quarta sillaba. I due versi del « refran » concludono separatamente le parole della madre (che comprendono 2 vv.) e della figlia (che occupano un solo verso e si ripetono uguali in due strofe). Contro il parere del Braga e del Nunes abbiamo preferito conservare l'ipometria e la mancanza di rima (ove non si tenga conto della sola assonanza) dell'ultimo verso, come ci consi-

gliano entrambi i codici e ci conferma la « variatio » di concetti e di rima presentata anche dal verso 14.

Schema metrico:

I e III strofa: 10a: 10a 10a
 II strofa: 10a: 10a 10b
 « refran » della I e II strofa: 10b: 10b
 « refran » della III strofa: 10a: 9'c.

2. - v. 1 *quant'é meu cuydar*: per il frequente uso di tale espressione con il verbo sostantivato nei *Cancioneiros* cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v. *cuydar*.

v. 4 *pês*: il Braga trascrive *pese*, ma la nostra lettura è ampiamente documentata nel gallego-portoghese (cf. anche il Magne, *Graal-Gloss.*, s. v. *pesar*) e si ritrova al v. 31 della 1a. tenzone di Bolseyro; *se Deus vus enpar*: per il valore ottativo di *se* si veda, fra l'altro, il glossario del Magne; per la forma apocopata del congiuntivo di *enparar* (già registrato al v. 28 della 1a « cantiga » di questa raccolta), cf. Nunes, *Gramática*, p. 281.

v. 7 *das barcas novas*: in posizione prolettica (cf. Nunes, *Amigo III*, p. 346).

v. 11 *por vus non mentir*: frase finale, qui con valore di formula di giuramento.

3. - La « cantiga » riprende, con un ritmo più calmo, quasi sonnolento nelle prime due strofe, il motivo della composizione precedente, visto stavolta da parte della madre: la donna annuncia con affettuosa monotonia alla « filha fremosa » il ritorno dell'uomo amato dalla fanciulla, ma non le dà alcuna possibilità di appagare l'ansia amorosa destata dalle sue parole. La giovane rompe nell'ultima strofa il circolo magico del parallelismo concettuale e decide per proprio conto di correre verso l'« amigo » (e non a caso, ci sembra, l'accento finale dell'ultimo verso poggia proprio su tale vocabolo). Il paesaggio è ancora caratterizzato dalla marina visione delle « barcas novas » (esse riappaiono per ben tre volte nel corso di questa seconda composizione), vere protagoniste della gracile « cantiga ».

VIII

- 1 Que olhos son que vergonha non am,
dized'amigo doutra, ca meu non;
e dized'ora, se Deus vus perdon,
poys que vus já con outra preço dam,
5 com'ousastes viir ant'us meus
olhos, amigo, por amor de Deus?

- Ca vós ben vus devia nenbrar
en de qual coyta vus eu já por mi vi
fals' e nembrá-vus qual vus fuy eu hi;
10 mays, poys con outra fostes começar,
com'ousastes viir ant'us meus
olhos, amigo, por amor de Deus?

- Par Deus, falso, mal se mi gradeceu,
quando vós ouverades de morrer
se eu non fosse, que vus fui veer;
15 mays, poys vus outra de min venceu,
com'ousastes viir ant'us meus
olhus, amigo, por amor de Deus?

- Non mi á mays vosso preyto mester,
20 a hide-vus já, por nostro Senhor,
e non venhades nunca hu eu for;
poys começastes con outra molher,
com'ousastes viir ant'us meus
olhos, amigo, por amor de Deus?

B 1170, V 776; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i manoscritti a c. di Nunes (*Amigo II*, pp. 361-362); di B a c. di Machado [1119].

1 sō q̄ B; nō B e V- 3 d̄s B, deg V; ug B e V; pardon B- 4 q̄ B e B; ug B; cō B; p̄ço B, p̄zo V- 5 uijr B e V; antg B; meg B e V- 6 deg B e V- 7 bē B; ug B e V; nēbrar B- 8 ug B e V; fuy eu hy B; ia p^r V- 9 nēbraug qualug V; *il verso manca in B* - 10 cō out^r B e V; comezar V-11 uijr antg meg B e V; olhg V, *che conclude qui*

la strofa-12 manca completamente in B, parzialmente in V- 13 d̄s V; gradezu V; in B manca l'intera strofa- 14 ouādes V- 15 eunō; q̄ug V- 16 ug out^ria demī uenzeu V- 17 preced. da uenzeu canc. in V; uijr antus meg V, che conclude qui la strofa- 19 Nō B; p^oyto B, p̄yto V- 20 ehi deu⁹ B e V; n̄o B e V- 21 nō B, enō V; nūca B e V-22 comezastes V; cō out^rB e V-23 uijr antg meg B e V- 24 manca in entrambi i codd.

Traduzione. - Che occhi sono (i vostri) a non provar vergogna, ditemi, amico di un'altra, non certo mio; e ditemi ora, che Iddio vi perdoni, giacché con un'altra ormai ve l'intendete, come osaste venire davanti ai miei occhi, o amico, in nome di Dio? Ché ben voi vi dovrete ricordare in quali pene per me io vi ho veduto, o falso, e rammentare che cosa allora io fui per voi; ma giacché con un'altra avete cominciato, come osaste venire davanti ai miei occhi, o amico, in nome di Dio? In nome di Dio, falso, mal fui ricompensata, quando voi stavate per morire se non fossi giunta io, che da voi corsi; ma poiché un'altra ha preso già il mio posto, come osaste venire davanti ai miei occhi, o amico, in nome di Dio? Nessun legame più mi unisce a voi, andate via, ora, in nome di Dio, e non venite più dove mi troverò io; giacché cominciaste con un'altra donna, come osaste venire dinanzi ai miei occhi, o amico, in nome di Dio?

1. - « Cantiga d'amigo ». Quattro strofe « singulares » di decasillabi maschili, seguiti da « refran ». Nella prima strofa l'accento interno cade sulla 4a. sillaba, eccetto il v. 2, con accenti di 2a. e di 6a. La seconda strofa presenta ipometria al 1° verso (con accenti sulla 2a. e 6a.) e ipermetria al secondo, dove l'accento interno cade più regolarmente sulla 4a., come nel resto della strofa. I primi due versi della terza strofa hanno accenti interni rispettivamente di 3a.-5a. e di 3a.-6a.; gli altri due vv. sono accentati sulla 4a. Nell'ultima strofa il primo e il 4° verso sono internamente accentati sulla 4a. sillaba, il 2° sulla 2a.-5a. e il resto sulla 4a. e 6a. Il « refran » presenta ipometria nel 1° verso (con accento interno sulla 3a.) ed è accentato sulla 4a. nel secondo.

Schema metrico:

10a: 10b: 10b: 10a-10c: 10c.

2. - v. 1 *Que olhos...*: la sineddoche dà particolare forza espressiva alla frase.

v. 2 *ca*: la congiunzione (per cui si veda anche Dias, *Sintaxe*, pp. 170 e 277) assume qui, a nostro parere, un valore comparativo e causale insieme.

v. 4 *preço dam*: soggetto della frase è ancora *olhos*; il sostantivo *preço* equivale a *preyto* (« dar preyto » 'rendere omaggio').

v. 5 *com'ousastes viir*: conserviamo l'ipometria del verso, integrato dal Nunes con un *vós* fra i due verbi, per la concorde lezione dei codici e per la presenza di irregolarità metriche in funzione stilistica nelle « cantigas » più indicative di Juyão.

v. 7 *Ca vós ben vus*: per la preterizione enfatica del pronome si veda Dias, *Sintaxe*, p. 73.

v. 8 *já por mi vi*: la lezione di V è senz'altro preferibile a quella dell'altro apografo, che anticipa qui il secondo emistichio del verso seguente. L'ipermetria ci sembra insopprimibile, come l'ipometria del verso precedente, corretta dal Nunes con l'aggiunta della preposizione *a* dopo *devia*.

v. 9 *nembrá-vus*: il Nunes integra l'infinito con la *-r* finale, mentre il Braga considera il verbo al modo imperativo; preferiamo ritenere la forma un infinito apocopato dinanzi a *vus*, in analogia a quanto si registra anche con *lhe* nei *Cancioneiros* (cf. Nunes, *Amigo III*, p. 346).

v. 13 *mal se mi gradeceu*: per la costruzione del verbo *gradecer*, forma arcaica di *agradecer*, si veda Michaëlis, *Glossário*, s. v.

3. - La composizione, che s'apre con un'esclamazione piena di vigore espressivo, verte sui motivi tipici del tradimento e dell'indegnità dell'uomo, un tempo mortalmente innamorato ed ora evidentemente desideroso di ristabilire i legami già sciolti. La fanciulla si difende dal ritorno di fiamma con l'umiliante ricordo dell'altra (e l'accento cade opportunamente proprio su *outra* nel primo verso in cui si nomina la rivale), e colle invocazioni, in verità piuttosto meccaniche, alla divinità.

L'ipometria del primo verso del « refran » sembra sottolineare il forzato sdegno della giovane per l'amico che osa tor-

nare da lei, ed ugualmente funzionale ci appare l'irregolarità metrica dei versi 7 e 8, che scandiscono come in un singhiozzo la sofferenza destata dal ricordo di passate dolcezze amorose, rivissute nella terza strofa dall'andamento ritmico ancora mosso.

La chiusa della « cantiga » è invece piuttosto debole e denuncia una certa stanchezza nella vena poetica di Bolseyro.

IX

1 Mal me tragedes, ay filha,
porque quer'aver amigo,
e poys eu, con vosso medo,
non-o ey, non é comigo,
5 non ajades a mha graça,
e dê-vus Deus, ay mha filha,
filha que vus assy faça,
filha que vus assy faça.

Sabedes ca sen amigo
10 nunca foy molher viçosa,
e porque mh-o non leixades
aver, mha filha fremosa,
non ajade la mha graça,
e dê-vos Deus, ay mha filha,
15 filha que vos assy faça,
filha que vos assy faça.

Poys eu non ey meu amigo,
non ei ren do que desejo,
mays poys que mi por vós vëo,
20 mha filha, que o non vejo,
non ajade la mha graça,
e dê- vos Deus, ay mha filha,
filha que vos assy faça,
filha que vos assy faça.

25 Per vós perdi meu amigo,
por que gran coita padesco,

e poys que mh-o vós tolhestes,
 e melhor ca vós paresco,
 non ajade la mha graça,
 30 e dê-vos Deus, ay mha filha,
 filha que vos assy faça,
 filha que vos assy faça.

B 1171, V 777; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amigo II*, p. 362) e di Cidade (*Amigo*, p. 35); di B a c. di Machado [1120].

In entrambi i mss. i primi quattro versi sono compresi in due soli righe; in B si leggono le annotazioni: *po dal lozo*, sopra, e 16 *syll.* a fianco del primo verso.

1 ey B- 2 por q̄ B, por que V; q̄rauer B e V- 3 cõ B- 4 nonno B e V; nõ B- 5 Nõ B; graza V- 6 deug B, edeug V; deg B e V- 7 q̄ ug B e V; faza V- 8 q̄ ug B e V; faza V- 9 casẽ B- 11 pº q̄ mho nõ B e V- 12 fĩmosa V- 13 Nõ B; delha B; in entrambi i mss. la strofa termina con mha- 17 nõ B e V-18 Nõ B; q̄ B e V- 19 q̄ B e V; p uos uẽo B e V, con la gamba della p tagliata- 20 q̄o nõ B e V- 21 Nõ B; entrambi i mss. concludono la strofa con mha, che in B è preceduta da una cancellatura.- 26 porq̄ B, por q̄ V; grã B; gm̄ V- 27 q̄ B e V; tolestes B- 29 Nõ B; aiadela B, aia dela V: qui termina la «cantiga» in entrambi i mss.

Traduzione. - Voi mi maltrattate, o figlia, perché voglio un innamorato, e poiché io, per timore di voi, non ce l'ho, non è con me, siate per me maledetta e che Iddio vi mandi, o figlia, una figlia che lo stesso a voi faccia, una figlia che lo stesso a voi faccia. Sapete che senza amico giammai donna fu fiorente e poiché non me lo lasciate avere, mia figlia bella, siate per me maledetta e che Iddio vi mandi, o figlia, una figlia che lo stesso a voi faccia, una figlia che lo stesso a voi faccia. Poiché son senza amico, non ho nulla di ciò che desidero, ma giacché dipende da voi, o figlia, il fatto che io non lo vedo, siate per me maledetta e che Iddio vi mandi, o figlia, una figlia che lo stesso a voi faccia, una figlia che lo stesso a voi faccia. Per colpa vostra persi il mio amico, per cui tanta pena io soffro, e poiché me l'avete tolto voi, e di voi sono più bella, siate per me maledetta e che Iddio vi mandi, o figlia, una figlia che lo stesso a voi faccia, una figlia che lo stesso a voi faccia.

1. - «Cantiga d'amigo», generalmente considerata, nonostante la differente collocazione dei primi versi nei due codici e la rubrica del Colocci¹, come costituita da «quadras» di eptasillabi femminili (ottonari piani), che formano le quattro strofe e il «refran». Tale interpretazione metrica ci sembra senz'altro accettabile, poiché l'uso della «redondilha maior» ben si accorda col tono scherzoso della composizione. Gli accenti interni del «refran» cadono rispettivamente sulla 3a., sulla 2a. e 4a. e sulla 4a. sillaba; nella prima strofa si hanno accenti interni sulla 4a. sillaba, nel primo verso, e sulla 3a. e 5a. negli altri. Nella seconda strofa gli accenti sembrano poggiare sulla 2a. e 4a. (1º e 4º verso), sulla 3a. e 5a. (2º verso) e sulla 2a. e 5a. (3º verso). Gli accenti cadono sulla 2a. e 4a. all'interno dei vv. della terza strofa, ad eccezione del 2º verso che ha accento interno sulla 3a. sillaba. Nella quarta strofa, infine, si hanno accenti interni di 2a. e 4a. ai primi due versi, di 2a. e 5a. al 3º e di 3a. e 5a. al 4º. «Rims singulars».

Schema metrico:

7'a: 7'b: 7'c: 7'b — 7'd: 7'e: 7'd: 7'd.

2. - v. 1 *Mal me tragedes*: per il valore avverbiale di *mal* e per il significato dell'espressione («trager mal» 'maltrattare') si vedano i glossari della Michaëlis e del Magne, s. v. *trager*, l'antologia del Cidade (*Amigo*, p. 33, nt. 1) e il *Vocabulario* del Parker, p. 87. Un'espressione analoga è reperibile nel canzoniere di Ayra Corpancho (V 263-264/B 662).

v. 3 *con vosso medo*: la preposizione è qui usata con valore causale (cf. Dias, *Sintaxe*, p. 150).

v. 5 *non ajades a*: si noti l'impiego, documentato in entrambi i codd., della forma *a* dell'articolo femm. dopo la -s finale del verbo, diversamente da quanto si legge ai vv. 13, 21 e 29.

v. 7 *filha que*: qui, come al v. 10, l'omissione dell'articolo indeterminativo indica il carattere sentenzioso dell'espressione (cf. Dias, *Sintaxe*, p. 102).

¹ Ma anche in altri casi (B 1171, 1173, 1176, 1180) la medesima annotazione non coincide con il computo metrico dei versi.

v. 10 *viçosa*: il significato dell'aggettivo arcaico è spiegato dalla Michaëlis e dal Magne («feliz e contente, satisfeito») nei loro glossari; per l'etimologia del vocabolo, proveniente dal latino *vitium*, cf. REW 9396.

v. 26 *por que*: la forma pronominale è usata nei *Cancioneiros* col significato di *quem* o di *o que* (cf. Nunes, *Amigo III*, pp. 347-348 e Cunha, *Codax*, pp. 158-159): qui il valore, a nostro parere, resta duplice.

v. 28 *melhor ca vós*: la congiunzione, dichiarativa al v. 9, assume in questo caso valore comparativo.

3. - La posizione della madre, consigliera severa o complice affettuosa in molte «cantigas d'amigo», appare in questa completamente rovesciata.

Le frasi querule della matura donna desiderosa d'amore saltellano nei versi non rimanti e sembrano rimbalzare nella bizzosa iterazione del «refran»: qui Bolseyro rivela, più che nelle vere e proprie «cantigas d'escárnio», una piacevole propensione a descrivere con mano leggera situazioni che sfiorano il grottesco. La «cantiga», di piglio popolare per la scelta del metro e l'eccentricità della rima, conserva però il carattere di «divertissement» intellettualistico nell'orditura lessicale, tipica della scuola trovadorica: si è ancora lontani dalle donne gilvicentine, ben altrimenti becere e corpose¹.

X

- 1 Buscastes-m'ay amigo muyto mal,
aly hu vus enfengistes de mi,
e rog'a Deus que mi perçades hi.
E dized'ora, falso desleal,
5 se vus eu fiz no mund'algun prazer,
que coyta ouvestes vós de_o dizer?

¹ Sulle fonti di Gil Vicente per quanto riguarda la caratterizzazione delle «velhas» si fa rinvio a L. Stegagno Picchio, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*, Napoli 1963, pp. 19-24, che ricorda, fra l'altro, le sapide figurine del *Cancioneiro de Resende*.

E non vus presta, fals', en mh-o negar,
nen mh-o neguedes, ca vus non ten prol;
nen juredes, ca senpr'o falso sol
10 jurar muyt', e dizede sen jurar:
se vus eu fiz no mund'algun prazer,
que coyta ouvestes vós de_o dizer?

O que dissestes, se vus eu ar vir
por mi coytado como vus vi já,
vedes falsa coor ar xi vus á.
15 Mays dized'ora, sen todo mentir:
se vus eu fiz no mund'algun prazer,
que coyta ouvestes vós de_o dizer?

B 1172, V 778; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. del Nunes (*Amigo II*, p. 363); di B a c. di Machado [1121].

1 Buscades V- 2 huug B e V; ãfëgistes B- 3 rogadeq B, erogadeq V; q̄ B; perçades B, perzades V- 4 dissedora B- 5 Seug B e V; müdalgũ B- 6 Q̄ B- 7 noug B, Enoug V- 8 Nê B; caug nõ B e V; tẽ B; pl V, *colla gamba della p tagliata*- 9 Nê B e V; sêpro B-11 seug B e V; nõ B; müdalgu B e V: *qui termina la strofa in entrambi i mss.*- 13 q̄ dizestes B; seug B e V; vjr B, ujr V- 14 p^o B, p̄ V; comou9 B, ug V- 15 falssacoomharxiug a B, uedes falssa coor arxiug a V- 16 sê B; mêtir B- 17 seug B e V; nomüdalgũ B, müdalgũ V- *In entrambi i codd. la str. termina con prazer.*

Traduzione. - Mi procuraste, amico, molto male, prendendovi giuoco di me, e prego Iddio che perciò mi perdiate. E ditemi ora, o falso, sleale, se io vi ho dato al mondo alcun piacere, che affanno vi spinse a parlarne? E non vi vale, o falso, il negarmelo; non me lo negate, ché a nulla vi giova, e non giurate: perché chi è falso suole giurare continuamente, e ditemi, senza giuramenti, se io vi ho dato al mondo alcun piacere, che affanno vi spinse a parlarne? Le vostre parole, quando vi rivedrò penare per me come già vi vidi, si rivestono già di falsi colori. Ma ditemi ora, proprio senza mentire: se io vi ho dato al mondo alcun piacere, che affanno vi spinse a parlarne?

1. - « Cantiga d'amigo ». Tre strofe « singulares », con « refran », di decasillabi a rima maschile (4 + 2). I versi del « refran » hanno accenti interni rispettivamente alla 4a. e alla 6a. sillaba; nelle prime due strofe l'accento interno principale cade sempre sulla quarta sillaba, ad eccezione del 1° verso, con accento sulla 6a. Nella terza strofa si ha invece accento interno di 6a. al 3° verso; tutti gli altri hanno accento sulla 4a.

Schema metrico:

10a: 10b: 10b: 10a.-10c: 10c.

2. - v. 1 *Buscastes ... mal*: si accetta la lezione di B, meglio rispondente alla logica interna della frase. Per l'etimologia incerta del verbo si veda la bibliografia in Corominas, *Diccionario*, s. v., e per il significato che esso assume coll'avverbio *mal* cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v. *buscar* e Magne, *Graal-Gloss.*, s. v. *mal*.

v. 2 *enfengistes*: il verbo *enfengir* è forma arc. per *infingir*, vivo ancor oggi nell'uso popolare col significato di « gabar-se » (cf. Morais, *Dicionário*, s. v.).

v. 3 *hi*: sul valore causale dell'avverbio (come di *ali* e *hu* nel v. 2) cf. soprattutto Pidal, *Cid*, p. 714.

v. 5 *fiz ... algun prazer*: l'espressione è frequente nella terminologia amorosa dei *Cancioneiros* (cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v. *prazer*).

v. 6 *coyta*: per l'uso del noto vocabolo nel senso di *empenho*, *pressa*, cf. Nunes, *Amigo III*, p. 348. Il Nunes propone a questo punto la sinalefe fra *coyta* e *ouvestes* o tra *de* e *o*: si è accettata la seconda soluzione, più frequente nei *Cancioneiros* (cf. Cunha, *Poética*, p. 34).

vv. 8 e 9 *ca*: la cong. ha qui valore causale (cf. la IV « cantiga », al v. 4).

v. 13 *ar vir*: la particella anteposta al verbo ha funzione rafforzativa.

v. 15 *vedes*: sull'indicativo in funzione di imperativo cf. il 4° verso della V « cantiga ». Per l'uso del vocabolo *coor*, nel gallego-portoghese ancora in alternanza con *color*, cf. Parker, *Vocabulario*, p. 263; per *xi*, forma secondaria di *xe*, *se*, cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v.

v. 16 *sen todo mentir*: sull'uso arcaico di *todo* per *tudo* si veda Dias, *Sintaxe*, p. 91.

3. - La composizione, dall'andamento impacciato e monotono, riprende il motivo dell'indegnità maschile, già trattato nella « cantiga » VIII. Qui la reazione della donna si esprime in frasi generiche e sentenziose, e il tono della composizione si solleva soltanto nel « refran », a cui l'orgoglio e il pudore offeso forniscono accenti di maggior vigore.

XI

1 Fez hunha cantiga d'amor
ora meu amigo por mi,
que nunca melhor feyta vi.
Mays como x'é muy trobador,
5 fez hunhas lírias no son
que mi sacam o coraçõn.

Muyto ben se soube buscar
por mi aly quando a fez,
en loar mi muyt'e meu prez.
10 Mays, de pran por xe mi matar
fez hũas lírias no son
que mi sacam o coraçõn.

Per bõa fé ben baratou
de a por mi bõa fazer,
e muyto lho sey gradecer.
15 Mays vedes de que mi matou:
fez hũas lírias no son
que mi sacam o coraçõn.

B 1173, V 779; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. a c. di Nunes (*Amigo II*, p. 364); di B a c. di Machado [1122]; altra ed. Bell (*Oxford Book*, p. 27).

In B, lateralmente e dopo il 4° verso della 2a. strofa, si legge 16 *syll.* e 16 *syllab.*

1 cãtiga B; Fex V- 3 Q nũca B- 4 t^robador V- 5 sã B- 6 q̄ B; sacã B (che riporta in un sol rigo gli ultimi due vv. della strofa, mentre V anticipa la parola *quemi* al v. 5); coraçõ B, coracon V-7 bẽ B- 8 p^o B, p^r V-10 prã B; p^o B, p^rxemi V- 11 B e V concludono la strofa con *lirias*- 13 bẽ B-14 p^o B, p^rV-16 q̄ B e V-17 B e V concludono la «cantiga» con *lirias*.

Traduzione. - Compose un canto d'amore ora il mio amico per me, che mai più ben fatto ne vidi. Ma, poiché è gran trovatore, fece versi in melodia che mi fan tremare il cuore. Molto bene egli è riuscito nei miei confronti quando la compose, lodando la mia persona e i miei pregi. Ma, certo per farmi morire, fece versi in melodia che mi fan tremare il cuore. In fede mia egli seppe ben comporla per me, e molto gliene so essere grata. Ma vedi come ha saputo farmi morire: fece versi in melodia che mi fan tremare il cuore.

1. - « Cantiga d'amigo ». Tre strofe « singulars » di ottosillabi a rima maschile (novenari tronchi) con « refran » di due vv., in cui gli accenti interni cadono rispettivamente sulla 4a. e 3a. sillaba. Nella prima strofa gli accenti interni cadono sulla 5a. sillaba, ad eccezione del 4^o verso, con accento sulla 4a., mentre nella seconda strofa si ha accento interno sulla 3a. sillaba, ad eccezione del 2^o verso, con accento sulla 4a. I primi due vv. della 3a. strofa sono accentati internamente sulla 4a. sillaba, i vv. 3 e 4 sulla 2a. e 5a. Schema metrico:
8a: 8b: 8b: 8a-8c: 8c.

2. - v. 2 *ora*: sulla probabile derivazione dell'avv. arc. da *ad hora(m)* si vedano ess. e bibliografia in Cunha, *Codax*, p. 154. v. 4 *como*: la congiunzione assume valore causale (cf. Dias, *Sintaxe*, p. 210).

v. 5 *lirias no son*: al vocabolo *lirias*, ἄρα λέγόμενον nei *Cancioneiros*, il Nunes (*Amigo III*, *Glossário*) attribuisce il significato di « cantiga »; per « son », 'melodia', cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v.

v. 6 *sacam o coraçõ*: si veda una frase analoga in Magne, *Graal Gloss.*, s. v. *sacar* (« sacar-vos-iam os corações »).

v. 7 *ben se soube buscar*: per il verbo e la relativa fraseologia cf. il v. 1 della « cantiga » precedente.

v. 8 *aly*: valore causale (cf. il v. 3 della composizione precedente).

v. 9 *prez*: il Nunes, *Gramática*, p. 141, fa derivare il vocabolo direttamente da *preço*; a ciò si oppone giustamente il Meyer Lübke, REW 6746, che lo considera proveniente dal provenzale *pretz*.

v. 10 *por ... matar*: non accettiamo la lettura *para* proposta dal Monaci, tenendo conto del più frequente uso di *por* per introdurre, nel portoghese arc., frasi con valore finale.

v. 13 *Per bõa fé*: tale formula di giuramento è frequente nei *Cancioneiros* e nel gallego-portoghese in genere (cf. Michaëlis, *Glossário*, e Magne, *Graal-Gloss.*, s. v. *fé*); *baratar* assume talvolta il significato di 'procedere', come si legge nel glossario della stessa Michaëlis.

v. 16 *vedes*: è usato per *vede* (cf. il v. 15 della « cantiga » precedente).

3. - Si notano nella composizione, uniti al tema dell'amore femminile, quei « motivi propri del vanto giullaresco » rilevabili anche nel canzoniere del giullare Lourenço (cf. Tavani, *Lourenço I*, pp. 18-21).

Ma mentre in quel compositore lo smodato desiderio di affermare la propria abilità trovadorica si risolve in versi di opaco meccanicismo, Juyão ci fa dimenticare le ragioni pratiche dell'autoesaltazione attraverso lo scorrere dei versi, che raggiungono la pienezza poetica nel commosso « refran ». L'indeterminatezza temporale dell'avverbio « ora », l'uso del melodioso e inconsueto vocabolo « *lirias* », il ritmo serrato del verso finale trasfigurano artisticamente il ricordo dell'abilità trovadorica, visto in funzione della gioia orgogliosa della fanciulla, ch'è motivo ricorrente in Juyão.

XII

- 1 Ay madre, nunca mal senti[u]
nen soube que x'era pesar
a que seu amigo non vyu,
com'oj'eu vy o meu, falar
5 con outra; mays poy-lo eu vi,
con pesar ouvh a morrer hy.

- E se molher ouve d'aver
sabor d'amig'ou lho Deus deu,
sey eu que lho non fez veer
10 com'a mi fez vee-lo meu
con outra; mays poy-lo eu vi,
con pesar ouvh a morrer hy.

B 1174, V 780; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amigo II*, p. 365); di B a c. di Machado [1123].

1 nũca B; sêti B, senti V- 2 Nê B; soubi B e V; q̄xera B- 3 q̄ B- 5 Cõ B- 6 Cõ B; moirer B; h̄y V- 8 d̄s B e V- 9 q̄ B e V; nõ B e V- 11 B e V *concludono la «cantiga» con poylo.*

Traduzione. - Ohimé, madre, mai ebbe a soffrire, né seppe che cos'era il dolore colei che il suo amico non vide, come oggi ho visto il mio, parlare con un'altra; ma avendolo visto, per il dolore mi sentii morire. E se mai donna stette per avere gioia d'amico, o Iddio gliela concesse, certo mai glielo fece vedere, come a me mostrò il mio, con un'altra; ma avendolo visto, per il dolore mi sentii morire.

1. - « Cantiga d'amigo ». Due strofe « singulares » accompagnate da « refran » e formate da ottosillabi a rima maschile (novenari tronchi). Gli accenti interni dei due vv. di « refran » cadono rispettivamente sulla 2a.-5a. sillaba e sulla 4a. Nella prima strofa i versi sono internamente accentati sempre sulla 2a. e 5a. sillaba; nella seconda strofa, invece, i primi due vv. hanno accento interno sulla 4a. sillaba, il terzo probabilmente sulla 2a. e 5a. e il quarto sulla 3a. e 5a.

Schema metrico:

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

2. - v. 1 *senti[u]*: accettiamo la concorde integrazione degli editori, giustificata dalla logica interna della frase e dalla rima con *vyu* al v. 3.

v. 2 *soube*: abbiamo corretto la forma registrata dai due codd. (*soubi*), non documentata nella fase arcaica della lingua (cf.

Michaëlis, *Glossário* e Magne, *Graal-Gloss.*, s. v. *saber*, e Nunes, *Gramática*, p. 329). *pesar*: per il valore semantico dell'infinito sostantivato (« mágoa, desgosto »), cf. soprattutto il Parker, *Vocabulario*, p. 96.

v. 6 *ouvh a*: nel portoghese arc. il verbo *aver* seguito dalla prepos. *a* indica necessità (cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v. *aver*). *hy*: l'avverbio ha anche stavolta il duplice valore causale e temporale.

v. 8 *sabor d'amigo*: l'espressione è di uso frequente nei *Cancioneiros* (cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v. *sabor* e Tavani, *Lourenço I*, p. 17).

3. - Il tema della gelosia, che nella « cantiga » ottava esplodeva, attraverso un dialogo ancora aperto a soluzioni di pace, nelle invettive dirette contro l'amato, diventa qui motivo di disperata e sommessa confessione.

La fanciulla ha avuto la prova palmare dell'indegnità del suo uomo e ne soffre di un dolore senza pari, poiché a nessun'altra donna Iddio ha concesso, dopo l'amore, la pena bruciante di un così palese tradimento. Il ritmo della « cantiga », scorrevole nella prima strofa, procede più irregolarmente nella seconda, quasi a sottolineare la difficoltà di eloquio della donna. Ma la composizione non presenta nel complesso grandi pregi artistici e sta soprattutto a dimostrare, attraverso reazioni che ne rivelano l'impetuosa forza interiore, la coerenza psicologica della creatura poetica di Juyão.

XIII

- 1 Ay meu amigo, meu per bõa fé,
e non doutra, per bõa fé, mays meu,
rogu eu a Deus, que mi vus oje deu,
que vus faça tan ledo seer migo
5 quam leda fuy oj'eu quando vus vi:
ca nunca foy tan leda poys naci.

- Bon dia vejo, poys vus vej'aqui,
meu amigo, meu a la fé sen al;
faça-vus Deus ledo, que pod'e val,
10 seer migo, meu ben e meu desejo,

quam leda fuy oj'eu quando vus vi:
ca nunca foy tan leda poys naci.

Meu gasalhado, se mi valha Deus,
cuiergo meu e meu coraçõn,
15 faça -vus Deus en algũa sazõn
seer migo tan led'e tan pagado
quam leda fuy oj'eu quando vus vi:
ca nunca foy tan leda poys naci.

B 1175, V 781; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amigo II*, p. 366); di B a c. di Machado [1124].

2 nõ B; boa B- 3 adeg B e V; q̄miug B, quemí ug V- 4 Q̄u9 B, queug V; tã B- 5 quãdoug B; ug V- 6 nũca; tã; naçi B- 7 Bõ B; u9 ueiaq¹ B e V- 8 sê B- 9 facaug B, fazaug V; deg B, des V; q̄ B e V-11 quã B; in entrambi i mss. la strofa termina con leda.- 13 d̄s B e V- 14 coraçõ B- 15 façaug B, fazaug V; d̄s B e V; sazõ B- 16 tã lede tã B e V- 17 Quã B; B e V concludono la «cantiga» con oieu.

Traduzione. - O amico mio, mio sicuramente, e non d'altra, certo, ma davvero mio, ho chiesto a Dio, che oggi mi ha donato a voi, che vi faccia con me tanto felice quanto lo fui io oggi nel vedervi: ché mai fui tanto lieta da che nacqui. Vedo un bel giorno, poiché qui vi vedo, amico mio, mio senza dubbio alcuno; Iddio, che tutto può, lieto vi faccia accanto a me, mio bene e mio desio, quanto lo fui io oggi nel vedervi: ché mai fui tanto lieta da che nacqui. Mio rifugio, quant'è vero Iddio, e amico (?) mio, e mio cuore, possa rendervi un giorno Iddio accanto a me tanto lieto e sereno quanto lo fui io oggi nel vedervi: ché mai fui tanto lieta da che nacqui.

1. - «Cantiga d'amigo». Tre strofe «singulares» di tre decasillabi a rima maschile e uno a rima femminile, seguiti da due decasillabi a rima maschile che costituiscono il «refran».

L'accentazione interna ha un andamento piuttosto vario: nella prima strofa si hanno accenti di 4a., 3a., 5a., mentre il 4° verso, a rima femminile, ha in tutte e tre le strofe accento

interno sulla 3a. (o 6a.?) sillaba. Nella seconda strofa i primi tre vv. sono accentati rispettivamente sulla 4a., 3a. e 5a. sillaba, nella terza sempre sulla 4a.; i versi del «refran» hanno entrambi l'accento principale interno sulla 6a. sillaba.

Schema metrico:

10a: 10b: 10b: 10'c-10d: 10d.

2. - v. 1 *per bõa fé*: cf. il v. 14 della II tenzone.

v. 9 *Deus que pod'e val*: l'espressione è di uso frequente nei *Cancioneiros* (cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v. *valer*).

v. 13 *gasalhado*: il vocabolo è registrato dal Magne (*Graal-Gloss.*, s. v. *agasalhar*) e si trova usato, come sinonimo di «amor», nel carteggio di A. de Albuquerque (cf. Morais, *Dicionário*, s. v.); il *Diccionario* del Vieira ricorda, accanto al significato di «carinho», quello di «albergue». *se mi valha Deus*: per il valore ottativo del *se* cf. il v. 23 della I tenzone.

v. 14 *cuiergo*: la parola, di senso oscuro, è stata liberamente interpretata dal Braga (*alvergo*) e dal Nunes (*amigo*), mentre il Machado legge *cui ergo*; qui si è preferito conservare la dubitosa, ma concorde, lezione dei codici.

v. 15 *sazon*: il vocabolo, arcaico per *sazão*, si trova frequentemente usato in unione con *algũa* nei *Cancioneiros* col significato di «tempo, época, ocasião» (Michaëlis, *Glossário*, s. v.) e Lang, *Das Liederbuch*, p. 166; il Magne (*Graal-Gloss.*, s. v.) e REW 7616 ne ricordano anche il significato di «vez».

v. 16 *pagado*: l'aggettivo arcaico sta per «sossegado, contente, satisfeito» (si vedano i glossari della Michaëlis e del Magne e il *Dicionário* del Morais).

3. - La composizione è un commosso canto di felicità amorosa, che si rivela nell'ansia di ripagare l'amato con altrettanta gioia. Hanno qui fine, nella chiara luce del «bon dia», i sospetti e gli sdegni delle «cantigas» VIII, X e XII e riecheggiano, stavolta in riferimento alla donna, le liete parole della V: «foy el tan ledõ...».

Anche l'appello a Dio appare qui poeticamente plausibile: il desiderio che l'amico sia contento è tanto grande, che la fanciulla ha bisogno d'un aiuto soprannaturale per appagarlo.

La « cantiga » ha un andamento monocorde e l'aggettivo « ledo » vi si ripete in un perfetto esempio di parallelismo concettuale e formale che l'ultimo verso di ogni strofa, metricamente differente dal resto della composizione, conclude con una formula solennemente e pateticamente rituale.

XIV

Aquestas noytes tan longas,
que Deus fez en grave dia,
por min, porque as non dormho,
e porquê as non fazia
no tempo que meu amigo
soía faltar comigo ?

Porque as fez Deus tan grandes,
non posso eu dormir, coitada;
e de como son sobejas,
quisera eu outra vegada
no tempo que meu amigo
soía falar comigo.

Porque as Deus fez tan grandes,
sen mesura desiguaaes,
e as eu dormir non posso,
porquê as non fez ataaes
no tempo que meu amigo
soía falar comigo ?

B 1176, V 782; ed. dipl. di B a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amigo II*, p. 367 e *Crestomatia*, pp. 287-288); di B a c. di Machado [1125]. Altre edd.: Bell (*Oxford Book*, p. 28), Norton (*Cancões medievais*, p. 22), Spina (*Lírica Trovadoresca*, p. 348), Guțu-Romalo (*Limba Portugheză*, p. 822).

In B si legge la rubrica 16 *Syll.*; dopo la 1a. strofa si ripete, cancellato, il nome dell'autore.

1 Aq̄stas B; tã B-2 Q̄ B; d̄s B, deg V- 3 mi B, mĩ V; por q̄ B, por que V; nō B e V-4 Epor B e V; q̄ B; nō B e V-5 tēpo q̄ B - 7

Porq̄ B e V; d̄s B e V; tã B e V; grãdes V- 8 nō V, in cui parte del v., sino ad eu, è trascritta al rigo precedente- 9 som V, in cui questa parola e la seguente sono trascritte al rigo 8; soberas V- 11 tēpo q̄ cheu V (al rigo 9); q̄ B- 13 Por q̄ B e V, che raccoglie anche questa strofa in soli quattro righe; d̄s B e V; tã B e V; grãdes B, grad̄s V- 14 Sē B; deflegraaes V- 15 nō B, io V- 16 Por q̄ B e V; nō B e V; araaes V- 17 nō V; tēpo B; q̄ B e V; cheu V-

Traduzione. - Queste così lunghe notti, che Iddio fece per me in un triste giorno, dato che non le trascorro nel sonno, ma perché non me le ha date nel tempo in cui il mio amico soleva parlare con me? Poiché Iddio le ha fatte così lunghe, io non posso, me infelice, dormire e con la loro lunghezza (le) avrei volute in un'altra occasione, nel tempo in cui il mio amico soleva parlare con me. Poiché Iddio le ha fatte così lunghe, così smisuratamente diverse, e io non posso trascorrerle nel sonno, perché non me ne ha date di uguali nel tempo in cui il mio amico soleva parlare con me?

1. - « Cantiga d'amigo ». La composizione, che per il metro e la rima è analoga alla IX, è costituita da tre strofe « singulares » di eptasillabi a rima femminile, con « refran ». Il primo verso di ogni strofa ha l'accento interno principale sulla 4a. sillaba, il secondo sulla 3a., il terzo sulla 2a. nella prima strofa, sulla 3a. nelle altre, e l'ultimo sulla 3a. sillaba nella prima strofa e sulla 2a. nelle altre. Ugualmente sulla 2a. cade l'accento interno dei versi del « refran ».

Schema metrico:

7'a: 7'b: 7'c: 7'b-7'd: 7'd.

2. - v. 9 *de como*: contro il Nunes, che riporta l'espressione al valore di « quam » (*Amigo III*, p. 351), accettiamo la spiegazione del Dias: « por que tanto, tão » (*Sintaxe*, p. 263). *sobejas*: « nome tirado, salvo êrro, do verbo *sobejar*, de *sobrejar*, derivado de *super* » (Michaëlis, *Glossário*, s. v.); più verisimilmente in REW 8456-8461 l'aggettivo e il verbo sono riportati a **superçulus*.

v. 10 *quisera*: per l'uso del piuccheperfetto indicativo in frasi ottative irrealizzabili cf. Dias, *Sintaxe*, p. 200. *outra vegada*: il sostantivo, arcaico per *vez* (cf. Parker, *Vocabulario*, p. 231),

deriva dal lat. * *vicata* (cf. Michaëlis, *Glossário* e Magne, *Graal-Gloss*).

v. 16 *ataaes*: per la derivazione dell'agg. (da *atá* + *atees*) si rimanda al Baldinger, *Formación de los dominios lingüísticos*, p. 135, nt. 157.

3. - Le notti insonni e solitarie sono ancora il motivo conduttore di questa gracile composizione: il tema, così ricco di variazioni nella III «cantiga», appare qui svuotato d'ogni vivo contenuto e il giullare, ricorrendo a un parallelismo di comodo, si ripete in ogni strofa, costretto a sfruttare al massimo una materia già in lui poeticamente esaurita.

L'uso della «redondilha maior» rispecchia bene il carattere ormai popolare dell'argomento: grande doveva essere stato il successo ottenuto dalla prima composizione se Juyão, stanco epigono di se stesso, ha reputato conveniente riprenderne lo spunto usando moduli espressivi più immediatamente assimilabili.

XV

- 1 Ay meu amigo_avedes vós por mi
afam e coyte deseje non al,
e o meu ben é tod'vo mal;
mays poys vus eu non posso valer hi,
5 pesa-mh a mi por que paresco ben,
poys end'a vós, meu amigo, mal ven.

- E sey, amigo, destes olhus meus,
e sey do meu fremoso parecer
que vus faz en gran coyta viver;
10 mays, meu amigo, se mi valha Deus,
pesa-mh a mi por que paresco ben,
poys end'a vós, meu amigo, mal ven.

B 1178 (errato per 1177), V 783; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amigo II*, p. 368); di B a c. di Machado [1126].

1 p. con la gamba tagliata B- 2 nō B e V- 3 bē B - 4 u9 B e V; nō B e V- 5 porq̄ B; be B- 6 uē B- 7 olh9 meg B e V- 9 Q̄u9 B e V; ē B; ḡm V- 10 (10 e 11 dei mss.) d̄s B e V- 11 (12 dei mss.) pesami B e V, che concludono qui la «cantiga».

Traduzione. - Amico mio, per me voi non sentite altro che pena, affanno e desiderio, e il mio bene è tutto il vostro male; ma poiché io non vi posso aiutare, mi è di peso l'apparirvi bella, poiché da ciò, o amico, non vi viene che male. E sono consapevole, o amico, di questi miei occhi e di questo mio bell'aspetto che vi fa in tanta pena vivere; ma, o amico, quanto è vero Iddio, mi è di peso l'apparirvi bella, poiché da ciò, o amico, non vi viene che male.

1. - «Cantiga d'amigo». Due strofe «singulares» di decasillabi a rima maschile con «refran». Nelle strofe e nel ritornello l'accento interno principale cade sempre sulla quarta sillaba, ad eccezione del 9° verso, con accento sulla 3a.

Schema metrico:

10a: 10b: 10b: 10a-10c: 10c.

2. - v. 2 *afan*: sull'origine del vocabolo i pareri sono alquanto discordi: il Vieira (*Diccionario*) lo considera derivato dallo scandinavo *affal*, attraverso il provenzale *afan*; la Michaëlis (*Glossário*), lo riporta all'interiezione francese *han*, *ahan*, e il DEI ad *ahaner* (franc. XI sec.), 'lavorare la terra' o, più dubitosamente, al latino * *afannare*; il Corominas considera invece esatta questa seconda ipotesi e ricorda la presenza del vocabolo *afannae* in Apuleio. Il Machado (*Dicionário etimológico*) si rifà direttamente al greco ἀφανής, mentre in REW 252 e nel glossario del Magne si ricorda l'antico nordico *afanna* (e il Magne giustifica il passaggio, nel franc. ant., da *f* ad *h* con l'influsso dell'interiezione *ahan*, espressione di sforzo). V. Pisani (*Relitti lessicali oscumbri nelle lingue romanze*, Halle, 1958, pp. 372-385) fa derivare l'*afannare* dall'oscumbro * *anfannare* (ma si veda, *contra*, la bibliografia in Baldinger, *Formación de los dominios lingüísticos*, p. 94, nt. 97); nel dizionario del Battaglia, infine, si riporta con una tesi conciliativa il francese antico *ahanner- ahan* al latino volg. * *afannare*, «di etimo incerto» e si nota che il vocabolo ha i suoi primi docu-

menti in italiano nelle composizioni di Brunetto Latini e di Rinaldo d'Aquino.

v. 5 *por que*: a differenza di quanto si è notato al v. 26 della IX «cantiga», il pronome è chiaramente di genere neutro. *pareso ben*: l'espressione è usata ancora nel XVI sec. nel significato di «ser fremoso», come si documenta nei glossari della Michaëlis e del Magne e nel dizionario del Morais.

v. 7 *sey...destes*: la costruzione del verbo *saber* colla prep. *de* assume il valore semantico di 'aver conoscenza, consapevolezza di qualcosa' (cf. Dias, *Sintaxe*, p. 130).

v. 10 *se mi valha Deus*: per il valore ottativo del *se* cf. la I «cantiga», al v. 2.

3. - Il motivo topico della bellezza femminile, fatale per l'innamorato infelice, è trasferito da Bolseyro «in partes infidelium»: la donna, infatti, si rammarica qui della propria venustà, da cui deriva «todo o mal» dell'amico.

L'interesse della composizione è tutto in questo mutamento delle parti e le parole della fanciulla ne traggono un fresco sapore di novità. Il rammarico di non poter amare è, forse, un pretesto per farsi amare di più e l'iterazione pronominale (*vos e mi, vosso e meu*) intensifica il tono affettuoso della «cantiga», stilisticamente felice anche nel pacato movimento ritmico.

XVI

- 1 Partir quer migo mha madr'oj'aqui
quant'á no mundo, outra ren non jaz,
de vós, amig', unha parte mi faz
e faz-m'outra de quant'á e de sy.
- 5 E poys faz esto, manda-m'escolher:
que mi mandades amigo fazer?

Partir quer migo como vus direy:
de vós mi faz hũa parte já
e faz-m'outra de sy e de quant'á
10 e de quantus outrus parentes ey;
[e]poys faz esto, manda-m'escolher:
que mi mandades amigo fazer?

- E de qual guisa migo partir quer,
a perançaõ, ay meu amigo, é tal:
15 hua me faz senhor de vós sen al,
outra de sy e de quant'al ouver;
[e]poys faz esto, manda-m'escolher:
que mi mandades amigo fazer?

- 20 De vós me faz hũa parte ay senhor,
e meu amigu e meu lum'e meu bem,
e faz-m'outra de grand'algo que tem
e pon-me de mays y o seu amor;
[e]poys faz esto, manda-m'escolher:
que mi mandades amigo fazer?

- 25 E, poy-lo ela part' a meu prazer,
en vós quer'eu meu amigu escolher.

B 1179, V 784; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amigo II*, pp. 368-369); di B a c. di Machado [1127].

1 q̄r B; sopra la parola madroiaqui si legge in B oge- 2 mũdo B e V; r̄ẽ B; nõ B e V- 4 taz B-5 mãda B; in V manca e poys iniziale- 6 q̄ V- 7 q̄r B e V; comoug B, ug V; q̄rey B, irey V- 8 Deug B e V; hu V- 9 mout̄B e V; adeq̄nta B, ede quãta V-10 q̄nt9 B, quãt9 V; outr9 B, out̄s V; parent̄s B e V-11 la strofa termina in entrambi i mss. con esto.- 13 q̄l g^lsa V; q̄r B e V- pancãõ B, apan cacõ V, entrambi i mss. con la gamba della p tagliata; amigue B- 15 metaz B; senõ V; deug s̄ẽ B e V-16 al out̄V; in V manca la congiunzione; q̄ntal B, quãtal V-17 in entrambi i mss. la strofa termina con poys.- 19 senhõ V- 20 bẽ B- 21 & B, et V; q̄ B e V-22 & B; yos eu B, e sen V- 23 in entrambi i mss. la strofa termina con poys.-25 para V; praz̄B, pr̄ V- q̄reu B e V; amigue B, amiguy V; escolhir V.

Traduzione. - Divider vuole oggi mia madre tutto quanto ha nel mondo con me: di voi, amico, una parte mi fa, e l'altra è lei e tutto quanto è suo. E ciò facendo, vuole che io scelga: cosa volete che io faccia, amore? La divisione è quale vi dirò: di voi, amico, una parte mi fa, e l'altra è lei e tutto quanto è suo, e in più i parenti, quanti

ne possiedo; e ciò facendo, vuole che io scelga: cosa volete che io faccia, amore? E la maniera in cui la divisione stabilir vuole, amico, vi dirò: una parte siete voi, senza nient'altro, un'altra è lei e tutto quanto è suo. E ciò facendo, vuole che io scelga: cosa volete che io faccia, amore? Di voi mi fa una parte, signore e amico mio, mia luce e mio bene, un'altra son tutte le sue ricchezze, a cui aggiunge ancora il suo amore; e ciò facendo, vuole che io scelga: cosa volete che io faccia, amore? E poiché ella divide a mio piacere, amico mio, in voi è la mia scelta.

1. - « Cantiga d'amigo ». Quattro strofe « singulars » di decasillabi a rima maschile, seguite da una « fiinda » di due versi che rimano coi due del « refran ». Nelle strofe l'accento interno principale cade sulla 4a. sillaba, ad eccezione dei vv. 4° (sulla 3a.), 9° e 10° (sulla 3a. e sulla 5a.) e 22° (sulla 5a. o sulla 6a.). Nel « refran » e nella « fiinda » l'acc. int. è sempre sulla quarta sillaba.

Schema metrico:

Strofe e « refran »: 10a: 10b: 10b: 10a-10: 10c.

« fiinda »: 10c: 10c.

2. - v. 1 *Partir*: il verbo corrisponde all'attuale « repartir » (Parker, *Vocabulario*, p. 152).

v. 2 *quant'á*: *aver* ha qui ancora il significato di 'possedere'. *jaz*: per il verbo *jazer*, usato frequentemente nel gallego-portoghese col valore semantico assunto oggi da *haver* impers., cf. i glossari della Michaëlis e del Magne, s. v.

v. 5 *manda-m'escolher*: il verbo *mandar* è sempre seguito da infinito senza preposizione quando assume il significato di « ordenar » (Dias, *Sintaxe*, p. 225).

v. 7 *como vus direy*: si è preferita l'integrazione operata dal Nunes e dal Braga sull'*irey* di V alla lezione, qui inaccettabile, di B (*q̄rey*).

v. 8 *já*: l'avverbio significa qui « neste momento, agora » (Michaëlis, *Glossário*, s. v.); il verso, ipometro, è stato troppo arbitrariamente integrato dal Nunes (*de vós faz mi[a]madr'ua parte já*).

v. 11 [*e*] *poys*: l'integrazione, già nel Nunes, ci sembra giu-

stificata, oltre che da ragioni metriche, per l'eguale ripetersi del « refran ».

v. 14 *a perançaõ*: la spiegazione del Machado (*perançaõ* = *operação* < *per* + *actione*) ne rende in questo caso accettabile la trascrizione.

v. 15 *de vós*: abbiamo sciolto eccezionalmente in *os* l'abbreviazione, evidentemente errata, dei codd.

v. 21 *algo*: sull'uso del vocabolo nel senso di 'ricchezza' si vedano i glossari della Michaëlis e del Magne, la sintassi del Dias (p. 49) e il *Vocabulario* del Parker (p. 149).

vv. 22 *y*: l'avverbio è usato con valore locale (nella spartizione).

v. 26 *en vós ... escolher*: il verbo seguito da *em* ha ancor oggi il valore di 'optare per' (Fernandes, *Dicionário de verbos*, s. v.).

3. - La « cantiga » riflette un aspetto caratteristico dell'ambiente sociale in cui agivano i poeti del *Cancioneiros*, mostrando l'assoluta dipendenza patrimoniale dei « filii familias », che potevano esser legalmente privati d'ogni avere da un genitore non soddisfatto delle loro scelte sentimentali (e per l'argomento si fa rinvio allo studio della Scudieri Ruggieri, « *kcharge* » e « *cantigas d'amigo* », p. 27).

Ma qui al documento giuridico si sostituisce una testimonianza artisticamente valida: ancora una volta la protagonista della « cantiga » di Bolseyro pensa e agisce con la delicata e appassionata fermezza di un'eroina romantica, abbandonando per l'amato ogni altro bene, la cui notevole consistenza è, non a caso, ribadita in una compiaciuta iterazione lessicale e concettuale.

XVII

- 1 Non perdi eu meu amigo,
desque me de vós parti,
do meu coraçõ gram coyta
nen gram pesar, mays perdi
- 5 quanto tempo, meu amigo,
vós non vivestes comigo.

- Non perderan os olhos meus
 chorar nunca, nen eu mal,
 desde vus vós daqui fostes,
 10 mays vedes que perdi al:
 quanto tempo, meu amigo,
 vós non vivestes comigo.

B 1180, V 785; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. del Nunes (*Amigo II*, pp. 369-370); di B a c. di Machado [1128]. In B, al termine della «cantiga», si legge: 16 *syll.*

1 Nõ B- 2 desq̄me B- 3 coraçõ B, coracon V; grã B- 4 Nẽ grã B- 5 q̄nto B- 6 nõ B e V- 7 Nõ B, Nen V; perderã B e V; olh9 me9 B e V- 8 nõca B e V; nẽ B- desq̄u9 B e V; daq̄ V- 10 q̄ B e V; pdi V, con la gamba della p tagliata- 11 Q̄nto B, quãto V; tepo B e V; entrambi i mss. concludono la «cantiga» con meu.

Traduzione. - Non ho perduto, o mio amore, da quando vi sono lontana, del mio cuore l'immensa pena e l'affannata angoscia, ma ho perduto tutto il tempo, o mio amore, in cui voi non siete stato accanto a me. Non hanno perduto i miei occhi il lungo pianto, né io il mio dolore, da quando di qui partiste, ma un'altra cosa, vedete, ho perduto: tutto il tempo, o mio amore, che voi non steste accanto a me.

1. - «Cantiga d'amigo». Due strofe «singulares» di eptasillabi a rima femminile alternati a eptasillabi a rima maschile. Di ottonari piani è composto anche il «refran». L'accento interno principale cade, nella prima strofa, sulla 3a. sillaba al 1° verso, sulla 5a. nel 2° e 3° e sulla 4a. nel 4°; nella seconda strofa sulla 3a. nei primi due versi, sulla 4a. nel 3° e sulla 2a. nel 4°. I versi del «refran» sono accentati internamente sulla 3a. sillaba (1° verso) e sulla 4a.

Schema metrico:

7'a: 7b: 7'c: 7b-7'a: 7'a (nella 1. str.) — 7'd: 7'd (nella 2a.).

2. - v. 7 *perderan os*: per la sinalefe tra vocale nasale e orale cf. Cunha, *Poética*, p. 179, nt. 2; sul significato assunto dal

verbo si veda il Nunes (*Amigo III*, p. 353), che lo eguaglia a «deixar».

v. 9 *desde vus vós*: il Machado omette erroneamente nella lettura uno dei due pronomi.

v. 10 *vedes*: cf. V 773-B 1167 e *passim*.

3. - La «cantiga» riprende, con un andamento lineare e conciso, il tema della lontananza, espresso con grazia pudica nelle commosse parole della fanciulla.

Tutta la composizione si muove intorno al duplice significato di «perder» ('perdere' e 'tralasciare') e raggiunge, al solito, il punto espressivo più alto nel «refran», dove riappare il ricordo del tempo trascorso senza amore, elemento tipico e quasi σφραγίς del canzoniere di Juyão.

XVIII

- 1 Ay mha senhor, todo ben mh-a mi fal,
 mays non mi fal gram coyta nen cuydar
 desde vus vi, nen mi fal gram pesar;
 mays non mi valha O que pod'e val
 5 se oj'eu sey onde mi venha ben,
 ay mha senhor, se mi de vós non ven.

- Non mi fal coita nen vejo prazer
 senhor fremosa, desde vus amey;
 mays a gram coyta que eu por vós ei
 10 já Deus Senhor non mi faça lezer,
 se oj'eu sey onde mi venha ben,
 ay mha senhor, se mi de vós non ven.

- Nen ren non podem veer estes meus
 olhus no mund' [ond']eu aja sabor
 15 sen veer vós, e non mi val amor;
 nen mi valhade vós, senhor, nen Deus,
 se oj'eu sey onde mi venha ben,
 ay mha senhor, se mi de vós non ven.

B 1076, V 667; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 436-437); di B a c. di Machado [1010].

1 mhamj B - 2 mj B; ġm B; nē V- 3 queug uj B, desqueug ui V; neumj B; in entrambi i codd. gram pesar è scritto al rigo seguente- 4 nō B e V; mj B; oq̄ - 5 ondemj B - 6 mj B - 7 ne B e V; p̄zer B- 8 senh̄ V; fmosa B; desqueug B, desq̄ug V; amey B- 9 agrā B e V; q̄ V; p̄ B e V- 10 d̄s B, des V; senh̄ V; nō B e V; mj B; faca B, faza V; lez̄ B e V- 11 in B la str. termina con sey, in V con ben- 13 re nō V; me9 B e V- 14 olhg B e V; müdeu V - 15 enōmj B, nō V; - 16 nē V; senh̄ nē V; d̄s B e V -17 ondemj B; nē V.

Traduzione. - Ahimé, mia signora, d'ogni bene son privo, ma non mi manca dolorosa pena, dacché vi vidi, né mi manca angoscia; ma non mi aiuti Colui che tutto può se io oggi ho qualche ragione di bene, o mia signora, che da voi non mi venga. Provo ogni pena e non vedo piacere, bella signora, da quando vi ho amata; ma la gran pena che per voi io sento il Signore Iddio non me la trasformi in piacere, se io oggi ho qualche ragione di bene, o mia signora, che da voi non venga. Né alcuna cosa vedono i miei occhi in questa terra, che possa aver sapore, se non vi vedo, e non mi vale amore; né mi aiutate voi, signora, o Iddio, se io oggi ho qualche ragione di bene, o mia signora, che da voi non mi venga.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre strofe « singulares » di decasillabi a rima maschile seguiti da « refran ». L'accento interno principale cade sulla 4a. sillaba, ad eccezione del 1° e 4° verso della seconda strofa, con accento rispettivamente di 2a. e di 6a. Schema metrico:
10a: 10b: 10b: 10a-10c: 10c.

2. - v. 1 *fal*: il verbo *falir*, di chiara origine provenzale, sta per il moderno *faltar*.

v. 4 *non mi valha O que pod'e val*: per i due τῶποι cf. la « cantiga » XIII.

v. 10 *non mi faça lezer*: una costruzione analoga col sostantivo *lezer*, (arc. per *lazer* dall'antico francese *loisir*) è reperibile, fra l'altro, in una « cantiga » di Roy Fernandiz (V 493-B 906): « De gram coyta faz gram lezer/Deus ».

v. 14 [*ond'*]: l'integrazione, adottata già dal Nunes per correggere l'ipometria del verso, appare accettabile anche per l'analogia linguistica e concettuale col primo verso del « refran ».

3. - La composizione, che ripete senza variazioni notevoli i moduli tematici e linguistici della « maneyra proençal », è condotta con un certo garbo e una consapevole padronanza dei mezzi espressivi. E particolarmente indicativa in tal senso ci sembra l'ultima strofa, che presenta qualche varietà anche nella collocazione degli accenti interni (eccezionalmente e significativamente trasferiti su *ren* al primo verso e su *vós* al quarto).

XIX

1 Dona_e senhora de grande valia,
nom sei se cuidastes que tenho cuidado
de vós respeitar, mais bem juraria
que nom tenho outro tan aficado,
5 nen mayor de mim non tem homen nado.
Esto, senhora, poderés saber,
se Deus quiser que possate aver
mais compridamente meu certo recado.

10 Mas eu vus peço, mui gentel senhora,
que nojo, e tresteza e enfadamento
de todo ponto vós botés de fora
e todo cuidado, que agrafamento
vós porá trager en esquecimento.
15 Vós pode[s], senhora, o sey que farees
vosso gram proveito e a min farees
que eu ouça nova de hu seja contento.

20 Fazes, senhora, que quantus vus virem
conheçam de prão a gran fremusura
que Deus a vós deu, se nom mentirem;
que falem do siso, grande cordura,
com toda a graça, viço e mesura
que em vós assua mui compridamente
sobre quantas já viven de presente:
esto é certo, sem fazer mais jura.

- 25 Muy bõa senhora, se nesto atura
vossa vontade, em Deus esperando,
vós averees, sem muito tardando,
prazer en vida, sede ben segura.

V 668; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; trascr. di Machado [1646].

1 Donna; da; uallia- 2 cui daates q̄- 3 deuurres ftas- 4 q̄; tã- 5 ne mayõ denum nõ; homênado- 6 poderres ssaber- 7 q̄ posaate- 8 comp̄damente- 9 uq peco; gētell sn̄ra- 10 q̄; 7 ã fadamento- 11 p̄to ues botees - 12 q̄ agrafamento- 13 ã esqueçem̄to- 14 sn̄ra q̄; 15 uoso; poueito, colla gamba della p tagliata; o am̄i- 16 q̄; cõtento- 17 Ffazer; q̄ q̄ntus uq uirem- 18 conhetam detrao agrã- 19 q̄ d̄s auo; sse- 20 fallem; grãde coidura- 21 tom dada agrata itito et- 22 q̄; comp̄dam̄te- 23 sobr̄; ira uiuẽ; p̄sente- 24 e terzo ssem- 25 Muy- 26 uosa; d̄s - 27 tandãdo; prazi uẽ.

Traduzione. - Donna e signora di grande pregio, non so se pensaste che io ho gran cura di rispettarvi, ma potrei ben giurare che non ne ho altra così tormentosa, e nessun altro al mondo l'ha più grande. Questo, signora, potrete sapere, se Dio vorrà che possiate avere più compiutamente la mia sicura protezione. Ma io vi chiedo, o donna gentile, che disgusto tristezza e tedio senza esitare voi gettiate via con ogni pena; ché l'aggravamento (?) vi potrà trascinare nell'oblio. Voi lo potete, signora; lo so che farete il vostro bene e a me concederete di udire una notizia che mi farà contento. Fate, signora, che quanti vi vedano possano riconoscere la grande bellezza che Iddio vi diede, se non son menzogneri; che parlino del senno, del grande buonsenso e di tutta la grazia, vigore e misura che in voi rifulge così compiutamente su quante ora vivono: questo è certo, senza più giurare. Dolce mia donna, se in ciò si rafferma il vostro volere, sperando in Dio, voi avrete, senza molta attesa, gran gioia in vita, siatene sicura.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre strofe « singulares » di sei decasillabi a rima femminile e due a rima maschile nella prima strofa, di otto decasillabi a rima femminile nelle altre. Segue una « fiinda » di quattro decasillabi a rima femminile. L'accento interno principale cade, nella prima strofa, sulla 4a. sillaba al

1º, 6º e 7º verso, sulla 5a. negli altri; nella seconda strofa cade sulla 4a. nel primo, terzo e sesto verso, sulla 5a. negli altri; nella terza strofa al 1º, 5º e 8º verso l'accento cade sulla 4a. sillaba, al 7º sulla 3a. e negli altri sulla 5a. Nella « fiinda », che riprende, parzialmente, la rima delle ultime strofe, l'accento interno principale cade sempre sulla 4a. sillaba.

Schema metrico:

1a. strofa: 10'a: 10'b: 10'a: 10'b: 10'b: 10c: 10c: 10'b.
2a. e 3a.: 10a': 10'b: 10'a: 10'b: 10'b: 10'c: 10'c: 10'b.
« fiinda »: 10'b: 10'd: 10'd: 10'b.

2. - v. 1 *e*: sostituiamo, insieme al Braga e al Machado, con la congiunzione il *da* di V, dovuto probabilmente ad un'errata lettura dell'*et* dell'archetipo.

v. 2 *cuidastes*: d'accordo col Braga, abbiamo letto *s* al posto della seconda *a* del codice. Il verso è ipermetro.

v. 3 *de vós respeitar*: il Braga interpreta « d'enojos feitos », ma il Monaci avverte nell'introduzione alla sua edizione di V, (pp. XXVI e XXIX), che gli scambi fra *f* e *p* e fra *s* ed *r* sono frequenti nel manoscritto.

v. 5 *de mim*: la nostra lettura, accettata anche dal Machado (il Braga legge *enoio*) ci sembra pienamente giustificata dal contesto.

v. 7 *possate*: come al v. 2, abbiamo sostituito con *s* una delle *a* del ms.; il Braga e il Machado leggono rispettivamente *poss'ante* e *posade[s]*.

v. 8 *recado*: l'indebolimento della vocale *e* evita, a nostro parere, l'ipermetria del verso.

v. 10 *nojo_e tresteza_e*: per la sinalefe tra vocale atona finale ed *e* cf. Cunha, *Poética*, pp. 34-35.

v. 12 *agrafamento*: il Braga corregge l'*agrafamento* del ms. in *agastamento*; il Machado, però, giustifica la lettura qui adottata come possibile variante di *agravamento*.

v. 13 *pode[s]*: diversamente dagli altri due editori, abbiamo integrato la forma verbale, in analogia con altri esempi della « cantiga ». *o sey*: il Braga legge *e sey*, ma abbiamo preferito correggere in *e* soltanto la *o* del verso seguente, che non ammette altra soluzione.

v. 17 *Fazes*: il Braga corregge in *Fazei* il *Ffazer* del ms., ma lo scambio fra *r* ed *s* è, come si è visto, frequente in V, così come frequente appare nel linguaggio dei *Cancioneiros* l'uso dell'indicativo per l'imperativo.

v. 19 il verso è ipermetro, se non si consideri *deu* disillabico.

v. 21 *com toda a graça*: il Braga e il Machado interpretano rispettivamente *bondade*, *a graça* e *bomdad e graça* il *tom dada agrata* del ms., ma le loro letture forzano troppo, a nostro parere, la tradizione del codice. *viço*: l'*itito* di V può essere facilmente riportato alla forma, già in Machado, da noi adottata; meno probabile il *juizo* del Braga.

v. 22 *assua*: l'*asgua* di V è stato letto *assy ha* dal Braga e *asqua* dal Machado; noi preferiamo pensare al verbo *assuar*, «juntar-se», documentato nella *Cronica Troyana* (Parker, pagina 137).

v. 23 *já*: i due editt. leggono *ora* l'*ira* del ms.; la nostra interpretazione, paleograficamente e metricamente più accettabile, nulla toglie alla comprensione del verso.

v. 28 *prazer*: l'interpretazione del Braga e del Machado (*prazo* e *praizu*), certamente suggestiva, si distacca troppo dalla lezione di V, del resto poco chiara e suscettibile di varie soluzioni.

3. - La «cantiga», di difficile lettura e di dubbiosa interpretazione, non presenta novità concettuali e formali così rilevanti da assicurarne o negarne la paternità a Juyão, cui essa è attribuita dall'unico codice che ce la tramanda (cf. anche la nostra introduzione).

Il tema è fra i più abusati nelle «cantigas de meestria»: il poeta si rivolge alla donna-«domina» esortandola ad aprirsi alle gioie dell'amore ed esaltandone le molteplici virtù. Nella «fiinda» si nota qualche spunto di maggiore vivacità espressiva, ma nel complesso la composizione, piena di monotoni luoghi comuni e di forzature metriche, nulla di positivo aggiunge ad un giudizio sulla produzione poetica di Bolseyro.

XX

1 Delo dia 'm que m'eu quytei
d'u mha senhor é morador,
nunca de min ouve sabor,
per boa fé, nen averey,
5 se non vir ela, doutra ren.

Ca me quitey a meu pesar
d'u ela é, pois m'eu quitey
nunca me deploys paguey
de min, nen me cuyd'a pagar,
10 se non vir ela, doutra ren.

Pero que ben non ey,
verdade vus quero dizer:
nunca eu deploys vi prazer
nen já mays non-o veerey,
15 se non vir ela, doutra ren.

B 1077, V 669; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 438-439); di B a c. di Machado [1011]. La «cantiga», come tutte quelle che seguono nella nostra trascrizione, è attribuita da V a Pero d'Armea.

1 Pelo V- 2 in V il verso è trascritto al rigo precedente; sēhor V- 3 nūca V; demī B- 6 q'tey V- 7 men V; quitey B, q'tey V-8 nūcame V- 9 Demī B e V; ne B e V- 10 senō V; in entrambi i mss. la strofa termina con ela - 11 q̄ V- 12 uḡ B e V; q̄ro V- 13 nūca V- 14 nē V- 15 senō V; V conclude la strofa con uyr.

Traduzione. - Dal giorno in cui partii dal luogo dove vive la mia signora, mai in me trovai piacere, in fede mia, né lo proverò, se non la vedo, per nessun'altra cosa. Ché me ne andai con gran dolore da dove vive, e da quando partii mai in me provai piacere, né penso di provarlo, se non la vedo, per nessun'altra cosa. Poiché non ho più pace, il vero io voglio dirvi: mai da allora io so cos'è il piacere e mai più io lo proverò, se non la vedo, per nessun'altra cosa.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre strofe « singulars » di quattro ottosillabi a rima maschile con un altro ottosillabo a rima maschile per « refran ». Nella prima strofa l'accento interno principale cade sempre sulla 4a. sillaba, ad eccezione del primo verso, con accento di 3a.; il primo e il secondo verso della seconda strofa hanno accento interno sulla 4a., il terzo sulla 5a. e il quarto sulla 2a. (e 5a.); sulla 2a. e 5a. è anche internamente accentato il 2° verso dell'ultima strofa, che presenta al 1° verso accento interno sulla 4a. e sulla 3a. ai vv. 3° e 4°. Il verso di « refran » ha accento interno di 4a.

Schema metrico:

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

2. - v. 1 *m'eu quitey*: per il significato del verbo *quitar-se* (« deixar », « separar-se », « ir-se ») nel portoghese arc. cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v., Parker, *Vocabulario*, p. 58 e Bertolucci, *Martin Soares*, p. 67.

v. 3 *de min ouve sabor*: per la costruzione si fa rinvio alla B 1174-V 780.

v. 8 il verso, ipometro, è stato integrato dal Nunes con *eu*. vv. 8-9 *paguey de min*: nel gallego-portoghese sono reperibili numerosi esempi (cf. Michaëlis, *Glossário* e Magne, *Graal-Gloss.*, s. v. *pagar*) della costruzione *pagar-se de* col significato di « ter prazer em, gostar de ».

v. 9 *me cuyd'a*: il verbo *cuydar-se*, che si costruisce con *a o de* o senza preposizione, assume qui il valore di « julgar, imaginar » (cf. il glossario della Michaëlis).

v. 11 *Pero que*: la congiunzione, qui con valore causale, può assumere anche significato avversativo (si vedano, tra gli altri, Dias, *Sintaxe*, p. 282 e Parker, *Vocabulario*, p. 286). Il verso, ipometro, è stato laboriosamente integrato dal Nunes: « pero que [nen hun] ben non ey ».

3. - La composizione svolge, con un certo impaccio linguistico e metrico, l'eterno tema del distacco: nessun piacere è concesso all'uomo lontano dall'amata.

L'abuso di iterazioni lessicali e concettuali contribuisce a spersonalizzare definitivamente la « cantiga ».

XXI

1 Ora vus podess'eu dizer
a coyta do meu coraçon
e non chorass'y logu enton!
Pero non ey end'o poder
5 se vos eu<a>mha coyta contar
que poys non aja de chorar.

Ey eu mui gram coyt'a_endurar
pero se vus dizer quiser
mha coyta e vo-la disser,

10 non ey poder de m'én guardar
se vus eu mha coyta contar
que poys non aja de chorar.

Mui gram coyta vus contarey
d'amor que sofr' e sofrì

15 des quand'eu mha senhor non vi,
e pero non me guardarey
se vus eu mha coyta contar
que poys non aja de chorar.

B 1078, V 670; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 440-441); di B a c. di Machado [1012].

1 ug B e V- 2 coyta B (V riporta il v. al 1° rigo)- 4 po V, con la gamba della p tagliata- 7 g̃m B e V- 8 po V, colla gamba della p tagliata; seug B e V; q'iser V- 9 diss̃V- 10 nõ V - 11 seug B e V (la strofa termina con mha)- 13 g̃m B e V; ug B e V; contarey B- 14 q̃ V- 15 senh̃V; nõ B e V- 16 p̃o V; nõ V; guadey V- 17 seug B e V; (in B la strofa termina con mha, in V con coyta).

Traduzione. — Ora potessi io dirvi la pena che ho nel cuore e non ne piangessi subito! Ma io non ho il potere, narrandovi la mia pena, di trattenere il pianto. Una gran pena sopporto, ma se ve ne vorrò parlare, non ho il potere di resistere, narrandovi la mia pena, e trattenere il pianto. Vi narrerò d'una gran pena d'amore, per cui soffro

ed ho sofferto da quando non ho più visto la mia donna; epperò non potrò resistere, narrandovi la mia pena, e trattenerne il pianto.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre strofe « singulares » di ottosillabi a rima maschile con « refran » (4 + 2). I primi tre vv. della prima strofa hanno l'accento interno principale sulla 5a. sillaba, il 4° sulla 4a. La seconda strofa ha gli accenti interni rispettivamente sulla 5a., 4a., 2a. e 4a., l'ultima sulla 3a., 4a., 3a., 4a.; i versi del « refran » sulla 3a. e sulla 4a.

Schema metrico:

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

2. - v. 3 *chorass'y*: il Nunes legge *chorasse*, ma l'avverbio (per cui si veda la B 1168-V 774) è presente in entrambi i codici e dà maggior valore espressivo allo « chorar ».

v. 4 *ende*: « o advérbio pronominal *ende* anticipa o segundo verso do refran » (Nunes, *Amor*, p. 440); per il valore semantico di *ende* ed *én* cf. il v. 2 di B 1167-V 773.

v. 5 <a>*mha*: l'ipermetria del verso è corretta dall'espunzione dell'articolo, in analogia coi vv. 11 e 17.

v. 14 *que sofr'*: il Nunes inserisce un *eu* nel verso ipometro, che noi preferiamo mantenere nella sua scarna immediatezza.

v. 15 *non vi*: singolare è la lettura (*vos vi*) del Nunes il quale, evidentemente, suppone che il poeta si rivolga all'amata e non alla comprensione di ascoltatori estranei alla vicenda. Ma la lezione dei codici è chiara e uniforme e la situazione descritta non costituisce certamente un « unicum » in questo genere di composizioni (cf. la « cantiga » XXIII).

3. - La sofferenza amorosa è causa di amare lacrime per il poeta in vena di confidenze e diviene la protagonista assoluta della « cantiga ».

Il tono si fa sentenzioso, quasi sacrale: la « coyta d'amor », motivo dominante delle lamentazioni poetiche, assume nello svolgersi dei versi, suggestivi per la loro dolente elementarità, il valore di una potenza misteriosa, temuta e vagheggiata dall'uomo vittima d'amore.

XXII

- 1 Mha senhor, por Nostro Senhor,
por que vus eu venho rogar,
quero-vus agora rogar,
mha senhor, por Nostro Senhor,
5 que vus non pês de vus amar
ca non sey al tan muyt'amar.

Senhor, e non vus rogarey
por al, ca ey-de vós pesar
pavor, e se vus non pesar

- 10 oýde-me: rogar-vus-ey
que vus non pês de vus amar
ca non sey al tan muyt'amar.

E non vus ous'eu mays dizer
senhor, e lume destes meus

- 15 olhus, ay lume destes meus
olhus, e venho-vus dizer
que vus non pês de vus amar
ca non sey al tan muyt' amar.

B 1079, V 671; ed. dipl. di V a c. di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 442-443); di B a c. di Machado [1013].

1 nro B; senh[~] V- 2 queug B e V - 3 queroug B e V- 4 nro B-5 ug B e V; pez B; deug B e V-6 Ca s B - 7 Senh^e V; enõug B e V; rogar^e B- 8 p^o B, p^r V - 9 seug B e V; nõ V-10 rogarug B e V-11 ug B e V; pez B; deug B e V- il v. 12 manca in entrambi i mss.-13 nonug B e V; diz[~] V-14 senh[~] V; meg B e V-15 olhg B e V; meg olhg B e V-16 euenhoug B e V- 17 ug B e V; deug V (la strofa termina con non in B e con deug in V).

Traduzione. - Mia signora, per Nostro Signore, in nome del quale io vengo a pregarvi, io voglio ora pregarvi, mia signora, per Nostro Signore, che non vi dispiaccia il mio amore, ché non so altro tanto amare. Signora, e non vi pregherò per nient'altro, ché ho di pesarvi

timore, e se non vi peserà, ascoltatevi: vi chiederò che non vi dispiaccia il mio amore, che non so altro tanto amare. Ed io non oso dirvi di più, signora e luce di questi miei occhi, ahì, luce di questi miei occhi, e vengo a dirvi che non vi dispiaccia il mio amore, ché non so altro tanto amare.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre strofe « singulares » di ottosillabi a rima maschile con « refran » (4 + 2). Accentazione interna: 3a., 4a., 3a., 3a. (prima strofa); 4a., 4a., 2a.-5a., 2a.-6a. (seconda strofa); 3a., 4a., 4a., 4a. (terza strofa). Nel « refran » l'accento interno principale è sulla 4a. sillaba.

Schema metrico:

I e II strofa: 8a: 8b: 8b: 8a-8b: 8b.

III strofa: 8a: 8b: 8b: 8a-8c: 8c.

2. - v. 2 *por que*: per il valore del pronome (« quem », « o qual ») cf. la B 1175-V 781, al v. 5.

vv. 7-8 *rogarey por*: sulla reggenza verbale cf. Dias, *Sintaxe*, p. 156.

v. 10 *oyde-me*: non accettiamo la lettura del Nunes (*oyde-m'e*), poiché la costruzione asindetica ci sembra oltretutto stilisticamente più efficace.

3. - La composizione è interamente basata sul desiderio di « rogar » e sul timore di « pesar » dell'innamorato, secondo gli schemi più noti del « cantar d'amor ». Nella terza strofa riappare il motivo della luce, per cui si fa rinvio all'introduzione e alle « cantigas » III e IV: ma qui esso è inserito quasi a forza (e si noti l'improvviso mutare della rima), in un clima lontanissimo dalle più commosse liriche di Bolseyro. Il ritmo dei versi, in cui prevalgono parole tronche o monosillabiche, ci sembra, nonostante il tema, senz'altro d'occasione, particolarmente orecchiabile e giocoso.

XXIII

- 1 Cuydades vós que mi faz a mi Deus
por outra ren tan muyto desejar
aquesta dona, que me faz amar,

- 5 se non por mal de mi e destes meus
olhos, e por me fazer entender
qual é a muy gram coyta de sofrer ?

- E non mh os fui os seus olhus mostrar
Deus, nen mha fez filhar por senhor
se non porque ouv'El gram sabor
10 que sofr'eu con estes meus pesar
olhus e por mi fazer entender
qual é a muy gram coyta de sofrer.

- E vy eu os seus olhos por meu mal
e [o] seu muy fremoso parecer,
15 e por meu mal mha fezo Deus veer
enton daquestes meus, ca non por al
olhus e por mi fazer entender
qual é a muy gram coyta de sofrer.

B 1080, V 672; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 444-445); di B a c. di Machado [1014].

1 Cuydades V; q̄ V; mj B; amj B; deg B- 4 demj B; meḡ B e V- 5 muy V; ḡm B- 7 nōmhos B; seg olhg B e V- 8 ds B e V, con l'asta della d tagliata; nē B e V; p^r B e V- 9 nō V; q̄ V; ḡm V- 10 q̄ V; cō V; meḡ B e V- 11 olhg V; ep^rmi B e V; entē V (B conclude la strofa con fazer, V con entē)- 13 Euy V; seg olhg p^r B e V- 14 es V; f̄moso B- 15 p^r B, Ep^rV; ds B e V, coll'asta della d tagliata- 16 entō da q̄stes V; meḡ B e V; nō p^rB e V- 17 olhg B e V; p̄mj B, ep̄mi faz^rentē V (B conclude la strofa con p̄mj, V con entē).

Traduzione. - Pensate voi che mi faccia a me Dio per altra cosa tanto desiare codesta donna, ch'Egli mi fa amare, se non per il danno mio e di questi miei occhi, e per farmi ben capire qual'è la grande pena da soffrire? E non mi andò i suoi occhi a mostrare Iddio, né me la dette per signora se non perché Egli ebbe gran piacere ch'io soffra pena con questi miei occhi, e per farmi ben capire qual'è la grande pena da soffrire. E vidi io i suoi occhi per mio male, e il suo tanto piacente aspetto, e per mio male me la fece Iddio vedere allora, e di

questi miei occhi, e non per altro, se non per farmi ben capire qual'è la grande pena da soffrire.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre strofe « singulars » di decasillabi a rima maschile con « refran » (4 + 2). Nella prima strofa l'accento interno principale cade sempre sulla 4a. sillaba; nella seconda cade ugualmente sulla quarta nei primi due vv., sulla 3a. negli altri due; nella terza, sulla 3a. nei primi due vv., sulla 4a. negli altri. Il « refran » è sempre accentato internamente sulla 4a.

Schema metrico:

10a: 10b: 10b: 10a-10c: 10c.

2. - v. 1 *mi faz a mi*: l'iterazione pronominale assume valore affettivo.

v. 4 *por mal*: diversamente dal *por* del v. 2 (causale), la preposizione è qui usata in senso finale.

v. 7 *fui*: il Braga legge *foi*, ma la forma documentata dai codici è frequentemente usata, nel portoghese arcaico, per la 3a. persona (cf. Nunes, *Gramática*, p. 329).

v. 8: il verso, ipometro, è stato integrato dal Nunes in analogia col v. 15 (*fez[o]*).

v. 9: il Nunes corregge anche l'ipometria di questo verso, ricorrendo, alquanto arbitrariamente, ad un [*muy*].

v. 10: ancora due tentativi d'integrazione del Nunes che propone, a completamento del verso, (*sabor*) [*de*] *que o sofr[ess]'eu*; ma ambedue le soluzioni ci sembrano opinabili.

v. 11 *por mi*: il Braga e il Nunes mutano, senza ragione, il *mi* in *me*.

v. 14 *e[o]seu*: accettiamo stavolta l'intervento del Nunes, poiché V tramanda un *es* facilmente interpretabile come *e o*.

3. - La « cantiga » ha un inizio non privo di polemico vigore: l'amore che Iddio dona all'uomo è soltanto un'occasione per esperienze dolorose e senza esito. Il concetto si ripete nella seconda e terza strofa con un linguaggio involuto e contorto: il motivo degli « olhos » dolorosi¹ è inserito quasi a forza nel

¹ Il tema ricorre con grande frequenza nelle « cantigas d'amor »: ricordiamo, per tutte, la B 545/V 148 di D. Dinis, la B 815/V 399 di P. Gomes Charinho e la B 1069/V 660 di B. de Bonaval.

contesto, e il periodare ne risulta oltremodo impacciato e artificioso.

L'amaro e sentenzioso « refran » riscatta, almeno parzialmente, la banale monotonia della faticosa composizione.

XXIV

- 1 A mayor coyta que Deus quis fazer
senhor fremosa, a mi a guysou
aquele dia que me de vós quitou,
mays Deus Senhor non mi faça lezer
se eu já muy gram coyta tenh'en ren,
5 poys que vus vejo, meu lum'e meu ben.

- Da coyta que ôuvi no coraçon
o dia, senhor, que m'eu fui daqui,
maravilho-m'eu como non morri
10 con gram coyta, mays Deus non mi perdon
se eu já muy gram coyta tenh'en ren,
poys que vus vejo, meu lum'e meu ben.

- Ouv'en tal coyta qual vus eu direy
o dia que m'eu fui de vós partir,
que, se cuydei desse dia sayr,
15 Deus mi tolha este corp'e quant'ey
se eu já muy gram coyta tenh'en ren
poys que vus vejo, meu lum'e meu ben.

B 1081, V 673; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 446-447); di B a c. di Machado [1015].

1 deg B- 2 amj̄ B, am̄ V- q̄ V - 4 deg B e V; nō B e V; mj B, faza V- 5 gm̄ B; tenhẽ V- 6 queu9 B e V- 7 q̄ V; ouuj B; coracon B- 8 senh̄ q̄ V- 9 mauilhomeu B e V; nō V; moiri B- 10 cõ gm̄ V; d̄s B e V; nō B e V; mj B; pdom B, pdon V, *entrambi colla gamba della p tagliata*- 11 gm̄ V; *in B la strofa termina con muy, in V con coita* - 13 u9 B e V- 14 q̄ V- 15 qsse V- 16 ds B e V, *coll'asta della d tagliata*; quãtey B e V- 17 gm̄ V; *la strofa termina con muy in B, con gm̄ in V*.

Traduzione. - La maggior pena che Iddio volle creare, bella signora, a me l'ha procurata quel giorno che da voi mi allontanò; ma Iddio Signore non mi dia più piacere se io ancora mi dolgo per qualcosa, dacché vi veggo, mia luce e mio bene. Dalla pena che era nel mio cuore, signora, il giorno che di qui partii, mi meraviglio come non sia morto, pel gran dolore; ma Iddio non mi perdoni se io ancora mi dolgo per qualcosa, dacché vi veggo, mia luce e mio bene. Ebbi in tal noia, come vi dirò, il giorno che da voi sono partito che, se pensai in quel giorno di partire, mi tolga Iddio il mio corpo e tutto il mio, se io ancora mi dolgo per qualcosa, dacché vi veggo, mia luce e mio bene.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre strofe « singulars » di decasillabi a rima maschile con « refran » (4 + 2). Nei versi della prima strofa l'accento interno cade rispettivamente sulla 4a., 4a., 3a., 4a.; nei primi tre versi della seconda esso cade sulla 5a. sillaba, nel quarto sulla 3a.; nell'ultima strofa sulla 4a., 5a., 4a. e 3a. Il primo verso del « refran » è accentato internamente sulla 3a. sillaba, il secondo sulla 4a.

Schema metrico:

10a: 10b: 10b: 10a-10c: 10c.

2. - v. 3 *de vós quitou*: cf. il v. 1 della XX « cantiga ».

v. 4 *faça lezer*: cf. il v. 10 della XVIII « cantiga ».

v. 7 *Da coyta*: la preposizione assume valore causale (cf. Dias, *Sintaxe*, p. 129).

v. 15 *cuydei desse dia sayr*: contro l'opinione della Michaëlis (*Glossário*, s. v. *cuidar*), la quale afferma che il verbo in esame può essere seguito soltanto dalla prep. *a* o dal semplice infinito, il Magne ci fornisce nel suo glossario numerosi esempi con la prep. *de*, confermando la nostra interpretazione del verso.

3. - La composizione riprende in chiave maschile il motivo della gioia, di cui si fa testimone il Cielo, per il ritorno dell'essere amato.

Ma mentre nella IV « cantiga » il ricordo del dolore trascorso accresceva poeticamente la letizia della luce, qui l'uomo non riesce a superare lo stato d'animo della lontananza, « a

mayor coyta » inviatagli da Dio, e invano giura su tutto quanto possiede di essere ormai felice, quasi a convincerne la donna e se stesso. Anche in questo caso uno dei motivi cari a Bolseyro, il « lume »¹, appare inserito artificiosamente nel contesto, restando estraneo al clima della « cantiga » che soltanto dalla sua presenza riceve qualche accento di emozione poetica.

XXV

- 1 Con gram coyta sol non posso dormir
nen vejo ren de que aja sabor
e das coytas do mund'é a mayor,
sofro de pram e non posso guarir.
5 Vedes porquê: porque non vej'aqui
a mha senhor que eu por meu mal vi.

Querendo-lhi ben, sofri muyto mal
e muyt'affam des que foy mha senhor
e muytas coytas polo seu amor,
10 e ora vyv'en gram coyta mortal.
Vedes porquê: porque non vej'aqui
a mha senhor que eu por meu mal vi.

- Quando m'eu dela parti logu enton
ôuvi tal coyta que perdi meu sen,
15 ben tres dias que non conhoci ren
e ora moyro e faço gram razon.
Vedes porquê: porque non vej'aqui
a mha senhor que eu por meu mal vi.

B 1082, V 674; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 448-449); di B a c. di Machado [1016].

¹ Il motivo è tutt'altro che raro nei *Cancioneiros*: si vedano, ad esempio, la B 1066/V 657 di B. de Bonaval e la B 1123/V 715 di Pero Mendes da Fonseca; ma le citazioni potrebbero moltiplicarsi senza difficoltà.

1 $\bar{g}m$ V; $co\bar{y}ta$ B; $n\bar{o}$ V- 2 \bar{q} V- 3 $m\bar{u}de$ V- 4 $en\bar{o}$ V- 5 $por\ que$ B e V; $por\ que$ B; $n\bar{o}$ B e V- 6 uj B-7 $b\bar{e}$ V; $muyto$ B- 8 $muy\ taffam$ B, $emuy\ raffam$ V; $des\bar{q}$ V- 10 $cora$ V; $\bar{g}m$ B e V- 11 $p\bar{~}B$; $p\bar{~} \bar{q}$ $p\bar{~} \bar{q}$ $n\bar{o}$ V; in B la strofa termina con *que*, in V con *ueiaqui*- 13 $ouij$ B, $ouui$ V, *scritti in entrambi i codd. al rigo seguente*-14 \bar{q} $p\bar{d}i$ V, *colla gamba della p tagliata*- 15 \bar{q} $n\bar{o}$ V; $r\bar{e}$ V- 16 $faco$ B, $\bar{g}m$ B e V- 17 $por\ que$ B, $p\bar{~} \bar{q}$ V; $p\bar{~} \bar{q}$ $n\bar{o}$ V; B *conclude la strofa con por que*, V *con ueiaqui*.

Traduzione. - Con grande pena neppure posso dormire, né veggo cosa di cui mi compiaccia, e delle pene al mondo ho la maggiore: soffro davvero e non posso guarire. Vedi perché: perché non vedo qui la mia signora, ch'io per mio male vidi. Volendole bene, molto male patisco e molto affanno, dacché fu mia signora, e molte pene per il suo amore, e ora vivo in dolore mortale. Vedi perché: perché non vedo qui la mia signora, ch'io per mio male vidi. Quando da lei partii, subitamente n'ebbi tanta pena che persi il senno: per ben tre giorni nulla più conobbi, e ora muoio, e ben a ragione. Vedi perché: perché non vedo qui la mia signora, ch'io per mio male vidi.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre strofe « singulares » di decasillabi a rima maschile con « refran » (4 + 2). Il primo verso di ogni strofa ha l'accento interno principale rispettivamente sulla 3a., 5a. e 4a. sillaba; il secondo sempre sulla 4a.; il terzo sulla 3a., 4a. e 3a.; l'ultimo sempre sulla 4a., come i due versi del « refran ».

Schema metrico:

10a: 10b: 10b: 10a-10c: 10c.

2. - v. 1 *sol non*: cf. il v. 2 della III « cantiga ».

v. 3 *mund'é a mayor*: contro la lezione dei mss., il Braga legge *mun-do a*, mentre il Nunes non accenta la *e*, considerandola congiunzione.

v. 8 *affam*: si veda per il vocabolo il v. 2 di B 1178-V 783.

v. 16 *moyro e*: la sinalefe (per cui si veda il Cunha, *Poética*, p. 34) corregge l'ipermetria del verso, sanata dal Nunes col'espunzione della *o* finale. *faço gram razon*: l'espressione equivale a « *faço dereito, justiça* » (cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v. *razon*).

3. - Nello svolgimento intellettualistico del tema della sofferenza (quattro volte l'accento interno principale poggia sul vocabolo « *coyta* »), il ricordo iniziale dell'insonnia amorosa si svuota d'ogni commossa immediatezza, assorbito e dimenticato nella descrizione dei « *tres dias* » di angoscioso smarrimento (e c'è un'ingenua ricerca d'effetto nell'uso dell'avverbio « *ben* ») e della morte che a « *gram razon* » incombe ormai sul povero innamorato. Come si è già notato nell'introduzione, il tema del sonno perduto ricorre frequentemente nei *Cancioneiros*, e nulla resta qui dal vigore espressivo che lo rendeva sorprendentemente originale nella III « cantiga » di Juyão.

XXVI

1 Senhor fremosa, des aquel dia
que vus eu vi primeyro, des enton
nunca dormi com'ante dormia
nen ar fui led'e vedes porquê non:
5 cuydand'en vós e non en outra ren
e desejando sempr'o vosso ben.

E sabe Deus e Santa Maria
que non am'eu tant'al eno coraçon
Quant'amo vós, nen ar poderia,
10 e se morrer, poren farey razon
cuydand'en vós, e non en outra ren
e desejando sempr' o vosso ben.

E ant'eu já [a] morte querrya
ca vyver com'eu viv'à gram sazón,
15 e mha morte melhor mi seria
ca vyver mays assy Deus mi perdon
cuydando en vós, e non en outra ren
e desejando sempr'o vosso ben.

20 Ca vós sodes mha coyta e meu ben
e por vós ey quanta coyta mi ven.

B 1083, V 675; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 450 451); di B a c. di Machado [1017].

2 Queug B, ug V; uj B- 3 dormj B- 4 por que B e V; nõ V-5 nõ B e V 7 Essabe d̄s B, Essabeds *coll'asta della d tagliata* V; sancta V- 8 nõ B; tãtal V; coraçõ V- 9 q̄ntamo B e V; n̄ẽ V 10 moirer B; porẽ V; farey B e V- 11 Cuydanden B, cuydãdeuos V: *i mss. concludono qui la strofa*- 13 queiria B, q̄irya V- 14 cõmeu B; uyua B; gm̄ B e V; sazõ V- 15 mj B; serai V- 16 maýs B; d̄s B e V; pdon *coll'asta della p tagliata* B- Cuydandeu B, cuy V: *i mss. terminano qui la strofa*- 19 bẽ V- 20 p *coll'asta tagliata* B e V; ey B; coyta B; mj B.

Traduzione. - Bella signora, sin da quel giorno che per la prima volta vi vidi, da allora mai ho dormito come prima dormivo, né più fui lieto, e vedetene il perché: pensando a voi e non ad altra cosa e desiando sempre il vostro bene. E lo sa Iddio, e Santa Maria, che io non amo tanto altro nel mio cuore quant'amo voi, né più potrei riamare, e se morirò, ben ne avrò ragione, pensando a voi e non ad altra cosa e desiando sempre il vostro bene. E piuttosto io vorrei morire che viver come vivo di consueto e la morte migliore mi sarebbe del vivere così, Iddio mi perdoni, pensando a voi e non ad altra cosa e desiando sempre il vostro bene. Ché voi siete la mia pena e il mio bene, e per voi ogni pena m'appartiene.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre strofe « singulars » di enneasillabi a rima femminile alternati a decasillabi a rima maschile, con « refran » e una « fiinda » di due versi, tutti decasillabi a rima maschile. I versi della prima e della seconda strofa hanno tutti l'accento interno principale sulla 4a. sillaba, quelli della terza hanno accento sulla 4a. sillaba il primo, sulla 3a. gli altri. I versi del « refran » sono accentati internamente sulla 4a., quelli della « fiinda » rispettivamente sulla 3a. e sulla 4a. sillaba.

Schema metrico:

strofe e « refran »: 9'a: 10b: 9'a: 10b-10c: 10c.

« fiinda »: 10c: 10c.

2. - v. 2 *primeyro*: il vocabolo assume qui valore avverbiale (se ne vedano esempi in Michaëlis, *Glossário*, s. v.).

v. 8 *eno coraçõ*: il Nunes ha corretto l'ipermetria del verso coll'espunzione della *e* iniziale della preposizione; ma la con-

corde lezione dei codici è « lectio difficilior » e resta per noi preferibile.

v. 13 [a] *morte*: diversamente dal Nunes, che premette un *mha* al sostantivo, abbiamo corretto l'ipometria del verso coll'inserimento dell'articolo, forse assorbito nei codd. dell'*a* dell'avverbio *já* che immediatamente precede. *querrya*: abbiamo qui rifiutato la concorde lezione dei codici (*queirya*), evidentemente dovuta ad una errata lettura dell'antigrafo (cf. Tavani, *Appunti grafia*, p. 215).

v. 16 *assy*: pensiamo che l'avverbio si riferisca a *vyver* piuttosto che alla formula propiziativa che segue, anche se essa appare frequentemente preceduta da tale avverbio, poiché l'espressione *vyver assy* riprende logicamente il concetto espresso al v. 14 (*com'eu viv'*).

3. - La « fiinda » racchiude il succo di tutta la composizione, che potrebbe facilmente esaurirsi nel sommesso distico finale: « ca vós sodes mha coyta e meu ben ... ». Gli elementi-chiave del cantare cortese sono quasi tutti presenti e nella giusta « razon » della morte si ripete, insieme col ricordo del poco dolce sonno, un motivo già ricorrente nella precedente « cantiga ». Ma qui l'artificio poetico è usato con mano più sicura e con più felice risultato: nel giuoco elegante dei versi i sentimenti si attutiscono e l'insonnia e l'invocata morte diventano semplice pretesto di madrigale.

XXVII

- 1 A vós fez Deus, fremosa mha senhor,
o mayor ben que vus pôd'El fazer:
fez-vus mansa e melhor parecer
das outras donas, e fez-vus melhor
- 5 dona do mund'e de melhor sen.
Vedes senhor, se al disser alguen
con verdade non vus pod'al dizer.

- Feze-vus Deus, e deu-vo-lo mayor,
poder de ben e fez-vus mays valer
- 10 das outras donas, e fez-vus vencer

todas las donas, e fez-vus melhor
dona do mund'e de melhor sen.
Vedes senhor, se al disser alguen
con verdade non vus pod'al dizer.

- 15 E porque é Deus o mays sabedor
do mund'e fez-me vus tal ben querer
qual vus eu quer'e fez a vós nacer
mays fremosa, e fez-vus melhor
dona do mund'e de melhor sen,
20 vedes senhor, se al disser alguen
con verdade non vus pod'al dizer.

E o que al disser por dizer mal
de vós, senhor, do que disser, nen d'al,
cofonda Deus quen lho nunca creer.

- 25 E querend'eu todus desenganar,
o que m'esto, senhor, non outorgar
non sabe nada de ben conhocer.

B 1084, V 676; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, p. 452); di B a c. di Machado [1018]. In B la «cantiga» è preceduta da un'annotazione per noi indecifrabile.

1 deg B- 2 u9 B e V; podel B e V- 3 u9 B e V; emelh[~] parecer V- 4 u9 B e V-7 u9 B e V- 8 u9 B e V; d̄s B, des V- 9 bẽ V; u9 B e V- 10 out̄s V, u9 e V- 11 u9 B e V; mũde V- 13 *entrambi i mss. concludono la strofa con senhor.*- 15 por que B, por q̄ V; d̄s B e V- 16 mundo V; u9 B e V; bẽ V; q̄rer B e V-17 qualug B e V; q̄re V- 18 u9 B e V- 19 melh[~] V- 20 *la strofa termina in B con vedes, in V con senhor* - 22 q̄ V; p^r B e V- 23 senh[~]V; q̄ V; diss[~]B; nẽ V- 23 quẽ B e V; nũca V- 24 d̄s B e V; quẽ B e V; nũca V-25 tod9 B e V-26 q̄ V; nõ V-28 bẽ V.

Traduzione. - Iddio vi fece, o bella mia signora, il maggior bene che Egli vi poté fare: vi fece dolce, e d'aspetto migliore delle altre donne, e fece di voi la migliore donna del mondo, e col senno maggiore. Vedete, signora, se alcuno dirà altrimenti, se non mentisce non ve lo

potrà dire. Fece in voi Dio, e maggiore ve lo dette, potere di bene e vi fece valere più delle altre donne, tutte ve le fece superare, facendo di voi la migliore donna del mondo, e col senno maggiore. Vedete, signora, se alcuno dirà altrimenti, se non mentisce non ve lo potrà dire. E poiché Iddio è l'essere più saggio del mondo, e mi fece a voi volere il bene che vi voglio, vi fece nascere più bella, rendendovi la migliore donna del mondo, e col senno maggiore. Vedete, signora, se alcuno dirà altrimenti, se non mentisce non ve lo potrà dire. E chi dirà altrimenti per dir male di voi, signora, soltanto per quello che potrà dire voglia Iddio che nessuno gli creda. E volendo io tutti disingannare, colui che questo non mi permetterà, certo, signora, d'ogni senno è privo.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre « coblas unissonans » di decasilabi a rima maschile con « refran », a cui seguono due « findas » eguali alle strofe per metro e per rima. I primi due versi di ogni strofa hanno l'accento principale interno sulla 4a. sillaba, il terzo sulla 3a. nella prima strofa e sulla 4a. nelle altre, l'ultimo sulla 4a. nelle prime due strofe e sulla 3a. nell'ultima. Nel « refran » l'accento interno cade sulla 4a. sillaba (vv. 1-2) e sulla 3a. (v. 3). La prima « fiinda » è accentata internamente sempre sulla 4a. sillaba, la seconda ancora sulla 4a. nel primo e nell'ultimo verso, sulla 3a. nel secondo.

Schema metrico:

strofe e « refran »: 10a: 10b: 10b: 10a-10c: 10c: 10c.

« fiindas »: 10a: 10a: 10b.

2. - v. 2 *pôd'*: accettiamo il tempo storico, già proposto dal Nunes, che meglio del presente s'accorda col senso dell'intera « cantiga ».

vv. 5-12-18 *mund'*: il Nunes ha corretto l'ipometria trascrivendo *mundo*, contro la concorde lezione dei codici.

v. 18 *fez-vus melhor*: anche questo verso, ipometro, è corretto dal Nunes che inserisce, in contrasto con le analoghe espressioni dei vv. 4 e 11, l'articolo determinativo dinanzi a *melhor*; l'ipometria, d'altra parte, non sussiste considerando *mays* disillabico.

v. 23 *nen d'al*: « *nen* (...) em vez de *e*, como se esperava »

(Nunes, *Amor*, p. 453); ma a noi pare che la congiunzione negativa conferisca al verso maggiore forza polemica.
v. 25 *E querend'eu*: il Nunes e il Machado sciolgono il verbo in *quer'end*; ma col gerundio, conservato anche dal Braga, la frase ci sembra ugualmente comprensibile.

3. - Nulla di originale nelle laudi a madonna del nostro compositore: la fanciulla, « mansa », « fremosa » e « de melhor sen » ha ricevuto da Dio attributi tanto incantatori quanto nebulosi e faticosamente reiterati¹. Un certo vigore espressivo appare nel « refran » e nelle « fiindas »: mente colui che non loda madonna, e l'innamorato gli ricaccerà in gola la villania affidandosi a Dio e agli insulti verbali: c'è qui lo spunto per qualcuna delle tenzoni che con tanta abbondanza si scambiarono i trovatori per difendere l'iperbolica eccellenza morale e fisica delle loro dame (e si ricordi anche, a tale proposito, la tenzone con Soares Coelho).

XXVIII

- 1 Muytus me veen preguntar
senhor, que lhis diga eu quen
est a dona que quero ben
e con pavor de vus pesar
5 non lhis ousó dizer per ren
senhor, que vus eu quero ben.
Pero punhan de m'apartar
se poderám de min saber
por qual dona quer'eu morrer
10 e eu, por vus non assanhar
non lhis ousó dizer per ren
senhor, que vus eu quero ben.
E porque me veen chorar
d'amor, queren saber de min

¹ Sulle caratteristiche della *descriptio* dei pregi muliebri nei *Cancioneiros* si veda L. Stegagno Picchio, *Le poesie d'amore di Vidal, giudeo di Elvas*, in « *Cultura neolatina* », a. XXII, fasc. 1-2 (1962), pp. 40-61.

- 15 por qual dona morr'eu assy
e eu, senhor, por vus negar,
non lhis ousó dizer por mi
per ren que por vós moir'assy.

B 1085, V 677; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 454-455); di B a c. di Machado [1019]. Altra ed.: Norton (*Cancões medievais*, p. 14), con attribuzione a d'Armea. Prima dell'inizio di B 1085 c'è una nota di incerta lettura: 16 *not/vano* (?).

1 Muytg B- 2 q̄ V - 4 cō V; uḡ B e V- 6 q̄ uḡ B e V- 7 punha B, punhã V; de me partar B, dema partir V- 8 poderã V; demí B- 9 p̄B e V; q̄reu V; moirer B- 10 p̄ uḡ B e V; nõ V; *entrambi i codd. concludono la strofa con dizer.* - 13 p̄ B e V; q̄ V - 14 q̄ren V; de mj B- 15 p̄B e V- 16 senh̄ V; p̄uḡ B e V- 17 p̄V; mj B- 18 p̄ B, p *coll'asta tagliata* V; re q̄ p̄V.

Traduzione. - Molti mi vengono a interrogare, o mia signora, perché io dica chi è la donna a cui voglio bene, e nel timore di pesarvi non oso loro in alcun modo dire o mia signora, che vi voglio bene. E così cercano di isolarmi (per vedere) se potranno sapere da me per quale donna io voglio morire, ed io, per non farvi adirare, non oso loro in alcun modo dire, o mia signora, che vi voglio bene. E poiché mi vedono piangere d'amore, vogliono sapere da me per quale donna io muoio così; ed io, signora, per non rivelare il vostro nome, non oso certo dir loro, da parte mia, che è per voi che soffro tale morte.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre strofe « singulares » di ottsillabi a rima maschile con « refran » che varia nell'ultima strofa. I versi della prima strofa sono accentati internamente sulla 4a., sulla 2a.-5a., sulla 3a. e sulla 4a., quelli della seconda sulla 3a., sulla 4a. e di nuovo sulla 3a. e sulla 4a., quelli dell'ultima sulla 2a.-5a., sulla 3a., sulla 3a. e sulla 4a. I versi del « refran » hanno l'accento interno rispettivamente sulla 3a. e sulla 2a. e 5a.

Schema metrico:

I e III strofa: 8a: 8b: 8b: 8a-8b: 8b.

II strofa: 8a: 8b: 8b: 8a-8c: 8c.

2. - v. 7 *Pero punham de m'apartar*: l'avverbio, in genere con valore avversativo, può anche assumere, come in questo caso, significato affermativo (cf., oltre che i glossari della Michaëlis e del Magne e l'*Elucidário*, il Dias, *Sintaxe*, p. 282); il Braga legge *punham de m'a partir* e il Machado *punhei de m'apartar*, ma la lezione dei codd. è senz'altro preferibile. Il verbo *punhar*, usato nel linguaggio arcaico nel senso di «fazer todo esforço para» (*Elucidário*), si riferisce ai *muytus*, com'è chiarito nella proposizione che segue, mentre *apartar* («separar», «afastar», in Michaëlis, *Glossário*) esprime bene il senso di isolamento in cui si trova l'innamorato, perseguitato dalla curiosità degli amici.

v. 8 *se poderám*: la congiunzione introduce un'interrogativa indiretta (cf. Cunha, *Codax*, pp. 163-165).

v. 16 *por vus negar*: il verbo è usato nel senso di «ocultar» (cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v.).

3. - La composizione riprende, parzialmente e da un punto di vista antitetico, il motivo della X «cantiga» («se vus eu fiz no mund'algum prazer / que coyta ouvestes vós de o dizer? »).

Ma qui l'uomo si rifiuta di far conoscere persino il nome dell'amata: ha timore di pesarle, anche se la confessione riguarderebbe soltanto la propria disperata sofferenza e non l'onorabilità della donna. Già in altre «cantigas d'amor» il tema del difficile silenzio era stato usato dai compositori come spunto per dimostrare alla fanciulla del cuore la profondità dei propri sentimenti: fra esse ricordiamo, per tutte, la B 404/V 15 di Afonso Fernandez: «sempr'eu punhei de me guardar que non / soubessem qual coyta no coraçõ / por vós sempre ouve ... ».

La «cantiga» in esame ha, d'altra parte, una sua dolente personalità, che si rivela soprattutto nella strofa finale, a cui l'improvviso mutare del «refran» conferisce un tono animato e commosso.

XXIX

- 1 Senhor, vej'eu que avedes sabor
de mha morte veer, e de meu mal;
poys contra vós nulha ren non mi val,
rogar-vus quero, por Nostro Senhor,
5 que vus non pês o que vus rogarey,
e depoys, se vus prouguer, morrerey.

- E ben entend'eu no meu coraçõ
que desejades mha mort'a veer;
poys m'outro ben non queredes fazer,
10 rogar-vus quero, por hũa rason,
que vus non pês o que vus rogarey,
e depoys, se vus prouguer, morrerey.

- Muy ben sey eu que avedes pesar
porque sabedes que vus quer'eu ben
15 e que vus praz de quanto mal mi ven
por vós, quero vus eu rogar
que vus non pês o que vus rogarey,
e depoys, se vus prouguer, morrerey.

- E se vus prouguer o que vus direy
20 e poys morrer, já mays non morrerey.

B 1086, V 678; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 456-457); di B a c. di Machado [1020].

3 rē V; nō B e V- 4 u9 B e V; n̄o B e V- 5 u9 B e V; nō V; pez B; u9 B, queu9 V- 7 coracon B, corazon V- 8 q̄ V- 9 bē V; nō B e V- 10 rogaru9 B e V; q̄ro V; p̄ B e V; hua B- 11 u9 B e V; oq̄u9 V: in B la strofa termina con pes, in V con u9- 13 sey V, q̄ V- 14 p̄ B e V; q̄ V; queu9 B, q̄u9 V; q̄reu V- 15 u9 B, eq̄u9 V; pram B; quãto V; mj B; uē V- 17 u9 B e V; oq̄u9 V: la strofa termina in B con pes, in V con rogarey. - 19 Esseu9 B e V; q̄u9 B, oq̄u9 V; direy B- 20 moirer B; nō B e V; moirerey B.

Traduzione. - Signora, vedo che avete piacere di vedere la mia morte e il mio male; poiché contro di voi cosa alcuna mi vale, voglio pre-

garvi, per nostro Signore, che non vi spiaccia quel che vi chiederò; poi, se vorrete, io per voi morirò. E ben comprende il mio cuore che voi volete vedere la mia morte; poiché altro bene non mi volete fare, chieder vi voglio, come sola grazia, che non vi spiaccia quel che vi chiederò; poi, se vorrete, io per voi morirò. So molto bene che vi dispiacete di questo amore, e che vi piace quanto male mi viene da voi; ma io vi voglio domandare che non vi spiaccia quel che vi chiederò; poi, se vorrete, io per voi morirò. E se vi piacerà quel che vi voglio dire, e poi morirò, la mia non sarà morte.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre strofe « singulars » di decasillabi a rima maschile con « refran » e « fiinda » di egual metro. Nelle strofe l'accento interno principale cade sulla 4a. sillaba, ad eccezione del v. 2 (sulla 6a.) e dei vv. 7 e 16 (sulla 2a. e 5a. il primo, sulla 3a. il secondo). I vv. del « refran » sono accentati rispettivamente sulla 4a. e sulla 3a. sillaba, quelli della « fiinda » sulla 5a. e sulla 4a.

Schema metrico:

Strofe e « refran »: 10a: 10b: 10b: 10a-10c: 10c.

« fiinda »: 10c: 10c.

2. - v. 7 *desejades mha mort'a veer*: il Braga, basandosi sui Monaci, legge *mha morte veer* e il Machado *mha mort aueer*; ma il verbo *desejar* regge normalmente, nel portoghese arcaico, la preposizione *a* (cf. i glossari della Michaëlis e del Magne e la *Sintaxe* del Dias a p. 221).

v. 15 *vus praz de*: la lezione di B (*pram*) è senz'altro da scartare; per il *de* retto da *prazer* cf. Dias, *Sintaxe*, p. 20.

v. 16 *por vós quero*: l'ipometria del verso è stata corretta dal Nunes con un *por Deus* fra il pronome e il verbo, ma noi preferiamo conservare l'eterometria.

v. 20 *e poys morrer*: il soggetto è, naturalmente, *eu*.

3. - Tutta la « cantiga » serve da premessa a qualcosa che l'innamorato tenta di dire alla donna, il cui animo fiero e crudele sembra compiacersi alla vista dell'uomo sofferente e prossimo alla morte per amore di lei.

La composizione è un campionario di motivi topici dell'amor cortese, dall'insensibilità femminile all'invocazione ce-

leste, sino alla « fiinda » che, al solito, costituisce il « climax » della « cantiga ».

L'amore finalmente appagato vince la morte e il silenzio, secondo le eterne ragioni del sentimento poetico.

XXX

- 1 Senhor fremosa, non pod'om'osmar
quan muyto ben vus quyso Deus fazer
e quam fremosa vus fezo nacer,
quam ben vus fez parecer e falar;
5 se Deus mi valha, non poss'eu achar
quen vosso ben todo possa dizer.

- Pero punho sempre de perguntar,
poren nunca me podem entender,
o muy gram ben que vus eu sey querer
10 nen o sabor d'oyr en vós falar,
per bõa fé, pero non poss'achar
quen vosso ben todo possa dizer.

- Se per ventura vej'eu apartar
os que eu sey que vus poden veer,
15 o que dizem moyro por aprender,
ca moyro por oyr de vós falar.
E con tod'esto, non poss'eu achar
quen vosso ben todo possa dizer.

B 1087-1088, V 679; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. a c. di Nunes (*Amor*, pp. 458-459); di B a c. di Machado [1021]. In B, dopo la prima strofa, c'è uno spazio vuoto di tre colonne e mezzo, e la « cantiga » riprende alla pagina seguente con altra numerazione e diversa grafia. In V manca la terza strofa.

1 nō B- 2 uḡ B e V; deg B e V- 3 uḡ B e V- 4 uḡ B e V; benug B e V- 5 deg V; mj B, *che conclude qui la strofa*- 7 semp̄ B e V; p̄guntar B e V- 8 porē B e V; nūcame B e V- 9 grā B, ḡm V; q̄ uḡ B e V; q̄rer B e V- 11 p *colla gamba tagliata* V; boa B; po *colla*

gamba della p tagliata V; nō B e V-12 Quē B; bē B- 13 uentū B- 14 q̄; q̄u9 B- 15 q̄; p^o ap̄nder B- 16 p^o B- 17 cō; nō B- 18 Quē; bē B.

Traduzione. - Bella signora, nessuno può capire che grande bene Iddio vi volle fare e quanto bella vi fece nascere, come vi fece apparire e parlare; che Iddio mi aiuti, non posso trovare chi il vostro bene intero possa dire. E sempre mi sforzo di sapere, però giammai io posso far capire il grande bene che vi so volere né il piacere d'udir di voi parlare, a dire il vero, e mai posso trovare chi il vostro bene intero possa dire. Se io per caso vedo appartarsi coloro che, lo so, hanno la possibilità di vedervi, muoio per sapere ciò che dicono, perché me ne muoio d'udir parlare di voi; e con tutto ciò, non posso trovare chi il vostro bene intero possa dire.

1. - « Cantiga d'amor ». Tre « coblas unissonans » di decasilabi a rima maschile con « refran » (4 + 2); i vv. 5-11-17 del ritornello differiscono fra loro nel primo emistichio. Nella prima strofa l'accento interno principale cade sempre sulla 4a. sillaba, come negli ultimi due vv. della seconda strofa e i primi due della terza; i vv. 7 e 8 sono accentati sulla 3a. sillaba, il v. 15 sulla 5a. e il v. 16 sulla 2a.-5a. I versi del « refran » sono accentati entrambi sulla 4a.

Schema metrico:

10a: 10b: 10b: 10a-10a: 10b.

2. - v. 1 *osmar*: il verbo, col significato di « imaginar », « julgar », « calcular » (Parker, *Vocabulario*, pp. 68, 70 e 270), sembra una variante di *esmare* (Magne, *Glossário*, s. v.) da *aestimare*, « mit Anlaut von *husmar* » (REW 246).

v. 7 *Pero punho*: per il significato di *punhar* si fa rinvio alla « cantiga » XXVIII; la proposta del Nunes, che suggerisce di sostituire il *punho* con *punhem*, appare assolutamente gratuita.

v. 13 *per ventura*: il Machado legge *por*, ma la formula da noi trascritta è di uso frequente nei *Cancioneiros* (cf. Michaëlis, *Glossário*, s. v. *ventura*).

v. 16 *con tod'esto*: la preposizione assume qui valore avvertativo; sull'uso arc. di *todo* per *tudo* cf. il v. 16 della X « cantiga ».

3. - L'esaltazione dei pregi della donna amata, tema della « cantiga » XXVII, ritorna qui con una variante: madonna ha tutte le virtù, ma nessuno di coloro che la « poden veer » è capace di discuterne con sufficiente sensibilità e competenza. Il motivo, già accennato nella B 520-V 123 di D. Dinis, si ravviva nell'ansioso desiderio dell'innamorato di udir parlare sempre della propria donna, sì che l'ultima strofa, con l'uomo che scorre di gruppo in gruppo in attesa che qualcuno tratti il caro argomento, sembra fornire gli elementi per una vera e propria rappresentazione mimica. E il variare del « refran » accresce abilmente il senso di inquieto movimento che anima la « cantiga ».

XXXI

- 1 Meus amigus, quero-vus eu dizer,
se vós quiserdes, qual coyta mi ven;
ven mi tal coyta que perço meu sen
por quanto vus ora quero dizer:
- 5 por hunha dona que por meu mal vi
muy fremosa, e de que me parti
muy d'anvidus e sen meu prazer.
- Perço meu sen que sol non ey poder
e muy de pran desejando seu ben;
- 10 e de mays, se mi quer falar alguén,
de lhi falar non ey en min poder
porque me nembra quanto a servi
e quan viçoso [fuy] mentr'y guaray
e quan gram viç'a mi fez Deus perder.
- 15 E moyr'eu e praz mi muyto de morrer
ca vyvo coytoado mays doutra ren
e, pero moyro, non vus direy quen
est a dona que m'assy faz morrer
e a que eu quero melhor ca min
- 20 e a que eu por meu mal conhoci
hu mh-a Deus fez primeiro veer.

E, meus amigus, poys eu moyr'assy
pola melhor dona de quantas vi,
non tem'eu ren mha morte nen morrer.

B 1089, V 680; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 460-461); di B a c. di Machado [1022]. In B si legge, in fondo alla pagina, un'annotazione poco chiara, che termina con le parole «il mio mal uidi». Ancora più sotto sono ripetute le parole *hunha* e *delhi*.

1 Me9 B e V; amigg B; q̄ro u9 B, queroug V- 2 uē B-3 Vē B; q̄ B; sē B e V- 4 u9 B e V; q̄ro B; diz̄ B e V- 5 q̄ B; in B meu mal ui è *sottolineato*- 6 q̄ B; V omette la congiunzione e - 7 danuyd9 B, danuydus V; praz̄ B- 8 perzo V; sē B; q̄ ssol nō B e V-9 prā B e V; bē B e V- 10 q̄r B e V; alguē B e V- 11 nō V; mi B- 12 p° q̄ B e V; nēbra B e V; fui V- 13 quā B e V; uizioso V-14 quā B, que V; grā B, gm̄ V; vicami B, uizami V; dō B e V; pder *colla gamba della p tagliata* V- 15 epraz̄mi V; moirer B- 16 dout̄rē B e V- 17 epo *colla gamba della p tagliata* B e V; nō V; u9 B e V; quē B e V- 18 q̄ B e V; moirer B-19 q̄ B e V; q̄ro B e V; melh̄ V; mi B e V- 20 q̄ B e V; p̄ B e V; conhoçi V- 21 ds, *coll'asta della d tagliata* B e V; p° meiro B, p̄ mei roueer V- 22 me9 B e V; amigg B- 23 melh̄ V; quātas B e V- 24 Nō B; temen V; rē B; nē B e V; moirer B.

Traduzione. - Amici miei, a voi io voglio dire, se voi vorrete, che pena mi giunge; mi vien tal pena, che io perdo il senno per quel che ora a voi io voglio dire: per una donna che a mio danno vidi, assai bella, e da cui partii di malavoglia e senza mio piacere. Perdo il mio senno, irrimediabilmente, e con certezza cercando il suo bene; e dippiù, se qualcuno vuol parlarmi, io di parlargli non ho in me il potere, ché mi ricordo quanto la servii e come (fui) lieto nel tempo felice, e quale grande gioia Iddio mi tolse. Muoio e sono felice di morire, ché vivo infelice più di ogni altro al mondo e, poiché muoio, non vi dirò chi è la donna che così mi fa morire, a cui voglio più bene che a me stesso e che io per mio danno ho conosciuto, quando la prima volta volle Iddio ch'io la vedessi. E, amici miei, poiché muoio così per la migliore donna tra quante ne vidi, non temo né la morte né il morire.

1. - «Cantiga d'amor». Tre «coblas unissonans» di decasilabi a rima maschile con una «fiinda» di tre versi. Nella prima strofa l'accento interno principale cade sulla 3a. sillaba nel primo verso, sulla 4a. nei quattro vv. successivi, e sulla 3a. negli ultimi due. I versi della seconda strofa sono accentati internamente sulla 4a. sillaba, ad eccezione del v. 3, con accento sulla 3a.; nella terza strofa l'accento interno cade rispettivamente sulla 3a., sulla 5a., sulla 4a., sulla 3a., sulla 5., sulla 4a. e sulla 5a.; la «fiinda» ha accenti interni di 4a., 5a. e 4a.

Schema metrico:

Strofe: 10a: 10b: 10b: 10a: 10c: 10c: 10a.

«fiinda»: 10c: 10c: 10a.

2. - v. 7 *muy d'anvydus*: il Braga e il Nunes leggono *muyt'anvydos*, ma la Michaëlis (*Glossário*, s. v.) nota che l'aggettivo, col significato di «de má vontade» è «muita vez... precedido da preposição de». Il Nunes integra il verso, che noi preferiamo mantenere ipometro, premettendo l'articolo determinativo a *meu prazer*.

v. 8 *que sol non ey*: per *sol non* cf. la III «cantiga».

v. 13 *quam viçoso [fuy]*: accettiamo stavolta l'integrazione del Nunes che, oltre a correggere l'eterometria del verso, restituisce alla frase un senso compiuto.

v. 15 *E moyr'eu*: il Nunes espunge la *e* iniziale, eliminando l'ipermetria, ma il polisindeto ci sembra un ritrovato stilistico difficilmente sopprimibile.

v. 24 *non tem'eu ren*: preferiamo la lezione di B a quella di V, accettata dal Nunes (*en ren*), poiché la presenza del pronome personale conferisce al verso maggior vigore espressivo.

3. - Ancora una volta il poeta esalta la fanciulla amata, di cui tace il nome ma non il fascino mortale; la «cantiga» non è che un monotono repertorio di motivi topici del «cantar d'amor», dal dolore per la lontananza all'ansioso desiderio di morire «pola melhor dona», più che altrove paradigmatica e fatale.

XXXII

- 1 En grave dia me fez Deus nacer
aquele dia e[n] que eu naci,
e[n] grave dia me fezo veer
a mha senhor hu a primeyro vi.
- 5 E[n] grave dia vi os olhos seus,
e[n] grave dia mi fez enton Deus
veer quam ben parece parecer.
- E[n] grave dia mi fez entender
Deus quan muyto ben eu d'El antendi,
10 e[n] grave dia mi fez conhocer
aquele dia [en] que a conhoci.
E[n] grave dia mh-a fez enton, meus
amigos, grave dia, mh-a fez Deus
tan gram ben, como lh'eu quero, querer.
- 15 E[n] grave dia por mi lhi faley
aquele dia [e]n que lh'eu fuy falar,
en grave dia por mi a catey
dus meus olhos quando a fuy catar.
E grave dia foy por mi enton
20 quando a vy, grave dia, ca nunca
eu dona tan fremosa veerey.
- E[n] grave dia por mi comecey
con mha senhor quand'eu fuy começar
con ela; grave dia desejey
25 quam muyto ben m'ela fez desejar.
Grave dia foy por mi de la sazón
que eu a vi, grave dia, poys non
morri por ela, nunca morrerey.
- E porque m'eu d'ela quitey,
30 esmoresco mil vezes, e non sey
por bõa fé, nulha parte de min.
- E non mi ponham culpa des aqui
de seer sandeu, ca ensandeci
pola mays fremosa dona que sey.

B 1090, V 681; ed. dipl. di V a cura di Monaci; crit. di V a c. di Braga; crit. su entrambi i mss. di Nunes (*Amor*, pp. 462-464); di B a c. di Machado [1023].

In B, al termine della seconda strofa, sono ripetute in margine le parole *mha* e *conhoci*.

1 B *omette* fez; d̄s B, deg V- 2 *eque* B e V; naçi B e V- 3 fez o B e V- 5 *egraue* B e V; B *omette* os; seg B e V- 6 *egraue* B e V; d̄s B, deg V; qui B- 7 b̄e parare B- 8 ḡue B e V- 9 d̄s B, ds *coll'asta della d tagliata* V; quã B e V; delantêdi B- 10 ḡue B e V- 11 aq̄l B e V; q̄ B e V; conhoçi V- 12 ḡue B; êton B, entõ V; meq amig9 B e V- 13 d̄s B; des V- 14 tã B; grã B, ḡm V; b̄e B; q̄ro B e V; dizer (*cancellato*) q̄rer B- 15 ḡue B, p^o B e V- 16 aq̄l B, aq̄l V; q̄lheu B e V- 17 ḡue B e V; p^o B e V- 18 d9 meq B e V; quãdoa B e V; foy B- 19 ḡue B e V; p^o B e V; entõ B e V; quãdoa V- 20 vy B- 21 ḡue V; nũca B e V; tã B e V; f̄mõsa V- 22 ḡue B e V; p^o B e V- 23 cõ B e V; q̄ deu B e V; falar (*canc.*) comecar B- 24 cõ B; ḡue dia (*canc.*) B; ḡue B e V- 25 Quã B; b̄e B - 26 ḡue V; p^o B e V- 27 q̄a B e V; ḡue B e V; nõ B- 28 moiri B e V; p^o B e V; nũca moirerey B- 29 porq̄men B, por q̄ meu V; q̄tey B e V- 30 enõ B e V- 31 boa B; dem̄i B e V- 32 nõ B e V; mj B; ponhã B e V- 33 ensandeci B e V- 34 q̄ssey B e V.

Traduzione. - In triste giorno Iddio mi fece nascere, quel giorno in cui io nacqui, in triste giorno mi fece vedere la mia signora, quando la prima volta la vidi. In triste giorno vidi i suoi occhi, in triste giorno mi fece Iddio vedere quanto bella essa appare. In triste giorno Iddio mi fece capire tutto il bene che da Lui appresi, in triste giorno mi fece conoscere quel giorno in cui la conobbi. In triste giorno mi fece allora, amici miei, triste giorno, mi fece Iddio a lei volere il bene che le voglio. In triste giorno, per me, le parlai, quel giorno in cui andai a parlarle; in triste giorno, per me, la osservai con i miei occhi quando andai a vederla. E triste giorno fu per me allora, triste giorno, ché mai donna sì bella io potrò vedere. In triste giorno, per me, cominciai colla mia donna, quando con lei cominciai, triste giorno desiderai tutto il bene che mi lasciò desiderare. Triste giorno fu per me dal tempo in cui la vidi, triste giorno, e poiché non morii per lei, mai io morirò. E poiché da lei allora mi partii, ne muoio mille volte, e non so, in verità, più nulla di me stesso.

E d'ora in poi non mi facciano colpa d'essere pazzo, ch  lo diventai per la pi  bella donna che conosco.

1. - « Cantiga d'amor ». Quattro « coblas doblas » di sette decasillabi a rima maschile con due « fiindas » di egual metro. I versi della prima strofa sono accentati internamente sulla 4a. sillaba, ad eccezione del 2° verso, con accento sulla 3a.; nella seconda strofa il 1°, il 3°, il 5° e il 6° verso sono accentati sulla 4a., il 2° ha accento interno sulla 5a. e il 4° e il 7° sulla 3a. sillaba. La terza strofa ha l'accento interno sempre sulla 4a, ad eccezione del 2° e 4° verso, accentati sulla 3a.; l'ultima ha ancora accento sulla 4a. sillaba tranne che al 5° verso, accentato sulla 3a. I versi delle « fiindas » hanno l'accento interno principale rispettivamente sulla 4a., 3a., 4a., 4a., 5a. e 5a.

Schema metrico:

strofe: 10a: 10b: 10a: 10b: 10c: 10c: 10a.

« fiindas » (« singulars »): 10a: 10a: 10b.

2. - v. 2 *aquel dia e[n]*: qui, come altrove, accettiamo la non arbitraria integrazione del Nunes, ma conserviamo l'eterometria del verso corretta da quell'editore coll'inserimento di un *en* iniziale di cui non v'  traccia nei codd.

v. 7 *parece parecer*: la lezione di V   senz'altro preferibile a quella di B (*parare parecer*); il Nunes legge *parec'e*, ma la formulazione da noi accettata ben si accorda col *quero querer* del v. 14.

v. 17 *catey*: il verbo, oggi col significato di « buscar »,   usato nel portoghese arcaico soprattutto nel senso di « olhar com aten o » (cf. tra gli altri il Parker, *Vocabulario*, pp. 29, 67, 134).

v. 20 *nunca*: il Nunes propone di sostituire l'avverbio col *non*, per normalizzare la rima; ma la « variatio », documentata in entrambi i codici,   stilisticamente suggestiva.

vv. 30-31 *non sey ... nulha parte*: per il particolare significato della frase (« non essere in possesso delle proprie facolt  mentali ») cf. Tavani, *Lourenço I*, p. 26.

v. 33 *sandeu*: sull'origine del vocabolo ('pazzo', 'mentecatto')

si sono avanzate le ipotesi pi  varie, fra cui ricordiamo quella del Magne (*Glossário*, s. v.), che lo riporta all'arabo « *sandiia*, variedade de ab bora » e quella del Corominas (a cui si rimanda per la bibliografia relativa alla questione) che, negando la facile derivazione da « sine Deus », considera pi  probabile l'origine dell'aggettivo dall'esclamazione « Sancte Deus ».

3. - Il motivo del « grave dia », gi  presente nella XIV « cantiga » e variamente sfruttato da altri compositori « d'amor » (ricordiamo, fra gli altri, D. Afonso Sanches, nella B 412/V 23, Ayra Engeytado, in B 973/V 560 e D. Dinis, in B 540/V 143 e in B 550/V 153),   qui ripetuto sino all'ossessione e d  alla composizione un tono, sia pur relativamente, originale.

Ma l'artificio   usato troppo meccanicamente, e non sempre a proposito, s  che la « cantiga » non risulta, in fondo, che un'impacciata esercitazione di scuola a cui le « fiindas », riecheggianti il frusto repertorio della morte e della follia amorosa, nulla aggiungono di notevole.

Erilde REALI

ELENCO DELLE OPERE CITATE IN FORMA ABBREVIATA

- Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media*. Madrid 1957.
- Nunes de Azevedo, *A arte literária na Idade Média*. Porto 1947.
- Kurt Baldinger, *La formación de los dominios lingüísticos en la península ibérica*. Madrid 1963.
- Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*. I vol., Torino 1961.
- Carlo Battisti - Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*. Firenze 1950-1957.
- Aubrey F. Bell, *The Oxford Book of Portuguese Verse*. Oxford 1925.
- Theophilo Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*. Lisboa 1878.
- Carlota Almeida de Carvalho, *Glossário das poesias de Sá de Miranda*. Lisboa 1953.
- Hernâni Cidade, *Poesia medieval-Cantigas de amigo*. 3a. ed., Lisboa 1941.
- Juan Corominas, *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*. Berna 1954.
- Celso Cunha, *O Cancioneiro de Martin Codax*. Rio de Janeiro 1956.
- , *Estudios de poética trovadoresca*. Rio de Janeiro 1961.
- A. Epiphanyo da Silva Dias, *Syntaxe histórica portuguesa*. 3a. ed., Lisboa 1954.
- William G. Entwistle, *Dos « Cossantes » às « Cantigas de Amor » in: Da poesia medieval portuguesa*. 2a. ed., Lisboa 1946.
- Francisco Fernandes, *Dicionário dos verbos e regimes*. 8a. ed., Rio de Janeiro 1951.
- Fernando Peixoto da Fonseca, *Cantigas de escárnio e maldizer*. Lisboa 1961.
- Henry R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Halle a. S., 1894.
- , *Old Portuguese Songs*, in *Bausteine zur romanischen Philologie*. Halle 1905.
- , *Zum Cancioneiro da Ajuda*, in « *Zeitschrift für romanische Philologie* » XXXII, Halle 1908.
- Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa-Época medieval*. 3a. ed., Coimbra 1952.
- , *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos velhos Cancioneiros galego-portugueses*. Vigo, in corso di stampa.
- Elza Pacheco Machado - José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, 7 voll., Lisboa 1949-1960.
- José Pedro Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa 1952.
- Augusto Magne, *A Demanda do Santo Graal. V. III (Glossário)*. Rio de Janeiro 1944.
- Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etimologisches Wörterbuch*. 3a. ed., Heidelberg 1935.
- Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch. I Der Ammen-Streit*, in « *Zeitschrift für romanische Philologie* », XX. Halle 1896, pp. 145-218.
- , *Geschichte der portugiesischen Litteratur*, in *Grundriss der romanischen Philologie* herausgegeben von Gustav Gröber, II. 2a. ed., Strassburg 1897.
- , *Cancioneiro da Ajuda*. Halle, a. S. 1904.
- , *Glossário do Cancioneiro da Ajuda*, in « *Revista Lusitana* », XXIII. Lisboa 1920, pp. V-XII; 1-95.
- Enrico Molteni, *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*. Halle, a. S. 1880.
- Ernesto Monaci, *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle, a. S. 1875.
- Isolda Lino de Castro Norton, *Algumas canções medievais galego-portuguesas*. Rio de Janeiro 1935.
- José Joaquim Nunes, *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 voll. Coimbra 1926-'28.
- , *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra 1932.
- , *Compêndio de gramática histórica portuguesa*. 4a. ed., Lisboa 1951.

- , *Crestomatia arcaica*. 4a. ed., Lisboa 1953.
- Kelvin M. Parker, *Vocabulario de la Cronica Troyana*. (*Manuscrito gallego del siglo XIV n. 10.233 Bibl. Nac. Madrid*), in « Acta Salmanticensia », T. XII, n. 1. Salamanca 1958.
- Silvio Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*. 2a. ed., Bari 1959.
- Francesco Piccolo, *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese*. Napoli 1951.
- Ramón Menéndez Pidal, *Cantar de mio Cid*. Madrid 1908-1911.
- , *Poesía juglaresca y juglares*. 2a. ed., Madrid 1945.
- Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *História da literatura portuguesa*. V. I, Coimbra 1947.
- Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Le poesie di Martin Soares*, in « Studi mediolatini e volgari ». Pisa, v. X (1962), pp. 9-160.
- Valeria Guțu-Romalo, *Limba Portugheză*, in: *Crestomatie Romanică*. București 1962.
- Jole Scudieri Ruggieri, *Le varianti del Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti nelle parti comuni al Codice Vaticano 4803*, in « Archivum Romanicum ». Genève 1927, pp. 459-510.
- , *Riflessioni su « kcharge » e « cantigas d'amigo »*, in « Cultura neolatina ». Roma, a. XXII (1962), fasc. 1-2, pp. 7-33.
- Albino Forjaz de Sampaio, *História da literatura portuguesa ilustrada*. V. I, Paris-Lisboa 1929.
- Antonio de Moraes Silva, *Grande dicionário da língua portuguesa*. 10a. ed., Lisboa 1949-'59.
- Segismundo Spina, *Apresentação da lírica trovadoresca*. Rio de Janeiro 1956.
- Giuseppe Tavani, *Il canzoniere del giullare Lourenço. I-Cantigas de amor e cantigas de amigo*, in « Cultura neolatina ». Roma, a. XIX (1959), fasc. 1-2, pp. 7-33.
- , *Il canzoniere del giullare Lourenço. II- Poesie polemico-satiriche*, in « Cultura neolatina ». Roma, a. XXII (1962), fasc. 1-2, pp. 62-113.
- José Filgueira Valverde, *Lírica Medieval Gallega y Portuguesa*, in: *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, I vol. Barcelona 1949.

- José Leite de Vasconcellos, *Opúsculos-Vol. I-Filologia*. Coimbra 1928.
- , *Antroponímia portuguesa*. Lisboa 1928.
- , *Opúsculos- Vol. III-Onomatologia*. Coimbra 1931.
- Fr. Domingos Vieira, *Grande Dicionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza*. Porto 1871-'84.
- Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidario das palavras, termos, e frases que em Portugal antigamente se usaram(...)*. 2a. ed., Lisboa 1865.

Per le sigle dei codici si fa rinvio al lavoro di Silvio Pellegrini, *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese*. Modena 1939, pp. 21-22.

Französische Literaturgeschichte von Eduard von Jan, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1962, pp. 384.

Di Storie della letteratura francese scritte da studiosi tedeschi non vi è certamente carenza; e senza risalire a quegli ottimi « ripensamenti » che sono i manuali di A. Birch-Hirschfeld o di H. Morf, basta osservare come repertori del genere si siano moltiplicati in questi ultimi quindici anni. A tale periodo non rimonta però la Storia letteraria, testé ristampata, del von Jan, perché la sua prima edizione apparve nel 1937: una nuova edizione, migliorata, venne alla luce nel 1956; e questa terza, licenziata per le stampe dall'Autore nel 1961, si avvale di un visibile aggiornamento e di una sistemazione ancor più rigorosa, pur mantenendosi gli intenti scolastici ed espositivi indicati sin dalla prima edizione.

Bastano queste constatazioni a provare la validità di un'opera che si presenta, anche, in bella veste tipografica e con nitidezza e chiarezza di caratteri che invogliano alla lettura, chiarezza e nitidezza che si rivelano anche nel testo, cosicché la lettura appare veramente piacevole; di pochi manuali, anzi, si ha un'impressione di ordine, di precisione, di densità quale è quella che scaturisce dalle pagine del von Jan. Senza indulgere a una critica ermetico-evanescente o a una « lettura » personale e sfuggente, l'A. bada a dare di ogni autore e di ogni opera presi in esame una notizia sicura, precisa, ricca di dati: nessun dubbio, nessuna indecisione possono scaturire da un così meditato linguaggio, in cui il garbo nasce dalla stessa esattezza.

Se il merito dell'ordine e della chiarezza di una siffatta esposizione è il pregio principale del libro, un altro subito gli se ne affianca: e cioè la gran quantità degli autori passati in rassegna e delle opere segnalate. Riteniamo di non esagerare se diciamo che, fra i repertori del genere (cioè di piccola mole, ma di ampio raggio), questo del von Jan è indubbiamente il più ricco, il più completo. La concisione del suo discorso è un valido aiuto per tale completezza, soprattutto se si

tien conto che non ci si limita mai a un arido elenco di nomi, ma che ad ognuno di essi si cerca di dare un volto. Certo, non è possibile pretendere di trovar tutto: non vi si troverà, per esempio, nella parte concernente il Medioevo, né un Pierre Michault né un Martial d'Auvergne; ma si resterà soddisfatti, per contro, nell'osservare che alla sezione dedicata ai *Chroniqueurs* contribuisce, oltre al solito quadrilatero Vilehardoin-Joinville-Froissart-Commines, anche il ricordo di Robert Clari e del *Journal d'un bourgeois de Paris, de 1409 à 1449* (pur se ci si domanda perché, allora, non si è rammentato anche quell'Olivier de La Marche i cui *Mémoires* furono editi così bene sul finire del secolo scorso da H. Beaune e J. D'Arbaumont). E, per saltare all'epoca attuale, ci limiteremo a osservare che straordinariamente ricco è il panorama degli autori presentati, da Simone de Beauvoir a Françoise Sagan.

Pretendere che un'opera siffatta non presenti errori e lacune è dunque assurdo. E si potrà sempre discutere lo spazio dedicato a questo o a quell'autore, a questo o a quel libro. Si potrà, per esempio, lamentare che di Beaumarchais non siano ricordati (pp. 189-190) né i drammi *Eugénie* e *Les deux amis* né *Tarare* (importanti tuttavia per chi voglia ben conoscere la personalità dell'autore), o che di E. Rod (pp. 304-305) siano taciuti proprio alcuni dei libri più significativi come *Le silence* e *L'eau qui coule*; si potrà rimpiangere che nella parte su Gide, troppo cronachistica (pp. 322-324), si ometta di segnalare, oltre all'*Immortaliste*, alla *Porte étroite*, alla *Symphonie pastorale*, all'*Ecole des Femmes* etc., anche quel piccolo capolavoro che è *Isabelle*; o che, essendosi ricordato, di Fr. Mauriac, il noto romanzo *Thérèse Desqueyroux* (p. 330), non si sia fatta menzione di *La fin de la nuit* che gli fa esplicitamente séguito. Ma sarebbero, queste e molte altre osservazioni analoghe, inutili quanto severe censure: perché sono censure che possono essere rivolte a tutti i manuali, e spesso anche ai più rinomati: per dare due esempi, il nome di Rod è assente dalla pur pregevolissima *Histoire de la Littérature française* del Jasinski, e il famoso manuale Bédier-Hazard-Martino omette anch'esso i libri che non troviamo ricordati dal von Jan.

Si sa, del resto, quanto tutto ciò sia materia opinabile, e legata alle personali preferenze: noi, per esempio, pensiamo che più posto poteva esser serbato (p. 79) alla prosa di Louise Labé o che non la sola *Délie* (*ibid.*) doveva esser ricordata di Scève (i *Blasons*, la *Saulsaye*, il *Microcosme* meritavano pur qualche cenno). Ma bisogna rico-

noscere che tali lacune, puramente quantitative, passano in secondo piano quando poi il compilatore sappia dire l'essenziale, magari introducendovi particolari degni di nota: così ci piace aver visto ricordata, sia pure di sfuggita, quella possibilità (indicata dal La Croix du Maine e troppo facilmente scartata dai moderni) di una *Délie* anagramma de *L'idée*. Egualmente avrebbe poco senso l'insistere sul corredo bibliografico, certamente non grandissimo, dell'opera. Semmai, bisognerebbe lamentare che si tratta di una scelta, questa volta, un po' troppo parziale e personale. E in generale si può constatare che la bibliografia fornita è sostanzialmente una bibliografia un po' antiquata (talora di anteguerra), non completamente aggiornata con le opere più recenti: così, tanto per fare un esempio, sul *Cymbalum mundi* di B. Des Périers si cita il saggio del Saulnier, ma non la recente edizione di P. H. Nurse; su Marot è ricordato il vecchio lavoro del Becker, ma non, accanto al recente libro della Leblanc, i più impegnativi lavori del Mayer e del Françon; su Jodelle c'è il lavoro di K. Horvath e non ci sono quelli del Balmas etc. Anzi, a questo proposito, non possiamo astenerci dal rilevare come la critica italiana sia poco utilizzata: Italo Siciliano e Vittorio Del Litto sono giustamente citati, ma gli altri nomi dei nostri principali francesisti si cercherebbero invano. Bisogna però subito aggiungere che l'Autore dimostra una conoscenza diretta della bibliografia fornita e che non si tratta dunque di schede da utilizzare, bensì di schede utilizzate: di quanti storici della letteratura potrebbe dirsi altrettanto?

Non è difficile insomma rendersi conto di come si tratti di un libro meditato, vissuto, cioè di pagine che sono scaturite non già da un'arida compilazione, ma da un'esperienza sicura. E le felici caratterizzazioni, le lodevoli sintesi di cui è intessuta l'opera sono dovute a questo. Si veda per esempio a proposito di Flaubert (p. 264):

« *L'Education sentimentale* ist der Roman des « Helden », dessen grosse und echte Gefühle in der sentimentalischen Banalität der Alltäglichkeit verrinnen, der nach dieser Desillusion sein Herz gegen alle Regungen der Liebe verschliesst und nur noch auf sein bürgerliches Fortkommen bedacht ist. Wie das Werk inhaltlich eine eindeutige und unwiderstehliche Absage an die Romantik darstellt, so ist auch der Stil im besten Sinne realistisch. Nirgends ist Flaubert, der in diesem Roman sich mit seiner Neigung zu Mme Schlesinger auseinandersetzt, die von ihm geforderte Übereinstimmung von Form und Inhalt so gut geglückt

wie hier, und ein Teil der heutigen Kritik stellt diesen Roman noch über *Madame Bovary*».

E, a proposito di quell'eclettico autore (conservatore e progressista a un tempo) che fu il troppo oggi dimenticato Anatole France (p. 299):

«Dieses idealisierte Selbstbildnis kehrt in den mannigfaltigsten Abwandlungen in fast allen Werken Frances wieder, es ist «das Abenteuer seiner Seele», das er in gegenwärtigen und früheren Epochen der Menschheitsgeschichte, vornehmlich in der Antike, sucht. Bei dieser Suche nach dem eigenen Ich ist France aber weit entfernt von dem Bekenntniswillen und der Selbstoffenbarung der Romantiker, vielmehr verbirgt er sich hinter Gestalten, die sich vom Leben und den Dingen irgendwie abstrahiert haben, die einem Ideal der Beschaulichkeit huldigen, dessen Bedeutung nur in Zeiten wahrhaft klassischen Geistes gewürdigt werden kann. Man hat ihn oft mit Montaigne, Diderot, Voltaire verglichen. Aber trotz aller Ähnlichkeit und einer zweifellos vorhandenen geistigen Verwandtschaft, besonders mit letzterem, hat France eines voraus: die Fähigkeit des Verstehens der menschlichen Seele und damit der menschlichen Schwächen, eine aussergewöhnliche Einfühlungsgabe, die sich sogar im Stil äussert».

Ci appare superfluo sottolineare la lucida precisione di simili messe a punto. Sembra anzi che il von Jan si trovi più a suo agio nel discorrere di prosa, e soprattutto di romanzi: e forse a tale sua preferenza si deve il largo posto da lui fatto ad autori oggi un po' dimenticati, come Maurice Barrès e Pierre Loti.

Qualè, allora, il limite di quest'opera per tanti rispetti utilissima? A nostro avviso esso è costituito soltanto dalla riluttanza dell'Autore a soffermarsi su idee generali, su periodi, su correnti della storia letteraria che egli traccia. Sicuro nell'informazione, ordinato nell'esposizione, preciso nel linguaggio e — quel che più conta — felice nel gusto e nei giudizi, egli sembra soprattutto interessato alla caratterizzazione di un autore, alla definizione di un'opera. Il riconoscimento di una corrente, la concatenazione di un'epoca lo interessano meno. Non che la periodizzazione gli faccia difetto: ma egli vi aderisce quasi supinamente, senza entusiasmo. E non che i «momenti» della storia letteraria siano elusi: a proposito del Rinascimento, per esempio, egli ha il coraggio di insistere su quell'influsso italiano (e perciò anche immanentistico) che oggi è di moda negare, pur senza avere la statura



di un Nordström o di uno Chamard. Ma si sente che il suo interesse è altrove: se no, non se la caverebbe con così poche parole, per esempio, sull'Illuminismo. Pur se inquadrata, apparentemente, in una rete di schemi e di *-ismi*, la sua Storia è un po' concepita alla maniera di Sainte-Beuve: come una galleria di autori e di medaglioni. E proprio perché la concatenazione è subita, è accettata esteriormente e passivamente, nascono difetti che si sarebbero potuti facilmente evitare: così nella trattazione che da Hugo va a de Musset è meccanicamente e inopportuno inserita qualche riga su Scribe (pp. 234-235); e nel capitolo *Bühne und Roman zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (pp. 159-167) il collegamento manca affatto, assistiamo a una rassegna anziché a una «storia». Così si perdono occasioni preziose: qual modo migliore che quello di pervenire all'esame di *Turcaret* attraverso i tentativi di Destouches? Invece, forse per una troppo esteriore preoccupazione cronologica, Destouches è esaminato dopo, a parte. Eppure non manca all'A. la capacità di istituire confronti e riferimenti (potremmo citare vari esempi): ma spesso essi si risolvono in una analogia di formule. Così a p. 236 leggiamo a proposito di De Musset: «diese Ennui-Stimmung ist bei Musset an zwei Begriffe gebunden, die überall in seinen Werken an bedeutsamer Stelle wiederkehrend einerseits die Vorstellung des Erlöstseinwollens durch primitive Reinheit, andererseits die des leiderfüllten Verzichts enthalten, die Begriffe *enfant* und *pleurer*».

E a p. 240, a proposito di Marceline Desbordes-Valmore:

«wie bei Musset kreist auch ihre Vorstellungswelt im wesentlichen um die beiden Pole *enfant* und *pleurer*».

Questi rilievi non intaccano il valore dell'opera: e non solo perché sono, a nostro avviso, i soli che possano esserle mossi (e ognuno vede quanto siano marginali), ma anche perché essi stessi contribuiscono a mettere in luce il carattere personale e impegnativo del libro del von Jan. Una fatica così intima, così sperimentata e vissuta, va nel suo valore e nella sua utilità ben oltre le inevitabili mende comuni ad ogni opera umana. Dalla prima all'ultima pagina l'Autore ha mirato alla concretezza, alla chiarezza, a dir cose e non parole. Certo, verso la fine, cioè man mano che ci si addentra nel labirinto della nostra epoca, il panorama diviene meno lineare, più laborioso e perciò anche meno facile ad essere indagato; ma rimane sempre, nel dedalo dei nomi, un indirizzo, un'indicazione, un orientamento sicuro. Si

vede nell'Autore non soltanto il dotto, il critico agguerrito, l'uomo di gusto, ma anche l'uomo di scuola, il docente abituato alla difficile arte di porgere, di ordinare, di guidare: il professore, insomma, che oltre ai problemi della critica deve badare a quelli non meno difficili della scolaresca, sia pure di studenti universitari. Il suo libro, pur potendo rendere ottimi servigi a chiunque, è essenzialmente rivolto a loro: e va stimato e segnalato anche come il frutto di una lunga esistenza dedicata con piena coscienza (gli altri e ben noti lavori del von Jan ne fanno prova) all'arte — che quando è vera è sempre una cosa viva — di risuscitare nell'anima dei discepoli il segreto delle morte età e delle anime svanite. E questa è la non ultima ragione perché si debba dare di questo libro un giudizio pienamente positivo.

Enzo GIUDICI

Giovanni MACCHIA: *Il Paradiso della ragione*, Bari, Laterza, 1960, pp. 444.

Giovanni Macchia ha riunito, nel *Paradiso della ragione*, alcuni dei suoi saggi più interessanti, frutto di lunghi anni di ricerca e di pensiero. In una nota finale del libro, egli precisa che «la seconda parte, quasi tutta la quinta e tutta la sesta non sono mai state pubblicate... Le altre riappaiono... con qualche modifica nel testo e nel titolo»; aggiunge inoltre che il titolo generale del volume va inteso come «aspirazione o rivolta», perché «di storico non esiste che il purgatorio della letteratura».

Il lento cammino dei grandi secoli letterari della Francia verso la luce è abilmente ripercorso dal Macchia, che insiste sulla lotta sferrata durante quel cammino «contro i sogni, gli incubi e le allucinazioni che assediano la nostra vita psichica e immaginativa, contro i mostri, le chimere, le comete, gli oracoli».

Vari sono gli argomenti che il critico esamina; tuttavia, un filo conduttore interno li ricollega gli uni agli altri, senza provocare fratture. Nella parte introduttiva, intitolata *Libertà e ragione*, il Macchia definisce le premesse da cui prenderà lo spunto la sua indagine; e si sofferma a lungo su Cartesio, in quanto «in nessun altro francese se non in (lui) quel contrasto tra le tenebre e la luce trova accenti più persuasivi». Cartesio, infatti, — com'è noto — ha così drammaticamente vissuto il passaggio dal dubbio alla certezza, che la scoperta della luce lo esalta e la raggiunta lucidità gli permette di definire i caratteri della conoscenza intuitiva, cioè la chiarezza e la distinzione. Tuttavia, anche se il suo pensiero non influenza direttamente il razionalismo classico, la sua figura rimane come una specie di simbolo; il suo dramma si identifica con quello di un popolo che ha soffocato il bisogno poetico sottomettendolo alle esigenze di un classicismo rigoroso.

La letteratura della ragione si impone su tutto il '600 e «attraversa con imprudenza e con insolenza le regioni accidentate del grottesco, del bizzarro, dell'atroce realismo»; il passaggio attraverso tali zone avrebbe poi movimentato un secolo assetato di perfezione.

La vitalità della letteratura francese consiste proprio in quella che il Macchia chiama la «dialettica degli opposti» e che si rivela nello spirito critico, sempre pronto a mettere sotto processo quanto è stato precedentemente raggiunto. Nel '600 pullulano le «querelles», le «cabales», le invettive che limitano e combattono l'espressione poetica, isteriliscono un autore come Corneille (dopo la polemica del *Cid*), riducono al silenzio Racine, non risparmiano l'opera di Molière, attaccata soprattutto da Bossuet. Per ritrovare il valore e il senso della poesia bisogna attendere la fine del '700.

La letteratura francese vive di questi elementi contrastanti; negli autori si avverte il desiderio acuto di un «bene» raggiungibile per strade diverse, e se, per il '600, questo bene è fatto di regole, di dogmatismo, di armonia, di unità, per il '700, invece, esso si identifica con la digressione e la dispersione, in virtù della stessa dialettica degli opposti.

Dopo tale premessa, il Macchia passa all'esame della «lotta per la ragione» soffermandosi su Malherbe (le cui teorie avrebbero limitato lo sviluppo della poesia), sulla polemica a proposito del *Cid* e soprattutto sul «teatro della ragione». E' questo il momento centrale dell'indagine. Per il Macchia, i presupposti dello sviluppo del teatro francese nel '600 devono essere ricercati in quel «retrotterra culturale», ricchissimo di altre forme di espressione come la letteratura morale, l'oratoria, il romanzo, la poesia lirica.

Di tutti i generi che hanno contribuito all'affermazione del teatro come «ideale razionale» dell'epoca, solo la poesia lirica è interamente assorbita. Malherbe infatti, con la sua cura meticolosa per l'ordine e per la chiarezza, ha favorito inconsapevolmente il poema drammatico, al quale ricorre la poesia, messa sotto processo.

Non sarebbe giusto credere che il teatro sia sorto sulle ceneri della poesia lirica. Anzi, si può affermare che proprio in esso la poesia trova la propria naturale espressione. Il teatro francese del '600 è diverso da quello di tutti gli altri paesi; fedele alle regole aristoteliche, esso finisce con l'andare oltre queste regole, tanto che, in confronto, il teatro antico è un «*théâtre en liberté*».

Ne consegue che «tra l'esigenza di soddisfare i dotti e quella di contentare il popolo, prevalse di gran lunga la prima».

Gli autori tragici ricercano l'assoluto e il difficile: l'unità di tempo tiranneggia la normale evoluzione del dramma; l'unità di luogo — su cui il Macchia insiste — è rigidamente sottomessa alle regole. L'azione delle tragedie di Racine, per esempio, si svolge quasi esclusivamente in una stanza, la quale perde ogni limite per diventare «un'astrazione», in cui ha luogo la crisi del personaggio; la geografia diventa un semplice giuoco di parole (si parla dell'Oriente come se fosse una città o una piazza). Tutto è in funzione del personaggio e l'analisi psicologica assorbe ogni altro elemento esterno. Da questa solitudine scaturisce una poesia che è una «forsennata espressione di sentimenti». La realtà ne rimane esclusa, perché il teatro è dominato dalla tradizione di ordine e di precisione, dal rispetto delle regole, che non ammettono concessioni all'entusiasmo e al disordine. Né si può sperare dai maggiori esponenti del teatro classico una visione completa della realtà: dalle divergenze e dalle affinità dal loro carattere scaturisce solo, di essa, un quadro abbastanza vasto ma incompleto. Corneille, dalla «fantasia irrazionale», Molière, osservatore dei vizi e delle loro degenerazioni, Racine, analista delle passioni, rappresentano tre momenti distinti, tre concezioni, tre stili. Essi tendono al raggiungimento della verosimiglianza assoluta, ma siccome astraggono il personaggio dai suoi limiti naturali (eccezion fatta per Molière) pongono molto spesso il pubblico nella condizione di non poter seguire la *pièce*. Per questo, il Macchia parla di «impopolarità» del teatro, in quanto riservato chiaramente ad una *élite*. Il resto del pubblico, infatti, non poteva capire la struttura della *pièce*, dal momento che ignorava le regole della drammaturgia classica. Eppure il teatro riesce a raggiungere l'universalità, perché, annullando i significati contingenti, si avvale di un tono poetico che assicurerà la sua fortuna.

L'indagine del Macchia, attenta e rigorosa, prosegue per i successivi secoli della letteratura francese, offrendocene un'ampia visione unitaria e originale.

E, i saggi che il critico ci presenta sono fondamentali tanto per la scelta degli argomenti quanto per la trattazione, e inquadrano la letteratura francese in nuove prospettive.

Il substrato dottrinario non turba l'eleganza e la misura di una opera i cui argomenti sono esposti con chiarezza e vivacità. Il Macchia dà un nuovo, importantissimo contributo allo studio di una forma di pensiero che ha trovato nella letteratura francese l'espressione più felice e più autentica.

Nivea MELANI

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

(dagli « Annali » o dal Direttore personalmente)¹

- Augusto Abelaira, *A cidade das flores*. Lisboa, Livraria Bertrand, 2a ed. 1961, pp. 344.
- , *Os desertores*. id. id., 1960, pp. 224.
- , *A palavra é de oiro*. id. id., 1961, pp. 158.
- Alfonso el Sabio, *Primera Crónica General de España*, publicada por Ramón Menéndez Pidal. Madrid, Gredos, 2 voll., 1955, pp. CXXXII-320 e CXXXIX-CCVIII-321-853.
- Alfonso X, o Sábio-Cantigas de Santa Maria editadas por Walter Mettmann. Vol. III. Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1964, pp. 414.
- J. Almeida Pavão, *Alves Redol e o Neo-Realismo*. Estratto da « Ocidente », Lisboa, LVII (1959), pp. 69.
- Manuel Alvar, *Textos hispánicos dialectales - Antología histórica*. Madrid, C. S. I. C., 2 Voll., 1960, pp. XXVI-460 e 461-917.
- Gilberto Amado, *Três livros*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1963, pp. XI-589.
- José Amador de los Ríos, *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*. Madrid, Aguilar, 1960, pp. XX-1109.
- Sven Andersson, *Nouvelles études sur la syntaxe et la sémantique du mot français « tout »*. Études Romanes de Lund, 1961, pp. 274.
- João Pedro de Andrade, *Raul Brandão*. Lisboa, Arcádia Editora, s. d., pp. 337.
- Cyro dos Anjos, *Explorações no tempo*. Livraria José Olympio Editôra, Rio de Janeiro, 1963, pp. 226.
- Ramón Aramón i Serra, « De gran dolor cruzel ab mortal pena » (*Assaig d'edició crítica*). Estratto da *Homenaje a Johannes Vincke*, Madrid, C. S. I. C. e Goeres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft, 1962-1963, pp. 265-278.
- , *Dos planys de la Verge del segle XV*. Estratto da *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, Münster Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 21. Band, 1963, pp. 259-276.
- Joaquín Arce, *Un verso de Tasso en la poesía española*. Estratto da « Filología Moderna », Madrid, febrero 1961, pp. 69-83.

¹ Si recensiranno con precedenza le opere ricevute in duplice copia.

- , *Il numero dei fonemi in italiano in confronto con lo spagnolo*. Estratto da «Lingua nostra», Firenze, XXIII (1962), fasc. 2, pp. 48-52.
- , *Un capítulo concluso del hispanismo italiano*. Estratto da «Archivum», Oviedo, t. XI (1962), pp. 407-429.
- , *Traductores asturianos de poesía italiana en los siglos XVIII y XIX*. Estratto da «Archivum», Oviedo, t. XII (1963), pp. 527-547.
- , *Inscripciones españolas inéditas del siglo XVIII en Cagliari y su provincia*. Estratto da «Studi storici in onore di Francesco Loddo Canepa», Firenze, s. d., pp. 13.
- José Ares Montes, *Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres*. Estratto dalla «Revista de Filología Española», t. XLIV-1961, pp. 283-321, Madrid 1963.
- Lodovico Ariosto, *Cinque Canti*, a cura di Luigi Firpo. Torino, Unione Tipografico-Editrice, Strenna Utet 1964, pp. 199.
- Samuel G. Armistead - Joseph H. Silverman, *Diez romances hispánicos en un manuscrito Sefardí de la Isla de Rodas*. Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università, 1962, pp. 91.
- , *A New Sephardic «Romancero» from Salonika*. Estratto da «Romance Philology», Berkeley, XVI (1962), No. 1, pp. 59-82.
- , *A Judeo-Spanish Derivate of the Ballad of «The Bridge of Arta»*. Estratto dal «Journal of American Folklore», 76 (1963), No. 299, pp. 16-20.
- Leonardo Arroyo, *O tempo e o modo*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1963, pp. 170.
- Jorge Angel Arteaga, *Rossellini y el neorrealismo*. Montevideo, Istituto Italiano di Cultura, 1959, pp. 32.
- Carlos Astrada, *Dialéctica y positivismo lógico*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional, 1961, pp. 28, Tav. F. T.
- Atti e memorie del XVII Convegno annuale del Circolo Linguistico Fiorentino (26-27 ottobre 1962)*. Firenze, Istituto di Studi per l'Alto Adige, 1963, pp. 106.
- Frei José M. Audrin, O. P., *Os sertanejos que eu conheci*. Prefácio de Alceu Amoroso Lima. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1963, pp. XIV-205.
- Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 3. Band 1962/1963, herausgegeben von Hans Flasche. Münster Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1963, pp. 262.
- Rafael Azcona, *I morti non si toccano*. Traduzione di Arrigo Repetto. Milano, Longanesi & C., 1963, pp. 233.
- W. Bal, *Introduction à la Linguistique*. Léopoldville, Université Lovanium, 1962, pp. 20.
- , *Un point de méthodologie des langues vivantes - L'interrogation directe*. Estratto da «Antennes» 6 (1962), pp. 515-524, Léopoldville.
- , *Les sciences humaines et l'Afrique à l'Université Lovanium*. Léopoldville, Éditions de l'Université, 1963, pp. 121.
- , *Le royaume du Congo aux XV^e et XVI^e siècles - Documents d'Histoire*. Léopoldville, Institut d'Études Politiques, 1963, pp. 124.
- Rafael de Balbín, *Un influjo germanista en Becquer*. Estratto da *Homenaje a Johannes Vincke*, Madrid, C. S. I. C. e Goerres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft, 1962-1963, pp. 851-866.

- , *Sonetos del Hijo Sacerdote*. Madrid, presso l'autore, 1963, pp. 14.
- Manuel Bandeira, *Estréla da tarde*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1963, pp. XI-169.
- Gennaro Barbarisi, *Versione dell'«Iliade» di Vincenzo Monti*, a cura di ..., con introduzione e commento di Gian Franco Chiodaroli. Torino, U. T. E. T., 1963, pp. 851.
- Pietro Barbieri, *Ombre e luci di questa vecchia Europa (uomini, fatti, idee)*. Roma, Società Editoriale «Idea», 1963, pp. XIII-410.
- Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, I A-BALB, II BALC-CERR. Torino, U. T. E. T., 1961 e 1962, pp. VI-952 e 1004.
- Giuseppe Bellini, *La letteratura hispanoamericana in Italia*. Estratto da «Revista Interamericana de Bibliografía», Washington, XIII, 3, pp. 293-310.
- , *L'Opera di Larra e la Spagna del Primo Ottocento*. Milano, La Goliardica, 1962, pp. CX-124 di testi.
- Andrés Bello, *Obras completas de ..., II - Borradores de Poesía*. Caracas, Ministerio de Educación, 1962, pp. CVIII-639.
- , *XI - Derecho Internacional, II, Temas de política internacional*. id. id., 1959, pp. XIII-666.
- , *XIV - Derecho Romano*, id. id., 1959, pp. LXV-510.
- Cleonice Berardinelli, *Auto de Vicente Anes Joeira*. Edição preparada pela Professora Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1963, pp. 154.
- José Bergamín, *Frontiere infernali della poesia*. Introduzione di Maria Zambrano. Traduzione di Leonardo Cammarano. Firenze, Vallecchi, 1963, pp. 139.
- Mario Bezzini, *Juan Ramón Jiménez ed altri brevi saggi*. Siena, Cantagalli, 1963, pp. 45.
- Elizabeth Bishop, *Brasile*. Milano, Club degli Editori, 1963, pp. 160.
- José M. Blecua, *Floresta de Lírica Española*. Editorial Gredos, Madrid, 1963, 2 voll., pp. 330 e 329. 2ª ed.
- George C. A. Boehrer, *Apontamentos para a civilização dos Índios bárbaros do reino do Brasil por José Bonifácio de Andrada e Silva*. Edição crítica. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1963, pp. 93.
- Marco Boni, *Il «Prologo» inedito dell'«Aspremont» del manoscritto di Chantilly*. Estratto da «Convivium» N. S. V (1962), pp. 588-602.
- , *Note sul testo dei manoscritti marciati della «Chanson d'Aspremont»*. Estratto da «Memorie della Accademia delle Scienze di Bologna, Classe di Scienze Morali», X - Serie V, 1962, pp. 59-68.
- , *Aspetti del teatro spagnolo del Novecento*. Centro Studi in Trento dell'Università di Bologna, 1963, pp. 20.
- , *Lettere inedite di Antonio Restori a Giosue Carducci*. Estratto da «Convivium» N. S. I (1963), pp. 51-59.
- , *Poesia e vita cortese nella Marca*. Estratto da «Studi Storici», fasc. 45-47, Roma, 1963, pp. 163-188.
- , *L'«Aspromonte» quattrocentesco in ottave*. Estratto da *Studi in onore di Carlo Pellegrini*. Torino, S. E. I., 1963, pp. 43-59.
- , *Lettere inedite di Antonio Restori a Giosue Carducci*. Estratto dalle *Memorie della Accademia delle Scienze di Bologna, Classe di Scienze Morali*, vol. XI, serie V, 1963, pp. 113-147.

- Sérgio Buarque de Holanda, *História Geral da Civilização Brasileira*, sob a direção de ... - I - *A Época Colonial*, voll. 1 e 2. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1960, pp. 389 e 518.
- Ermanno Caldera, *Primi manifesti del Romanticismo spagnolo*. Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università, 1962, pp. 126.
- Luis de Camoões, *Babel e Sião*. Lisboa, Sá da Costa, 1963, pp. 16.
- Augusto e Haroldo de Campos, *Panorama do Finnégau's Wake*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1962, pp. 85.
- Salvatore Candido, *Los italianos en América del Sur y el «Resurgimiento»*. Montevideo, Istituto Italiano di Cultura, 1963, estratto da «Dialogo», pp. 32.
- Fernando Capecchi, *O teatro de Ugo Betti*. Porto Alegre, Faculdade de Filosofia, Universidade do Rio Grande do Sul, 1962, pp. 32.
- José Cardoso Pires, *Jogos de azar*, Contos. Lisboa, Editora Arcádia Limitada, 1963, pp. 240.
- , *L'ospite di Giobbe*. Milano, Lerici Editori, 1963, pp. 161.
- Maria Judite de Carvalho, *Paisagem sem barcos*. Lisboa, Editora Arcádia Limitada, s. a. (ma 1963), pp. 203.
- Camilo Castelo Branco, *Novelas do Minho*. Ed. crítica por M. H. Mira Mateus. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1961, pp. XXXVII-564.
- Fernando Maria Castiella, *Hispanidad en el Escorial*. Senza luogo, 1963, pp. 30.
- Luis de Castro, *Último Sonho*. Coimbra, Coimbra Editora, s. d., pp. 58.
- Alberto Cento, *Flaubert e la rivoluzione di febbraio*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate». Firenze, XV (1962) 4 (parte I pp. 270-285) e XVI (1963) 1 (parte II, pp. 20-49).
- 5000 anni d'Arte in Pakistan*. Mostra organizzata in collaborazione con l'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente. Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1964, pp. 179 - illustrazioni f. t.
- Julio César Chaves, *Unamuno y el porvenir del Español*. Asunción, Instituto Paraguayo de Cultura Hispánica, 1963, pp. 31.
- M. Chevalier et R. Jammes, *Supplément aux «Coplas de Disparates»*. Estratto da *Mélanges offerts a Marcel Bataillon par les Hispanistes Français*, Bordeaux Féret & Fils, s. d., pp. 358-393.
- Enrico Cicogna, *Carosello di Narratori Portoghesi*, a cura di Milano, Aldo Martello Editore, 1963, pp. 372.
- Hernâni Cidade, *Padre António Vieira*. Lisboa, Editora Arcádia Limitada, s. d. (ma 1964), pp. 277.
- Teresa Cirillo, *Notizia bibliografica su Don Álvaro de Luna*. Estratto da AION, Sezione Romanza, V (1963), 2, pp. 15.
- Emilio Clocchiatti, *El «Sannazaro español» de Herrera Maldonado*. Madrid, Gráficas Benzal, 1963, pp. 316.
- Commissione d'Indagine sulla Scuola Italiana, *Sintesi della relazione sullo stato e sullo sviluppo della pubblica istruzione in Italia*. Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1963, pp. 53.
- Congreso de Instituciones Hispánicas*. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963, pp. 312.

- Ángel Crespo, *Grabados populares del nordeste del Brasil*. Prólogo de João Cabral de Melo Neto. Madrid, Embajada del Brasil, 1963, pp. XXII e 66 pagine di incisioni.
- M. Criado de Val e G. D. Trotter, *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Libro también llamado *La Celestina*. Edición crítica por Madrid, C. S. I. C., 1958, pp. XV-322.
- Bento da Cruz, *Planalto em chamas*. Lisboa, Editora Arcádia Limitada, 1963, pp. 169.
- R. J. Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, tomo primero A-B, 1953, pp. LXVIII-922. Tomo segundo C-D, 1954, pp. 1348.
- Juan Dalma, *La estatua ecuestre del Colleoni y su enigma*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional, 1961, pp. 28 - Tav. F. T.
- Frank Dauster, *Ensayos sobre poesía mexicana*. México, Ediciones De Andrea, 1963, pp. 143.
- Meister Eckart, *Cuestiones parisienses*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional, 1962, pp. 69.
- École pratique des Hautes Études - IV^e Section - Sciences Historiques et Philologiques, *Annuaire 1963-1964*. Paris, à la Sorbonne, 1963, pp. 399.
- Antônio d'Elia, *A mágica mão*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1963, pp. 108.
- Enzo Esposito, *Critica letteraria*. Rassegna degli studi sulla letteratura italiana apparsi nei periodici del 1961. Roma, Società Editoriale «Idea», s. a., pp. 274.
- Nelson de Faria, *Cabeça-Torta*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1963, pp. 238.
- Octavio de Faria, *Angela ou as areias do mundo*. Romance. Rio de Janeiro, José Olympio Editôra, 1963, pp. 390.
- Samuel Feijoo, *Refranes, adivinanzas, dicharachos etc. de los campesinos cubanos*, tomo II. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1962, pp. 188.
- Ascenso Ferreira, *Catimbó e outros poemas*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1963, pp. XVIII-176.
- Eugénio Ferreira, *O Alvorecer dos dias findos - Questões da crítica realista*. Luanda, Edição do autor, 1963, pp. 115.
- Luigi Fiorentino, *Oscula lucis*, poesie, tradotte in versi latini da Joseph Zappa. Siena, Maia, 1964, pp. 46.
- Manuel da Fonseca, *Seara de vento*. Lisboa, Portugalíia Editora, 2a ed. 1962, pp. 245.
- José Fonseca Fernandes, *Europa de sempre. - Notas de Viagem*. Rio de Janeiro, José Olympio Editôra, 1963, pp. 269.
- Arnaldo Frateili, *Dall'Aragno al Rosati*. Milano, Bompiani, 1963, pp. 266.
- Joseph G. Fucilla, *Superbi colli e altri saggi*. Roma, Carucci, 1963, pp. 332.
- A. Gallina, *Juan Ramón Jiménez petrarchista*. Estratto da «Annali di Ca' Foscari», 1963, pp. 9.
- Jorge Galíndez, *El papel del cuerpo en la percepción*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional 1963, pp. 86.
- Josef Gerighausen, *Die historische Deutung der Nationalsprache im französischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1963, pp. 280.

- Ernesto Giammarco, *Lessico marinaresco abruzzese e molisano*. Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1963, pp. VIII-181.
- Angela Giannitrapani, *Wistaria*, - *Studi Faulkneriani*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1963, pp. 256.
- Enzo Giudici, Louise Labé, *Il canzoniere - La disputa di follia e di amore*, a cura di ... Parma, Guanda, 1955, pp. 272.
- , *Le opere minori di Maurice Scève*. Parma, Guanda, 1958, pp. 765.
- , *Il Rinascimento a Lione e la « Délie » di Maurice Scève*. Napoli, Liguori, 1962, pp. 538.
- , *Maupassant, Zola e altri personaggi del tempo in alcuni documenti inediti di Luigi Capuana*. Estratto dagli « Annali della Pubblica Istruzione », anno VIII (1962), No. 2, pp. 181-190.
- , *Brevi appunti per un'edizione critica del « Diable Boiteux »*. Estratto dagli *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia, Neri Pozza, s. a., pp. 473-506.
- , *Appunti sull'opera di Louise Labé*. Estratto da *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, S. E. I., 1963, pp. 137-153.
- , *Una storia della letteratura francese*. Estratto da « Convivium » N. S., VI (1963), pp. 717-722.
- José Gomes Ferreira, *Aventuras Maravilhosas de João sem Medo*. Lisboa, Portugal Editora, 1963, pp. 255.
- Pedro Urbano González de la Calle, *Contribución al estudio del bogotano*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963, pp. XX-343.
- Carl Theodor Gossen, *Zur altpoitevinischen Verbalmorphologie*. Estratto da « Vox Romanica », Bern, vol. 21/2, 1963, pp. 242-264.
- , « *Rhetorisches* » in *der modernen italienischen Prosa: Die Frage als Stilmittel*. Estratto da « Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft », Band 9/10 (1963), pp. 111-118.
- Pedro Grases, *Doce estudios sobre Andrés Bello*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1950, pp. 181.
- , *En torno a la obra de Bello*. Caracas, Tipografía Vargas, 1953, pp. 198.
- , *La obra lexicográfica de Lisandro Alvarado*. Caracas, Imprenta Nacional, 1954, pp. 19.
- , *La primera versión castellana de Atala*. Caracas, Cromatip, 1955, pp. 42.
- , *La oda al Anauco, de Bello*. Caracas, Estratto da « Revista Nacional de Cultura », No. 120, 1957, pp. 11.
- , *Gremio de Discretos*, Buenos Aires, Imprenta López, 1960, pp. 132.
- , *El caso de « Letras Españolas », obra falsamente atribuida a Rafael María Baralt*. Caracas, Estratto da « Revista Nacional de Cultura » No. 151-152, 1962, pp. 19.
- , *Tiempo de Bello en Londres y otros ensayos*. Caracas, Ministerio de Educación, 1962, pp. 315.
- , *La obra de Hussey y la bibliografía relativa al siglo XVIII de Venezuela*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 1962, pp. 23.
- , *Los Escritos Políticos de Rafael María Baralt*. Caracas, Centro de Estudios Históricos, 1963, pp. 13.

- , *La obra de Vicente de Amezaga*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 1963, pp. 20.
- , « *Mi delirio sobre el Chimborazo* » de Bolívar. Caracas, Sociedad Boliviana de Venezuela, 1963, pp. 28.
- Ernesto Guerra da Cal, *Rio de Sonho e Tempo*. Vigo, Galaxia, 1963, pp. 115.
- Lewis Hanke, *Aristotle and the American Indians*. London, per i tipi dell'autore, 1959, pp. X-164.
- , *Do the Américas have A Common History? - A Critique of the Bolton Theory*. New York, Alfred A. Knopf, 1964, pp. 269.
- Joseph Heller, *Comma 22*. Milano, Bompiani, 1963, pp. 677.
- Max Henríquez Ureña, *El retorno de los galeones y otros ensayos*. México, Ediciones de Andrea, 1963, pp. 238.
- Itinerários Régios Medievais - I - Itinerário Del-Rei D. Dinis 1279-1325*. Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1962, pp. 91.
- Lêdo Ivo, *Ladrão de flor*. Rio de Janeiro, Elos, 1962, pp. 246.
- Ruggero Jacobbi, *O expectador apaixonado*. Pôrto Alegre, Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, 1962, pp. 102.
- Carolina Maria de Jesus, *Casa de Alvenaria*. Traduzione di Mario Sciara. Milano, Bompiani, 1963, pp. 232.
- Juan Ramón Jiménez, *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce*. Nota e traduzione di Francesco Tentori Montalto. Firenze, Vallecchi, 1963, pp. 317.
- R. O. Jones, *Ariosto and Garcilaso*. Estratto dal « Bulletin of Hispanic Studies », Liverpool, vol. XXXIX, No. 3, luglio 1962, pp. 153-164.
- , *Neoplatonism and the « Soledades »*. id., vol. XL, No. 1, gennaio 1963, pp. 16.
- , *Isabel la Católica y el Amor Cortés*. Estratto dalla « Revista de Literatura », t. XXI, 1962, pp. 55-64.
- César Láfer, *O Judeu em Gil Vicente*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1963, pp. 115.
- Walter E. Laroche, *Pintores italianos del siglo XIX*. Montevideo, Istituto Italiano di Cultura, 1963, estratto da « Dialogo », pp. 29.
- Serafim Leite, *Estatutos da Universidade de Coimbra (1559)*, com introdução e notas históricas e críticas de ... Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1963, pp. 38-394.
- Fray Luis De León, *Poesie*. Introduzione, testo criticamente riveduto, versione metrica, note, bibliografia. Nuova edizione a cura di Oreste Macrí. Firenze, Vallecchi, 1964, pp. 359.
- Elsie Lessa, *A Dama de noite*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1963, pp. VIII-172.
- Letteratura negra*. Prefazione di Pier Paolo Pasolini. *I poeti*, a cura di Mario De Andrade, pp. XXIV-441. *I narratori*, a cura di Léonard Sainville, pp. 382. Roma, Editori Riuniti, 1961.
- Furio Lilli, *Poetas y poesia del crepúsculo*. Montevideo, Istituto Italiano di Cultura 1963, Estratto da « Dialogo » pp. 43.
- Alceu Amoroso Lima, *A crítica literária no Brasil*. Estratto da « Decimália », Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, pp. 22.
- , *Introdução à economia moderna*. Rio de Janeiro, Livraria Agir, 1961, pp. 331.

- , *Introdução ao direito moderno*. Rio de Janeiro, Livraria Agir, 1961, pp. 206.
- Ivan Lind, *De Portugal ao Brasil*. Um pequeno estudo de toponímia brasileira. Lisboa, per conto dello « Instituto ibero-americano » di Göteborg 1963, pp. 89.
- Elisa Lispector, *O muro de pedras*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1963, pp. 165.
- Alberto Machado da Rosa, *Eça, discípulo de Machado ?* Rio de Janeiro, Editôra Fundo de Cultura, 1962, pp. 250.
- Juracy Magalhães Júnior, *Luta da minha geração*. Prefácios de Jânio Quadros e Jorge Amado. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1963, pp. XIX-82.
- Witold Mańczak, *Tendances générales du développement morphologique*. Estratto da « Lingua », Amsterdam, vol. 12, No. 1, pp. 19-38.
- Marivaux, *Les fausses confidences*, a cura di Nivea Melani. Firenze, Sansoni, 1963, pp. 90.
- Wilson Martins, *O Teatro ao Brasil*. In « Hispania », XLVI (1963), 2, pp. 239-251.
- Thiers Martins Moreira, *Os Sêres*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1963, pagine 142.
- Robert G. Mead, Jr., *Temas hispanoamericanos*. México, Ediciones De Andrea, 1959, pp. 159.
- Memoria correspondiente a los años académicos de 1960-61 y 1961-62*. Estocolmo, Biblioteca e Instituto de Estudios Ibero-americanos de la Escuela de Ciencias Económicas, 1962, pp. 35.
- Ramón Menéndez Pidal, *El dialecto leonés*. Prólogo, notas y apéndices de Carmen Bobes. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1962, pp. 183.
- Ramón Menéndez Pidal, *Sevilla frente a Madrid. Algunas precisiones sobre el español de América*. Estratto da *Miscelánea Homenaje a André Martinet « Estructuralismo e Historia »*, t. III, La Laguna, s. d., pp. 67.
- Massaud Moisés, *A novela de Cavalaria no Quinhentismo português*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade, 1957, pp. 126.
- Aura Montenegro, *Lacrimae ... Poesias*. Prefácio de Vincenzo Spinelli. Porto, Lello & Irmão, Editores, 1950, pp. 148.
- , *Prisma vertical*, poesia. Coimbra, Coimbra Editora, 1960, pp. 78.
- Maria Manuela Moreno de Oliveira, *Processos de intensificação no português contemporâneo*. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1962, pp. 256.
- H. A. Murena, *La colpa*. Traduzione di Maria Vasta Dazzi. Prefazione di Carlo Bo. Milano, Longanesi & C., 1963, pp. 344.
- Fernando Namora, *Retalhos da Vida de Um Médico - Segunda série*. Lisboa, Editora Arcádia Limitada, 1963, pp. 350.
- , *Medico di campagna*, traduzione di Pasquale Iannini. Milano, Aldo Martello Editore, 1958, pp. 197.
- , *Miniére di S. Francesco*, traduzione di Antonio Aranco ed Enrico Miglioli. Milano, Aldo Martello Editore, 1959, pp. 338.
- , *L'uomo con la maschera*, traduzione di Enrico Cicogna. Milano, Aldo Martello Editore, 1963, pp. 320.
- Mario Nati, *Il racconto nella letteratura brasiliana*. Estratto da « Dialoghi », Roma, 1963, nn. 3-5, pp. 26.
- Vitorino Nemésio, *Ondas Médias*. Lisboa, Bertrand, s. d. (ma 1945 ?), pp. 356.

- , *Festa Redonda*. Lisboa, Bertrand, 1950, pp. 253.
- , *O Pão e a Culpa*, Poemas. Lisboa, Bertrand, 1955, pp. 118.
- , *O verbo e a morte*. Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1959, pp. 90.
- , *O cavalo encantado*. Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1963, pp. 48.
- Pablo Neruda, *Pagine d'autunno*, a cura di Giuseppe Bellini. Milano, Nuova Accademia Editrice, 1961, pp. 166.
- , *Sommario - Libro dove nasce la pioggia*. Versione italiana e nota di Giuseppe Bellini. Alpignano (Torino), Alberto Tallone Editore, 1963, pp. 112 (e 6 di nota del traduttore).
- Peter Neuhofer, *Das Adjektiv als Stilement bei Clément Marot*. Wien, W. Braumüller, Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1963, pp. 175.
- Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea (1927-1960)*. Madrid, Gredos, voll. II, 1 e II, 2, 1962, pp. 418 e 514.
- Sebastián de la Nuez Caballero, *Tomás Morales - Su vida, su tiempo y su obra*. Universidad de La Laguna, 1956, pp. 342.
- Carlos de Oliveira, *Uma abelha na chuva*. Lisboa, Portugalia Editora, 3a ed., 1963, pp. 215.
- Oscar V. Oñativia, *Dimensiones de la percepción*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, 1963, pp. 135.
- Ludovik Osterc, *El pensamiento social y político del Quijote*. México, Ediciones De Andrea, 1963, pp. 278.
- J. Paço d'Arcos, *Os melhores contos de ...* Selecção e prefácio de Hernâni Cidade. Lisboa, Editora Arcádia Limitada, 1963, pp. 176.
- Thomas R. Palfrey, Joseph G. Fucilla, William C. Holbrook, *A Bibliographical Guide to the Romance Languages*, 5th edition. Evanston, Illinois, Chandler's Inc., 1963, pp. XI-122.
- Antonio Peconi, *Il Teatro Spagnolo di ieri e di oggi*. Napoli, Tipografia Portosalvo, s. d., pp. 14.
- Carlos de Assis Pereira, *Ideário crítico de Fidelino de Figueiredo*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade, 1962, pp. 527.
- Rubén Pérez Ortiz, *Anuario Bibliográfico Colombiano 1961*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963, pp. XVI-178.
- Federico José Peirone, *Elementos de geografia no Alcorão e na primitiva tradição islâmica*. Estratto dal « Boletim do Centro de Estudos Geográficos », vol. II (1960), No. 28, Coimbra, pp. 13.
- , *Un caso di trasumanza del ciclo carolingio: « Gaifeiros » dall'Iberia al Piemonte*. Estratto da « Actas do IX Congresso Internacional de Linguística Românica », Lisboa 1961, pp. 45-62.
- Eurípides, *Alceste*. Trad. por Federico José Peirone. Parte I. *Thánatos kai Anástasis*. Parte II. *Texto da tragédia*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1961, pp. 80.
- Federico José Peirone, *Influência do sistema gráfico árabe na escrita visigótica ?* Estratto da « Bracara Augusta », voll. XI-XII (1962), No. 1-4, pp. 11.
- , *Cristo no Islão*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1962, pp. 156.
- G. B. Pellegrini, *Il confine ladino-veneto nel bacino del Cordevole*. Estratto da « Atti e Memorie del XVI Convegno del Circolo Linguistico Fiorentino », Firenze, 1963, pp. 43-75.

- Silvio Pellegrini, *Tradizione latina e lingua scritta: l'avvento del volgare alla scrittura*. Estratto da « Dialoghi », Roma, 1963, No. 1-2, pp. 12.
- Franco Petralia, *Le « Vouelles » di Rimbaud in chiave erotica*. Estratto da « Studi Francesi », Torino, No. 19, 1963, pp. 93-96.
- Filippo Puglisi, *Pirandello e la sua lingua*. [Bologna], Cappelli Editore, 1962, pp. 178.
- António Quadros, *António Ferro*. Seleção, prefácio e comentários de ... Lisboa, Edições Panorama, 1963, pp. XIII-238.
- José Maria Eça de Queiroz, *L'illustre casata Ramires*. Traduzione di Enrico Mandillo. Firenze, Sansoni, 1963, pp. 351.
- Wenceslau de Queiroz, *Poesias Escolhidas*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1962, pp. 303.
- Georges Raeders, *Bibliographie Franco-Brésilienne (1551-1957)*, par ... avec la collaboration de Edson Nery da Fonseca. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960, pp. 260.
- Erlide Reali, *Manoscritti portoghesi della Biblioteca Nazionale « V. E. III » di Napoli*. Estratto da « Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira », Lisboa, vol. IV (1963), No. 1, pp. 99-110.
- , *La prima « grammatica » italo-portoghese*. Estratto da AION, Sezione Romanza, V (1963), 2, pp. 50.
- Alves Redol, *Barranco de cegos*. Lisboa, Portugália Editora, s. d., pp. 399.
- Arnold G. Reichenberger, *Carlos V en Francia*, by Lope de Vega. Edited by ... Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1962, pp. 260 più il fac-simile del manoscritto autografo.
- André de Resende, *Oração de Sapiência (Oratio pro rostris)*. Tradução de Miguel Pinto de Meneses, Introdução e notas de A. Moreira de Sá. Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1956, pp. XLIII-167.
- Ruy Ribeiro Couto, *Cabocla*, traduzione di Giuliana Centazzo. Siena, Maia, 1963, pp. 160.
- , *Nostalgia*. Liriche a cura di Enzo di Poppa Volture. Padova, Rebellato, 1963, pp. 108.
- R. Ricard, *Sur deux phrases de Cervantes*. Estratto da « Les Lettres Romanes », Louvain, T. XVII (1963), pp. 159-170.
- , *Sainte Thérèse: Gloria Accidental*. Estratto da *Mélanges offerts a Marcel Bataillon par les hispanistes français*, Bordeaux (1963), pp. 593-599.
- , *Aspects de Galdós*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963, pp. 104.
- José Rivero Muñiz, *El movimiento laboral cubano durante el período 1906-1911*. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1962, pp. 177.
- Jean Roche, *O Tempo e o Vento*. Estratto da « Caravelle 1963 », pp. 51-83.
- , *Du vocabulaire électoral au Brésil*. Estratto da *Mélanges offerts a Marcel Bataillon par les hispanistes français*, Bordeaux 1962, pp. 722-731.
- Antonio Rodríguez Moñino, *La carta de Cervantes al cardenal Sandoval y Rojas*. Estratto dalla « Revista de Filología Hispánica », México-Caracas, XVI, 1-2, pp. 81-89.
- Faure da Rosa, *A cidade e a planície*. Lisboa, Portugália Editora, 1962, pp. 257.
- Ferdinando Rosselli: *Una polemica letteraria in Spagna: il Romanzo Naturalista*

- Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università, 1963, pp. 110.
- Giuseppe Carlo Rossi, *Gallomania e gallofobia nel Settecento portoghese*. Estratto da « Occidente », Lisbona, LXIV (1963), pp. 235-243.
- , *Considerazioni sulla scuola secondaria in Alto Adige*. Estratto da *L'Alto Adige nel passato e nel presente*. Studi raccolti da Carlo Battisti. Firenze, Istituto di Studi per l'Alto Adige, 1963, pp. 152-165.
- , *Gabriele D'Annunzio e il mondo di lingua portoghese*. Estratto da (Vari), *Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita*. Roma, Centro di Vita Italiana, 1963, pp. 161-182.
- , *Rileggendo un sonetto del Góngora (e uno del Tasso)*. Estratto da « Revista de Filología Española », XLIV-1961 (ma 1963) Madrid, pp. 425-433.
- , *Ancora una noterella sul Manzoni in Spagna*. Estratto da « Convivium » N. S., Torino, 1963, No. 2, pp. 223-226.
- , *Paseando por Nápoles con Lope de Vega*. Estratto da « Cuadernos Hispano-americanos », Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, No. 161-162 (1963), pp. 545-563.
- , *Mário de Sá-Carneiro, oggi*. Estratto da « Hispanic Review », Philadelphia, XXXI (1963), pp. 251-254.
- , *Metastasio, Goldoni, Alfieri e i gesuiti spagnoli in Italia*. Estratto da « Annali - Sezione Romanza », Napoli, Istituto Universitario Orientale, VI (1964), 1, pp. 71-116.
- , *Ricordi di uno scolaro*. In (Vari), *Nicola Zingarelli*. Scritti vari e inediti nel primo centenario della nascita 1860-1960. Cerignola, Società « Dante Alighieri », 1963, pp. 25-27.
- , *La persona umana tra vita e poesia in Eichendorff*. Estratto da (Vari), *La persona ed i suoi problemi nella cultura tedesca dell'Ottocento nel quadro dell'unità culturale europea*. (Atti del I convegno internazionale di studi italo-tedeschi). Merano, Istituto Culturale Italo-Tedesco in Alto Adige, 1963, pp. 263-268.
- , *Narrativa portoghese di oggi*. Estratto da « Nuova Antologia », Roma, fasc. 1959, marzo 1964, pp. 415-417.
- Valdir Ruzicki, *A Ponte*. Pôrto Alegre, Faculdade de Filosofia, Universidade do Rio Grande do Sul, 1962, pp. 89.
- Udo Rukser, *Heine en el Mundo Hispánico*. Estratto da « Mapocho » senza l. a., pp. 202-249.
- Juan Carlos Sabat Pebet: *El teatro dramático italiano en el Uruguay*. Montevideo, Instituto Italiano di Cultura, 1963, estratto da « Dialogo », pp. 27.
- Vittorio Salvadorini, *El Editor Constitucional e le sue favole*. Estratto da *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Università, No. 6, 1963, pp. 223-233.
- , *Las « Relaciones » de Hernán Cortés*. Estratto da « Thesaurus », Bogotá, t. XVIII (1963), pp. 23.
- Rafael Sánchez Ferlosio, *Il Jarama*. Torino, Einaudi, 1963, pp. 355. Traduzione di Raffaella Solmi.
- Giuseppe E. Sansone, *Studi di filologia catalana*. Bari, Adriatica Ed., 1963, pp. 292.
- , *Abbicci barberiano*. Estratto da « Filologia e Letteratura », Napoli, IX (1963), 4, pp. 413-435.

- Santiago Santamaria, *A bordo de la Pharis*. Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1963, pp. 280.
- Mario Santoro, *Medioevo, Umanesimo, Rinascimento*. Estratto da «Cultura e scuola», No. 6, dicembre 1962 - febbraio 1963, Roma, pp. 10-16.
- , *L'Astolfo ariostesco: homo fortunatus*. In «Filologia e Letteratura», Napoli, IX (1963), n. 35, pp. 236-287.
- Michele Saponaro, *Diario di ...*, Milano, Ceschina, 1962, pp. 456.
- Ángela Sarmiento, *A Árvore*, Lisboa, Editora Arcádia Limitada, 1963, pp. 265.
- Paolo Scarano, *Atteggiamenti dei cattolici ibero-americani*. Roma, Edizioni Cinque Lune, 1963, pp. 23.
- Dietrich Schellert, *Syntax und Stilistik der Subjektstellung im Portugiesischen*. Bonn, Romanisches Seminar an der Universität, 1958, pp. 132.
- Hans Schneider, *Alexander von Humboldt als Kritiker spanischer und portugiesischer Literatur*. Estratto da *Alexander von Humboldt - Studien zu seiner universalen Geisteshaltung*, Berlin 1959, pp. 243-257.
- Friedrich Schür, *Cervantes - Leben und Werk des grossen Humoristen*. Bern, Francke Verlag, 1963, pp. 162.
- Antunes da Silva, *Suão*. Lisboa, Portugália Editora, s. d., pp. 258.
- Josué da Silva, *O lodo e o lótus*. Lisboa, Editora Arcádia Limitada, s. a. (ma 1963), pp. 222.
- Joseph H. Silverman, *Valle-Inclán y Ciro Bayo: sobre una fuente desconocida de «Tirano Banderas»*. Estratto dalla «Nueva Revista de Filología Hispánica», Austin, XIV (1960), nn. 1-2, pp. 73-88.
- , *Lope de Vega's Last Years and His Final Play, «The Greatest Virtue of a King»*. Estratto da «The Texas Quarterly», Primavera 1963, pp. 174-187.
- Henrique Simas, *Instabilidade do canto*. Poemas. Rio de Janeiro, José Olympio Editôra, 1963, pp. 109.
- João Gaspar Simões, *Júlio Dinis*. Lisboa, Editora Arcádia Limitada, s. a. (ma 1963), pp. 221.
- José Simón Díaz, *Manual de bibliografía de la literatura española*. Barcelona, Gustavo Gili, 1963, pp. VII-603.
- , *Bibliografía de la literatura hispánica*, III, volumen primero, segunda edición. Madrid, C. S. I. C., 1963, pp. VIII-623.
- Antônio Soares Amora, *Iracema e Atala*. Estratto dalla «Revista de Letras», Assis, vol. III, 1962, pp. 120-136.
- Ezio Sorio, *Brasile al bivio*. Bologna, Editrice Nigrizia, 1964, pp. 172.
- Arnulf Stefenelli, *Die Volkssprache im Werk des Petron*. Wien, Universitäts Verlagsbuchhandlung, 1961, p. 156.
- L. Stegagno Picchio, *Le poesie d'amore di Vidal, giudeo di Elvas*. In «Cultura Neolatina». Modena, XXII (1962), pp. 40-61.
- , *Il teatro liturgico*. Estratto da «Cultura e Scuola», No. 6, dicembre 1962 - febbraio 1963, Roma, pp. 32-38.
- Aleksandar Stipčević, *Arte degli Illiri*. Milano, Edizioni del Milione, 1963, pp. LVII - 75 [di illustrazioni].
- G. Tavani, *Il canzoniere del giullare Lorenzo. II. Poesie polemico-satiriche*. In «Cultura Neolatina». Modena, XXII (1962) 62-113.
- Bonaventura Tecchi, *Le fiabe di E. T. A. Hoffmann*. Firenze, Sansoni, 1962, pp. 228.

- Paul Teyssier, *Nous partons pour ... le Portugal*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963, pp. VIII-189.
- Helga Thomae, *Französische Reisebeschreibungen über Spanien im 17. Jahrhundert*. Bonn, Romanisches Seminar an der Universität, 1961, pp. 231.
- Francesco Valli, *Pascoli e Urbino*. Urbino, Pubblicazioni dell'Università, 1963, pp. 285.
- (Vari), *L'Alto Adige nel passato e nel presente*. Studi raccolti da Carlo Battisti. Firenze, Istituto di Studi per l'Alto Adige, 1963, pp. VII-229.
- (Vari), *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo VII, vol. II. Madrid, C. S. I. C. 1962, pp. 255.
- (Vari), *Homenajes - Estudios de Filología Española*, Madrid, 1964, pp. 89.
- (Vari), *Incontro Romano della Cultura* (atti), Roma, Centro di Vita Italiana, 1963, pp. 250.
- (Vari), *Joan Maragall*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1963, pp. 167.
- (Vari), *Nicola Zingarelli*. Scritti vari e inediti nel primo centenario della nascita 1860-1960. Cerignola, Società «Dante Alighieri», 1963, pp. 378.
- (Vari), *La persona ed i suoi problemi nella cultura italiana e nella cultura tedesca dell'Ottocento nel quadro dell'unità culturale europea*. (Atti del I convegno internazionale di studi italo-tedeschi). Merano, Istituto Culturale Italo-Tedesco in Alto Adige, 1963, pp. 295.
- Dora Vasconcellos, *O grande caminho do branco*. Rio de Janeiro, José Olympio Editôra, 1963, pp. VIII-194.
- Pilar Vázquez Cuesta y Maria Albertina Mendes da Luz, *Gramática Portuguesa*. Madrid, Editorial Gredos, 1961, pp. 551.
- Isabel Vilares Cepeda, *A linguagem da «Imitação de Cristo»*. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1962, pp. X - 175.
- Dieter Voss, *Die Majuskel bei Französischen Lyrikern des 19. Jahrhunderts*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1963, pp. 203.
- Helen C. White, *Changing Styles in Literary Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1963, pp. 25.
- Dieter Woll, *Wirklichkeit und Idealität in der Lyrik Mário de Sá-Carneiros*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1960, pp. 213.
- Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*. Herausgegeben von H. Meier und H. Skommodau, Frankfurt am Main 1963, pp. 531.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

(dagli « Annali » o dal Direttore personalmente)

- « Alfa ». Marília, Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 3 (1963), pp. 200.
- « Anais ». Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1960, II série, vol. 10.
- « Annali », Istituto Universitario Orientale - Sezione Germanica, Napoli, 1963, VI.
- « Annali », Istituto Universitario Orientale - Sezione linguistica, Napoli, 1963, V.
- « Annali », Istituto Universitario Orientale - Sezione Slava, Napoli, 1962, V.
- « Annali ». Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari, n. 2 (1963).
- « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa ». Università di Pisa, Serie II, vol. XXXII (1963).
- « Arbor » - número monográfico 211-212: *El porvenir del español*. Madrid 1963, pp. 208.
- « Archivum ». Oviedo, Facultad de Filosofia y Letras de la Universidad, t. XII (1962).
- « Boletim Internacional de bibliografia luso-brasileira ». Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, v. IV (1963), nn. 1-4.
- « Boletim mensal ». Lisboa, Sociedade da língua portuguesa, a. X-XV (1959-1964).
- « Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal ». Lisboa, t. XX (1957), XXI (1958), XXIII (1961), XXIV (1963).
- « Bulletin Hispanique ». Bordeaux, Faculté de Lettres, t. LXIV (1962), nn. 3 e 4.
- « Bulletin of the Comediantes », Minneapolis, Minn., vol. XIII, No. 2 (1961) e vol. XIV, No. 1 (1962) e No. 2 (1963).
- « Caravelle ». Toulouse, Institut d'Études Hispaniques, Hispano-Américaines et Luso-Brésiliennes de l'Université, n. 1 (1963).
- « Cercetări de Linguistică ». Cluj, Academia Republicii Populare Romîne, a. III (1958) - Supliment.
- « Colóquio » - Revista de Artes e Letras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nn. 1 (gennaio 1959) - 27 (febbraio 1964).
- « Cuadernos ». Paris, n. 60 (1962).
- « Cuadernos de Ágora ». Madrid, nn. 79-82 (1963) (dedicato ad Antonio Buero Vallejo), e nn. 83-84 (1963).
- « Cuadernos Hispanoamericanos », Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, nn. 159 (marzo 1963) - 169 (febbraio 1964).
- « Cultura e scuola », n. 6 (1962-1963). Roma, Ente Nazionale per le Biblioteche Scolastiche e Popolari.
- « Dialoghi ». Rivista bimestrale di letteratura arti e scienze. Roma, anno IX (1961), X (1962) e XI (1963).
- « Die neueren Sprache ». Nn. 1-3, gennaio-marzo 1964. Frankfurt am Main, Moritz Diesterweg.



- « Estudos Italianos em Portugal », Lisboa, Istituto Italiano di Cultura in Portogallo, n. 21-22 (1962-1963).
- « Filología ». Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, a. VII (1961).
- « Filologia e Letteratura », Napoli, Loffredo, anno IX (1963), fasc. 2-4.
- « Hispanic Review » Pennsylvania, Dept. of Romance Languages of University vol. XXXI (1963) nn. 2-4.
- « Humanitas ». Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, a. IX (1961), n. 14 e a. X (1962), n. 15.
- « Humboldt ». Revista para el mundo ibérico. Hamburg, Uebersee-Verlag, anno IV (1963), nn. 16 e 17.
- « Inter-American Review of Bibliography ». Washington D. C., nn. 21, 22, 23 e 24 (1963).
- « Islas ». Revista de la Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, Cuba, n. 12 (1962).
- « Italian Quarterly ». Dept. of Italian University of California, Los Angeles, nn. 23-24 (1962).
- « Italia » Evanston Ill., Northwestern University, vol. XL (1963).
- « Lettres africaines » - Bulletin de Liaison de Gelna. Léopoldville, Université Lovanium, No. 1, s. d.
- « Libri e Riviste d'Italia ». Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, nn. 155 (gennaio 1963) - 168 (febbraio 1964).
- « Quaderni di Libri e Riviste d'Italia ». Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, nn. 1-6, Repertori Bibliografici anni 1958-1960.
- « El Libro Español ». Madrid, I. N. L. E., t. VI, nn. 65-72 (mayo-diciembre 1963) e t. VII, nn. 73 e 74 (enero-febrero 1964).
- « Le Lingue del Mondo ». Firenze, Valmartina Editore, anno XXVIII (1963), nn. 6-12 e anno XXIX (1964), nn. 1-3.
- « Le lingue straniere ». Roma, A. N. I. L. S., a. XII (1963), nn. 2-4, e a. XIII, (1964), n. 1.
- « The Modern Language Review », London, vol. LVIII (1963), nn. 3 e 4, e vol. LIX (1964), n. 1.
- « Nueva Revista de Filología Hispánica ». México, El Colegio de México, a. XVI (1962), nn. 1-2.
- « Nyelv-és Irodalomtudományi Közlemények ». Cluj, Academia Republicii Populare Romîne, a. V (1961).
- « Occidente ». Lisboa, voll. XLV (1963), nn. 303-308, e XLVI (1964), nn. 309-311.
- « Palabra ». Revista de Literatura. Valladolid, s. a. (ma 1963), n. 1.
- « Palaestra Latina ». Barcelona, a Sociis Claretianis edita, a. XXXII (1962), n. 180 e a. XXXIII (1963), nn. 181-184.
- « Panorama » - Revista portuguesa de Arte e Turismo. Lisboa, S. N. I., nn. 2-3, II Serie (settembre-dicembre 1951), 7 IV Serie (settembre 1963).
- « Philologica Pragensia ». Praha, Academia Scientiarum Bohemoslovenica, VI (1963), nn. 1-4.
- « Repertorio Bibliografico 1960 », parte II (1 luglio - 31 dicembre 1960). Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1963.
- « Revista Brasileira de Filologia ». Rio de Janeiro, voll. I (1955) e V (1960).
- « Revista de Cultura Brasileira ». Madrid, Embajada del Brasil, t. II (1963), nn. 4-7.

- « Revista Hispánica Moderna ». Nueva York, Hispanic Institute in the United States - Columbia University, a. XXVIII (1962), nn. 1-4 e a. XXIX (1963), nn. 1 e 2.
- « Revista de História Literária de Portugal ». Coimbra, Faculdade de Letras, vol. I (1962).
- « Revista Iberoamericana ». Iowa, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, vol. XXIX (1963), n. 55.
- « Revista Iberoamericana de Literatura ». Montevideo, Departamento de Literatura Iberoamericana, Universidad de la República, a. I (1959), n. 1 e a. II e III (1960-1961), nn. 2-3.
- « Revista do Livro ». Rio de Janeiro, anno VI (1961), nn. 23-24.
- « Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana ». Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, n. 3 (1961) e n. 4 (1962).
- « Revista Nacional de Cultura ». Caracas, Ministerio de Educación, a. XXIV (Enero-Diciembre 1962) e a. XXV (Enero-Abril 1963).
- « Revue de Linguistique Romane ». Lyon, Société de Linguistique Romane, t. XXVII (1963), nn. 105-106 e 107-108.
- « Rivista Latina ». Roma, Centro di Azione Latina, nn. 8-9 (Agosto-Settembre 1963).
- « Revista Portuguesa de Filologia ». Coimbra, Faculdade de Letras, v. XII (1962-1963), t. I.
- « Romanistisches Jahrbuch ». Hamburg, Romanisches Seminar der Universität, XIII, Band (1962).
- « Scuola e lingue moderne ». Organo ufficiale dell'A. N. I. L. S. Modena, anno I (1963), nn. 1-5.
- « Siculorum Gymnasium ». Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. XVI (1963), numero 1.
- « Studi Germanici ». Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici (nuova serie), 1963.
- « Studi Urbinati ». Università degli Studi di Urbino, a. XXXV (1961), n. 2, a. XXXVI (1962), n. 2.
- « Thesaurus ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, t. XVIII (1963), n. 1.
- « Travaux de l'Institut d'Études Latino-Américaines de l'Université de Strasbourg » (TILAS, III). Strasbourg, 1963, pp. 151.
- « The Year's Work in Romance Languages and Literatures » 1962. Cambridge, University Printing House, pp. 690.