

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

IX, 2

NAPOLI 1967

INDICE

	PAG.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Jane Hawking, <i>Madre Celestina</i>	177
Antonio L. Mezzacappa, <i>The Performance of Scribe's Plays in Naples</i>	191
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Il Goldoni nel Portogallo del Settecento - Documenti inediti</i>	243
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Nora I. Kirchner, <i>Don Quijote de la Mancha: A Study in Classical Paranoia</i>	275
Teodoro Onciulescu, <i>Giovenale Vegezzi-Ruscalla, traduttore e cultore della letteratura portoghese</i>	283
<i>Recensioni:</i>	
James Geddes et Adjutor Rivard, <i>Bibliographie linguistique du Canada Français</i> (Giuseppe Carlo Rossi)	305
Bernard Lamy, <i>Entretiens sur les sciences</i> , éd. crit. présentée par François Girbal et Pierre Clair (Marcel Françon)	308
Erilde Reali, <i>Il Canzoniere di Pedro Eanes Solaz</i> (Manuel Rodrigues Lapa)	310
Erilde Reali, <i>Le Cantigas di Juyão Bolseyro</i> (Manuel Rodrigues Lapa)	313
Libri ed estratti ricevuti in dono o in cambio	323
Pubblicazioni periodiche ricevute in dono o in cambio	341

MADRE CELESTINA

It is a generally accepted practice to apply the terminology of modern criticism to *La Celestina* and indeed there is no reason why such concepts as realism and psychological penetration should not be applied to mediaeval works simply because the expressions denoting such concepts were not to be found in the vocabulary of the mediaeval author. The character of man and his reactions to certain stimuli have changed little over the centuries; it is merely his knowledge of himself and his ability to explain himself which have increased and improved. It is therefore no less reasonable to examine the characters of a mediaeval work, if it is obvious that the interest of the author lies in the beings he is creating, than it is to examine the motives of, say, one of Graham Greene's characters. Indeed T. R. Hart in his perceptive essay on the personalities of the Infantes de Carrión in the *Poema de Mio Cid* delves to the depths of their characters: «For it is precisely the Infantes' lack of self-restraint, their failure to behave reasonably, which is central to an understanding of their personalities and central to the structure of the poem»¹.

The author provides the initial situation in *La Celestina*: Calisto has fallen in love with Melibea and, after her violent rejection of him, seeks to win her by foul means rather than fair. In the state of moral blindness induced by his passion he is encouraged by his unscrupulous servant Sempronio to employ the procuress, Celestina. From this point the characters take over and direct the course of the action, except in the somewhat ambiguous situations when Celestina invokes the

¹ T. R. Hart, *The Infantes de Carrión*. «Bulletin of Hispanic Studies», XXXIII (1956) pp. 22-23.

devil and his powers. It would perhaps be more accurate to say that Celestina takes over and governs the actions and reactions of the other characters to her own advantage until finally she makes the fatal mistake of misjudging one character, Pármeno, another of Calisto's servants, and thereby brings about her own downfall.

Celestina exerts her power over each character in turn. At the outset she has a hold over both Elicia and Sempronio for she keeps Elicia in her house for Sempronio; they regard her, with some degree of affection it would appear — and also because they are fully aware of her acute business sense — as their 'madre'. Celestina calls them her children, not it seems through any maternal feeling for them but because in watching them she seeks to regain some of the lost joys of her youth. It is Sempronio who brings Celestina to his master knowing that he is easy prey for the old woman. Calisto is out of his wits and automatically accepts Celestina and worships her as his means to salvation; however, he enters into no emotional relationship with Celestina herself other than that dictated by his obsession with self and his passion for Melibea. He therefore promises Celestina rewards beyond all reason for the service he seeks of her.

Melibea is a less easy victim at first and to conquer her Celestina has to win her confidence by forming a special relationship with her. Celestina achieves this end by posing as a mother figure, replacing Alisa as Melibea's mother, simply because she tells Melibea what she wants to hear, whereas Alisa, had she known the circumstances, would certainly not have encouraged her daughter. Celestina first invites Melibea's pity on account of her great age but, nevertheless, her mention of Calisto is premature and nearly wrecks her enterprise. However, when Melibea, thanks possibly to powers unseen, recovers her equilibrium and fails to dismiss Celestina, the old woman is able to present herself in a sympathetic and motherly light: she pleads compassion for Calisto's toothache while extolling his virtues:

« Mirá, señora, si vna pobre vieja, como yo, si se fallará dichosa en dar la vida a quien tales gracias tiene. Ninguna

muger le vee, que no alabe a Dios, que assí le pintó. Pues, si le habla acaso, no es mas señora de sí, de lo que él ordena. E pues tanta razón tengo, juzgá, señora, por bueno mi propósito, mis passos saludables e vazíos de sospecha. (Act IV, pp. 187-188)¹.

Melibea, now eating humble pie, is much impressed by Celestina's apparent goodness and humanity and takes pains to atone for her violent outburst of temper. Already she rejects her mother in favour of Celestina, and, of course, Calisto, for she tells her to return secretly the next day: « E porque para escriuir la oración no haurá tiempo *sin que venga mi madre*, si esto no bastare, ven mañana por ella *muy secretamente* » (Act IV, p. 189). Lucrecia, Melibea's maid, notices Melibea's deception and comments upon it: « ¡Ya, ya, perdida es mi ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay! ¡Más le querrá dar, que lo dicho! » (Act IV p. 189). Subsequently rather than confide in her mother and tell her of her affliction, Melibea waits for Celestina to come so that she may confess her love for Calisto to her. After the fateful interview in which Celestina's eloquence destroys Melibea's natural resistance, Melibea rejects her mother completely. Alisa finds Celestina with her daughter and when she asks the reason for the old woman's visit she is told a blatant lie.

The success of Celestina's mission depends not only on Melibea's reactions but also on those of her servants and of Calisto's, for without their co-operation the venture is doomed. Lucrecia, who at first presents Celestina with some difficulties, is quickly bribed with the promise of Celestina's patent deodorant. Of Calisto's servants Sempronio would appear to present no problems since he it was who summoned Celestina in the first place, yet from the way he describes her to Calisto it would seem that he is not unaware of Celestina's failings:

¹ All quotations from *La Celestina* are taken from the edition of Julio Cejador (Madrid, Clásicos Castellanos, 1959). Accents have been regularized. Acts I-VII are contained in vol. I, Acts VIII-XXI in vol. II.

«Días ha grandes que conosco en fin desta vezindad vna vieja barbuda, que se dize Celestina, hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay» (Act I pp. 58-59). Under the influence of Pármeneo, Sempronio grows to mistrust Celestina even more than he does already and the friendship which Celestina tries to foster between Sempronio and Pármeneo, thinking that thereby Pármeneo may be brought into the fold and no longer prove an obstacle in her path, turns against her and brings about her death.

Pármeneo alone of all the characters is fully aware of Celestina's ways and suspicious of her motives for he knows her for what she is. He lived with her as a child and appears then to have had some sort of sexually ambiguous relationship with her: «E algunas veces, *avnque era niño*, me subías a la cabeçera e me apretauas contigo e, porque olías a vieja, me fuya de tí» (Act I p. 99). «*Avnque era niño*» suggests that Celestina's approaches to the child were not those of a fond mother. Pármeneo moreover is acquainted with every aspect of Celestina's trade and all the ruses she employs to shield it. His attitude to her displays of witchcraft is one of contempt: «E todo era burla e mentira» (Act I p. 86). Pármeneo has rejected Celestina and her way of life and, in the service of Calisto, is attempting to make good. His relations with Calisto prove that he has achieved some success. Indeed, Calisto, at the outset, tells Pármeneo to regard him as a friend for he, Calisto, trusts him as such, whereas, in his eyes, Sempronio is a mere brute: «Ni pienses que tengo en menos tu [Pármeneo's] consejo e auiso, que su [Sempronio's] trabajo e obra: como lo espiritual sepa yo que precede a lo corporal e que, puesto que las bestias corporalmente trabajen más que los hombres, por esso son pensadas e curadas; pero no amigas dellos. En la tal diferencia serás conmigo en respeto de Sempronio» (Act I p. 87). Despite all his protestations of friendship, Calisto takes no notice of Pármeneo's advice and welcomes Celestina in a besotted manner.

Pármeneo's anxiety on Celestina's approach arises not only from fears for his master's well-being, in other words, from fidelity to his master, but also because he fears for his own welfare and reputation. He knows that if the master falls, the servant will be close behind: «Perdido es quien tras perdido

anda» (Act I p. 92). Therefore he makes no attempt to veil his hostility when Celestina arrives and this brings him quickly to her notice as a force to be reckoned with. As soon as she and Pármeneo are alone, Celestina wastes no time in setting to work on his sensitivity; she deliberately forces the conversation to centre on Pármeneo rather than Calisto and tries several approaches all of which touch on matters pertinent to Pármeneo's situation. Celestina first assures him of her affection for him despite the way he has treated her: «Plázeme, Pármeneo, que hauemos auido oportunidad para que conozcas el amor mío contigo e la parte que en mi inmérito tienes» (Act I p. 93). She attributes his antagonism to his lack of worldly experience for she goes on to explain to him the inevitability of human love as though it were something far beyond his comprehension. She talks down to him as if he were a child: «Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico!» (Act I p. 95) yet she flatters him with her estimation of his manhood and tantalises him with the prospect of pleasures desired but as yet unattained. Eventually Pármeneo realises that he is being sidetracked by Celestina and remembers his duty towards his master. Celestina has no patience with his reasoning:

¡O maluado! ¡Cómo, que no se te entiende! ¿Tú no sientes su [Calisto's] enfermedad? ¿Qué has dicho hasta agora? ¿De qué te quejas? Pues burla o dí por verdad lo falso e cree lo que quisieres: que él es enfermo por acto e el poder ser sano es en mano desta flaca vieja (Act I pp. 97-98).

and the conversation turns back to Pármeneo himself; it is he who takes the initiative in making himself known to Celestina as the son of her friend Alberto — it may be significant that Pármeneo does not mention his mother. Celestina is quick to establish the fact that Pármeneo's mother was as degenerate as she is, but otherwise her reaction to this information is spontaneous; clearly this is the first time that she has recognised him. When she recovers from her surprise, she assumes a parental attitude towards Pármeneo knowing herself to be on strong ground — in the words of María Rosa Lida de Malkiel:

« responde con frases sencillas y de marcado cariz sentimental, para realzar la antigua amistad con los padres del mozo, en la que la vieja funda su ascendiente »¹. Celestina sets herself up as a mother figure:

« E yo, assí como verdadera madre tuya, te digo, só las malediciones, que tus padres te pusieron, si me fuesses inobediente, que por el presente sufras e siruas a este tu amo, que procuraste, hasta en ello hauer otro consejo mío ». (Act I p. 101).

Celestina's story about Pármeno's fortune and her search for him is clearly fabricated on the spur of the moment, yet it has a somewhat unexpected effect on him. Pármeno takes no notice of the tale of his inheritance but concentrates upon the role which Celestina assumes for herself as his mother. Pármeno already finds himself in the conflict which he feared Celestina's approach would entail and already he finds that the value of Celestina's supposed motherly love equals Calisto's friendship: « Por vna parte téngote por madre; por otra a Calisto por amo » (Act I p. 103). In this instance the very antithesis of the style brings out the conflict of the situation which, Pármeno realises, epitomises the choice before him between two ways of life, that is the choice between easy and evil, and hard and honest, means of self-advancement. Pármeno's aspirations towards an honourable way of life are dismissed with scorn by Celestina: « ¡O hijo! bien dizen que la prudencia no puede ser sino en los viejos e tú mucho eres moço » (Act I p. 104). However Celestina is now armed with the key to Pármeno's character and has penetrated to the root of his problem — the loneliness of the honest servant. She believes that she has him in her power and she tells him to rely on her love and advice; she intimates that he should ally himself with Sempronio against Calisto for, in Celestina's opinion, no good can come of friendship between men of different

¹ *La originalidad artística de la Celestina*. Buenos Aires 1962, p. 527.

rank. Celestina knowingly harps on the subject of friendship and paints in glowing colours the advantages of friendship with Sempronio. She further excites Pármeno's interest by hinting that Areusa, Elicia's cousin, the object of his desires, is well within her reach. Celestina might now think the battle won for this piece of information has the desired effect and her opponent is delighted; but he is also bewildered and still concerned lest friendship with Sempronio be of advantage to neither: « E Sempronio, en su enxemplo, no me hará mejor ni yo a él sanaré su vicio » (Act I p. 106). Celestina persists and enumerates the sweet pleasures of intimate friendship but Pármeno, although he now calls her 'madre', is conscious of her methods and resists obstinately: « Todo me recelo, madre, de recibir dudoso consejo » (Act I p. 109). Provoked thus far Celestina loses her patience with him and warns him that since he regards her as his mother he should respect her greater experience and take her advice. She threatens to withdraw all that she has offered him: « ¿No quieres? Pues dezirte he lo que dize el sabio: Al varón, que con dura ceruiz al que le castiga menosprecia, arrebatado quebrantamiento le verná e sanidad ninguna le conseguirá. E assí, Pármeno, me despido de ti e deste negocio » (Act I p. 109). The angry image of his mother, Celestina, crows Pármeno into submission for he is afraid of losing not only the financial gain she offers him but also her promised love. It is this aspect of Pármeno's psyche that Mrs. Malkiel overlooks when she states: « Aparte la sensualidad, Pármeno no exhibe afectos ni pasiones »¹.

Pármeno's moral fibre is not however completely destroyed in this interview, as Stephen Gilman would have us believe². He is « espantado » — as he admits to Sempronio (Act I p. 112) — because Celestina has once again appeared to him as a mother figure and reawakened the mother complex which Pármeno has tried to overcome. But he still has plenty of resistance left in him. He trusts Calisto despite Celestina's warnings

¹ *La originalidad artística*, p. 608.

² *The Art of La Celestina*. Madison, Wisconsin, 1956, pp. 66-7.

and believes that encouraged by his friendship with his master he can keep to the straight and narrow path and follow the aspirations which he knows to be worthy; therefore, after Celestina's departure, Pármene adopts his former attitude and upbraids Calisto for employing Celestina and paying her so handsomely. Far from regarding Pármene as a friend and confidant, Calisto merely grows angry at Pármene's words and orders him to perform the menial tasks of a stable-boy. Stunned and dismayed by his master's betrayal of his trust, Pármene realises that Celestina was right after all and vows to follow her rather than try and defend his master against her:

Pues anda, que a mi cargo ¡que Celestina e Sempronio te espulguen! ¡O desdichado de mí! Por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos; yo me pierdo por bueno. ¡El mundo es tal! Quiero yrme al hilo de la gente, pues a los traydores llaman discretos, a los fieles nescios. Si creyera a Celestina con sus seys dozenas de años acuestas, no me maltratara Calisto. Mas esto me porná escarmiento d'aquí adelante con él. Que si dixiere comamos, yo también; si quisiere derrocar la casa, aprouarlo; si quemar su hazienda, yr por fuego. (Act II pp. 125-126).

Calisto's rejection of Pármene leaves him with no alternative; it is Calisto, and not Celestina, who weighs the balance in the old woman's favour.

The information which Celestina gives Sempronio about her relationship with Pármene's mother, Claudina, sheds light on Pármene's attitude to Celestina. Celestina first tells Sempronio that she attended Pármene's birth. His mother and she were very close; they never went anywhere without each other and never made any transaction without consulting each other. It is natural therefore that, in Pármene's eyes, Celestina and Claudina should be interchangeable as a mother figure; he had known both since he was born and, as far as he was concerned, both clearly fulfilled the same function. When his real mother died, he still had one mother left and transferred to Celestina any feelings he may have had for Claudina. Thus he has now forgotten Claudina and because he regards Celestina

as his real mother, he does not wish to be reminded of Claudina. Moreover, because he has tried to reject Celestina and make a more honest living for himself, he realises how much he needs her.

Despite his desire for Celestina's love, Pármene cannot forget the knowledge he already has of her and does not cease to be suspicious of her machinations. Calisto's treatment of him goes from bad to worse but his abuse of his formerly loyal servant does not make Pármene comply immediately with Celestina's every whim, for, when next she calls to tell Calisto her good news, Pármene stands whispering curses upon her to the great annoyance and embarrassment of the less perceptive Sempronio. Pármene knows exactly what Celestina will ask of Calisto and why, and Celestina proves him right. He guesses that she will ask for new clothes as they cannot be divided into equal portions. Calisto orders Pármene to fetch a tailor and Pármene is able to thwart Celestina by refusing on the grounds that it is too late. Moreover he shows that he no longer has any sympathy for Calisto; aside, he ridicules his master and cuts short the interview with Celestina in which Calisto is so obviously revelling by sending Sempronio to nudge the old bawd. According to Gilman, «Pármene's desperate lack of self-definition, his negative anguish, is made explicit» in this act¹. Pármene may be lonely but he is not desperate or negative. He is here employing Celestina's own methods of psychological suggestion and insinuation in an attempt to awaken Sempronio more fully to Celestina's intentions. He is also trying to maintain his own independence. In action Pármene may follow Sempronio but never does Pármene become psychologically — to use Gilman's words — «a carbon copy» of Sempronio. The interplay of perception, emotion, ambition and sentimentality in his character is much too intricate for that.

Celestina is well aware of Pármene's mutterings directed against her in his attempt to subvert Sempronio and she openly

¹ *The Art of La Celestina*, p. 69.

complains of his behaviour as soon as they are out of Calisto's hearing. She reasons that she loves Pármene as her own child and consequently she would hope that he would treat her as he should treat his mother. Again she tells him that his behaviour is immature and that, were he older, and, by implication, wiser, he would have more respect for his mother. She extols her own virtues and tempts him with the security which she knows he wants and has not:

Pues mira, amigo, que para tales necesidades como éstas, buen acorro es vna vieja conosciada, amiga, madre, e más que madre, buen mesón para descansar sano, buen hospital para sanar enfermo, buena bolsa para necesidad, buena arca para guardar dinero en prosperidad, buen fuego de inuierno rodeado de asadores, buena sombra de verano, buena tauerna para comer e beber». (Act VII pp. 232-233).

Sempronio is held up as a paragon of virtue but Pármene, who cannot see that he has anything in common with him, fails to be impressed, so Celestina changes her tactics and reverts to his weak spot once more — the subject of his loneliness; and she does not forget to mention his poverty in passing. Pármene now knows that he can hope for nothing from Calisto and is clearly attracted by Celestina's advice to leave his master and join the convivial company of her abode. The mention of girls arouses his interest even more and brings him to Celestina's feet in repentance, thanking his dead parents for commending him to her care. This, did Celestina but know it, is all she needs, for Pármene's moral defences have now collapsed and he is hers for the taking. Celestina has two faults however; one, of course, is her greed, the other is not knowing when to stop: she allowed Calisto to rave and ramble on (Act VI); now, instead of taking Pármene straight to Areusa, she goes off into a long eulogy of Pármene's mother which annoys him intensely. As Mrs. Malkiel says: «Precisamente la mención de la madre trae una significativa modulación: al evocar las peripecias biográficas de Claudina, el tono deja de ser discursivo para tornarse animado, palpitante de efusión sentimental, que esconde el propósito de humillar a Pármene con

el recuerdo de la común infamia»¹. Nevertheless Pármene is humiliated and his irritation is further increased when he learns that his mother's craft — that of a fully-fledged witch, according to a recent publication by M. J. Ruggerio — was identical to Celestina's and that she was arrested with Celestina². Relations between Celestina and Pármene deteriorate when he makes a moral observation on her attitude to life. Pretending to praise his mother, Celestina indulges in spiteful vituperation bringing to light every crime which Claudina committed: «Hijo, digo que, sin aquélla, prendieron quatro veces a tu madre, que Dios aya, sola. E avn la vna le leuantaron que era bruxa ... » (Act VII pp. 242-243). Pármene prefers to forget his real mother and does not wish to be reminded of her existence or of his criminal heredity. He brushes aside Celestina's memories and impatiently demands to be taken to Areusa: «Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías hauer a Areusa» (Act VII p. 245).

The part which Celestina plays in procuring Areusa for Pármene is more than that of a mere go-between. Celestina prepares Areusa to meet Pármene but she also forces Pármene into Areusa's arms when he is overcome by an attack of shyness. She stays for a while to watch the proceedings to refresh her memories of her own youth and easily evinces the promise

¹ *La originalidad artística*, p. 527.

² *The Evolution of the Go-Between in Spanish Literature through the Sixteenth Century*. University of California Publications in Modern Philology, LXXVIII, Berkeley-Los Angeles 1966, p. 47. In his discussion of Claudina's witchcraft, Ruggerio quotes Celestina's description of Claudina's activities (Act VII, p. 243), and concludes: «In other words, the word 'bruxa' is used to describe her and not 'hechicera'. Claudina was a witch and was punished for it». Ruggerio goes to considerable lengths to discriminate between witchcraft and sorcery and concludes from textual and historical evidence that both Claudina and Celestina had entered into a pact with the devil, i. e. that they were witches as opposed to mere sorceresses, and that they indulged unrepentantly in the evil practices dictated by such a transaction to the detriment of true religion. He does not, however, explain why, if Celestina has renounced all Christian belief and has pledged herself to fight the powers of good in the cause of evil, she cries out «¡Confesión, confesión!» as her assassins attack her (Act XII p. 104).

from Pármemo: « que el [Pármemo] me promete d'aquí adelante ser muy amigo de Sempronio e venir en todo lo que quisiere *contra su amo* en un negocio, que traemos entre manos » (Act VII p. 258). The fact that the woman whom he loves as his mother presents him with his first chance of trying his virility is likely to have a profound effect on Pármemo. Indeed it would almost seem that, in his eyes, Areusa is a younger and more practical substitute for Celestina; that her character is very similar to that of Celestina is evident when after Celestina's death, she takes a business-like attitude to the situation and scolds Elicia for discouraging trade with her mourning garb. Pármemo does not forget Celestina's presence in his passion for Areusa, for, when Celestina announces her departure, he asks if she would like him to accompany her home!

After his night with Areusa, Pármemo suddenly finds that he and Sempronio have something in common and his friendly overtures are well received by Sempronio. Sempronio is impressed by Pármemo's astuteness in filching provisions from Calisto's larder. Having conspired against Calisto, soon enough they find themselves conspiring against Celestina. Sempronio gives Pármemo to believe that he is wiser to Celestina's ways than was first apparent: « Avnque ella te crió, mejor conozco yo sus propiedades que tú » (Act IX p. 25 vol. II), but some credit for Sempronio's enlightenment must be due to Pármemo's constant mutterings against Celestina. Sempronio has now been roused and determines that he and Pármemo shall have their fair share of the deal: « de grado o por fuerça nos dará de lo que le diere » (Act IX p. 26). Sempronio is somewhat more circumspect than Pármemo whom he warns not to publish abroad his knowledge of Celestina lest Calisto decide to employ someone else from whom they could expect no share in the spoils. Despite Sempronio's advice Pármemo continues to aggravate Celestina by muttering against her in her presence and Sempronio continues to reprimand him but with a greater show of sympathy and understanding than formerly. To the amazement of his servants Calisto gives Celestina his gold chain and, much to Pármemo's amusement, she is anxious to get away with it as quickly as she can when she has delivered her message. Pármemo reads Celestina's thoughts: « No se halla digna

de tal don, tan poco como Calisto de Melibea » (Act XI p. 74); and Sempronio utters dark threats: « ¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma! » (Act XI p. 74).

Sempronio and Pármemo are both cowards. They fear that Melibea may be setting a trap for Calisto and think only to save their own skins when they accompany Calisto on his nocturnal errand. On their return home, Calisto asks Pármemo if he has changed his mind about Celestina; the answer he receives is strictly non-committal: « Ni yo sentía tu gran pena ni conocía la gentileza e merescimiento de Melibea, e assí no tengo culpa. Conocía a Celestina e sus mañas. Auisáuate como a señor; pero ya me parece que es otra. Todas las ha mudado » (Act XII p. 93). Now that his fears are quelled by the successful enterprise, Pármemo relaxes, for once forgetting Celestina and her ruses. Sempronio, however, slow to realise but quick to act, reminds Pármemo of their share of the booty, for his concern with material reward is much greater than is Pármemo's. The anger that both display when they reach Celestina's dwelling may merely be an act but it seems more likely that it is genuine. Pármemo and Sempronio are both annoyed for they know that Celestina has deliberately tried to cheat them out of their share, but their anger may be somewhat increased by their feelings of the moment. Both are well aware that they have behaved with extreme cowardice while waiting for Calisto and are probably rather ashamed and angry with themselves. The yarn that they spin Celestina about their fearless stand in the face of the enemy heightens their shame and anger¹. Celestina's greed turns their anger away from themselves and directs it fully onto her. Her prevarication and attempts to distract them make matters worse and when eventually she does succeed in saying her say, she completely underestimates the importance which Pármemo's one-sided relationship with her has assumed in his opinion. Indeed there is no reason to suppose that Celestina reciprocates Pármemo's feelings for her. If she did she would not exploit them. Now once

¹ This point is suggested by Gilman, *The Art of La Celestina*, p. 103.

again she throws in his face her memories of his mother and, if before they irritated him, now they make him furious, for, in this critical situation, Celestina is once more reminding him of his unfortunate background and of his failure to escape from it and make a better way of life for himself. His failure results from the hold that Celestina exerts over him so the responsibility lies with Celestina, yet by reminding him of his real mother at this juncture Celestina once and for all rejects Pármeno as her son. Pármeno's love for his mother-substitute turns to hatred now that he realises that once again he has been betrayed. He is the first to threaten Celestina with death and when Sempronio wounds her, Pármeno excitedly urges him to finish what he has begun: «Dále, dále, acábala, pues començaste. ¡Que nos sentirán! ¡Muera! ¡Muera! De los enemigos los menos» (Act XII p. 104). For all her subtlety in dealing with her other acquaintances and victims, Celestina finds herself completely at a loss in her efforts to conquer Pármeno. She can never be sure of his reactions and she knows that she cannot count on his support for she never really wins him over to her side. She may think that she has succeeded when she procures Areusa for him but this only appeases Pármeno temporarily. He reluctantly longs for something which Celestina cannot give him for she does not possess it herself: — her love. Because there is no love in her Celestina cannot fully appreciate Pármeno's need for it nor can she judge her own stature in his eyes as a mother figure. She has a mere inkling of Pármeno's problem which she exploits as it suits her. Her lack of real understanding of it, however, induces her to exploit it once too often and in a completely inappropriate situation, the outcome of which can only result in her death.

Westfield College
University of London

JANE HAWKING

THE PERFORMANCE OF SCRIBE'S PLAYS IN NAPLES

In his book on Eugène Scribe, Neil Cole Arvin wrote that «for nearly fifty years Scribe was the most successful and most popular dramatist, not only in France, but in all of Europe», and that, although he was forgotten in the twentieth century, during his lifetime he was sought after by opera composers and royalty, a new theatre was named in his honor in Turin, and his plays were performed in most capitals of Europe¹. It can now be added that his oblivion is not complete since he is usually represented in anthologies of nineteenth century French dramatic literature and that at least in one Italian city his name still strikes a familiar chord among people of moderate culture². That the Neapolitans of today still remember him is not surprising since a century and a quarter ago his name was a household word among their ancestors, not only because of his connections with the opera, but also, as we shall show in this paper, because of his enormous contribution to their legitimate stage entertainment.

In the middle of the last century Naples was by far the largest city in Italy. It was the capital of the Kingdom of the Two Sicilies, it had a population of 400,000 people³, it had its own Pontanian Academy, and boasted of an opera house that in reputation was second only to La Scala. In addition

¹ *Eugène Scribe and the French Theatre 1815-1860* (Cambridge, Harvard University Press, 1924), Preface p. vii.

² In the summer of 1964 library attendants, hotel managers, and waiters were well acquainted with the name of Eugenio Scribe, more as a librettist, of course, than as a playwright.

³ At the same time Milan had reached 200,000; Turin, not quite 150,000; Rome, 170,000. By contrast Paris reached 1,000,000 in 1851.

it possessed the Teatro San Carlino, which, like the San Carlo, specialized in the musical play, two or three theatres that staged plays in dialect, the Teatro del Fondo, where plays in French were ordinarily performed, and the Teatro dei Fiorentini, considered the best legitimate stage in Naples and one of the best in Italy.

The popularity of French plays, particularly those by Scribe and his collaborators, is attested by references in the rather capricious and short-lived periodicals of the time and, beginning in 1838, in the daily announcements published by the theatres¹.

As early as 1833, *L'Omnibus* complained that too many foreign plays were being given in Naples and that stage managers preferred them to the works of native dramatists. Commenting on a performance of *Il Maestro di Musica e il Soprano* at the Teatro dei Fiorentini, it refused to believe that Scribe had written it and suspected that his name had been attached to it merely to draw a crowd. Though praising the excellent interpretation of Yelva in *L'Orfana Russa*, it would not discuss the play itself since it had been acted before on the same stage. It reported that the Fiorentini had put on Scribe's *Il Letterato* and *Un Amplesso per Cambiale* and finally, at the end of year, informed its readers almost with glee that his *Il Pascià ed il Ciarlatano* had been hissed².

That Scribe was very well known in Naples is indicated further by the publication in *L'Omnibus* of a biographical sketch penned by Th. Muret for *Le Voleur*³. From the same source we learn on November 28, 1836, that the Fiorentini had performed *Un Tugurio ma con Lui* and *L'Usciere* with great success, whereas *Due Giorni, ovvero la Sposa* did not meet with approval⁴. The following year *Una Camera affittata a due per-*

¹ *Programma Giornaliero degli Spettacoli, Balli, Feste, Concerti ed Altri Divertimenti Pubblici*. A bound set running from 1838 to the present is in the Biblioteca Nazionale di Napoli, sezione Lucchesi-Palli.

² *L'Omnibus*, May 11, June 15, July 13, Aug. 3, 1833. *L'Omnibus*, which had begun publication on March 16, 1833, was issued every Saturday.

³ *Ibid.*, Jan. 17, 1835.

⁴ *Ibid.*, Dec. 31, 1836.

sone was described as «una graziosa farsa del festivo ingegno di Scribe ed una delle meglio di effetto», and the year after that *La Dama velata*, which was considered incoherent, was said to possess, nevertheless, «quella solita magia teatrale con che Scribe sa distogliere il pubblico dall'osservare i suoi difetti e lo trae ad ammirare le sue bellezze»¹.

The impact that Scribe was making on the entertainment of Neapolitan theatre-goers cannot be measured alone by the scant reporting of periodicals such as *L'Omnibus* and *Il Lucifero*², whose judgments were, moreover, often colored by national prejudices or preferences for certain actors and actresses. Whenever possible newspaper reports should be supplemented by factual information from other sources, such, for instance, as the frequency with which plays were performed. In this regard we are fortunate that starting in the spring of 1838 all the theatres in Naples announced their programs on a daily basis. It is safe to assume that managers and actors prefer full houses to empty ones, and that if they put on certain plays rather than others, it is because they know from experience what pleases their audiences. Judged on this basis there is no question that Scribe was, especially from 1838 to 1851, the greatest purveyor of entertainment on the Neapolitan legitimate stage. (We shall not concern ourselves here with his contributions to the opera).

During the 1838-39 season³, the first for which we were able to gather statistics from the *Programma Giornaliero*, Scribe was at the height of his popularity. That season, as well as the next, of the 240 performances announced by the Teatro dei Fiorentini, 61, or over 25 per cent, were of plays written by, or attributed to, Scribe. In 1840-41, the same theatre gave 244 performances, of which 41 were of Scribe's plays, and since 15 of the 48 representations given that season by a French company were also of Scribe's works, that dramatist provided 20 per

¹ *Ibid.*, April 8, 1837; Jan. 27, 1838.

² *Il Lucifero: giornale scientifico, letterario, artistico, industriale*, Napoli, Fergola e Cirelli.

³ The season began immediately after Easter and ended just before Lent.

cent of all legitimate stage offerings in the city. The situation remained about the same until the middle of the century. By 1856, however, Scribe's percentage dropped to 16 and stood at that level until 1860.

Although Scribe's contribution was a very notable one, simple statistics may give us a distorted picture. Since many of his plays were short compositions of one or two acts, they were frequently given two at a time or in conjunction with other performances. For instance, on June 5, 1838, *L'Orfana Russa* was followed by *Il Pazzo di Peronna*; on December 11, 1838, *Luigia, ossia la Riparazione*, by *La Solleciatrice*; on January 15, 1839, *Il Custode dell'altrui Moglie*, by *Una Camera affittata a due Persone*; and on May 29, 1839, *La Fidanzata*, by *I due Precettori*. Likewise, on January 30, 1840, *La Separazione* was billed with *Il più bel Giorno della Vita*; on February 7, 1840, *La Luna di Miele*, with *La Pensione economica*; on April 2, 1840, *Luigia, o la Riparazione*, with *I due Mariti*; and on October 30, 1841, *Il Matrimonio per Riflessione*, with *Gl'Indivisibili*. The French companies that played at the Teatro del Fondo also at times announced two plays by Scribe for the same evening, as, for instance, *Le Mariage de Raison* and *L'Héritière* for December 14, 1841; *Un Secret, ou le Caissier* and *La Marraine* for December 12, 1842; and *Valérie* and *Vatel, ou le Petit Fils d'un Grand Homme* for February 11, 1843. Indeed, on one occasion, on December 26, 1841, the troupe of Doligny Ainé gave three plays by Scribe: *Simple Histoire*, *Les Premiers Amours ou Souvenirs d'Enfance*, and *Valérie*. And at the Teatro dei Fiorentini it was not too unusual for a short piece by Scribe to precede or follow a play by another author, as on December 10, 1838, when Goldoni's *Il Burbero benefico* was followed by *L'Usciere*, attributed to Scribe.

In perusing the *Programma Giornaliero* we become aware of the fact that the performances of Scribe's plays in Naples were not distributed evenly throughout the year, but came in bunches. During the twelve years from 1838 to 1850, when his popularity was at a very high level, no works of his were represented in April or September of 1842; in February of 1845; in May, June, or September of 1846; in May, June, or October of 1847; in April of 1849; and in March of 1850.

On the other hand, his name appeared at least ten times in each of the following months: January and August of 1839; January, October, and November of 1841; in March of 1842; in February of 1843; in October, November, and December of 1844; in January of 1845; in June 1848; and in January of 1850. His best three-month periods, with thirty or more performances, were October-November-December of 1841; February-March-April of 1843; October-November-December of 1844; and November-December-January of 1849-1850. His best single days occurred on January 29, 1841, when Doligny Ainé's French company gave at the Teatro Nuovo *Estelle ou le Père et la Fille* and *La Marraine*, and the Teatro dei Fiorentini gave *Cesare ossia il Cane del Castello*; on December 26, 1841, when Doligny Ainé presented at the Teatro del Fondo *Simple Histoire*, *Les Premiers Amours ou Souvenirs d'Enfance*, and *Valérie*; and on March 5, 1848, when, in addition to *Madama di Saint-Agnés* and *Una Moglie che si getta dal Balcone* at the Fiorentini, there was a performance of *La Moglie in prestito*, ascribed to Scribe, given by the Masetti Academic Company at the Teatro San Ferdinando.

The list of Scribe's plays performed in Naples from 1833 to 1860 is a very long one. Forty-six were given in French by visiting French companies; one hundred and twenty-six were done in Italian, nearly always at the Teatro dei Fiorentini. Of the 46 in French, 10 were performed only once; 14, twice; and 9, three times. These could be judged as failures. Others, numbering about forty-five, that had from four to nine performances each, were moderately popular. The following, having enjoyed at least¹ ten performances each in either French, Italian, or both, could be considered as successful in a city like Naples.

Il Bicchier d'Acqua (17), Le Verre d'Eau (8)	25
La Famiglia di Riquebourg (20), La Famille Riquebourg (3)	23

¹I say «at least» because in the perusal of the *Programma Giornaliero* I may have missed an occasional announcement.

La Cieca d'Olbruck (11), Valérie (12)	23
La Tutrice (20), La Tutrice, ou l'Emploi des Richesses (2)	22
Estella (9), Estelle, ou le Père et la Fille (11)	22
I Ciarlatani (18), Le Charlatanisme (3)	21
Vatel (17), Vatel ou le Petit-fils d'un Grand Homme (4)	21
L'Ottagenario (18), La Pensionnaire mariée (3)	21
La Gran Dama ed il Giovine Avvocato (20), L'Étudiant et la Grande Dame (1)	21
Malvina (16), Malvina, ou un Mariage d'Inclination (3)	19
La Madrina (10), La Marraine (9)	19
Filippo	18
L'Ereditiera (15), L'Héritière (3)	18
Battaglia di Donne	16
Cesare, ossia il Cane del Castello	16
La Fidanzata (9), Louise, ou la Fiancée (7)	16
Madama di Saint-Agnés	16
La Calunnia (11), La Calomnie (4)	15
Amore e Gelosia (Adrienne Lecouvreur)	14
Un Tugurio, ma con lui (Une Chaumière et son Coeur)	13
Eternamente (9), Toujours, ou l'Avenir d'un Fils (3)	12
L'Orfana Russa (Yelva, ou l'Orpheline Russe)	12
Clermont, ossia la Moglie d'un Artista (9), Clermont, ou Une Femme d'Artiste (2)	11
Una Catena	10
La Passione segreta	10

II

We have already indicated that Scribe's plays were frequently given in French by French dramatic companies that crossed the Alps to appear in the larger Italian cities, including Naples, where the French language was well known by the upper levels of society.

The first reference to a French performance is found in *Il Lucifero* on January 15, 1840. That paper's critic related that he had gone to see a vaudeville entitled *Le Pauvre Jacques* played at the Real Teatro del Fondo by a troupe directed by

Doligny Ainé. He confessed that when he arrived the performance had already started, and having missed the beginning, he failed to get the rest, especially as he had difficulty in following the rapid speech and tight pronunciation of the actors. On February 25 the same company gave in the same theatre, as a « spettacolo straordinario », Scribe's comédie-vaudeville *Clermont, ou une Femme d'Artiste*. Doligny must have made a good impression because he was contracted for the following season to give forty-eight performances at the Teatro Nuovo. Among the plays he presented were the following by Scribe: (The number of performances is given in parentheses.) *La Seconde Année, ou A Qui la Faute?* (2); *L'Étudiant et la Grande Dame* (1); *Estelle, ou le Père et la Fille* (3); *La Marraine* (2); *Valérie* (1); *Le Chaperon* (1); *Toujours, ou l'Avenir d'un Fils* (1); *La Chatte métamorphosée en Femme* (2); and *Le Mariage d'Argent* (2).

After spending the summer of 1841 in northern Italy¹, Doligny returned to Naples for the third consecutive season, but with a rather limited repertoire². Between his arrival in the fall of 1841 and the end of the season, March 19, 1842,

¹ By the middle of the summer this company, like others before it, whether French or Italian, showed signs of deterioration, owing to the peculiar conditions of Italian cities, which could not compare with Paris either in population or interest in the theatre. On July 28, 1841, *Il Lucifero* published the following communication from Milan: « A poco a poco, e col lungo loro dimorare nella felice nostra Italia, sono caduti anch'essi sotto il peso delle sgraziate condizioni che tanto travagliano le nostre compagnie nazionali; hanno dovuto anch'essi piegare la cervice alle dure necessità che rendono sì disagevole ed aspra la via dell'arte ai nostri comici. Il bisogno di ampliare e nudrire il repertorio con sempre nuove produzioni, tanto imperiose nelle città italiane, la cui limitata popolazione non offre la possibilità di mutare il pubblico ad ogni recita, costrinse ben presto anche i comici francesi a dimenticare la savia regola di non dare verun novello componimento alle scene se non dopo molti studii e ripetute prove; li obbligò a contrarre la consuetudine, tanto funesta alle nostre compagnie, di imparare un dramma o una commedia, per quanto difficili a comprendersi, in quattro, sei, otto giorni al più! E quindi recite imperfette, caratteri mal concepiti, parti non bene imparate a memoria, stento, negligenza, incuria, tutti i guai che da quel primo derivano ».

² *L'Omnibus*, Nov. 11, 1841.

he gave eighty performances at the Teatro del Fondo, comprising dramas, comedies, and vaudevilles. Among his offerings were twenty performances of plays by Scribe: *La Chatte métamorphosée en Femme* (2); *Estelle, ou le Père et la Fille* (3); *L'Héritière* (2); *Le Mariage de Raison* (2); *La Marraine* (3); *Les Premiers Amours, ou les Souvenirs d'Enfance* (2); *Simple Histoire* (2); *La Seconde Année* (1); *Toujours, ou l'Avenir d'un Fils* (1); and *Valérie* (2).

In the 1842-43 season Doligny's troupe was replaced at the Teatro del Fondo by another French company, directed by a M. Alexandre, which gave fifty-six performances, among them sixteen of plays by Scribe: *L'Ambassadeur* (2); *La Famille Riquebourg* (2); *La Marraine* (2); *Un Secret, ou Le Caissier* (2); *Valérie* (1); *Vatel, ou le Petit-fils d'un Grand Homme* (2); *Aînée et Cadette* (2); *Le Diplomate* (3).

In the fall of 1844 a third French company came to town, this one directed by the actor Stefano Simonnot, which between October 8 and the end of carnival, 1845, gave sixty-one performances at the Teatro del Fondo. The following of Scribe's plays were presented: *Le Charlatanisme* (3); *Clermont, ou une Femme d'Artiste* (1); *Estelle, ou le Père et la Fille* (2); *La Grand'mère, ou les Trois Amours* (2); *L'Héritière* (1); *Le Portrait vivant* (3); *Les Premiers Amours, ou les Souvenirs d'Enfance* (2); *La Seconde Année, ou A Qui la Faute?* (2); *Valérie* (3); and *Vatel, ou le Petit-fils d'un Grand Homme* (1). Simonnot returned to Naples in December to offer during the ensuing season fifty-three performances at the Teatro Nuovo, among them nineteen of works by Scribe: *Les Amis de Collège* (4); *Les Deux Précepteurs* (3); *Louise, ou la Fiancée* (3); *Le Mariage d'Argent* (3); *Le Procès criminel* (2); *Trop heureuse*¹ (1); *Toujours, ou l'Avenir d'un Fils* (1); and *Valérie* (2).

A fourth French company, led by Od. Guillaume, arrived in the fall of 1847 and at the Teatro Nuovo performed, among others, the following plays by Scribe: *Estelle, ou le Père et la*

¹ This play, ascribed to Scribe by the *Programma Giornaliero*, is not found among his titles.

Fille (3); *Une Femme qui se jette par la Fenêtre* (2); *La Pensionnaire mariée* (3); *Valérie* (1); *Le Verre d'Eau* (5); *La Violette au Coeur* (1). Guillaume's troupe, however, was considered inferior to those that had preceded it. « I comici francesi », commented *L'Omnibus*¹, « furon qui sempre bene accetti, e per verità, senza voler noi una compagnia di prim'ordine, ci contentammo d'una competente. E tale fu la prima, inferiore la seconda, inferiore la terza, ma questa quarta è inferiore a tutte ».

Guillaume's company left Naples at the end of the season in April, 1848. Toward the end of 1849 it was replaced by the Meynadier French Dramatic Company, which on December 13 began a series of sixty performances at the Teatro del Fondo, including eight plays by Scribe: *La Calomnie* (4); *Estelle, ou le Père et la Fille* (2); *Une Femme qui se jette par la Fenêtre* (5); *Geneviève, ou la Jalousie paternelle* (2); *Jeanne et Jeanneton* (2); *La Marraine* (3); *Valérie* (2); *Le Verre d'Eau* (1). The Meynadier Company returned for the 1850-51 season and at the same Teatro del Fondo presented, among others, five works by Scribe: *La Famille du Baron* (1); *L'Homme de 60 Ans* (2); *L'Ours et le Pasha* (3); *Le Puff, ou Mensonge et Vérité* (2); and *Le Verre d'Eau* (2)².

III

From the foregoing it is evident that there were in Naples a good many people who knew French and enjoyed plays performed in that language. Some were associated with the

¹ Nov. 13, 1847.

² Of the actors in Meynadier's company one of the most versatile was a certain *monsieur* Pougin, whose performance in *La Famille du Baron* was thus described by *L'Omnibus* on January 1, 1851: « In questa non va mai abbastanza lodato il signor Pougin, brillante cui prediciamo un glorioso avvenire. Egli fece benissimo cinque trasfigurazioni: da poeta, da pittore, da nobile deputato, da semplice privato, e da viscontessa. Su di lui poggia tutta la farsa, poiché in premio delle sue trasformazioni scovre che la sua antica innamorata è la promessa sposa di un suo amico, e ne rivendica la proprietà ».

royal court that being Bourbon favored whatever crossed the Alps. Others were members of the aristocracy or the upper levels of the bourgeoisie, who had acquired a good knowledge of French at school or while travelling or residing abroad. We suspect, however, that there were also some who attended French performances because it was the fashionable thing to do, but who could not really follow the dialogue in all its subtleties nor even grasp the plot without a prior reading of the play or of its summary. Such was certainly the case with the critic of *Il Lucifero*, who, after witnessing a performance of *Le Pauvre Jacques* by Doligny's company at the Teatro del Fondo, wrote: « Sia perché mancavano a noi le notizie della protasi, sia perché ne fosse poco familiare la pronunzia rapida e stretta de' buoni attori, ci vedemmo nel caso stesso in cui si finse Verri al Sepolcro degli Scipioni »¹.

The typical Neapolitan, whose education had not been too heavily colored by French influences and who, though possessing a good reading knowledge of French, had not acquired the ability to speak it or to understand it when spoken, preferred by far to see plays performed in Italian by outstanding Italian actors and actresses. These were to be found at the Teatro dei Fiorentini, considered the best legitimate stage in Naples and one of the best in Italy, rich in tradition and attended regularly by the most affluent families in town. Since, as we have noted, from twenty to twenty-five per cent of the performances at this theatre were of plays by Scribe, it is not out of place for us to describe it.

Its location is indicated in a passage in *L'Omnibus*²: « Verso la metà della Strada di Toledo se si misura dal largo del Mercatello al largo di Palazzo, si vede una tabella con sopravi scritto *Teatro De' Fiorentini*. Inoltratevi in quella via scansandovi dalle carrozze che vanno a fermarsi al larghetto, girate nel vicolo sulla vostra mano destra dove vedete un po'

¹ *Il Lucifero*, Jan. 15, 1840.

² June 21, 1834. Strada di Toledo is now Via Roma. The theatre was built in 1618.

di folla e alquanti soldati, traversate uno stretto e tortuoso corridoio, abbassate la testa se non siete pigmeo, ed entrate ».

Once inside the theatre we are regaled with a humorous description of the people that frequented it with unwavering regularity: « Ai primi posti in faccia al palco scenico son sempre le vecchie, che parlano forte e dicono bestialità, per mostrare che se n'intendono. Agli ultimi posti, con le spalle alle scene, son sempre le giovani, che non sentono la commedia, ma la fanno, che non guardano l'amoroso della compagnia, ma ne hanno uno a fianco. E tutte vogliono avere con chi parlare, e anche le *mostruose*, volgendo il dorso al pubblico, fingono di sussurrare con un compagno, e non v'è altro nel palco che il seggiolone de' cappelli. Dietro le donne altri seduti, altri sdraiati, altri in piedi sono i vecchi che pagano, gli sciocchi che sposano, i dotti che seccano, i collegiali che s'affliggono, i militari che proteggono, i ricchi che insultano, gli amici che intrigano, i politici che foggiano novelle, e gli avvocati che prendono tabacco ». He adds, however, that in the midst of such a variety of faces, ages, and social and economic strata, the most important thing was to discover where the pretty girls sat in order to console oneself for the annoyances endured during the day.

The boxes, which were practically hereditary, were occupied by several generations of the same families, ranging from the very old to the very young. Centers of many social activities, it was there that Neapolitans settled their quarrels, held consultations, composed newspaper articles, and arranged marriages. « Se è morto un padre di famiglia vengono gli sconsolati figlioli vestiti di lutto a piangerlo nel teatro. Se è morto un marito viene la vedova a condolarsene con la platea. Se è nato un bambino viene la madre a mostrarlo all'udienza. Se si è concluso un matrimonio vengono gli sposi a compiere il rito nel palco ». What's more, all the people in the audience were joined together by a long and intimate acquaintance, and every performance began and ended with general and reciprocal salutations.

The theatre was usually filled to capacity, and this fact was the most eloquent answer that could be given to those critics that called it old-fashioned. There were some individuals

who always found fault with the actors but who, nevertheless, would rather die than not be comfortably seated at the start of each and every performance.

The pit was occupied by several classes of spectators. In the rows nearest to the stage sat the enthusiasts who would not miss even a comma of what was recited and who in thirty years of devotion never let a yawn escape their lips. In the next two rows could be seen the ecstatic faces of foreigners who, though not understanding a word of what was said, came in order to improve their pronunciation of Italian. These were followed by several sofas occupied by groups of friends that talked, hissed, or applauded in unison. Toward the back of the hall were journalists, musicians, painters, singers, and ballet dancers, who were granted free admission. Finally, close to the entrance, sat or stood the children of the resident dramatic company.

L'Omnibus was not always flippant in its treatment of the Teatro dei Fiorentini and on one occasion¹ promised to devote more attention to its activities. It called the dramatic company acting there « una brava Compagnia istruita, attenta ed operosa », and described the audience as « quel pubblico così rispettabile e caro com'è ne' Fiorentini ».

Unfortunately « that beloved and respectable public » was very limited in size. According to L. Bosini, there were fewer than a thousand persons in Naples at the time who had the education, the leisure, and the means to support a theatre offering plays in standard Italian². Other Neapolitans preferred to see farces in their own dialect or to hear operas and operettas at the San Carlo or the San Carlino.

Since the audience could not be changed from day to day, the Teatro dei Fiorentini, like similar theatres in other Italian cities, was forced to change the fare frequently. By way of comparison, in 1839 the twenty-five theatres in Paris gave altogether two hundred and ninety-six new productions, includ-

¹ Aug. 12, 1837.

² *Il Lucifero*, May 9, 1838.

ing operas, operettas, dramas, comedies, and vaudevilles, or an average of one per month for each theatre¹, whereas ten years later the Fiorentini staged thirty-six new plays, or an average of three per month². Not only were new plays, which seldom ran for more than three or four consecutive days, insufficiently rehearsed and imperfectly executed, but many works that had been presented in the past were still included in the repertoire. The reporter for *L'Omnibus*, who, like most theatre goers, objected to the repetition of the same old plays, nevertheless understood the situation perfectly: « Il teatro in prosa nella sua assiduità non può esser largo di cose nuove; le quali a noi son per altro difficili per molti riguardi che più o meno si conoscono »³.

The thinness and repetitiousness of the fare were due primarily to the infertility and general mediocrity of contemporary Italian dramatists. *L'Omnibus*, which urged managers to give greater encouragement to native writers, admitted, nevertheless, that there were no indications of a great dramatist anywhere in evidence⁴. And Felice Romani, who accused impresarios of gross avarice, complained that Italian authors were paid little or nothing for their efforts⁵. Moreover, with the complete suppression of freedom of speech, it was impossible to write and to stage works of political or social significance. Beaumarchais' *Mariage de Figaro* was not performed anywhere in Italy in its unabridged form, and Francesco Augusto Bon's adaptation excluded all passages that had any political or social overtones⁶. Commenting on a performance of Scribe's *Il Bicchier d'Acqua* on August 23, 1848, *L'Omnibus* published the following lines:

¹ *Ibid.*, Feb. 12, 1840.

² *Programma Giornaliero*, 1849.

³ *L'Omnibus*, Oct. 21, 1837.

⁴ *Ibid.*, Oct. 16, 1845.

⁵ *Ibid.*, Nov. 6, 1847.

⁶ For a discussion of Bon's play *Il Testamento di Figaro* see my thesis on *The Dramatic Works of Francesco Bon* (Harvard University Library), Chap. III Part iii.

«Toccava a questo secolo far proseguire alla commedia l'incominciato cammino e giungere al punto cui l'autore del *Misanthropo* senza dubbio mirava, e dove noi altri Italiani non abbiam potuta farla pervenire: i nostri più grandi commedionografi infatti, Goldoni e Nota, han dovuto tenersi ristretti in angustissimi limiti, non osando neppure far passare la scena nella casa d'un nobile, come se alla costui porta il vizio si fosse venuto a frangere ed annichilire. La onorata e laboriosa classe media si è veduta spiacevolmente finora privilegio esclusivo del frizzo e del ridicolo del comico, mentre altre classi ancor più degne di ridicolo e frizzo, venivano non che risparmiate, temute: ma i paesi liberi ed illuminati hanno, ridendo di scherno, infranta questa barriera che il pregiudizio aveva innalzato, e si sono trionfanti avanzati insino nelle reggie».

With the restoration of tyrants in Italy by the Holy Alliance, the oppression of freedom of expression became particularly stifling in the Kingdom of the Two Sicilies, where the Bourbon kings, Ferdinand I, Francis I, and Ferdinand II, repressed any sign of liberalism with force. In describing the location of the Teatro dei Fiorentini *L'Omnibus*¹ did not fail to inform its readers that soldiers were invariably stationed there, presumably to make sure that nothing smacking of criticism of the government or of the nobility was said on the stage. Under such circumstances an Italian, and more specifically a Neapolitan, could either write nothing at all, or he wrote futile stuff that was neither inspired nor inspiring. It is not surprising, therefore, that during the period we are concerned with a large number of the plays produced at the Fiorentini were French, with occasional borrowings also from English, German, and Spanish drama. Even after the middle of the century, when the names of Goldoni, Nota, Bon, Gherardi del Testa, and Giacometti were appearing more frequently, more than half of the plays in its repertoire were French.

The need to supply Italian theatres with French importations was felt as early as 1837: «Sapendosi adunque far buona scelta,

¹ June 21, 1834.

al teatro francese, che di giorno in giorno va sempre più facendosi ricco di sapere e di valore, uopo è ricorrere per mantenere il teatro di prosa in Italia; e bisogna essere del tutto ignaro delle condizioni letterarie de' paesi e massime dell'Italia per negare, come fanno alcuni cienciatori, questa necessità»¹. Nevertheless the hope was expressed that French plays would not be translated literally but be adapted rather so as to be in harmony with Italian tastes and customs. The management of the Fiorentini was taken to task, not only for using poor translations, but also for failing to give the titles of the original French versions. And yet, eleven years later, the same periodical resented the flood of French importations, particularly the vogue of Scribe². The public, however, at least the public that frequented the Fiorentini, preferred farces and comedies to the dramas and tragedies occasionally presented on that stage. *L'Omnibus* complained: «Sperduti Cosenza, Capodieci, Genoino, Ventignano, Marta, Avitabile, Riccio, etc., scrittori tutti che han fatto risuonar di plausi il recinto di questo teatro, mentre gli organi della pubblica voce li esaltava a seconda de lor meriti, dovranno d'ora innanzi tacere, chè gli avventori de' Fiorentini non vogliono sentire che brevi commedie francesi»³. In an article published in 1858 Carlo de Ferrariis, in trying to explain why the French were superior to Italians in the writing of comedies, stated that civil life in France was constituted differently than it was in Italy and that the ridiculous facets in the habits and customs of people could be more easily detected there than in his own country, where social vices were less numerous, or at least less evident. He therefore urged Italians to devote their efforts to the drama, for which they seemed to have greater affinity, and to leave comedies to the French: «... è meglio scrivere buoni drammi e starsene paghi, per commedie, alle migliori che ci danno i concittadini di Scribe»⁴.

¹ *L'Omnibus*, Oct. 21, 1837.

² *Ibid.*, Sept. 2, 1848.

³ Aug. 15, 1849.

⁴ «Sul Dramma e sulla Commedia», published in *Filodrammatico* and reprinted in *Il Teatro: Giornale Letterario Teatrale* (Napoli), Nov. 4, 1858.

IV

Unlike the poet and the novelist, the playwright frequently depends for his success on his interpreters. This was especially true of Scribe, who, though highly regarded for the clever construction of his plots and the brilliance of his dialogue, was severely criticized for his lack of style and unconcern for characterization. Since in his plays it was the actors that gave shape and identity to his characters, he was fortunate to find some excellent dramatic artists in the Teatro dei Fiorentini.

In the early 1830's one actor and one actress distinguished themselves in his plays. Visetti was praised for his rendition of the protagonist in *Il Letterato (Le Savant)*¹. Carolina Cavalletti Tessari, who was described as «brava nella tragedia, bravissima nella commedia, e inimitabile nel dramma», was superb in the role of Yelva, in which, by her gestures and facial expressions, she would move her audience to tears².

When Mrs. Tessari left the Fiorentini in 1840, her place was taken by Luigia Pieri, a native of Naples and her protégée, affectionately called Gigia, who later married Adamo Alberti, actor and later a famous director. Miss Pieri, who in 1838 was criticized for certain unbecoming gestures while playing in Scribe's *Un Tugurio, ma con Lui (Une Chaumière et son Cœur)*³, was later highly lauded for her interpretation of Yelva: «ma ella non ha certo bisogno di parlare per rappresentar bene egualmente. I suoi occhi hanno un linguaggio tanto espressivo che supera forse l'espressione stessa della parola. E però *L'Orfana Russa* piace sempre»⁴. Ten years later she was equally

¹ *L'Omnibus*, Aug. 3, 1833.

² *Ibid.*, July 13, 1833; June 21, 1834.

³ *Il Lucifero*, June 6, 1838.

⁴ *L'Omnibus*, June 10, 1841. This judgment was echoed by the *Rivista Napolitana* (Anno III, vol. 1, 1841, Appendice, Cronica teatrale), p. 63: «Ma non parla ella forse abbastanza con quel suo volto, e più ancora con quegli occhi, che tutti ti fan comprendere gl'interni affetti dell'animo, e ti commuovono quasi per forza irresistibile ad amore, a pietà, a sdegno, ad odio, secondo che meglio aggrada a quest'artista che in sì giovane età ha raggiunta una meta, cui altri appena vi si accosta dopo lunghi anni di studi e di fatiche?».

successful in her rendition of the bigot in Scribe's *Madama di Saint-Agnés*¹ and drew tremendous applause playing in the French drama *Il Matrimonio in due Ore*. After she created the role of the protagonist in *Eufemia di Napoli*, which the Duke of Ventignano had written expressly for her, she was promoted to the rank of Prima Attrice. Her biographer relates that as a child she once fell into a ditch of water and that the fright she experienced from that accident and from which she never fully recovered tinged her pale face with profound melancholy. «Dalla prima gioventù mostrò la nostra artista per le cagioni su indicate un volto soavemente dipinto di una dolce pallidezza, due occhi grandi e vivi volgentisi incerti ed indifferenti sugli oggetti circostanti, lineamenti regolari ed espressivi, fronte spianata, e su tutto il volto un velo di profonda mestizia che le dà la tinta caratteristica»².

Of the male members of the company at the Fiorentini in the early 1840's the most capable actor was Luigi Monti, who played the title roles in Scribe's *Cesare, o il Cane del Castello* and *Clermont, ossia la Moglie d'un Artista*. He was described by the *Rivista Napolitana*³ as sublime, emotional, and endowed with a voice that was especially effective in expressing melancholy, tenderness, and despair. He felt his parts very deeply, and his friends, worried by his pallid complexion, feared that tragic, dramatic roles might affect his sensitive nervous system. As the protagonist in *Clermont, ossia la Moglie d'un Artista* he was judged superior to Darkel, who represented the same character in French at the Teatro del Fondo⁴.

As we approach the middle of the century several actresses are discussed by *L'Omnibus*, not always flatteringly. On March 25, 1848, Miss Zuanetti was praised as the ingénue in Scribe's *Eternamente (Toujours, ou l'Avenir d'un Fils)*. On July 8, Mrs. Bossi, though gaining in popularity, was advised not to raise

¹ *L'Omnibus*, July 9, 1851.

² *Il Teatro*, May 28, 1857.

³ Anno III, vol. 1, 1841. Appendice Cronica Teatrale, pp. 63-64.

⁴ *L'Omnibus*, Nov. 18, 1841. See also *Programma Giornaliero*, Nov. 13, 1841.

her hand so frequently to her hair while playing in *Un Fallo* (*Une Faute*). On October 6, 1849, Mrs. Monti, who represented the old governess in *Cecilia, o un Lion innamorato*, was acclaimed for her depiction of women's foibles; but on March 2, 1850, judgment was suspended on young Miss Lunghi-Monti, who played in *La Separazione*, attributed to Scribe.

The actors and actresses at the Teatro dei Fiorentini were degenerating, either because of old age or for lack of native ability. The low status of the famous old institution is revealed by *L'Omnibus* in a statement announcing on April 19, 1854, the formation of a new company: « Il termometro di questo teatro pel passato segnò basso, ma per l'avvenire, per la nuova compagnia, promette elevarsi, se non al cento, per lo meno all'ottanta o novanta. Quest'altezza sarà raggiunta per l'acquisto della prima attrice, del primo attore, ma lascia a desiderare il padre nobile, e forse il primo amoroso, e prima amorosa ».

Among the new acquisitions were Fanny Sadowski and a year later Graziosa Bignetti. Miss Bignetti came from Florence, joined the company as « prima amorosa », and appeared on the boards of the Fiorentini for the first time on March 14, 1855, in Scribe's play *La Calunnia*. She made a favorable impression: « Ha bella figura, bella voce, molta naturalezza; veste più che bene; suona il pianoforte ». Despite a slightly faulty pronunciation, she was enthusiastically applauded, and her success could be said to be complete¹.

The impression made by Miss Bignetti, however, did not compare with that made the year before² by Fanny Sadowski, already well known in northern Italy and who by 1858 was

¹ *L'Omnibus*, March 17, 1855.

² On May 27, 1854, *L'Omnibus* published the following description of Mrs. Sadowski: « Così la Sadowski ebbe da natura bellissima figura; bellissima voce; sguardo vezzosissimo; parola piena di dolcezza e spontaneità; viso e maschera pieghevole e a tutti gli affetti e nobilmente disposta; movimenti dignitosi quanto grati. L'arte ha poi sgrossata o meglio ingentilita la natura: l'arte ha frenato l'affetto, ha compresso lo slancio della parola, ha l'ira ammorzata e la espressione di tutti questi affetti equilibrata ».

promoted to the rank of « prima attrice assoluta » at the Fiorentini¹. As the years went by her reputation grew, and with it the admiration of her public for her as an actress and as a person. Giuseppe Testini, who wrote her biography, waxed poetic in his praise: « Nelle grazie irresistibile, nel pianto sublime, nei modi gentile, nell'incenso vaga ed elegante, nella voce oltre ogni dire soavissima e passionata, quando tu la miri sulla scena potrai per avventura crederla una fata che popola la tua immaginativa di mille segrete visioni. D'altra parte nella vita familiare ella è di cortesi e gentili costumi, amorevole, buona, disdegnosa d'ogni impostura, facile e pronta nel conversare e molto compassionevole coi bisognosi »². At the Fiorentini, where an adaptation of Scribe's *Adrienne Lecouvreur*, entitled *Amore e Gelosia*, was performed at least fourteen times, she always made a memorable impression with her voice, her eyes, her face, and the sincerity with which she played the role of the protagonist. She excelled also in Scribe's *Battaglia di Donne* and *Dita di Fata*. Indeed, no matter when or where she played, she always won the affection and admiration of her audience; and with her delicate, subtle, and natural performances she enhanced and was chiefly responsible for the continuing popularity of Scribe³.

¹ *Il Teatro*, March 11, 1858. On the other hand Miss Bignetti was no longer listed as a member of the Company.

² *Ibid.*, May 21, 1857. Daughter of Francesco and Elisa Zarchi, Fanny Sadowski was born in Mantua in 1827. Her parents wanted her to study music, but she insisted on a stage career. At first the great director Gustavo Modena turned her down, but later, in 1844, he gave her the part of Micol in Alfieri's *Il Saul*. This marked the beginning of a brilliant career, including parts in such varied plays as Alfieri's *Il Filippo*, Pellico's *Francesca da Rimini*, and Shakespeare's *Macbeth*. She was equally successful in the comedy and drama. Before coming to Naples she had already won the reputation of a great actress, comparing favorably with Rachel in the rôle of Adrienne Lecouvreur and holding her own in competition with Adelaide Ristori. As Adriana in *Amore e Gelosia*, she was superb in the second act, reciting La Fontaine's verses; in the third act, when she squeezes and then lets go of the Princesse de Bouillon's hand; and in the fourth act, declaiming the famous passionate lines from Racine's *Phèdre*.

³ *Ibid.*, July 30, 1857; Jan. 21, 1858; March 1, 1860; May 14, 1857.

In addition to Fanny Sadowski and Miss Bignetti, several actors who deserve mention in connection with Scribe's plays in the late 1850's are Majeroni, Adamo Alberti, Michele Bozzo, and Luigi Taddei¹.

V

Although the reviewers were irregular in their reports and concerned themselves primarily with the performances of their favorite actors, they usually summarized the plays if given for the first time, and did not shrink from judging them for plot, characterization, style, or morality. As for Scribe's plays, we shall take them up chronologically, not in the order they were produced in Paris, but in the order they were first discussed in the Neapolitan press.

The first reference we encounter is to *Il Maestro di Musica e il Soprano*², which *L'Omnibus* on May 11, 1833, called «una disgraziata commedia che si vorrebbe di Scribe» and on June 15 described as «un complesso di cose il più delle volte immorali e prive di senso comune». The play, in which a woman disguised as a man in order to sing before the pope and be a guest in a cardinal's palace, is, as *L'Omnibus* claims, complicated in plot, insignificant in subject matter, and not particularly amusing. It is not, however, in any way immoral. The audience at the Fiorentini just simply didn't like it, and it was not performed again.

L'Omnibus was more kindly disposed toward *Il Letterato*³. This farce, replete with equivocations and amusing incidents occasioned by the strange behavior of an absent-minded scholar, is overdone and at the same time contradictory, since the protagonist, though ridiculed, is found acceptable as a husband and son-in-law. The reviewer did not consider it a carefully

¹ *Ibid.*, Oct. 8, 1857; Jan. 21, 1858; Aug. 18, 1859; Oct. 15, 1857.

² *Le Soprano*. Com.-vaud. en 1 acte Mélesville. 30 Nov., 1831.

³ *Le Savant*. Com.-vaud. en 2 actes. Monvel. 22 Feb., 1832.

planned comedy, but rather a series of scenes sprinkled with a witty, spirited dialogue, purposely exaggerated to arouse laughter and to provide a pleasant evening's entertainment¹.

On the same date *L'Omnibus* reviewed another farce by Scribe, *Un Amplesso per Cambiale*². In this clever play Derville, a young colonel, on arriving in a village meets Jeannette, a pretty bride, and manages to kiss her just as her husband, Thibaut, appears. To calm the peasant's anger the colonel gives him a note promising that the bearer may kiss *his* bride on *his* wedding day. The note passes through several hands, causing numerous complications, including a duel. Finally the Baronne de Vervelles, Derville's prospective mother-in-law, who has redeemed all of Derville's promisory notes, demands also the one given to Thibaut. Thibaut surrenders the note, obtains the kiss, not from the young prospective bride, but from her mother, and as additional compensation he gets a free lease on a farm. The plot is clever, and Scribe extracted everything he could out of it. The play, which was performed at least seven times, was enjoyed by the audience and approved by the critic: «La pillola era un po' dura ad inghiottire; ma Scribe la ornò a suo modo. Cioché era stravagante si trasformò in originalità, e le signorine che prima si erano arrossite e avean chinati gli occhi all'amplesso primitivo risero nel secondo in estinzione della lettera di cambio, e noi applaudimmo alla vivacità dell'ufficiale».

*Il Pascià ed il Ciarlatano*³, which Arvin calls a «master-piece of the buffoon farce»⁴, and which was performed at

¹ *L'Omnibus*, Aug. 3, 1833. «E per vero alle volte un letterato può esser distratto, ma non mai stolido, talvolta travasato nello studio ma non mai contraddicente, passionato infine per libri, ma non facchino da portarne una soma in dosso, non mentecatto a segno di scangiarli con una ciabatta, o al più, invece di ciabatta, avrebbe preso un libro, stando al suo grande amore per queste cose. Che perciò non la stimiamo, o c'inganneremo forse, una ben regolata commedia, ma uno spiritosissimo dialogo, fattosi a bella posta un tantino esagerato per farti ridere e piacevolmente passare una serata».

² *Le Baiser au Porteur*. Com.-vaud. en 1 acte. Gensoul et de Courcy. 2 June, 1842.

³ *L'ours et le Pasha*. Folie-vaud. en 1 acte. Saintine. 10 Feb., 1820.

⁴ Arvin, p. 43.

least three times by the French dramatic companies visiting Naples, was hissed at the Teatro dei Fiorentini in the Italian translation by the actor Luigi Marchionni¹, possibly because the aristocratic members of the audience disapproved of the satire against kings, politicians, and Jesuits.

The Neapolitans, who as a rule are very sentimental, were especially touched by Scribe's *L'Orfana Russa*². In the 1830's the role of Yelva, the mute protagonist, was played by Mrs. Tessari, who with her silent gestures would move her audiences to tears³. In the 1830's it was represented by Luigia Pieri, who with her expressive eyes could at will arouse love, pity, scorn, or hatred⁴. The play was performed thirteen times, once in French, on July 9, 1833, and twelve times in Italian between 1840 and 1850.

Equally popular with the Neapolitans was *Un Tugurio, ma con Lui*⁵, which between 1838 and 1847 was staged at least once a year for a total of thirteen performances. The play deals with a young girl who five years ago was abducted from an inn where she worked, was forcibly put on a ship bound for New York, and was freed by a Lord Wolsey, who had her educated at his expense. On the way back to Wales the Lord proposes marriage to her, but the girl, before giving him an answer, wants to see a certain John Gripp, with whom she had been in love before her abduction. She escapes at night from the castle, meets John Gripp at the inn and reveals her love for him, only to be shocked by his vulgarity, selfishness, and dishonest proposals. Before daybreak she returns to the castle and at the first opportunity agrees to marry her benefactor.

The play is well constructed and the heroine, who couldn't have been wiser, makes the right decision, because, as Lord

¹ *L'Omnibus*, Dec. 28, 1833.

² *Yelva, ou l'Orpheline Russe*. Vaud. en 2 parties. Delineuve et Desvergiers. 18 March, 1828.

³ *L'Omnibus*, July 13, 1833.

⁴ *L'Omnibus*, June 10, 1841. *Rivista Napolitana* (Anno III, vol. 1, 1841, Appendice, Cronica teatrale), p. 63.

⁵ *Une Chaumière et son Coeur*. Com.-vaud. en 2 actes et trois parties. 12 May, 1835.

Wolsey says, in marriage class distinctions don't matter, but differences in breeding do. This is the kind of conclusion that appealed to the morally-conscious bourgeois members of the audience. And yet *Il Lucifero*, which judged the play useful for the suppression of fancies that frequently preoccupy young minds, objected nevertheless to Catherine's attempt to renew her acquaintance with John Gripp, declaring such a desire to be improbable and untrue to life. Rather than to the plot, the success of the comedy was credited to the author's clever wit and the actors' diligence. « Scribe sa condire di tanta grazia le sue cose che spesso fa perdonarsi i falli più enormi. Il buon successo adunque è da ascrivere parte allo spirito dell'argutissimo autore, e parte alla solerzia degli attori che questa volta eran tutti in vena di divertire il pubblico; cosa che dovrebbe accader più spesso che non suole »¹.

The same day *Il Lucifero*, in its praise for the actress Luigia Pieri, described as « arcibellissima quanto nota commedia » *Un Fallo*², which had at least nine performances at the Fiorentini between 1838 and 1849. And yet, the scene in which Léonie, delirious with fever and fear, confesses her « mistake » to her husband, was criticized for its smooth and orderly dialogue as not being natural under such emotional stress. That scene, according to the critic, would have been a dismal failure without the intuitive art of Luigia Pieri, whose rendering made an indelible impression upon the audience. Ten years later *Un Fallo* was reviewed again, this time by *L'Omnibus*³, which summarising its plot and lauding the same Luigia Pieri for her interpretation of the wife, called it « un'assai dilicata commedia di Scribe ».

In collaboration with H. Dupin, Scribe had written and produced in 1821 a comédie-vaudeville in one act, the famous *Michel et Christine*, followed two years later by a sequel, *Le Retour, ou la Suite de Michel et Christine*, also in one act. In Naples the two little plays were performed together under the

¹ June 6, 1838.

² *Une Faute*. Drame en 2 actes, mêlé de couplets. 17 Aug., 1830.

³ July 8, 1848.

title of *La Partenza e'l Ritorno* or of *Michele e Christina* at least eleven times in Italian and twice in French. In the first play *Christine*, a young waitress at a country inn, by flirting with a passing soldier manages to persuade her reluctant cousin Michel to declare his love for her; and Stanislas, the soldier, though captivated by the girl himself, not only approves of their marriage, but generously gives them the purse he had received from his dying colonel. In the second play, the action of which occurs five years later, Stanislas, now a sergeant decorated with scars and a cross of honor, returns to the inn, and on seeing *Christine* alone and believing her to be a widow, proposes to marry her; and *Christine*, who is not a widow, since Michel had merely gone into hiding to avoid induction into the army, consoles the hero by advising him to turn his attentions to her charming sister.

The reviewer Domenico Anselmi, who did not know the original French plays and seemed unable to appreciate any dramatic composition diverging from the classical mold, complained about the «romantically violated» unity. Callous also to the light, flirtatious sentiments of incipient love, he objected to most of the action and dialogue, considering them rubishy or trifling. And searching always for moral instruction, the only value he found in *La Partenza e'l Ritorno* was the gratitude felt by Michel and *Christine* toward their benefactor. Finally, doubting the attribution of the work to Scribe, he declared that «non vi è neppure l'ombra delle cose spiritose onde questo scrittore condisce le sue opere»¹.

Inspired by a novel of Madame Flahaut and in collaboration with Varner, Scribe had written a comédie-vaudeville in one act entitled *La Pensionnaire mariée*, produced at the Théâtre du Gymnase on November 3, 1835. In this delightful comedy an octogenarian, in order to inherit a fortune left him by a lord whose life he had saved and to satisfy a condition stipulated in the lord's will, has married an orphan girl in private school. Since, as we may surmise, he was not able at eighty

¹ *Il Lucifero*, July 18, 1838.

to consummate the marriage, he is not averse to the love between his young bride and his protégé Anatole. Nevertheless, for the sake of public morality, he requests the young man not to persevere in his courtship, but to go to a job in Mulhouse and not to return until he, Boismorin, has died.

The play, which under the title of *L'Ottagenario* was performed eighteen times at the Fiorentini between 1838 and 1858, was also reviewed in *Il Lucifero*¹. Although Anselmi felt that an octogenarian who could win the hand of an eighteen-year old girl already in love with a youth close to her own age was a ridiculous protagonist, he credited Scribe with the ability of portraying the old man with so many charming attributes as to attract universal admiration. He conceded also that the author displayed prodigious dexterity in reaching a satisfactory conclusion to a rather labyrinthine plot. He had reservations, however, about its morality. He objected especially to the character of Adele and the ease with which she divested her elderly husband of his jealousy and of his love for her: «In Adele ci si dipinge il tipo d'una donna che crede poter al cospetto del proprio marito dar opera innocente ad altro amore. Questa ingenuità del secolo d'oro è assai più bella che credibile, e pochi fra gli spettatori non han con noi armonizzato di scetticismo». The only answer to this criticism is that if the reader accepts the premises established by the author, he will not be shocked by the bride's behavior nor find the conclusion unreasonable.

In *Clermont, ossia la Moglie d'un Artista*², the protagonist, who has married an aristocratic young woman, has been working so hard to provide her with the luxuries to which she is accustomed that he is losing his sight; and Hermance, appreciative of his sacrifice and anxious to spare his sensibilities, undertakes secretly a singing career on the stage to underpin the family's financial status. But owing to his wife's frequent absences from home and to the suspicious visits of a certain

¹ Aug. 8, 1838.

² *Clermont, ou la Femme d'Artiste*. Com.-vaud. en 2 actes. Vander-Buch. 30 March, 1838. It was staged at the Fiorentini on Dec. 27, 1838.

viscount, Clermont becomes depressed to the point of premeditated suicide. Fortunately, one evening, as he is about to jump out of a window, he is informed that Hermance has won tremendous success singing the part of Rosina in the *Barbiere di Siviglia* and will now be able to take him to a famous oculist.

In his review¹ Anselmi stated that, though the Italian translation was mediocre, the performance of the actors had been superb, and that Scribe, who deserved the highest respect in the theatre, had composed a comedy which could be described as « arcibellissima ». Nevertheless he found contradictions in the character of Hermance: « S'ella crede criminosa la professione del canto, perché l'abbraccia? se innocente, perché ne fa un mistero al marito? se la condotta del visconte è sospetta, perché nol fugge? se irreprensibile, perché l'ammette ad abbozzamenti furtivi? Se riceve soccorsi dal visconte, perché darsi alle scene? se non ne riceve, perché coltivarne con tanto mistero l'amicizia? Vi è qualche cosa nella condotta di Ermanzia che pizzica di teatro. Ella avrà conservata tutta la sua virtù, ma sembra che ne abbia perduta la delicatezza ». In answer to these questions one could reply in defense of Scribe that Hermance, belonging to a titled family, naturally had qualms about appearing on the stage, that she kept her efforts secret from her husband because she knew he was sensitive and would have objected, and that the viscount was a genuine friend trying to help her out of her quandary. As usual, what especially concerned this critic was that because of certain obscurities the moral lesson did not stand out clearly enough.

Ordinarily plays presented in French by visiting French troupes were not reviewed in the Neapolitan press. An exception was made for *Le Mariage d'Argent*², which was performed six times in Naples between 1841 and 1846. Its rendition at the Teatro Nuovo was highly praised for the role of Dorbeval played by Doligny Ainé and that of Madame de Brienne interpreted by Madame Verneuil³. Though not enthusiastically

¹ *Il Lucifero*, Jan. 2, 1839.

² Com. en 5 actes. Théâtre Français, 3 Dec., 1827.

³ *Rivista Napolitana*, March 17, 1841 (1840, p. 128).

received in Paris¹, it drew full houses in Naples, no doubt because, since love in this play is dealt with in its incipient stages, with wavering on the part of several characters whose decisions could go either way, the interest of the audience is retained until the end.

At times, when the offerings at the Fiorentini were mediocre or perfunctory, the activities there were ignored by the critics. If, however, the general boredom was relieved by a fresh piece or brilliant acting, the grateful reviewer would not fail to mention it. *L'Omnibus* reported, for instance², that on May 10, 1841, the failure of *Isabella, o due Giorni d'Esperienza*, attributed to Ancelot, was sufficiently compensated by Scribe's *Memorie d'un Colonnello d'Usleri*³, a delightful, farcical comedy, with a plot reminiscent of the fifth act of *Le Mariage de Figaro*.

A month later *L'Omnibus* was somewhat less enthusiastic about Scribe in its brief comment on a performance of *Cesare, o il Cane del Castello*⁴, which, despite the audience's applause, was declared defective in many respects and which would have been ineffectual without Luigi Monti's excellent impersonation of the protagonist⁵.

*Una Catena*⁶ is a variation on the triangle theme. Emmeric, who as an orphan was raised in Bordeaux by an uncle, has come to Paris, where he has met with considerable success as an opera composer, thanks primarily to an influential countess who had become his mistress. However, several years later, on seeing his cousin Aline, who has accompanied her father to Paris, the fickle musician falls in love with her and readily agrees to break with the countess in order to marry his cousin and her handsome dowry. The countess, who had been treated

¹ Arvin, p. 16.

² May 15, 1841.

³ *Mémoires d'un Colonel de Hussards*. Com. en 1 acte, mêlée de vaud. Duveyrier. 21 Feb., 1822.

⁴ *César, ou le Chien du Château*. Com.-vaud. en 2 actes. Varner. 4 March, 1837.

⁵ *L'Omnibus*, June 10, 1841.

⁶ *Une Chaîne*. Com. en 5 actes. 29 Nov., 1841.

arise when a woman lives with a recently married daughter and son-in-law. In this case Gabrielle, the young wife, egged on by her mother, jumps down from a balcony on to a large bundle of hay previously and purposely put there. On the advice of an uncle, the husband not only refuses to make up with his wife, but insists that she reenter his house the way she left it. Finally Gabrielle, with the assistance of Jeanne, a young-spirited but sensible peasant, and with the aid of a ladder, climbs to the balcony to beg for admittance. The moral, as expounded by the peasant, is that in the family the husband must command and the wife obey, and that if on occasion the wife happens to reign, she must never give the impression of doing so. As suggested by the title, the play is replete with farcical incidents that provide much fun and laughter, without ever resorting to vulgarity, however. The uncle's role was very well played in France by the actor M. Ferville. In Naples, where it had seven performances between 1847 and 1850, the comedy was described as charming and was well received by the audiences, although the reviewer considered some details in the plot unnatural, the characters unreal, and the wit stilted¹.

The year 1848 saw five of Scribe's plays reviewed in *L'Omnibus*². The first, *Eternamente*³, illustrates the middle class creed that «mother knows best». A widow's son Armand, having just recovered from one infatuation, immediately becomes involved in another, swearing eternal love to his mother's ward Clarisse. The mother, who knows her son's weaknesses and is concerned about his future, though unenthusiastic about her ward, does not object openly to her son's wishes. However, before making any public announcement, she obliges the two to live alone with her in an isolated castle for six weeks, and on observing that Armand's infatuation begins to wane, she invites her niece Mathilde to visit them. On seeing his cousin, who is younger, prettier, and richer than Clarisse, Armand at

¹ *L'Omnibus*, Nov. 20, 1847.

² That year *Il Lucifero* stopped publication.

³ *Toujours, ou l'Avenir d'un Fils*. Com.-vaud. en 2 actes. Varner. 13 Nov., 1832.

once proposes marriage to her, doing precisely what his mother had wanted. The play is almost classical in the simplicity of its plot and the delineation of its characters, of which there are only five. At the Teatro dei Fiorentini the parts were well assigned, since, as the reviewer stated, despite his fickleness Armand (Arturo in the Italian version) was wildly acclaimed at the end of the performance¹.

*La Calunnia*² was played at least six times in Italian and four times in French between 1848 and 1849, and five additional times in Italian between 1850 and 1860. As the title indicates, it deals with one of the most universal human foibles, that of spreading false rumors about successful men and their relatives.

Raymond, who has risen from a humble origin to prime minister, has learned from experience not to be cowed by gossip, but either to ignore it or to discover its source and destroy it. To rest from his labors he has come to a bathing resort, where he has been preceded by relatives, including his ward Cécile, who was intrusted to his care by a dying friend. But here, as elsewhere, there is no lack of gossipers, who, attracted by the ward's manifest beauty, add rumors on rumor, making her guilty of four or five shady love affairs. Raymond had promised the girl's hand to a friend, but the latter, despite incontrovertible proofs of her innocence, is unable to forget the slander and refuses to marry her. Thereupon the prime minister, despite the discrepancy in age and his great political responsibilities, in order to silence the gossipers and save the girl's reputation, decides to marry her himself. It is ironical that the calumny had originated with his own sister Herminie³.

La Calomnie, which, despite Théophile Gautier's supercilious remark that «le style de Scribe ne va pas au-delà de la conversation la plus lâche», was received enthusiastically in Paris, due largely to its topical character and a recent public scandal⁴,

¹ *L'Omnibus*, March 25, 1848. Arturo was played by Aliprandi, Clarissa by Dirich, and Matilde by Zuanetti.

² *La Calomnie*. Com. en 5 actes. 20 Feb., 1840.

³ For a fuller summary see Arvin, pp. 97-99, and or *L'Omnibus*, June 24, 1848.

⁴ Arvin, *loc. cit.*

was very well received in Naples also. The reviewer for *L'Omnibus*, after witnessing an Italian rendition at the Fiorentini, declared Scribe a second Molière and praised him for composing a work dealing with a situation of universal interest, a social disease common to all people and, though a « pièce d'occasion », for teaching a moral lesson¹. In the winter of 1850 it was played four times at the Teatro del Fondo by a French company and with great success. « Ultimamente », commented the correspondent of *L'Omnibus*². « abbiamo assistito a una bellissima opera, *La Calomnie*. *La Calomnie* è una bella commedia di Scribe, una delle meglio pensate e con maggiore spirito scritte; uno o due caratteri vi sono dipinti da mano maestra, gli altri con spirito. Scribe ha voluto mostrarci la calunnia sotto tutti gli aspetti ed è uno de' più felici tentativi dell'ingegnoso scrittore ». Five years later the play was described as « una gemma sociale »³.

Although *Il Bicchier d'Acqua*⁴ had been represented with great success by a French company in Milan as early as 1841⁵,

¹ June 24, 1848.

² Jan. 26, 1850.

³ *L'Omnibus*, March 17, 1855. The most enthusiastic Italian review of *La Calomnie* is found under the same date in *Verità e Bugie*, a Neapolitan weekly published Saturdays. « Nella sera di Giovedì essendosi ripetuta *La Calunnia*, troviamo essere questa una commedia bellissima, spiritosissima, festevolissima e moralissima! È la dipintura più fedele dell'odierna società, è il disegno più esatto e naturale degli svariati caratteri che trovansi nel mondo, è la satira più vivace e aggiustata di un brutto vizio che contamina l'umanità, la quale è scossa in un modo possente nel veder riflesse e così vivamente le proprie sembianze, e non può fare a meno di non prorompere in applausi sinceri e meritatissimi verso l'autore che seppe così bene intenderla e rappresentarla. Evviva Scribe, evviva gl'impresari e gli attori che hanno avuto la felicissima idea di riprodurre un'opera che mentre diletta assai gli uditori, è nel tempo stesso la più fina critica e la più severa lezione che loro si possa dare; una commedia che raggiunge il vero scopo che ogni autore si deve prefiggere: *castigat ridendo mores*, e come l'azione non langue un momento, ma lascia sempre sospesi gli animi degli uditori diletlandoli, così non manca mai di ammonir questi e di far loro vedere le tristi conseguenze e gl'impacci ne' quali si trova chi si lascia sedurre da questo schifoso vizio della calunnia ».

⁴ *Le Verre d'Eau, ou les Effets et les Causes*. Com. en 5 actes. 17 Nov., 1840.

⁵ *Il Lucifero*, July 28, 1841.

it did not appear at the Fiorentini in Naples until August, 1848, when it enjoyed four consecutive performances between the 19th and the 22nd. From 1848 to 1851 it was played at least twenty-five times, seventeen in Italian and eight in French.

Le Verre d'Eau, in which Scribe illustrated dramatically Voltaire's dictum that great events are often due to small causes, won a tremendously popular success in France, despite the continued hostility of critics. His audiences, which were not deeply concerned with historical exactitude, were won over by the closely-knit plot, the carefully prepared coups de théâtre, the court intrigues, the flirtatious love elements, and the intelligence and wit of the characters. In addition the Neapolitans, like other Italians, whose dramatists were not permitted to satirize the foibles and vices of the aristocracy, learned from *Il Bicchier d'Acqua* that in plays produced in more enlightened countries neither the nobility nor royalty were spared¹. R. Colucci, who reviewed the play for *L'Omnibus*, praised it, not only for the qualities just mentioned, but also for the treatment of Queen Anne, whose royal dignity, in spite of numerous antitheses and jibes, is always respected. He had, however, one serious reservation: namely, the unwarranted and unsolicited confession on the part of Mastram, (i. e. Masham) to the enraged Duchess of Malborough that it was he who had killed Bolingbroke's cousin. « È questo un difetto che urta moltissimo e che, quantunque a spese della già violata semplicità, si avrebbe potuto benissimo evitare ». As for the performance at the Fiorentini, he thought the staging was in perfect taste; that Miss Zuanetti made a good queen; Mrs. Dirich, a charming Abigail; and Luigi Monti, an admirable Lord Bolingbroke. He felt, however, that Mrs. Monti might have been more dignified in her interpretation of the Duchess.

Another Scribe play that was represented at the Fiorentini for the first time in 1848 was *Oscar di Bonnivet*², which had two other performances in 1850. A comedy of plot and a

¹ *L'Omnibus*, Aug. 23, 1848.

² *Oscar, ou le Mari qui trompe sa Femme*. Com. en 3 actes. Duveyrier. 21 April, 1842.

brilliant exhibition of stage legerdemain¹, in which the protagonist has an affair with his own wife without realizing it, did not please *L'Omnibus*², which accused the « guerrilla warrior » Scribe of having stolen it from Boccaccio and, by his treatment, of making it unrecognizable.

To *Oscar di Bonnivet* *L'Omnibus* preferred *Madama di Saint-Agnès*³, which, though already performed many times, was not reviewed until November 29, 1848. Whenever the Teatro dei Fiorentini announced this play it never revealed the name of its author, and the critic of *L'Omnibus* did not know his identity either. It had, of course, been written twenty years before, and its presentation at the Théâtre de Madame was partially responsible for the refusal of Scribe to membership in the French Academy in 1830, since, it was asserted, the clerical members of that body objected to the irreligious character of some of his plays, among them *Madame de Sainte-Agnès*⁴.

The protagonist, who is a member of a bigoted church group, not only severely moralizes her husband and all other persons about her, but is also quite determined to consign her niece Irène to a convent. The audience suspects, however, that she has ulterior motives, since, despite her moral preachings, she seems to have a weakness for young Anatole, who is in love with Irène. Although there are other complications, due to a military man, whom *monsieur* de Sainte-Agnès challenges to court his wife, feeling sure of her imperviousness to men's attentions, nothing immoral really happens. However, there are suggestions of relaxed morals within the social group, and if Madame de Sainte-Agnès does not sin, it is not because she does not want to, but because she is afraid of getting caught. « Questa commedia », commented *L'Omnibus*, « è pregevolissima non solo pel modo con cui è lavorata, ma per lo scopo che si propone, scopo moralissimo ed adatto ai tempi. Gli è il bigot-

¹ Arvin, pp. 78-79.

² Sept. 2, 1848.

³ *Madame de Sainte-Agnès*. Com.-vaud. en 1 acte. Varner. 20 Feb., 1829.

⁴ Arvin, p. 23.

tismo ed il gesuitismo in persona di una donna, la quale si fa manto di esso per nascondere al solito vizii ed orrori È una specie di imitazione del *Tartufo*, adatta ai tempi, di un potente e diciam pure immancabile effetto teatrale ».

In 1849 the only piece by Scribe that was mentioned by *L'Omnibus* was *Cecilia, o un Lion innamorato*¹. The « lion » is a marquis of Newcastle who on his way home meets at an inn a young protégée of his dead aunt, with whom he tries to make love without success. The next morning he makes a wager with his friend Pelham that he will seduce her before the day is over. At his castle the girl defends herself very well until by marrying her legally he wins his bet. The comedy has much action, and the dialogue is spirited; and yet, despite the efforts of the actors, the performance at the Fiorentini was a failure. The critic branded it as « una bambocciata, una delle tante sciocchezze del teatro francese, che mediocrementemente tradotte, vengono poi rappresentate con grande amore e orribilmente fischiate dagli ascoltanti »².

On December 14 and 26, 1850, the French company directed by Meynadier gave at the Teatro del Fondo Scribe's *Le Pouff, ou Mensonge et Vérité*, a comedy in five acts, which *L'Omnibus* described as a « lavoro bellissimo per la fina caricatura che vi ha de' moderni istoriografi, i quali danno per storia i loro plagi sugli altrui romanzi, e per tanti altri be' caratteri, quello d'un creduto avaro, d'una giovane pazza per la letteratura, parti tutte bene disimpegnate »³. This play, the title of which is usually spelled *Puff*, appeared for the first time at the *Théâtre Français* on January 22, 1848, and became enormously popular, even Jules Janin, who had been generally hostile to Scribe, giving him almost unstinted praise for this piece. It reveals an independence and a fearlessness which do credit to the author and won him the hearty approval of all those who were not too jealous of his enormous success⁴. It deals with an

¹ *Cicily, ou le Lion amoureux*. Com.-vaud. en 2 actes. 8 Dec., 1840.

² *L'Omnibus*, Oct. 6, 1849.

³ Dec. 18, 1850.

⁴ Arvin, pp. 109 and 28.

army officer, Albert d'Angremont, who, after serving five years in Algeria, returns to Paris to discover that people resort to exaggerations, prevarications, and half-truths in order to enhance their financial interests and reputations. By such methods some of his acquaintances acquire wealth, his dead general will be honored with a monument, the general's widow will be granted a large pension, and a fake historian becomes famous and gains the hand of Corinne Desgautets, the heroine. D'Angremont, shocked by such practices, would like to speak out the truth, but as he becomes personally involved and too many individuals would get hurt, he, ironically, remains silent.

Le Puff, which gives an excellent picture of French manners in the middle of the nineteenth century and some fine character portrayals, especially that of Corinne Desgautets¹, is very carefully constructed, and its interest never lags. And yet, at the Fiorentini, it had a cold reception. Was this because at the end D'Angremont, instead of speaking out against the charlatans, accomodates himself to their social atmosphere? The reviewer, who was distressed by the audience's indifference, called the comedy «bellissima, per quanto non fatta per la ordinaria intelligenza»².

A somewhat better reception was accorded to *Giovanna e Giovannina*³, performed in French by the Meynadier Company on January 15 and 28, 1850, and in Italian at the Fiorentini on May 22, 1851. The plot, in which a widower does not know which of two girls he has raised is his daughter and which is his general's daughter until the latter's identity is established by a birthmark described in a letter by the general's dead wife, is, of course, improbable; yet, again, if the author's premises are accepted, it serves as a frame for a charming, sentimental piece⁴.

*Di chi è la Colpa?*⁵ which since 1838 had had five French

¹ Arvin, p. 107.

² *L'Omnibus*, Oct. 15, 1851.

³ *Jeanne et Jeanneton*. Com.-vaud. en 2 actes. Varner. 29 April, 1845.

⁴ *L'Omnibus*, May 24, 1851.

⁵ *La Seconde Année, ou A Qui la Faute?* Com.-vaud. en 1 acte. Mélesville. 12 Jan., 1830.

and at least eight Italian performances, was not mentioned by *L'Omnibus* until August 9, 1851, and then only to comment on the scene in which Denneville composes verses for his wife on their wedding anniversary, to the delight of every versifier in the audience. It may be assumed also that the play appealed to the sentimental Neapolitans because it gave a proper answer to the question raised by the title: namely, that if a young bride takes on, or is tempted to take on, a lover, the person to blame is usually the husband.

Di chi è la Colpa? was an old play, and a detailed summary or criticism of it was not considered necessary. The opposite was true with *La Battaglia di Donne*¹, which, about one year after its presentation on the stage of the Théâtre Français, was performed with great success in Italian at the Teatro dei Fiorentini. The «battle» consists of the rivalry of two women for the love of the same man. Henri de Flavigneul, a young man accused of heading a Napoleonic conspiracy, has sought refuge in a castle inhabited by the thirty-three-year old Countess of Antreval and her sentimental niece Léonie, half her age. Both women are falling in love with their guest, when suddenly a prefect arrives with the police to search the premises, arrest the youth, and execute him. To save the conspirator the Countess makes use of all her resources: she disguises him as a servant, induces the prefect to employ him as a messenger, and persuades an old admirer to assume his identity. Henri manages to escape, but on learning that another runs the risk of being shot in his stead, returns to the castle, and on obtaining a pardon, though grateful to the widow of her efforts in his behalf, confesses his love for her niece; and the Countess, who will presumably marry her faithful admirer, gracefully joins their hands together.

La Battaglia di Donne is clever, humorous, lively, perfectly constructed, and interesting all the way. The plot, as in a mystery novel, is a kind of game in which, once the premises

¹ *Bataille de Dames, ou un Duel en Amour*. Com. en 3 actes. Legouvé. 17 March, 1851.

are set, it is the method of resolving the problem that fixes the attention of the audience. Described by Arvin as a brilliant exhibition of stage legerdemain¹, it won unstinted praise also from the Neapolitan press. *L'Omnibus* called it «una gemma del teatro francese trapiantata nel nostro. Eleganza, spirito, grazia, dialogo, tutto v'ha in questa bellissima commedia. Se Scribe non avesse fatto molti capolavori, questa si potrebbe dire di occupare un primo posto»². Five years later, after witnessing an amateur performance at the residence of Contessa Lucchesi-Palli, the correspondent of *Il Teatro* hailed it as «la graziosa commedia di Scribe e Legouvé»³. As to its performances at the Fiorentini, the same periodical informs us on three different occasions⁴ that they left nothing to be desired. «E' questa una delle commedie che ha una perfetta esecuzione dalla prima all'ultima parte. Tutto è messo al proprio luogo, le scene ben concertate, gli artisti impegnati tutti quanti nella recita, e la commedia acquista più bellezza e vivacità di dialogo da una simile esecuzione».

Inspired by the genius of Elisa Rachel, the celebrated tragic actress at the Théâtre Français, Scribe wrote *Adrienne Lecouvreur* and submitted it to that famous institution, which at first refused to stage it and then, after the author offered it to Rose Chéri, accepted it. Because of this circumstance, there was such excitement and anticipation on the part of the public and the actors that its première, on April 14, 1849, recalled the first performance of *Hernani*⁵. The plot is briefly as follows: Adrienne Lecouvreur, an actress at the Comédie Française, has for some time known, loved, and aided a young officer under the name of Maurice, who, as she discovers later, is Count of Saxony and pretender to the duchy of Courlande. Maurice, however, is desired by other women, particularly by the Princess of Bouillon, who meets him in his house, where

¹ Arvin, p. 79.

² March 27, 1852.

³ *Il Teatro*, April 2, 1857.

⁴ Oct. 14, 1858; Feb. 10, 1859; April 5, 1860.

⁵ Arvin, p. 158.

she is almost caught by her husband and from where she escapes in the dark with the help of Adrienne, without either one knowing the identity of the other. The discovery is not made until the fourth act, when the Princess recognizes Adrienne's voice as being that of the other woman, and when Adrienne, in reciting verses from *Phèdre*, addresses them so pointedly at the Princess that the triangle is revealed to all. Incensed at the public accusation of immodesty, the Princess avenges herself by sending to Adrienne a bouquet of poisoned flowers, which causes the death of the actress in the presence of Maurice and of Michonnet, the theatre director.

Though somewhat confusing in its early scenes, *Adrienne Lecouvreur* builds up into an intensely dramatic human situation. Under the title of *Amore e Gelosia* and in the guise of an adaptation rather than a translation, it was enthusiastically acclaimed in all the principal theatres of Italy. When the Teatro dei Fiorentini announced six days beforehand its première for Friday, August 29, 1856, it left out the names of its authors Scribe and Legouvé, a practice not uncommon in Italy, but at least this time, in the judgment of the press, with some justification, since the Italian adaptation varied in several respects from the original text¹. The repetition of the play for five consecutive evenings was considered most unusual for the Teatro dei Fiorentini, whose clients were accustomed to expect an almost daily change of fare². One reason for its extraordinary success was that the title role was played by Fanny Sadowski, who, before joining the Neapolitan company in 1854, had won a great reputation as Adriana in both Turin and Milan, where she had been compared favorably to Adelaide Ristori and been judged not a whit inferior to Rachel herself³. Her performance was described as follows in *Verità e Bugie*: «E la Fanny è stata quale la dicevano, bella, passionata, artista. Si trattava di far parlare gli occhi, e la Fanny stava nel suo forte; si trattava di declamar versi, e la Fanny stava nel suo

¹ *Il Teatro*, Sept. 4, 1856.

² *Verità e Bugie*, Sept. 6, 1856, p. 144.

³ *Il Teatro*, May 11, 1857.

fortissimo; si trattava di piangere, di singhiozzare, e la Fanny stava nel suo arcifortissimo; si trattava di fingere di essere un'artista, e la Fanny lì solo non volle fingere e fece da vero. In ultimo morì che l'era un peccato a vederla avvelenata, e in quel modo sì al naturale vaneggiare, contorcersi, intrizzarsi le membra tutte, e ci consolammo quando dissipò l'inganno col ringraziare, dopo bassata la tela, il pubblico plaudente al 5 atto, e come avea pur fatto al 4, dopo la declamazione della scena fulminante della Fedra»¹. In the fall of that year 1856, *Amore e Gelosia* was judged the best play of the season, and in 1857 and 1858 the public's preference for it remained undiminished².

Though not with the same impact as *Amore e Gelosia*, but quite acceptable to Neapolitans was *La Passione segreta*³, which the Fiorentini had given at least nine times since 1842, but for which we did not find a review until the end of 1856, inspired by the excellent acting of Sadowski and Alberti.

Arvin, who devoted two pages to this work, felt that Scribe had made a mistake in thinking that, because money moved the world, it would suffice to fill the framework of a little comedy; that the title, which was misleading, should have been instead «La Femme de Bourse»; and that in the protagonist he had attacked an individuality so rare as not to merit portrayal on the stage, because Madame Dulistel's secret passion was love of money, disguised as gambling at the Bourse, «a passion absolutely foreign to the tender and noble sentiments of the human heart»⁴. It is unfortunately true, however, that women, like men, do gamble in the stock market. Madame Dulistel, at least, remains refreshingly faithful to her husband. Having no children requiring her care, married to a man that ignores her completely, and needing some activity to engage her, she turns her energies to speculation. That this

¹ Sept. 6, 1856, p. 144.

² *Verità e Bugie*, Oct. 11, 1856, p. 164; *Il Teatro*, July 30, 1857 Nov. 11, 1858.

³ *La Passion Secrète*. Com. en 3 actes. 13 March, 1834.

⁴ Arvin, p. 94.

was the reaction at the Fiorentini is indicated by the following comments published in *Il Teatro*: «Con molt'arte e conoscenza del cuore umano ci sembra condotto tutto quanto il lavoro. E' vero che può credersi molto strana una tal passione in una donna; ma chi per poco si fa a meditare attentamente sul di lei cuore, non durerà fatica a persuadersi quanto ella ha necessità di forti impressioni e quale tendenza ai raggiri, se un amore, fosse di sposa o di madre, non dirige l'animo suo a cure affettuose o a mille pruove di annegazione. La sua vita è affetto; impressionabili le sue fibre; delicati i suoi sensi: ma perciò medesimo l'intelligenza è grandeggiata dalla squisita sensibilità, ed una guida l'è necessaria, ovvero ella seguirà l'impulso di una qualunque occasione che le si presenti, perocché se combatte non è per lo più capace di resistere a lungo»¹. How much more fortunate, we might add, is our modern woman, who can always find something useful to do!

In 1857 no plays by Scribe were reviewed in Naples, and in 1858 there were references to only two: *Les Empiriques d'autrefois*² and *La Gran Dama ed il Giovine Avvocato*³. The first, a farce in which two French charlatans in a Spanish village who, by boasting that they can bring the dead back to life, manage to reunite two young lovers, was creditably performed in French by students at the Istituto Marzo. The other, which deals with a law student living in a fifth floor apartment belonging to his fiancée and an aristocratic lady who turns out to be his mother waiting for his father's return from Russia in order to marry him, was an old favorite that had been performed at least twenty times since 1838 and was successfully played again, with Luigia Pieri Alberti in Lady Witton's role⁴.

Of the four Scribe plays reviewed in 1859, two were very new, and two were very old.

¹ Dec. 31, 1856.

² Com.-vaud. en 1 acte. Alexandre, Théâtre de Madame, 11 June, 1825.

³ *L'Étudiant et la Grande Dame*. Com.-vaud. en 2 actes. Mélesville. 30 March, 1837.

⁴ *Il Teatro*, March 18, 1858.

*Il Fu Lionello, ossia Chi vivrà vedrà*¹, which had its première at the Fiorentini on August 6, and which Arvin calls nothing more than a comédie-vaudeville without couplets², deals with the subject of ridicule, or loss of face, that has always plagued the French. Lionel d'Aubry, who spent all his money courting the fortune-hunting Baroness of Erlac, wrote in despair to his friends of his decision to commit suicide, and he jumped into the Seine. He was saved, however, by a fisherman, and, though as depressed as ever over his financial straits, he did not repeat the attempt on his life, but neither did he inform anyone of his rescue because he was afraid of being laughed at. Later he saved the life of Bremontier, an elderly notary, with whose daughter Alice he fell in love, but again for fear of ridicule he hid his identity under the name of Rigaud. He is now staying in Bremontier's house, where he has been recognized by Montgiron, a boyhood friend and a clerk in the notary's office. By coincidence, also, the Baroness of Erlac and her newest admirer Robertin come to see the notary for business reasons, and Lionel has considerable difficulty avoiding them. Meanwhile a rich relative of both Lionel and Robertin has died, leaving all his estate to Lionel, but since the latter is presumably dead, Robertin, as next of kin, claims the inheritance for himself. It takes much urging on the part of Montgiron and Alice to persuade Lionel to reveal his identity and to convince him that, if there is any ridicule, it will fall, not on him, but on the Baroness and Robertin.

We have found this play extremely boring, first because nothing significant is really at stake, and secondly because the fear of being mocked by his friends is not a sufficient reason for the protagonist to hide his identity and lose millions to which he is legally and morally entitled. If the author had intended to satirize French fears of ridicule, he should have written an outright farce; otherwise he should have composed a real drama by making Lionel a sickly and tragic figure.

¹ *Feu Lionel, ou Qui vivra verra*. Com. en 3 actes. Potron. 23 Jan., 1858.

² Arvin, p. 78.

Although *Il Fu Lionello* had been applauded as played at the Fiorentini, Giuseppe Testini, aware that the audience had been puzzled by the subject as well as by the protagonist's behavior, tried to explain to his readers that the fear of ridicule is a very serious matter among Frenchmen. «A coloro che ignorano quanta paura abbiano i francesi del ridicolo e come essi darebbero dieci volte la vita per evitarlo, parrà sicuramente strano lo scopo di questo comico lavoro e stranissimo poi il carattere del protagonista Ma quel carattere, diremmo quasi inconcepibile in altra terra, è fondato sulla realtà della vita, dei costumi, dei pregiudizi della Francia. Gli è che il ridicolo, dispiacente al certo ad ogni genere di persone, è una parola magica in quella nazione, è un'ombra vana che fa terrore più di ogni altra realtà, ed è soventi volte la molla che dà impulso a grandi delitti o grandi virtù. Sicché per tali ragioni stimiamo ben pannelleggiato ed in qualche modo originale il carattere di Lionello»¹.

Testini had high praise for the performance of *Il Fu Lionello* at the Fiorentini, especially for Michele Bozzo, who played the title role. Two weeks later he was no less generous toward Alberti, Vestri, and Antonietta Sivori for their rendition of *Le Piccole Miserie della Vita*², which in January of 1845, when it was given in French at the Teatro del Fondo by Simonnot Stefano's company, had been attributed to Clairville. In this «commediuola»³ of an hour's duration, a Lord Morose, who is depressed by the most insignificant annoyances of daily living, is cured of the spleen by his wife, who, with the assistance of some friends, convinces him of an imminent attack on his castle by French marines to give him something to really worry about. When, at the end, the enemy turn out to be English friends, Morose is relieved and cured, because, as Edouard, his prospective brother-in-law, sings,

¹ *Il Teatro*, Aug. 11, 1859.

² *Les Petites Misères de la Vie humaine*. Com.-vaud. en 1 acte. Mélesville. 20 Oct., 1821.

³ *Il Teatro*, Aug. 25, 1859.

Des enfants qu'on doit à soi-même,
De vrais amis comme en voilà,
Femme jolie, et qui nous aime,
Croyez-moi, le bonheur est là.

The third Scribe play reviewed in 1859, *Sogni d'Amore*¹, was played at the Fiorentini within eight months of its first appearance on the boards of the Théâtre Français and ran four consecutive evenings before enthusiastic audiences. It dealt with the kind of subject that would naturally appeal to the sentimental Neapolitan temperament. Dalibon, a wealthy merchant, is deeply troubled because his wife Elisa is frigid to his attentions and his sister Giovanna is indifferent to the idea of marriage. The two women, who are aware of his unhappiness, mutually confess that each one had created in her mind a perfect lover she is unable to forget. Elisa had fallen in love with a certain Enrico Melfort through conversations and correspondence with his sister and married Dalibon only after Melfort had been falsely reported dead by the press. Giovanna in her travels had met a young officer who made such a deep impression on her she couldn't conceive marrying anyone else. Then, one day, while Dalibon is spending his vacation with the two women in his country house, an officer calls with the pretext of buying the house, but actually to ask for Giovanna's hand. He is none other than Enrico Melfort, who, completely unaware of Elisa's dreams, had never given her a thought. The play ends with Elisa's recovery from her imaginary infatuation and Giovanna's engagement to the man she loves.

Sogni d'Amore is a psychological study of a young woman who in her imagination has created an ideal, spiritualized lover, but who, with her dreams punctured by reality, regains her sanity and gets ready to live and requite her palpable husband's affections. The finest quality of the comedy derives, according to Testini, from the equivocations of the plot itself, which endow it with vivacity and an even, progressive action. The

¹ *Rêves d'Amour*. Com. en 3 actes. De Biéville. 1 March, 1859.

trusting character of Dalibon, however, is exaggerated to ridiculous proportions, and certain attitudes, based on fortuitous meetings, seem strange and haphazardly allocated. But, as in others of Scribe's plays, these and other defects are mitigated by the graceful, witty treatment of the subject. « A tutti questi difetti si ripara però con quella grazia e gentilezza ond'è condotto tutto il componimento, che pare lavorato maestrevolmente a miniatura, e s'insinua nel cuore, guadagnando la simpatia degli uditori, come una fanciulla più per ingenuità che per bellezza interessante ». The only regret was that Elisa was not played by Fanny Sadowski¹.

Before the end of 1859 the Fiorentini revived *Il Creduto Diplomatico*², an old piece by Scribe that had not been seen in Naples since 1840. This comédie-vaudeville, in which Chavigni, a French envoy, is credited with great diplomatic skill in preventing the marriage of Prince Rodolphe to either a Spanish or Saxon princess but who in reality is carried along by chance events that gain him the hand of the Spanish envoy's daughter as well as diplomatic posts, was described as « una graziosissima commedia » that made a fine impression by its witty, vivacious dialogue³.

On Sunday, February 26, 1860, the Fiorentini gave its première of Scribe's *Dita di Fata*⁴, the last play we shall discuss in this paper. Its defense of work against the aristocrats' aversion to it, though abused by literary critics, pleased the industrious middle classes that formed the bulk of his audiences⁵. Elena, a young duchess without parents and without money, lives almost like a servant in the home of her aunt, Countess Lesneven, who is determined to give her daughter Berta in marriage to her nephew Count Tristan. Tristan, however, who seems to be attracted more to Elena than to Berta, wants to become a lawyer in order to marry her despite his

¹ *Il Teatro*, Oct. 20, 1859.

² *Le Diplomate*. Com.-vaud. en 2 actes. G. Delavigne. 23 Oct., 1827.

³ *Il Teatro*, Dec. 15, 1859.

⁴ *Les Doigts de Fée*. Com. en 5 actes. Legouvé. 29 March, 1858.

⁵ Arvin, p. 110.

family's objections. Elena, whose position is made untenable by her aunt's attitude, finally leaves to go into business as a seamstress. In this trade she proves so adept that within a short time she becomes indispensable to certain society women, through whose influence she not only saves her aristocratic relatives from financial ruin, but preserves Tristan's honor and gains his hand in marriage.

Although, in Arvin's words, « there is in *Les Doigts de Fée* no particular interest either of plot, character-drawing, or painting of manners », the Parisian bourgeois enjoyed it, seeing it as a defense of their class and as a satire against the nobles and their society women. In Naples, however, for purely artistic reasons, the play, though applauded in spots, failed to win an unqualified success, because it was felt that the author's purpose was too clear, the characters too declamatory, virtue too highly praised, and the representation of aristocratic prejudices too exaggerated. Testini's criticism, as reported for his newspaper, deserves to be quoted at some length. No one could deny, he wrote, « che nobile è lo scopo del componimento, che non si ricorre a mezzi bassi e triviali per dimostrarlo, che v'è dignità nei caratteri, regolarità nelle scene, ed altri pregi ancora. D'altra parte, poi, è similmente innegabile che dalla prima sino all'ultima scena della commedia vi si scorge uno sforzo smodato dei compositori di riporre in ogni punto, in ogni carattere, in tutte le parole il loro premeditato concetto: Lo scopo vi si rivela troppo chiaro e incessantemente; epperò il lavoro si presenta all'immaginazione come opera di freddo e stanco progetto, e manca di quella spontaneità e sveltezza di forme che sono necessarie doti dei letterarii componimenti. In ogni punto v'è un qualche personaggio che declama e rende alquanto caricata la virtù e più che non conviene esagera il pregiudizio. Gli è un sol chiodo che si batte e si ribatte continuamente senza posa, a colpi secchi e distinti, e pare che il motore del martello mai si voglia convincere che i suoi vicini hanno compreso quello ch'egli fa. Ma il pubblico che assiste alla rappresentazione di un lavoro vuole indovinare, vuol comprendere, e si sdegna se qualche persona cerca di rischiarare la sua mente

con commenti o con la ripetizione intempestiva e superflua degli stessi atti o delle medesime parole »¹.

Dita di Fata, which had three performances (February 27, March 4, and March 5), was saved from complete failure by the superb acting of Fanny Sadowski, who never disappointed her Neapolitan fans.

As was indicated early in this article, among Scribe's most frequently performed plays in Naples were *La Famille Riquebourg*, *Valérie*, *Estelle*, *Le Charlatanisme*, *Vatel*, *Malvina*, and *Philippe*, all produced by 1830, except *Estelle*, which had its première in 1834. By the time the Neapolitan press began to report on dramatic activities, and certainly by 1838, when the theatres started to publish their programs daily, these plays had been in the Fiorentini repertory for several years, and since they were well known to the theatre-going public, it was thought superfluous to review them. And as in this study we are interested in Scribe primarily for the impact he made on his literate Neapolitan contemporaries, we are likewise leaving them out of our discussion.

We must confess also that despite our efforts we were unable to confirm the ascription to Scribe of the following works, announced or reviewed under Italian titles: *Il Fantoccio, o la Vedova e il Provinciale*, ascribed to Scribe and Fournier by *L'Omnibus*, December 10, 1836; *Due Giorni, ovvero la Sposa*, ascribed to both Scribe and Ancelot and reviewed unfavorably in *L'Omnibus*, December 31, 1836; *Una Camera affittata a due Persone*, attributed to Scribe by *L'Omnibus*, April 8, 1837, but having nothing in common with *La Chambre à coucher*; *La Dama velata*, attributed to Scribe by *L'Omnibus*, January 27, 1838, but bearing no resemblance to the opéra-comique *La Chanteuse Voilée*, 1850; *Uno Spettacolo alla Corte*, attributed to Scribe and Lubize and reviewed by Domenico Anselmi in *Il Lucifero*, February 9, 1842; *Il Prigionero fortunato*, ascribed to Scribe by *Il Teatro*, May 14, 1857; and *La Gelosia*, attributed

¹ *Il Teatro*, March 1, 1860. See also *Verità e Bugie*, March 3, 1860 (Anno VII, p. 35).

to Scribe by *Il Teatro*, May 13, 1858, but which resembles neither *Adrienne Lecouvreur*, 1849, nor *Geneviève, ou la Jalousie paternelle*, 1846.

VI

The total number of the performances of his plays, and especially the foregoing discussion of those reviewed by the local press, make it abundantly evident that Scribe was during the Bourbon restoration the most prolific single contributor to the legitimate stage entertainment of Neapolitan society.

By 1833, when he had reached the halfway mark in his dramatic career but had not been accepted as yet as a member of the French Academy, Scribe was already known in Naples as a prodigious inventor of comedies that flooded the capitals of Europe¹. His reputation was so high that the reviewer of *Il Maestro di Musica e il Soprano* refused to believe that such a silly piece could have been written by him and accused the author, whoever he might be, or the translator, or the manager of using his name to draw people to the theatre². Later that year, commenting on a performance of *Un Amplesso per Cambiale*, the reporter, though conceding that Scribe was neither a Molière nor a Goldoni in the construction and general effect of his works, claimed for him nevertheless a stamp of originality, spontaneity, and good taste, as well as the knack of hardly ever disappointing his audience; and granting also that his plays suffered from imperfections and sterility of design, he credited him with the magic of dazzling his listeners with his wit and dexterity even while doing violence to their logic³. On January 17, 1835, in his preface to a translation of Scribe's biography published by Th. Muret in *Le Voleur*, the editor of *L'Omnibus* referred to him as « quest'uomo celebre ». And on June 5, 1838, the announcement of a performance of *L'Orfana*

¹ *L'Omnibus*, May 11, 1835.

² *Ibid.*, June 15, 1833.

³ *Ibid.*, Aug. 3, 1833.

Russa at the Fiorentini described him as « il celebratissimo Eugenio Scribe ». To these praises were added those of *Il Lucifero*, which in discussing the plot of *Clermont, ossia la Moglie d'un Artista* called its author « il gran Comico della Senna, il cui nome non deve ormai senza rispetto profferirsi ed ascoltarsi ovunque sono in pregio le arti belle »¹.

The Neapolitan press was not always indiscriminate in its praise of Scribe, however. In his review of *La Catena* Domenico Anselmi, reminding his readers that the true purpose of comedy is to teach morality, accused him of generally perverting its function by making of laughter, not a means, but an end. « Sorprendere il ridicolo con una desterità quasi inimitabile, esporlo argutissimamente, e facendo mostra d'un giocondo scetticismo, aver per nulla ogni cosa quando possa farsene materia di riso, divertirsi e divertire a costo di qualsivoglia riguardo: ecco quel che mai sempre fa il sig. Scribe, o che sia solo o che si procacci compagni al lavoro. Per esso insomma e pe' suoi consorti il riso è scopo, non mezzo. Quindi nessun più di lui può far passare gaiamente una serata, come nessuno con maggiore ingegno ha fatto finora perdonarsi la colpa gravissima di travolger l'arte dal suo sentiero sublime »².

Five months later, in an article entitled « Della Commedia Francese », Pier Angelo Fiorentino declared that Scribe's plays, however hastily composed and poorly translated, charmed with their vivacity, wit, and nimbleness of action, and that the spectators listened to them to the very end with curiosity, attention, and delight, without concerning themselves with any moral or aesthetic considerations³.

Probably the best judgment on Scribe that appeared in the Neapolitan press was that of Cesare Malpica, who traced all his defects to one source: namely, an inexhaustible abundance of irresistible wit. Since with his wit he could always manage to arouse laughter, he little cared, according to Malpica, whether his works were based on a moral foundation, an artistically

¹ *Il Lucifero*, Jan. 2, 1839.

² *Ibid.*, Feb. 9, 1842.

³ *Ibid.*, June 15, 1842.

developed plot, or an original portrayal of human aberrations. On the other hand, he never lost sight of the sentimental touch, and was most dexterous in preparing effective scenes. Moreover, with his own style and candor he did wonders. In those plays he wrote alone, without collaborators, such as *Valérie*, *Mariage d'Argent*, *Bertrand et Raton*, and *Passion secrète*, he revealed himself for what he was: compact, delicate, ironical, clever; but, at the same time, superficial in the observation and analysis of the human heart.

Malpica was especially hard on Scribe for what he wrote after 1830, when a new feature appeared in his works: «Ha fatto vedere che sotto la gaiezza covava la bile; che i suoi sentimenti eran compendiati dallo scetticismo; le quali cose lo avrebbero reso assai dannoso se la elevatezza del suo ingegno fosse stata maggiore. Egli ha fatto seder la ironia al focolare della famiglia; l'ha condotta su la pubblica piazza; per tutti i sentieri che la fantasia e la poesia sogliono spargere di fiori; ha risposto col sorriso dell'incredulità a tutti i più nobili sentimenti del cuore. Vedendo che tutto l'antico edificio sociale scrollavasi, ha voluto anch'egli aiutare chi lo demoliva: Si è riso della morte, dell'amore, della speranza. Su le loro rovine ha innalzata una deità novella, l'oro; gli ha dato per compagno l'egoismo, ed ha abbandonata ad essi la società intera»¹.

Although Malpica accused Scribe of not perceiving anything beyond reality, of ridiculing every impulse toward the ideal, and of overstressing the value and power of money, he, like other critics, could not deny him the ability to delight his public with his wit and clever dramatic manipulations. The fact is that in Naples, as in Paris, he had become the darling of his audiences because on the one hand he satisfied their yearning for amusement and on the other reflected their own mores and attitudes. As this study has shown, during the 1840's at least twenty per cent of all legitimate stage performances were of plays by Scribe, and in the 1850's the number was still as high as sixteen per cent. By the end of that decade

¹ *Lo Spettatore Napolitano*, March 29, 1845.

the Bourbons were expelled, the Kingdom of the Two Sicilies went out of existence, and with their city incorporated into the new Kingdom of Italy, Neapolitans became interested in other ideas and preoccupied with other problems. Nevertheless even today, a hundred and five years after his death, Eugenio Scribe is still remembered, more perhaps by Neapolitans than by Parisians, because for over thirty years this Frenchman provided their ancestors with a seemingly unending stream of dramas, comedies, and farces, as well as opera librettos.

ANTONIO L. MEZZACAPPA

IL GOLDONI NEL PORTOGALLO DEL SETTECENTO

(Documenti inediti)

Alla memoria di Jorge de Faria

Nella conferenza che avemmo occasione di dedicare a *A influência italiana no teatro português do século XVIII*, nell'ambito di un ciclo di conferenze tenute a Lisbona nel lontano 1946, per iniziativa del quotidiano « O Século » di quella città, su *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*¹, fummo costretti a sintetizzare, nelle 54 pagine a stampa che poi la riprodussero, il ricchissimo materiale che avevamo avuto occasione di raccogliere sul tema, con paziente dedizione di più di una mezza dozzina d'anni di ricerche a Lisbona. Quel materiale è rimasto finora allo stato di documentazione da riordinare e da coordinare, per non avere, l'autore del presente articolo, più avuto l'occasione e la possibilità di riprenderlo in esame da allora, nelle vicende della sua attività di docente e di studioso, negli ultimi due decenni. Lo riprende in mano ora, col proposito di farlo conoscere, nei vari aspetti e particolari che ne determinano l'essenza, costituendo questa un fattore certo non trascurabile della strepitosa fortuna che ebbe il teatro italiano del Settecento all'estero.

Questo primo articolo intende far conoscere materiale inedito riguardante momenti ed episodi della presenza del Goldoni in Portogallo, alla luce, da una parte, di documenti diplo-

¹ I due volumi in cui esse furono raccolte, col titolo sopra indicato, uscirono a cura di quel quotidiano a Lisbona nel 1947, rispettivamente con 334 e 382 pagine: la nostra conferenza sopra ricordata è alle pagine 279-334 del primo volume.

matici riguardanti i rapporti dello scrittore con quel paese, dall'altra, di traduzioni, colà, di sue commedie. E intende anche essere un atto di omaggio per lo studioso portoghese del teatro del suo paese — e dei suoi rapporti con quello straniero — che fu Jorge de Faria, al cui stimolo, alla cui assistenza e al cui aiuto pressoché quotidiani, in quei lontani anni della vita lisboense, dobbiamo la risoluzione di allora di dedicarci a tali ricerche, e una buona parte dei risultati a cui esse giunsero.

* * *

Ai sopra accennati documenti diplomatici riguardanti i rapporti del Goldoni col Portogallo è dedicata una pagina scarsa (la pagina 313) della citata conferenza, cioè non più che un cenno. Si tratta, nella massima parte, di uno scambio di lettere degli anni 1764 e 1765 fra l'allora ministro portoghese degli esteri Luís da Cunha e l'allora ambasciatore portoghese a Parigi Vicente de Sousa Coutinho. Di questo epistolario una parte è già nota, per essere stata pubblicata dallo studioso Francisco Marques de Sousa Viterbo in un articolo su *Carlos Goldoni e a Ópera na Côte de D. José*¹: noi pubblichiamo qui in ordine cronologico l'epistolario (precisandone la parte inedita), quale ci fu cortesemente trasmesso in copia dattiloscritta, in quegli anni ormai lontani, dal Ministero portoghese degli affari esteri.

Tale Ministero ci accompagnò allora la copia del materiale giacente nei suoi archivi con la seguente precisazione: « Ofícios expedidos em 1764 e 1765 por D. Vicente de Sousa Coutinho, ministro de Portugal em Pariz, a D. Luíz da Cunha, secretário de estado dos negócios estrangeiros, e despachos dos mesmos anos do segundo ao primeiro, onde se encontram referências a Goldoni »². La fama del Goldoni, allora direttore del teatro della Commedia Italiana in Parigi, era ormai grandissima anche

¹ È raccolto nel libro di quello studioso su *Arte e artistas em Portugal. Contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*, Lisboa 1892 (ha avuto una seconda edizione nel 1920).

² Si mantiene la grafia dei testi riportati, in tutto l'articolo.

in Portogallo (come si ebbe occasione di documentare, anche se in un'esposizione sintetica, nella sopra ricordata conferenza), teso, in quei decenni verso la metà del secolo, ad accaparrarsi il teatro italiano nella svariatissima gamma delle sue componenti (testi, musica, scenografia, ecc.). Il re D. José in persona aveva preso l'iniziativa di far chiedere al Goldoni in Parigi, per mezzo del suo ambasciatore, opere teatrali da rappresentarsi come primizia in Portogallo: da questa iniziativa reale prende appunto le mosse lo scambio di lettere in questione.

Il primo documento degli archivi del Ministero portoghese degli esteri — o, per essere più esatto, il primo di quelli trasmessici — si riferisce a un momento in cui il discorso riguardante il Goldoni è già avviato, trattandosi della precisazione, che l'ambasciatore a Parigi fa al suo ministro degli esteri, che il Goldoni ha promesso un lavoro per molto presto: « ... Goldoni me prometeu a Opera para Terçafeira proxima ... » (21 maggio 1764). E una quindicina di giorni dopo (4 giugno) l'ambasciatore torna sull'argomento con l'evidente soddisfazione di poter confermare che il Goldoni ha fatto il lavoro promesso, il quale dunque sarà presto spedito: « ... A Opera que fez Goldoni hirá com brevidade por Inglaterra ... »¹. E alcune settimane dopo il ministro trasmette al suo ambasciatore a Parigi una lettera per il Goldoni, con l'incarico di consegnargliela insieme alla notevole somma con cui il Portogallo gli compensa il lavoro: « Remeto a V. S.^a essa carta para o D.^{or} Goldoni, que V. S.^a lhe entregará, dando-lhe na mesma occasião Cincoenta moedas de oiro de quatro mil, e oitocentos reis cada huma, ou para milhor dizer a importancia dellas, cuja impor-

¹ Fra questo scritto dell'ambasciatore e il successivo del ministro — di cui al testo — se ne inserisce cronologicamente un altro, almeno secondo la trascrizione fattane da Sousa Viterbo, col quale si trasmette a Lisbona una ricevuta del Goldoni: « N'este vae incluso o Recibo de Goldoni, que ficou sumamente agradecido da generosidade de S. Magestade » (27 giugno 1764). La data di esso ci lascia alquanto perplessi perché molto vicina a quella dello scritto precedente, che dà come ancora non avvenuto l'invio dell'opera: si pensi infatti alla lentezza del servizio postale (della quale lentezza si avrà una prova in una lettera successiva).

tancia V. S.^a carregará na Lista dos Portes de Cartas para aqui ser satisfeita ao seo Procurador de V. S.^a ... » (21 luglio 1764: inedita).

Qualche mese dopo l'ambasciatore riferisce al suo ministro della presenza del re di Francia a uno spettacolo in cui si dà anche un lavoro del Goldoni, e la notizia è molto interessante perché sottolinea l'antipatia del pubblico francese per l'abitudine degli attori italiani all'originalità inventiva sulla scena (cioè per la commedia dell'arte), che lascerebbe all'autore non più che « l'invenzione della Favola »: « ... S. Mag.^e assistiu Sabado incognito ao Theatro, aonde se representou primeiro huma farça de Goldoni, a qual se seguiu huma opera comica q'agradou muito a S. Mag.^e mas a comedia pouco, não se sujeitando os Actores Italianos a istudar os seus papeis de cór, não resta ao Poema, mais que a invenção da Fabula, e esta casta de Dagma não pode satisfazer o gosto de huma nação costumada a disputar nesta parte a primazia ao Theatro Grego e Latino ... » (15 ottobre 1764). E pochi giorni dopo l'ambasciatore ha occasione di riferire di altre rappresentazioni anche goldoniane a Parigi: « ... Nesta semana se representou no primeiro dia a Opera Titon et l'Aurore precedida de huma farça de Gordoni [sic!], intitulada as mathamorfosis de Arrelequino. No segundo huma comedia Franceza e hum pequeno Drama daquelle Autor. No terceiro huma Opera comica Franceza e outra Representação do genero das precedentes. Todos estes Dramas foram acompanhados de bayles analogos e de decorações, em que brilha o gosto e a magnificencia ... » (29 ottobre 1764)¹.

Qualche mese dopo, verso la fine dell'anno, il ministro degli esteri manda al suo ambasciatore una lettera in cui, dopo di avere espresso una certa delusione sul lavoro fatto avere dal Goldoni per il teatro di Salvaterra (delusione che egli attenua con la precisazione che certamente il Goldoni era molto occupato quando lo compose), lo incarica di chiedergliene — con

¹ Questo brano trasmessoci dal Ministero portoghese degli esteri è preceduto, nella citazione fatta da Sousa Viterbo di questa lettera, dalla seguente precisazione: « S. Mag.^e Christianissima continua a desfructar a melhor saude, e se diverte neste sitio com o exercicio da caça, e a vista dos Espectaculos ».

diplomazia ... — un altro, toccandogli abilmente la corda del buon compenso che il Portogallo non gli lesina: « ... Tambem remeto para Goldoni huma [carta] que aqui me pedirão lhe quizesse mandar entregar com segurança. — A Opera que elle fez para o Theatro de Salvaterra não encheo a expectação em que delle estavamos, o que certamente me admirou, pois o seo merecimento está bem visto em outras muitas que tem composto; o que infiro hé que elle se achava occupado, e lhe faltou o tempo para a trabalhar. V. S.^a bom será que lhe insinue, totalmente como couza sua, que faça outra, pois elle bem sabe que não perde o seo tempo ... » (11 dicembre 1764: inedita).

Circa un mese dopo l'ambasciatore preannuncia al ministro una lettera del Goldoni, e con l'occasione, esprimendo la speranza che lo scrittore prepari un altro lavoro, conferma che egli non ha avuto in quel periodo buona accoglienza sulle scene francesi, non però solo per colpa sua, bensì — ancora — anche per l'abitudine degli attori italiani di non « studiarli a memoria le parti »: « ... Tambem remeterei a [carta] de Goldoni, e espero que elle componha outra Opera, em que restaure o credito, que perdeo naquella. A mesma infelicidade teve em tudo, que compos para Fontainebleau, pois não agradarão a pessoa alguma as suas Farças, nas quaes tinha mais desculpa, por não quererem os Actores estudar de cór os papeis, de modo, que não vinha a ser da sua invenção, mais que a contextura da Fabula ... » (7 gennaio 1765). Ed ecco la lettera del Goldoni — evidentemente scritta all'ambasciatore in occasione del Capodanno —, quale la riproduce il Sousa Viterbo, precisando che fu di fatto comunicata a Lisbona con un dispaccio del 14 dello stesso mese: « Excelenza — Una caduta che ho fatto l'ultimo giorno dell'anno, con qualche ammaccatura, mi ha impedito di poter esser in persona da V. E. per aver l'onore de presentarle l'ossequio mio, ed assegurarle un'anno felice. Spero di poter adempire in breve q. mio dovere, e frattanto ringraziandola umilmente della lettera di Lisbona che ha avuto la bontà d'inviami, mi prendo l'ardire di supplicarla de trasmettere l'inclusa risposta. La mando aperta a V. E. supplicandola di leggerla e farla poi siggilare. Ella sentirà di che si trata, e sentirà altresì ch'io ho dimandato il mio congedo per Pasqua prossima e che finalmente l'ho ottenuto dai gentil'uomini d'ella camara. Sono

con profondo ossequio. De V. E. Umilis.^{mo} devotis.^{mo} oblig.^{mo} servitore. Parigi le 7 [evidentemente: gennaio] del 1765 Carlo Goldoni »¹.

Circa un mese e mezzo dopo il ministro degli esteri, nel ricordare all'ambasciatore la promessa del Goldoni, di fare altro lavoro per il Portogallo, gli suggerisce di non mandarlo — quando sarà pronto — via Inghilterra giacché, per l'esperienza fatta la volta precedente, arriverebbe con « enorme ritardo »: « Lembrandome haver V. S.^a dito que Goldoni tinha tomado a resolução de fazer outra Opera em lugar da que se lhe regeitou, devo dizer a V. S.^a, que, assim que elle lha entregar a pode remeter logo pelo Correio ordinario, sem ser pela via de Londres, como fez na outra occasião, de que resultou ter hua demora imensa ... » (18 febbraio 1765: inedita).

La lettera, che segue, dell'ambasciatore al ministro, mentre è una conferma che il Goldoni ha lasciato il Teatro Italiano di Parigi — e già ai primissimi di marzo —, e mentre annuncia un suo nuovo lavoro per il Portogallo, dà notizie sull'attività dello scrittore nella capitale francese: « Aqui esteve Goldoni que largou o Theatro Italiano de que tinha hua pensão, adquirindo a honra de ensinar a lingua Italiana a Snr.^a Adelaide e esperando de baixo de seos auspicios passar a de ser Mestre dos Filhos do Snr. Delphin, e neste dia me disse que dentro de breves expedia a Opera para S. Mag.^e Fidelissima ... » (4 marzo 1765)². E una lettera di pochi giorni dopo, ripetendo le notizie

¹ La lettera goldoniana del 7 (gennaio) del 1765 è riportata, come numero CXXIX, alla pagina 115 del volume XXXIX (che è il secondo dei due delle Lettere) del Goldoni, nell'edizione delle Opere complete dello scrittore uscita a Venezia fra il 1907 e il 1952. Trascritta — con un errore nel nome del destinatario, Coutinho invece che Coutinho — dal libro citato di Sousa Viterbo, e detta « ristampata da Achille Neri in 'Natura ed Arte' anno XII, p. 315 », è accompagnata da varie note, la più interessante delle quali è quella che, correggendo la trascrizione data dal Sousa Viterbo, di « d'ella camara » in « della camera », commenta: « Allude al duca d'Aument e al duca di Duras. Notizia preziosa: il Goldoni riacquistava alfine la libertà, né fu mai più schiavo del teatro » (lo scritto del Neri, a cui si allude, è su *Carlo Goldoni in Francia*).

² La data 4 marzo è indicata da Sousa Viterbo: la trascrizione del Ministero degli affari esteri reca quella del 2 marzo, seguita da un punto interrogativo.

della precedente, ci fa sapere che l'ambasciatore portoghese ha molto contribuito per la nuova attività, a Parigi, del Goldoni, la cui genialità di uomo « unico nel suo secolo » appariva degradarsi, a Vicente de Sousa Coutinho, nel « servire al gusto depravato di Arlecchini e Pantalone » (l'espressione è interessante come documento dell'atteggiamento, almeno dell'ambasciatore, nei riguardi della commedia dell'arte, negli anni della violenta polemica pro e contro di essa): « ... Aqui esteve Goldoni que se acha Mestre da Lingoa Italiana, da Senhora Adelaide, havendo largado a pensão da Comedia. Eu concorri muito com o conselho, para esta fortuna, pois me causava lastima ver hum homem, unico no seu seculo, servir ao gosto depravado de Arlequins e Pantalão. Neste mesmo dia me prometeu de expedir em poucos a Opera, e farei tudo que V. Exa. me ordena neste particular ... » (18 marzo 1765).

Un mese dopo, l'ambasciatore informa che il Goldoni non ha ancora potuto consegnare il lavoro, ma che ha promesso di farlo prestissimo: « ... Ainda não pude tirar da mão de Goldoni, a Opera, e ultimamente se desculpou com a molestia que tinha padecido, mas prometeu de a por prompta dentro de poucos dias ... » (15 aprile 1765). E dopo più di un altro mese abbondante la faccenda è allo stesso punto, giacché l'ambasciatore invia una lettera del Goldoni, che torna sull'argomento del ritardo della consegna dell'opera: « Na carta inclusa de Goldoni, verá V. Exa. o motivo, de haber dilatado tanto, a remessa da Opera » (24 maggio 1765)¹. E finalmente, una quarantina di giorni dopo, l'ambasciatore può informare il ministro che il Goldoni gli ha consegnato due opere, che egli trasmette con una lettera, evidentemente del Goldoni stesso: « ... Hontem me trouxe Goldoni duas Operas para S. Mag.^e que remetto com a carta inclusa ... » (5 luglio 1765)².

¹ Di una settimana prima è una precisazione dell'ambasciatore al ministro, (trascritta dal Sousa Viterbo, non sta nei documenti trasmessici dal Ministero portoghese degli affari esteri), a discolpa del ritardo — di cui dà la colpa al Goldoni —: « Nao pude ainda tirar da mão de Goldoni a Opera, e assim espero que V. Ex.^a a nao atribua a omissão da minha parte » (17 maggio 1765).

² Di queste due lettere il Sousa Viterbo dice che furono « probabilmente consegnate al re ». Le ricerche fatte anche da noi sono rimaste senza risultato.

Quasi un mese e mezzo dopo il ministro conferma all'ambasciatore l'arrivo delle due nuove opere goldoniane, pur non potendo ancora dare assicurazione che esse siano più felici di quella avuta precedentemente: «... Tambem me foram entregues as duas Operas que fes Goldoni; e espero que não tenham a mesma infelicidade que a primeira que nos enviou; mas não posso ainda segurar a V. S.^a couza alguma de positivo neste particular... » (13 agosto 1764: inedita). Pochi giorni dopo invece è lieto di poter informare l'ambasciatore che il re le ha gradite, e che quindi ha disposto che al Goldoni venga dato il compenso; e accompagna la propria lettera con una lettera per l'autore: «... As duas Operas remetidas por Goldoni não deixaram de ser do agrado de S. Mag.^e, e assim ordena, que V. S.^a lhe torne a dar a mesma quantia de dinheiro, que já por via de V. S.^a lhe foi dada quando fes a primeira, que vem a ser a importancia de Cincoenta moedas de oiro, das quaes V. S.^a será embolçado pela forma costumada. — E vai essa Carta para o mesmo Goldoni, que V. S.^a lhe mandará logo entergar... » (27 agosto 1765: inedita).

Quasi un mese dopo l'ambasciatore assicura che darà al Goldoni quanto gli è stato assegnato, e che invierà la ricevuta relativa: «... Não se me offerece nesta Posta, cousa alguma mais, que pôr na presença de V. Exa., se não que amanhã darei a Goldoni, as cinquenta moedas, de que S. Mag.^e lhe faz mercê, e enviarei o seu recibo, na semana proxima ». (23 settembre 1765: inedita). E una settimana dopo, insieme alla ricevuta del Goldoni, l'ambasciatore assicura che l'illustre italiano è rimasto molto soddisfatto tanto dell'accoglienza data alle sue opere quanto del compenso assegnatogli; oltre a ciò richiama l'attenzione sulle accluse modifiche « a uno dei drammi », come si era chiesto: «... Remetto a V. Exa. o recibo de Goldoni, que ficou muito contente, tanto da aceitação que tiveram as suas Operas, como da graça de que a grandeza de El-Rey Nosso Senhor a acompanhou. Inclusa vai a reforma de hum dos Dramas, como se lhe pedia... » (30 settembre 1765). E le modifiche di cui si dice in queste righe dell'ambasciatore sono uno degli argomenti di una lettera del Goldoni, che il Sousa Viterbo riproduce e che qui si trascrive, e dalla quale si apprendono particolari interessanti sul « libretto » che il Goldoni ha mandato

da ultimo: «Eccellenza. — Ieri solamente ho aperto il sacco che V. Ecc.za mi ha fatto l'onore di mandarmi e ci ho trovato dentro cento scudi in più di quello che io credevo ci fosse. Il mio inganno è derivato dall'aver veduto attaccato allo spago del sacco un bollettino con questa marca: 1200 scudi. L'inganno è stato per me piacevole, ma mi è dispiaciuto aver dato a V. Ecc.za una ricevuta di 1200 scudi e non di 1500, onde correggo il fallo, e le mando ora la ricevuta a dovere^[1]. Nello stesso tempo le invio la lettera per il sig. Franzi^[2] con dentro tutto quello che mi domandano, e mi è riuscito di fare in un solo foglio una fattura, che meritava di copiare, e di rimandare tutta l'opera. Invio tutto ciò prestamente, perché mi hanno fatto premura, affine di poter così mandare l'opera a chi deve metterla in musica. Spero che presto avrò l'onore di inchinarla a Versaglies, o a Parigi o a Fontanablo. Frattanto ho l'onore di protestarmi ossequiosamente, di V. Ecc.za, umilis.mo obblig.mo servitore Carlo Goldoni ».

A conclusione di questo scambio di lettere che documentano l'attività del Goldoni per la corte portoghese, c'è da segnalare che i lavori da lui mandati — e che secondo il Sousa Viterbo dovrebbero trovarsi nella « Biblioteca da Ajuda » a Lisbona —, sono sfuggiti anche alle nostre ricerche.

* * *

Nella sopra ricordata conferenza sulla fortuna del teatro italiano nel Portogallo del Settecento sono dedicate meno di tre

¹ Eccola: « Ho ricevuto io sottoscritto da S. Ecc. il Signor de Sousa, ministro plenipotenziario per Sua maestà portoghese in Francia lire mille cinquecento di questa moneta per ordine della Real Corte di Portogallo. Dico 1500 scudi, Versaglies, 24 settembre 1765, Carlo Goldoni ».

² Anche questa lettera è riprodotta (e detta « riportata da Achille Neri, come quella di cui alla n. 1 di p. 5) — sempre con l'errore di Coutinho invece di Coutinho — nella già citata edizione veneziana delle Opere del Goldoni, alla pagina 137 del vol. XXXIX (col numero CXLIII), e le si attribuisce la data del 24 settembre 1765 con la precisazione: « si ricava dall'unito biglietto ». Un'altra nota alla lettera dice: « Nulla so dire del Franci, né so indovinare a quale « opera » si alluda ».

pagine (le pagine 319-321 del citato volume) alle traduzioni portoghesi inedite di lavori del Goldoni, che avemmo occasione di esaminare in quegli anni. Esse costituiscono un capitolo interessante del complesso di versioni e di « adattamenti al gusto portoghese » del teatro goldoniano, che attirò allora la nostra attenzione (un complesso costituito da più di cinquanta testi): per la raccolta del materiale di tale capitolo ci fu, ancora una volta, preziosa l'amichevole generosità di Jorge de Faria, come si vedrà dall'esposizione che segue.

Di una parte di tale materiale si sono potute raccogliere notizie, senza che sia stato però possibile rintracciare le traduzioni relative. Cominciamo pertanto da questa parte, limitandoci forzatamente a dare le indicazioni del caso.

De *Il geloso avaro* è segnalata una traduzione « libera », manoscritta, da Lisbona (*O zeloso avarento*), nel catalogo di un'asta di libri del 1895 in Coimbra.

Ci sono state segnalate, quali esistenti nella Biblioteca Nazionale di Lisbona, le tre traduzioni inedite di cui ora diamo cenno, traduzioni che sono però sfuggite alle nostre ricerche nella suddetta biblioteca. La prima di esse è *O homem vencedor*, con una nota che precisa il nome del Goldoni come suo autore, e di António José da Paula come suo traduttore¹. Questo lavoro potrebbe essere la versione di *Il giocatore*, ci vien fatto di supporre, benché i titoli goldoniani che possono far pensare a quello portoghese siano molti. La seconda di esse è *O marido zeloso ou a consorte exemplar*, nei riguardi della quale il notissimo *Dicionário Bibliográfico Português* di Inocêncio Francisco da Silva informa che il traduttore della commedia « del Goldoni » sarebbe Luís José Baiardo². Quale sarà la commedia

¹ Quest'ultimo tradusse e interpretò anche *La dama bizzarra*.

² È un giornalista e autore di teatro, nato nel 1775 a Funchal nelle Isole Azzorre e morto dopo il 1838 (in quell'anno fondò un periodico settimanale teatrale, « Atalaia dos Teatros », che cessò le pubblicazioni dopo pochi numeri). Poiché fu al servizio del vescovo D. Joaquim de Meneses e Ataide, furono attribuiti a quest'ultimo molti dei lavori teatrali usciti col nome del Baiardo, che diede drammi (fra gli altri: *O Marquês de Pombal ou o terramoto de 1755*,

goldoniana tradotta? *La moglie saggia?* *La sposa sagace?* O un'altra? La terza di esse, *A pupila*, copia del 1782, è molto probabilmente versione de *La pupilla*.

Ancora Inocêncio Francisco da Silva segnala una traduzione intitolata *A donzela virtuosa* la quale, sfuggendo alle ricerche, lascia in difficoltà per avanzare una supposizione qualsiasi sulla commedia goldoniana di cui è versione: potrebbe essere *La putta onorata*.

Di una traduzione de *Il padre di famiglia*, *O melhor pai de família*, dovuta a José Manuel Penalvo¹, parla, oltre che l'Inocêncio, lo studioso spagnolo di teatro Cayetano Alberto de la Barrera nel notissimo *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde su origen hasta mediados del siglo XVIII*, del 1860. E ancora il de la Barrera parla di un'altra traduzione inedita, anch'essa del Penalvo, *O tutor com vigilância*: è la traduzione di *Il tutore*².

E veniamo ora alle traduzioni inedite dal Goldoni che avemmo occasione allora di esaminare, quasi tutte grazie alla generosità di Jorge de Faria³: l'analisi particolareggiata alla

del 1838) e commedie (fra le altre: *Templo do Silêncio*, del 1826). Ne rimase manoscritta una farsa, *Combate de touros*, del 1806.

¹ Il Penalvo fu un fecondo autore lisbonese di teatro, ed ebbe ai suoi tempi fama di buon poeta: ma rimase pressoché del tutto inedito risultando pubblicata, di lui, non più che una commedia.

² Le notizie date dal de la Barrera sulle due commedie sono già state citate da Amos Parducci in *Traduzioni e riduzioni spagnole di drammi italiani* (nel « Giornale storico della letteratura italiana », CXVIII, 1941, 1-2).

³ Riportiamo qui quanto avemmo occasione di dire di Jorge de Faria nella ricordata conferenza (è riportato alle pagine 319-320 del volume de « O Século »): « Há um estudioso hoje em Portugal que merece ser públicamente assinalado pela paciente e feliz procura de material luso-goldoniano inédito: é o estudioso que um dia escreverá a história do teatro português, o querido amigo Dr. Jorge de Faria. Aproveito esta ocasião para chamar a atenção de todas as pessoas cultas não só para o silencioso trabalho com que ele junta valiosos documentos éditos e inéditos que digam respeito ao teatro português ou aporuguesado, de todos os tempos, mas também para a extrema generosidade com que põe a disposição de outros esse material ». A chi potè godere dell'amicizia di Jorge de Faria è rimasto il rammarico che, soprattutto a causa della sua modestia, egli

quale le abbiamo sottoposte, e di cui diamo ora il risultato, risponde ai criteri di analisi a cui sottoponemmo il ricco materiale riguardante la fortuna del teatro italiano nel Portogallo del Settecento (dal Metastasio all'Alfieri, dal Maffei al Goldoni e ai minori), fortuna che costituirà il tema di una serie di articoli, dei quali questo vuole essere il primo.

La commedia goldoniana *L'incognita* fu tradotta col titolo *A incógnita ou O filho perverso* — « comédia em 3 actos por A. R. C. da S. » —, in un manoscritto messoci a disposizione da Jorge de Faria¹. Questi avanzò la supposizione che il traduttore sia stato António Ricardo Cordeiro da Sousa — uno dei tanti letterati secondari del Settecento —: il manoscritto è detto, sul frontespizio, « copiado em julho de 1839 », e appartiene a un certo José António Lisboa; in esso non risulta il nome del Goldoni.

La traduzione della commedia è in prosa, come l'originale. I nomi dei personaggi sono così mutati: Ottavio in Frederico; Beatrice in Henrequeta; Pantalone in Fabrício; Lelio in Leandro; Rosaura in Carlota; Colombina in Umbelina; Ridolfo in Astolfo; Brighella in André; Arlecchino in Braz. Solamente Florindo ed Eleonora hanno conservato il nome. Al Bargello corrisponde « Um Alcaide ». « Un uomo armato » e « Il vetturino » sono scomparsi. Non è mutato di molto il numero delle scene: le ventidue del primo atto sono ridotte a ventuna; le diciassette del secondo sono diventate diciannove; le venticinque del terzo sono ridotte a ventitré.

Ma alla sostanziale identità esteriore della traduzione con l'originale non corrisponde una sostanziale analogia del testo: anche questa versione (come gran parte delle versioni portoghesi del teatro italiano del Settecento: e tale caratteristica, con le relative conseguenze e deduzioni, risulterà confermata dagli

sia scomparso (nel 1960: era nato nel 1880) senza avere scritta quella storia del teatro portoghese che era stata auspicata.

¹ Scomparso lo studioso, la sua biblioteca è passata all'Università di Coimbra, dove ora esiste — a sodisfacimento di un antico desiderio di Jorge de Faria — un insegnamento di storia del teatro.

articoli successivi a questo) è caratterizzata da un ampliamento che non è sempre soltanto formale — benché spesso non manchi neppure un'aderenza letterale al testo —.

L'atto primo si apre con ampliamenti da una parte e concentrazioni di parole dall'altra¹; ma la sostanza di esso si può dire non si allontani da quella dell'originale goldoniano², neppure quando, al centro dell'atto, la scena X è ampliata di molto, giacché le sette battute, generiche, che precedono la sfuriata di Pantalone al figlio Lelio, sono diventate tredici, molto più lunghe e, ciò che è ancora più importante, costituiscono una vera scena, dove a Lelio sono attribuite, durante il suo scontro col padre, doti di calma e di chiarezza di deliberazione che non sono dell'originale³. Anche in questo tradut-

¹ Infatti già l'apertura della scena trattiene più a lungo l'attenzione del traduttore che quella dell'autore. Dice il Goldoni: « si vede l'aurora che va dilatandosi », e dice il traduttore: « vê-se ir rompendo a Aurora, e a pouco a pouco saindo o sol », precisando inoltre che « depois de aberta a scena, sae Florindo conduzindo Carlota pela mão, com alguma repugnância ». E nella battuta centrale della scena I tra i due si inseriscono anche alcune considerazioni che non sono nell'originale, per esempio la seguente di Florindo sul conto di Colombina-Umbelina: « Tu a conheces a sua depravada índole, o seu desmedido valor ... Ah, minha querida Carlota ». Soppressioni invece, di analoga entità, si incontrano soprattutto nelle scene II e VIII. Alcune battute poi sono spostate da un personaggio all'altro, come per esempio il motivo espresso da Rosaura nella scena VI (« chi ha una sposa amabile come voi ... »), che viene messo in bocca di Beatrice-Henriqueta: « quem tem um exterior tão amável não pode deixar de ter um coração bem fazejo ».

² Se ne allontana qualche volta, sia pure marginalmente e casualmente, anche con qualche ... errore di grammatica, come fece notare scherzosamente Jorge de Faria per esempio a proposito della battuta finale, di Ottavia, della scena V: « é a honra quem [sic] pretende socorrer a inocência ».

³ Ecco, con l'originale goldoniano, l'adattamento portoghese di questo autore, per dare un esempio del suo intervento: « Lea.: André, vai procurar meu Pay: Dize-lhe, q̇ não torne a espor-se; q̇ então ... então ... Basta ... dize-lhe, q̇ não torne ... — Parte. — Fabr. (encaminhando-se, a Leandro): E o q̇ hade suceder se tornar? — André (à parte): Chegou o tempo: tirou-me o trabalho. — Fabr.: Dize, infame, dize o q̇ ha de suceder? (a Leandro) E tu maroto, serias portador de semelhante embaixada? (a André). — André: De sorte q̇ ... Essa é boa! ... Eu ... Snr. .. Eu ... (à parte) Que tal está a arreosca? — Fabr.: Tam bom és tu, como elle. Já, já; aballa p^a a tua obrigação. — André: Prompto ... Sim Snr. (à parte) Que tal foi a entalação? (em acto de partir). — Lea (a André): Ouve

tore è evidente la tendenza generale portoghese dell'epoca a rendere lieve ed esilarante il teatro straniero introdotto e adattato (tendenza palese nelle traduzioni del Goldoni e, molto ancora di più, in quelle del Metastasio): egli si vale, a tal fine, soprattutto dei personaggi minori, come per esempio di Brighella nella scena XII, in un momento di passaggio tra il lamento di Florindo che non trova Rosaura e l'apparizione di costei¹. E da questa scena fino all'ultima dell'atto si accentua l'ampliamento tanto di forma quanto di sostanza del testo:

(à parte a André). Pobre de ti se não dás conta de Carlota. — André (à parte a Lea.): Deixe o cao p. minha conta. — Fabr.: Indignos! Que segredos sao esses? — André: Bagatella, Snr. Meu Amo ... bagatella ... Deo-lhe agora o Snr. Leandro em andar joggando comigo o jogo dos segredos ... É forte quezilia. Disse-me q̃ lhe procurasse una frangonata p^a a ceia ... ora isto de frangonata é couza innocente, nao perjudica; e o q̃ nao perjudica escusa de segredo ... nao digo bem, Snr. meu Amo? (a Fabricio). — Fab.: Forte novellista se perdeo em tal maroto! ... Desaparece a meus olhos, quando nao ... (ameaçando darlhe). — André: Nao se encomode ... nao se encomode. Isso lhe faço eu de muito boa vontade. Estou ao seu dispôr. (à parte). La se avenhad com o argumento, q̃ eu sou os nove fora dessa taboada (vaise) ».

E aveva detto il Goldoni: « Lelio: Brighella, va trova mio padre, e digli che non faccia più una cosa simile, perché ... perché ... Basta, digli che non ci torni. — Pantalone: Cossa vorla dir, patron? Cossa sarà, se tornerò? La diga, cossa sarà? (a Lelio) Andè via de qua (a Brighella in atto di partire) — Brighella: Servitore umilissimo. — Lelio (Ehi, ci siamo intesi) (piano a Brighella). — Brighella (Non occorr'altro) (a Lelio). — Pantalone: Cossa gh'è? Segreto? — Brighella: Eh! Mi son galantomo. La sa chi son. (Sto sior Lelio me vol far perder el pan). »

¹ Questo monologo di Brighella-André introduce il tono buffonesco che si svilupperà poi, come motivo accompagnatore, durante il resto della commedia, soprattutto nel secondo atto — come vedremo — (È palesemente teso a far ridere il pubblico: « Por mais que meta o nariz em muita parte, não é possível cheirar-me a Carlota: se não tópo com ela, sem dúvida o tal menino, que traz sempre o dar nas ancas de prometer, manda-me fazer viagem para o Reino dos defuntos; e eu a falar a verdade é gente com quem me não dou muito bem: além disso, eu não gosto de viajar. Istos são génios; cá o meu não é de ambulante. Oh! Lá está o sr. Florindo: pelo acionado cuida que faz versos. (Florindo tem feito algumas gesticulações próprias da sua aflição). Todos os namorados têm sua veia; menos meu Amo, que em lugar de veia, tem fura veias; pois leva tudo á ponta da espada. Agora me lembro, que este Sno' é o rabo leva da tal menina, e como tal pode andar para aqui ao cheiro ... Toca a embuscar (esconde-se) ».

¶ Carlota: protesto q' hei de vingar-me. A
mesma Ley, q' a p^a mim, a p^a vós, ambos
estamos sujeitos ao mesmo dever, e as mes-
mas penas.

Frederico

Eu não gosto de altercações... Eu sou honrado.

Henriqueta

E eu não menos.

Frederico

Carlota é digna de piedade.

Henriqueta

É Florindo de Compaixão.

Frederico

Em Carlota existem virtudes.

Henriqueta

Em Florindo não se encontram vícios.

Frederico

Carlota é perseguida.

Henriqueta

Florindo é ultrajado.

Frederico

Em fim, a honra manda proteger uma mu-
lher afligida.

Henriqueta

Em fim o dever manda auxiliar um ho-

mem desvalido.

Frederico

Basta: nem mais uma palavra. Vai muita
diferença de meu ao vosso sexo: p^a este é pouco
todo o melindre. Tenho resolvido. A ley do
meu alvedrio é esta. O sol de amanhã deverá
luzir p^a vós longe desta Casa: não tornareis
a este Campo: e se não mudais de intento
não vereis mais a luz do dia vai-se.

Henriqueta

Fogo de estopa, levanta grande lavareda, po-
dem logo se apagar. Quando chegue ao extre-
mo farei patente a causa q' me conduziu a
favorecer Florindo. Salvarei a minha repu-
taçãõ, e meu Marido não terá de q' vitupe-
rar-me.

Jerma 10^{os}

¶ Brax DB, e a Ditta.

Brax

Ahora minha ama?

Henriqueta

Encontras tes o Sr^o Florindo?

Brax

Ahora não... esta tua é femineira.

Henriqueta

Que dizes?

ampliato è già nella suddetta scena il colloquio tra Florindo e Rosaura, dove molte esclamazioni diventano intere battute; ampliatissima è la scena XV, le cui 12 battute sono diventate 29¹; un notevole ampliamento di idee caratterizza anche la scena XVII, dove il proposito di Florindo, di farsi rendere ragione da chi si è comportato male con Rosaura, espresso dal Goldoni con poche parole, si trasforma in una lunga meditazione². E gli ampliamenti continuano, corrispondendo ad essi

¹ Mentre nel Goldoni tutto è rapido in questa scena, dove c'è solo l'indispensabile per il procedere dell'azione, nel traduttore ognuno dei personaggi indugia nelle rispettive circostanze. Rosaura-Carlota per esempio fa meditazioni sulla crudeltà del proprio destino, e molto più serrato diventa il bisticcio di lei con Lelio-Leandro, dal quale vorrebbe essere lasciata in pace; quest'ultimo a sua volta giura che, prima di perdere lei, perderà la vita, e la scena finisce in modo violento, col giovane che porta via con sé la donna contro la volontà di lei: «... Carlota: Céus! Apenas me livrei dum perigo [pensa a Florindo], me precipitais em outro maior! Que importa, que Leandro me libertasse, se venho a cair nas suas mãos! Èle chega... Bom Deus!... Para onde fugirei? (muito afflitta, correndo a scena). — Leandro (metendo a espada na bainha): Estás livre, e no meu poder. — Carlota: Deixa-me, por piedade — Leandro: Deixar-te! ... se eu te procuro com tanto exceso, como deverei deixar-te? — Carlota: Cruel, que pretendes de mim? — Leandro: Nada que seja mau (com muito socego)... — Carlota: Quais são os teus intentos? — Leandro: Os mesmos, que de Florindo. — Carlota: Florindo tem virtudes. — Leandro: Nem comigo, e dize o que quiseses. — Carlota: Tal não conseguiras. — Leandro: Oh! so agora é muito teimar! (com irrisão e pachorra). — Carlota: Olha que o Céu tem raios. — Leandro: Não falemos em coisas que metem medo. — Carlota: Teme a sua justiça, traidor. — Leandro: Se eu fôsse traidor não te procurava. — Carlota: Justificavas-te mais se o não fizeras. — Leandro: Eu não te ofendo. — Carlota: Pois deixa-me outra vez, eu to imploro. — Leandro: Primeiro que te deixe, perderei a vida. Vem comigo (agarrar-a). — Carlota: Larga, malvado (forcejando para libertar-se). — Leandro: Estás nas minhas mãos, não me escapas, indigna (levando-a com violências). Vamos. — Carlota: Quem me socorre? — Leandro: Vamos... vamos... (vai-se levando-a com violência). — Carlota: Amparo... socorro (já quasi fora de scena, e vai-se)».

² Eccola: « Que tal não acredito. Que é um impossível. Carlota tem virtudes, e a virtude as mais das vezes é perseguida pelo ódio, e espinhada pela traição. Esta, certamente a roubou, temendo, que os seus raios abrasassem os fundamentos de suas intenções (olhando para Henriqueta com ênfase). Mas engana-se; que a virtude é como o sol, o qual rompendo a nuvem que o tolda, mostra a face mais brilhante e magestosa. Eu vou procurar Carlota, eu vou



alcune riduzioni, quantitativamente e qualitativamente ben minori, nel finale delle scene XVIII e ultima¹.

Nell'atto secondo la traduzione continua col criterio di abile e intelligente « adattamento » constatato nel primo: in varie scene (II, III, ecc.) il numero delle battute diminuisce senza che però venga eliminato alcunché di importante per l'azione. È da notarsi un certo compiacimento del traduttore a introdurre (o ad accentuare) qualche atteggiamento di una certa arditezza². Particolarmente ampliata è la scena IX: le 11 battute che nel testo precedono il lungo racconto di Rosaura (racconto che a sua volta è notevolmente ridotto, e per di più spezzato in due da un interrogativo, « E depois? », di Frederico) sono diventate 21; e sul finire della scena Ridolfo ed Eleonora non sono semplicemente annunciate come nel testo, ma viene Braz con una lettera in cui il ministro chiede a Frederico di fare buona accoglienza ai due signori che vengono alla ricerca di Carlota che — il ministro ben sa — è in suo potere. E Braz fa dello spirito, col tono del « gracioso » del teatro iberico che deve divertire il pubblico³; e anche nelle scene seguenti si va accentuando

indagar a traição; porém trema o traidor, qualquer que êle seja, trema da minha vingança (vai-se) ».

¹ Alla chiusa della scena XVIII Beatrice risponde, nell'originale, tutta la propria situazione personale con Florindo, che ella ama e che si trova con altra donna: il traduttore sostituisce al tutto una breve considerazione di carattere generale sulla triste sorte delle donne. L'ultima scena poi, oltre che ridotta, è sensibilmente mutata: la calma apparente — ma prodroma di tempeste —, che si sente nel colloquio fra Arlecchino, Rosaura e il maestro di posta, è scomparsa, ed è rimasto ben chiaro il senso tragico di Rosaura presa a forza, che grida: « Parta-se a morrer (vão-se) ». (A questo punto c'è una scrupolosa precisazione, da parte del traduttore: « N. B. Recomenda-se, que êstes ditos sejam quâsi ao mesmo tempo da briga »).

² Per esempio nella scena VII, quando Leonora investe Lelio (« Entrate in camera d'una donna, che non conoscete »), costui sostituisce alle parole del Goldoni (« un uomo d'onore può entrare dappertutto ») le seguenti: « Dir-vos-ei: Quarto de Estalagem [è l'osteria] ... Porta aberta ... Madama em frente ... Ela dormindo ... Solitário tudo! ... Ora isto são coisas de atçar a curiosidade, e os serviços dum homem civil ».

³ Alle domande di Ottavio-Frederico, Arlecchino-Braz risponde infatti in questo modo: « Parece-me que um é um macho, porque traz calções, outra

l'evidente finalità di fare dell'ironia, per lo stesso scopo¹. La scena più ridotta nell'atto è la XIV (XVI nel traduttore), dove il lunghissimo racconto di Ridolfo-Astolfo a Rosaura-Carlota — sulle peripezie del padre di lei —, è ridotto a una frase: « Um criminoso em Sardenha não podia manifestar-se em Nápoles sem receio ». Poi il complesso delle tre ultime scene dell'atto è simile all'originale, eccezion fatta per il disperato sfogo finale di Florindo (nella decisione di salvare Rosaura-Carlota ad ogni costo), che si riduce sensibilmente².

Nell'atto terzo il lungo monologo iniziale di Colombina si riduce quasi solo a ciò che riguarda lei personalmente, essendo soppresso quasi tutto quanto si riferisce a Rosaura, ma le aggiunte e gli ampliamenti nella scena compensano tale riduzione; e questo processo di sostanziale compenso continua³. Caratte-

fémia, porque traz saias. O macho é velho; e a fémia, se o é, não deixa de fazer arranjo ».

¹ Soprattutto naturalmente col personaggio di Arlecchino-Braz, del quale leggiamo ancora un passaggio. A una domanda del suo padrone Ottavio-Frederico, stizzito (« si entra così nella mia casa? »), il servo — che, non si dimentichi è venuto con uno scopo molto serio, parlare di Rosaura — risponde evidentemente con l'aria buffonesca di farsi beffa di tutto e di tutti: « A porta estava aberta, eu tinha pressa, a vossa licença tardava, fui entrando ».

² E nel traduttore l'atto si chiude con parole di perfidia di Beatrice-Henriqueta: « Quanto folgo! ... Perdõe o insulto, só para vingar-me (vai-se) » (sono accompagnate dal seguente N. B.: « esta última fala de Henriqueta deve ser dita ainda durante o combate, de sorte que todos deixem a scena ao mesmo tempo »).

³ Fra le parti nuove vale la pena di sottolineare una battuta di Brighella-André alla chiusa della scena III, dopo la partenza degli uomini di Lelio: « A êlles ... a êlles. Snr. meu Amo: a maior porta seja a orelha, perdoa não o acompanhar; mas eu cá não sou para essas coisas: esta heroína não empunha melhor o copo nas contendas de Bacho do que a espada nos campos de Marte. Espero que eu não sou da bulha (olha para trás). Ora o medo sempre é um grande papão, cuidei que me deitara o cordelinho ... Mas pelo sim, pelo não metamos pernas à ruça, o diabo é negro. Cabana me feci (encaminhando-se à cabana, e derrepente para). Alto, aquelas muralhas estão assim por modo de coisa que não presta para nada, e eu cá não me julgo seguro na sobradita praça ... Nada ... nada ... Campo largo ... As gambias são boas, êlles não me pilham a correr ... Por aqui me sirvo ... A Deus Snr', meu Amo; se morrer lá, boa viagem. Pernas para que te quero (vai-se) ». L'accentuazione in chiave buffonesca è spinta sino a far esprimere, da questi personaggi trasformati net-

rizzano le scene centrali dell'atto notevoli ampliamenti, in cui meritano di essere sottolineati alcuni risalti dati dal traduttore a situazioni o a caratteri dell'originale goldoniano: per esempio l'ulteriore accentuazione in chiave buffonesca del personaggio di Arlecchino. E tale accentuazione dell'ironia si nota anche nell'ampliamento dato al breve monologo in cui Lelio (scena XIII), colto il momento opportuno, vuol farsi portare Rosaura dal personaggio armato che è in scena con lui: le otto righe goldoniane si trasformano in una vivacissima scena fra tale personaggio e Brighella. In gioco altrettanto indiatolato si trasformano, nella traduzione, le nove battute del dialogo fra Lelio e Rosaura della scena XVI, gli stati d'animo dei quali personaggi si precisano nelle ben 31 battute: Rosaura-Carlota, nel chiamare cielo e terra a testimoni della decisione di difendere la propria innocenza, giunge a ... sparare un colpo di pistola non ... goldoniano, per chiamar gente. E nella scena seguente lo stato d'animo espresso dalle insistenze di Lelio col padre — che crede alla sincerità dell'amore del figlio per Rosaura — è preparato, dal traduttore, con due lunghe battute: la prima del padre Pantalone-Fabricao, ansiosamente perplesso fra il desiderio di liberare la terra da quel « mostro » che è il figlio, da una parte, e l'amor paterno, dall'altra; la seconda, di Rosaura-Carlota, che incita Lelio a « dar retta alla voce del cielo » che parla per la bocca del padre, perché cessi di essere « l'orrore della natura », ricordando che « l'uomo pentito appare nel mondo con maggior splendore che l'innocente ». E anche il rifiuto, che segue, di Rosaura a sposare Lelio è ampliato di molto, con battute intese a ridiscutere dei diritti di precedenza di chi ha già avuto il cuore di una donna. L'approfondimento e l'accentuazione degli stati d'animo si confermano durante il colloquio tra padre e figlio della scena XX, alla presenza degli sbirri venuti ad arrestare il giovane: le battute chiare ma sbrigative del Goldoni diventano qui meditazioni filosofiche e sentimentali¹.

tamente in «graciosos», i loro pensieri — coerenti nella sostanza — in forme apparentemente anche sconnesse e magari di non immediata comprensione.

¹ E ciò avviene per tutti i personaggi, anche per quelli tradizionalmente meno adatti a tale raccoglimento interiore. Ecco, per esempio, un momento di

E verso il finale dell'atto l'ampliamento assume le sue più vaste proporzioni: si direbbe che il traduttore si lasci trasportare dal desiderio di un « motus in fine velocior ». La notizia data dal tenente (che il figlio del conte Ruggero si è sposato in Olanda e che perciò Rosaura è libera), si amplifica fino a occupare tutta una scena, nella quale Beatrice-Henrequeta, anziché riferire al padre di Rosaura-Carlota la commissione, gli porta una lunga lettera che racconta il fatto; è inserito un diverbio fra Ottavio-Frederico e Beatrice-Henrequeta; è espressa con abbondante indugio la gioia di Pantalone-Fabricao per la pace riportata in due famiglie afflitte; ecc. Ed è mutato il finale della commedia: non compaiono Colombina e Mingone, il lavoro non è concluso da Ottavio (con buone parole per tutti e con un dignitoso rimprovero per Lelio) ma da Lelio-Leandro, il quale, in una commovente scena di due lunghe fitte pagine, confessa il proprio crime, invoca e ottiene il perdono del padre (che piange durante tutta la scena), commenta agli spettatori i casi della commedia sottolineando che solo la virtù « che viene dal cielo, fa in modo che non si confondano gli uomini con i mo-

Pantolone-Fabricao: « (ao tenente) Revogai. Senhor, revogai a fatal ordem. Meu filho ainda não perdeu a forma de humano, ainda se não converteu num monstro: a natureza ainda com medonho grito lhe dá de recordar que é filho, que sou Pai, e o eco dêste sagrado título lhe imprimirá o respeito às minhas vozes, e o compadecimento às minhas lágrimas. (ao filho) Filho ... filho dum Pai desgraçado, a tua rebeldia já fez cair a teus pés êste Pai afficto; o que então fez o acaso, agora vai fazer de propósito a ternura, e o amor ... aqui me tens prostrado sobre a terra que frisas ... (ajoelha) repara nestas lágrimas; atende bem à fonte donde nascem, quem as faz correr, é a sensibilidade, é o temor da tua perdição, é o affecto daquele que te deu a vida ... Não queiras amargar para mais tempo os meus dias; suspende para uma vez a carreira às tuas desordens; consente que a minha morte seja menos afficta; que eu termine entre os teus braços, e que corram com ternura êstes olhos, essas mãos, que tantas vezes entornaram sôbre a minha vida o pestífero veneno do tormento e da affição (chora) ». E una parlata del figlio, poco dopo: « Leandro, que mais esperas? ... Ainda não se abalha; ainda não treme o teu coração? ... Queres ser o horror da humanidade? ... Queres ver outra vez teu Pai lançar-se a teus pés... Humilhar-se o domínio à obediência; perverterem-se as leis da natureza! ... O meu Deus! ... Se isto são remorsos; se elles anunciarão a minha emenda, farei que dupliquem, farei que eu me torne cual devo ser no meio da sociedade ».

stri»; e termina con un solenne pistolotto finale moraleggiante (« Entronize-se pois a virtude, como filha do Céu, e então merecemos as suas benções, o amor da Pátria, e o verdadeiro nome de humanos »), la cui presenza e la cui finalità costituiscono un'altra delle caratteristiche generali dello « adattamento al gusto portoghese » del teatro italiano del Settecento.

Anche una traduzione inedita di una delle più note commedie goldoniane, *La bottega del caffè*, *A casa do café*, ci fu messa a disposizione da Jorge de Faria. Essa fu da lui rilevata insieme ad altro materiale della biblioteca del famosissimo intendente settecentesco di polizia in Portogallo, Pina Manique: reca la data del 1789 e, come autore, le seguenti sigle: P. F. P. d. M., sigle che il de Faria avanzò l'ipotesi che siano di qualcuno di quella famiglia, forse del figlio dell'Intendente¹.

I nomi dei personaggi sono mantenuti, è però alquanto cambiata qualcuna delle precisazioni che li accompagnano: a Vittoria è tolta quella di « moglie di Eugenio »; a Flaminio è aggiunto il cognome di « Ardenti »; i « camerieri di locanda » e i « garzoni di caffè », « che non parlano », sono ridotti a uno per categoria, « che parla ». L'azione, almeno se si tengono presenti i cambi di ora indicati dai personaggi, è spostata dal pomeriggio alla sera². La traduzione è, nel suo complesso, fedele all'originale, con però soppressioni e ampliamenti. E anch'essa risponde a un evidente proposito di accentuazione del ridicolo e del buffonesco, ottenuti spesso con non più che rapidi giochi di parole.

Nell'atto primo avvengono i mutamenti più degni di nota. La soppressione delle parole pronunciate da Ridolfo su D. Marzio all'apertura della scena III (« Ecco qui quel che non tace

¹ Ma le iniziali del figlio dell'Intendente (che ebbe anche una figlia, Catarina Antonio Nogueira e Matos Andrada de Pina Manique) non corrisponderebbero a quelle del manoscritto, chiamandosi egli Paulo Nogueira de Andrada.

² Nel colloquio fra Ridolfo e D. Marzio della scena III le ore tredici e tre quarti — di cui dice Ridolfo — sono diventate le sette e tre quarti, e le sedici — che D. Marzio ha sentito suonare — le dieci. E questo spostamento sposta tutti i termini del buffo pasticcio fra i due.

mai, e che sempre vuole aver ragione») ha una certa importanza, perché ne viene una minore precisione di rapporti fra i due. E nella scena seguente il colloquio fra i due ha un certo ampliamento con un maggiore spezzettamento e con un ritmo più rapido delle battute, e col palese fine di sottolineare il tono di diffidenza reciproca. Ma nel complesso i mutamenti si possono dire irrilevanti; e gran parte della traduzione dell'atto appare letterale¹.

Le ventisette scene dell'atto primo sono rimaste ventisette; le trentadue dell'atto secondo si sono ridotte a ventidue; le ventisei dell'atto terzo sono rimaste ventisei.

Nell'atto secondo le scene — pur così cambiate di numero — sono rimaste nel complesso eguali a quelle dell'originale: pressoché insignificanti sono tutti i mutamenti².

E nell'atto terzo la traduzione è pressoché letterale fino alla scena VII, nella quale le nove battute rapide fra Ridolfo, Trappole e « giovani » sono ridotte a tre, e sono scomparsi i « giovani »: nell'ultima battuta Rodolfo fonde però la sostanza di tutte quelle soppresse³. Dalla scena IX è tolta l'allusione

¹ Un'idea della prudenza del traduttore, alle prese con l'originale, si ha nel rileggere l'ultima battuta di Eugenio nell'atto, e nel leggerne la versione portoghese: « Povera donna: Mi ha intenerito. So che lo dice, ma non è capace di farlo; le andrò dietro alla lontana e la piglierò colle buone. S'ella mi porta via la dote, son rovinato. Ma non avrà cuore di farlo. Quando la moglie è in collera, quattro carezze bastano per consolarla »: e: « Pobre Senhora! Misera Consorte! Ela me tem enternecido. Vejo que pretendeu de abafar; porém não tem coração para executar o que disse. Irei seguindo-a, e a convencerei com amorosas palavras. Se emprendesse tirar-me o dote ficaria de todo arruinado; porém o seu amor para comigo lhe não consentirá. E finalmente quando uma Senhora está cheia de cólera e furor, quatro finezas e caricias são bastantes para abrandar-lhe a ira ».

² Nella scena II alcune battute fra Ridolfo ed Eugenio sono fuse insieme, e le ultime due sono soppresse del tutto. Un'idea del desiderio, alle volte, del traduttore, di condensare l'originale, con insieme lo scrupolo di mantenere tutto ciò che è nel testo, si ha nel rileggere l'inizio della scena II, e nel leggerne la versione portoghese: « Ridolfo: ho fatto qualche cosa — Eugenio: Só che avete avuto le due pezze di panno; il giovane me lo ha detto: le avete esitate? — Ridolfo: Le ho esitate »: e: « Ridolfo: Alguma coisa se tem feito. Fiz-vos venda de quatro peças de pano ».

³ Eccola, per chi la voglia confrontare con le battute corrispondenti del

di Trappole a D. Marzio, di volere « andar per forza a giuocare in terzo col matrimonio »; quindi, nella scena X, l'affermazione « al matrimonio si porta rispetto » di Trappole diventa: « deve tratar com respeito a casa do meu Patrão ». Di altrettanto scarsa importanza per il contesto dell'azione sono le lievi modifiche delle scene successive: degna di particolare menzione, in tale quasi assoluta fedeltà all'originale, è la libertà di adattamento delle battute dell'ultima scena della commedia.

La traduzione qui sopra esaminata da *La bottega del caffè* non è che una delle molte conferme che tale commedia fu tra le più popolari nella cronaca e nella storia letteraria e teatrale portoghese del Settecento. Uno degli studiosi di teatro più illustri del nostro tempo, Albino Forjaz de Sampaio, nei suoi noti *Subsídios para a história do teatro português. Teatro de cordel* (Lisboa 1922) cita (in una nota a p. 59) una commedia dal titolo *Loja do café ou a escocesa* (del 1762). Nel retro dell'ultima pagina di una traduzione di João de Santa Rita di un'altra commedia goldoniana, *La moglie saggia (A mulher sábia e prudente, del 1768)*, si annunciò come imminente una *A casa do café*, che o non apparve, o è scomparsa. Nel catalogo di un'asta in morte di un bibliofilo portoghese¹ è elencata una *A loja do café* manoscritta, che si può ragionatamente supporre traduzione della commedia goldoniana in questione. E finalmente, un'indicazione della Biblioteca Nazionale di Lisbona ci parla di una traduzione inedita manoscritta dello stesso titolo, che non ci è stato possibile rintracciare.

E anche il manoscritto di una traduzione di *Tonin Bella Grazia, o il Frappatore*, il cui titolo, *O Trapaceiro*, appare accompagnato dalla seguente precisazione: « composto no idioma italiano pelo Dr. Carlos Goldoni », ci fu messo a disposizione

testo: « Toma sentido nesta Loge enquanto eu chego ali à casa do barbeiro, e olha que lá dentro ao meu quarto onde está o senh. Eugénio e sua mulher não quero que vá ninguém. Vou ver se acomodo estas desordens da pobre Peregrina ».

¹ Nei nostri appunti di allora manca la precisazione del nome di tale bibliofilo: manteniamo tuttavia l'indicazione.

Eug. Que hei eu? Se quereis que façamos hum bom jantar,
estou pronto.

Mar. Sim, sim hum bom jantar.

Nos. (A vobos dos meus Concellor.)

Eug. Olhai, vamos á laza de janto.

Nos. (Nas voads, que lá vos fazem jogar.)

Eug. (Deixai-me que hoje estou afortunado.)

Nos. (Está mal le incurravel.)

Lea. Esperai: em vez de irmos á laza de janto appareceme,
ser mellos jantarmos todos aqui em sima no quarto do
am. Landolfo.

Eug. Eu quero mim onde quizerdes; mandaremos fazer o jantar
aqui na locanda, e depois que no lo tragas cá sima.

Mar. Sim, dizes bem: eu convoco, que hei Cavalleiros como
eu convoco em tudo.

Nos. (Sobre todo! Nem a menor conlax q' o estais logrando)

Lea. O lá Monsieur Landolfo!

Scena XV.

Landolfo da laza de jogo, ^{com} cord.

Land. Aqui estou meus Cavalleiros, que determinas?

Lea. Queris fazer o favor de emprestarmos o vosso quarto da
de sima para jantarmos?

Land. Não não! Não não! meu amor. Vou já depressa fazelo
vazzer.

Land. (Vende-nos lá cartas) — ja Landolfo

Land. (Olhai que eu levo tambem)

Land. (Está entendido. Levai hum terço.)

Land. (Sim estou contente.) — U.

Eug. Entas quem vai determinar?

Lea. Hide vos mesmo.

Eug. Está bem, mas diz hum proverbio que,
a fumeas emais afista
em madamas nunca presta.

Nos. (E de mais emais quer madamas?)

Mar. Aqui o bri? Conde pode trazer a sua Bailarina.

Lea. Porque não? Em huma Comp. de amigos não temo
duvida que ella afista.

Mar. Ol' La certo que aquereis esperar?

Lea. Amigo, isto não se q' aqui agora.

Eug. Eu quero ver se conduzo tambem a Peregrina.

Lea. Quem he essa Peregrina?

Eug. He huma Senhora Civil e honesta

Mar. (Sim, sim eu vos contarei tudo) — ja Leandro



da Jorge de Faria. È una copia dell'Ottocento (luglio 1834), che un Thomaz José fece evidentemente di un manoscritto del Settecento. I nomi dei personaggi sono così mutati: Ottavio in Leopoldo; Tonino in Camillo; Fabrizio in Gaudêncio; Rosaura in Felisberta; Florindo in Flaminio; Beatrice in Dorotea; Eleonora in Elvira (e di essa si specifica che appare « em traje de peregrina »); Brighella in Gandolfo; Colombina in Argentina; Arlecchino in Pasmatorio; al servitore di Beatrice sono sostituiti « servi » in plurale, in più c'è « um criado de Gaudêncio, que falla ». È scomparso il dialetto dalla bocca dei personaggi che lo usano nell'originale, Arlecchino, Tonino, ecc. La traduzione è pressoché letterale, stesa con palese preoccupazione di capire e di rendere con assoluta e persistente fedeltà il testo; e le modifiche sono così lievi che si può dire si riducono — nel maggior numero dei casi — a sfumature di parole.

Già le differenze — le poche e lievi differenze — del primo atto tra originale e traduzione manifestano il proposito del traduttore, di accentuare l'atmosfera satirica o il senso del ridicolo¹ (chiude l'atto un'affermazione di Fabrizio-Gaudêncio geloso di Tonino-Camillo a causa di Rosaura-Felisberta: « e quando agrade a Felisberta, farei que o tempo lhe mude o agreste tratamento, que lhe deu uma péssima educação »).

E tale accentuazione si conferma nelle sfumature con cui si traducono i passi dell'atto secondo intesi a fare parodia o

¹ Per esempio una considerazione di Tonino che vorrebbe sposare — dice — una poetessa perché « anca mi son poeta », dà modo al traduttore di attaccare i poeti « parassiti »: « e poderia fazer a minha figura com a ajuda dos amigos porque destes impostores tenho visto muitos ».

Qualche esempio di modifiche nell'atto. La risposta di Arlecchino (scena II), alla domanda di Colombina se vuole sposarsi, « perché no? », diventa: « se é dificultoso ofício casar-me, eu o aprenderei ». L'immagine della « pelada » alle penne (scena III) è sostituita da un'immagine portoghese che si riferisce alla lana: « se tiver muita lã o senhor Leopoldo cuidará em tosquiá-lo ». L'espressione di Tonino (scena VI) « no le me piase », a proposito delle donne veneziane (è la favola della volpe e dell'uva acerba ...) è sostituita dall'affermazione che egli non vuol badare ad esse: « assentei comigo de não fazer caso das Vinicianas » (a proposito delle donne romane il traduttore mantiene invece l'affermazione del testo — cioè che sono virtuose —, ma sopprime il « le xe de bon cuor »).

canzonatura¹. E in quest'atto, data la complessiva fedeltà della versione, salta all'occhio la riduzione piuttosto ampia che avviene nella scena IX, dove le due nenie dell'amore fra Enea e Didone sono ridotte e sostituite da una che non ha nulla a che fare né con la caricatura di quel dramma, che c'è nella prima dell'originale, né con la grazia da canto campestre, che c'è nella seconda². E alla fine dell'atto la battuta conclusiva di Tonino è data solo in parte, ma completata da due battute, a parte, di Rosaura-Felisberta (« não vi homem mais afectado ») e da Tonino-Camillo (« não vi mulher tão carinhosa »).

L'atto terzo si caratterizza per essere quello tradotto nel modo più letterale³.

¹ Per esempio, nella scena II, Arlecchino non è, nel traduttore, altrettanto cavaliere — con la propria padrona — che nel Goldoni... Si confronti il testo: « Ottavio: è giovane la vostra padrona? — Arlecchino: cusi e cusi » con la traduzione: « Leop.: é moça a vossa Ama? — Pasm.: se é Ama não pode ser moça. — Leop.: pergunto se é rapariga. — Pas.: é rapariga mulher. — Leop.: é gentil? — Pasm.: assim, assim, passageira. — Leop. de que condição? — Pasm.: de condição feminina »; ed è soppressa la seguente malignità (buttata lì e subito cancellata da una precisazione) di Arlecchino sulla padrona: « più tosto pubblica (persona) che privata ».

² L'arietta amorosa per Rosaura, col motivo « e nio, e nio, e nio », è così mutata: « meu bem deixa o liro deveras te falo eu morro eu estalo se acaso contigo não chego a casar. Ay te le, li, ló, ló, Ay te, lá tomar se caso sei alegre correr e saltar ».

³ Trascriviamo qui la traduzione dell'ultima scena dell'atto (e della commedia), per chi volesse fare un confronto col testo originale: « Sahe Felisberta. E. A. — Felis.: Amado Thio he digno de sentimento o que tenho observado. — Gaudencio: De hum perfido come aquelle não se podia esperar outro fim. Vede Senhor Camillo se eu vos fallava verdade. — Camillo: Senhor Gaudencio por quem he não me desampare. — Gaud.: Se vos agradar o ficar comigo, e depender dos meus conselhos vos chamarei affortunado. — Cam.: Farei tudo o que quizer; só me falta huma couza. — Gaud.: Que couza? — Cam.: Aquillo em que já fallamos, a consorte para o matrimonio. — Pasmatorio: Faça como eu fiz senhor Camillo. — Cam.: Que fizestes? — Pasm.: Agradou-me a creada da Locanda, e casei com ella. — Cam.: Tenho inveja da tua fortuna. Se eu pudesse faria o mesmo com a senhora Felisberta. — Gaud.: Agrada-vos minha sobrinha? — Cam.: Oh lá se me agrada! Pela minha nobreza lhe juro... — Flaminio: He hum juramento que custa quatro mil reis. — Gaud.: Felisberta vós que dizeis? — Felis.: Sugeito-me a tudo que fôr de vosso agrado. — Gaud.: Está bem: dai a vossa pallavra e tomai tempo de hum anno para estabelecer

Una traduzione di *La bella selvaggia*, *A bela salvagem*, che si conserva nella Biblioteca Nazionale di Lisbona, tra i manoscritti già appartenenti all'erudito e letterato settecentista António Ribeiro dos Santos, merita un duplice interesse: perché è rimasta inedita e perché è dovuta a un altro illustre erudito settecentista, Ricardo Raimundo Nogueira¹, il cui nome appare scritto sul frontespizio del manoscritto, di mano diversa di quella di esso². Il Nogueira ha tradotto anche l'Avvertenza dell'autore a chi legge, che è premessa a qualcuna delle edizioni goldoniane: si può supporre che egli avesse sott'occhio la quinta edizione di Bologna (Stamperia San Tomaso d'Aquino, del 1775, essendo più o meno questo il tempo in cui egli deve aver fatto la sua versione, di cui non si precisa la data). I nomi dei personaggi sono mantenuti, salvo le seguenti eccezioni: Schichirat è diventato Tupanguí (la palese intonazione brasiliana vuole

as nupcias; veremos neste tempo que couza nos podemos comprometer do senhor Camillo com tuda ella. O senhor Flaminio terá a bondade de não frequentar a minha caza, porque assim o pede a preciza Ley da honestidade. E vós senhoras hide seguir o vosso destino. E vós senhor Camillo se quereis ser hum dia consorte, escutai-me e fiai-vos do meu amor, o Céu vos livrou de hum Assassino. Do que lhe succedeo, e do fim que teve; aprendei a seguir a honestidade, e a virtud. — Servindo a todos de exemplo — Que nos atributos humanos — Se a verdade tem bom fructo — Todos: Não tem bom fim os enganós ».

¹ Ricardo Raimundo Nogueira, noto docente dell'Università di Coimbra, fu anche rettore del famoso Collegio dei Nobili di quella città, dove ebbe la sorte di scoprire il Canzoniere — dell'antica lirica gallego-portoghese — che oggi si chiama « da Ajuda ». Anch'egli, come tutti i settecentisti colti portoghesi, soprattutto in Coimbra, ebbe particolare familiarità con la cultura italiana (anche tradusse le *Lezioni di economia civile e politica* di Antonio Genovesi, il cui pensiero notoriamente rappresenta un punto di passaggio obbligato per la tradizione giuridica del Settecento in Coimbra). Ad António Ribeiro dos Santos (che fu il primo a occuparsi del ricordato Canzoniere, dopo che il Nogueira lo ebbe riportato alla luce), che trasmise alla Biblioteca Nazionale di Lisbona la traduzione dal Goldoni insieme ad altre carte dell'amico Nogueira, qualche studioso attribuisce la versione settecentesca (1779) della *Poetica* di Aristotele, che qualche altro studioso attribuisce invece al Nogueira stesso.

² *La Bella Selvaggia*, 1787, Lisboa, traducida do italiano para portuez por Ricardo Raimundo Nogueira lente da Faculdade de Leis e Reitor do R. Collegio dos Nobres. L-4-1. FG 3244, Fundo Geral dos Manuscritos.

evidentemente sostituire l'accezione esotica dell'originale), Rosina è diventata Faustina, e Riccardino Fabrício.

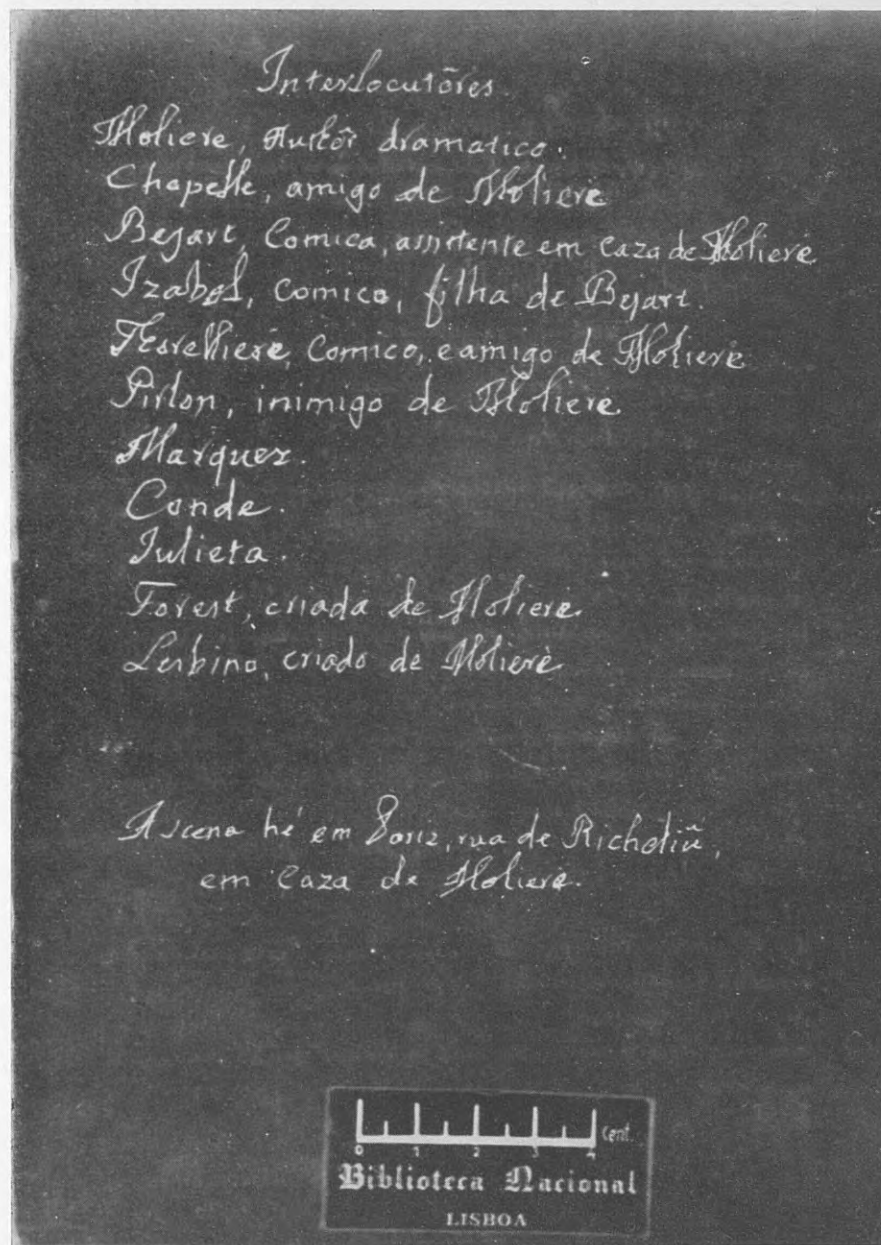
È scrupolosamente rispettata la suddivisione in scene degli atti del testo goldoniano. Ed è scrupolosamente letterale la traduzione. Anche dalla cura che il traduttore ha avuto nello scriverla, con grafia eccezionalmente curata ed ordinata, si deduce che egli, più che l'intento di fare una traduzione per il teatro, o di tentare una versione artistica del testo, ha avuto quello di tradurlo per diletto personale, quasi per una piacevole esercitazione di bello scrivere. E la prova del nove dello scrupolo di Riccardo Raimundo Nogueira, di essere sempre fedelissimo al testo, è il fatto che neppure a proposito del re del Portogallo egli adatta la formula originale goldoniana a quella ufficiale portoghese! ¹.

Qualche volta il traduttore lascia sospettare che non abbia inteso perfettamente il testo ². E in nota si danno due parlate, col testo relativo, che documentano i pochissimi casi di differenze pur minime fra l'originale e la versione ³.

¹ È in occasione del bando dato, nella scena II dell'atto terzo, in nome del re del Portogallo. Dice il Goldoni: « Il re di Lusitania, signore di Guinea, dell'America e dell'Etiopia ... », e il Nogueira traduce letteralmente. L'autore anonimo (forse il drammaturgo, e traduttore di teatro altrui, Nicolau Luis, notissimo) di un'altra traduzione — pubblicata — della stessa commedia goldoniana (e di tale traduzione si parlerà quando si stenderà lo studio sulle versioni a stampa del Goldoni in Portogallo) traduce invece: « D. João, por graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves daquém e dalém Mar em África, Senhor da Guiné, e da Conquista, Navegação, Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia, Índia, etc. », che è la formula tradizionale per la Corona portoghese.

² È per esempio il caso della frase finale (di Delmira) del lavoro. Dice Delmira nel Goldoni: « E il titolo di bella, che mal mi si conviene, — donatelo al poeta, donatelo alle scene » E dice invece nel traduttore: « E o epíteto de bela, que tão pouco me convem, imputai-o ao Poeta, que me pos sôbre o teatro ... ».

³ Nel monologo di Rosina della scena II dell'atto secondo l'espressione energica goldoniana: « s'egli se ne ha per male, se se ne duol, suo danno », si addolcisce in: « e se êle o levar a mal, paciência ». E leggiamo le considerazioni di Delmira sugli europei, nella scena settima dell'atto II, mettendo tra parentesi l'espressione goldoniana corrispondente, quando c'è una sia pur minima differenza: « São êstes os estrangeiros, são êstes os Europeus, que nós reputávamos Héroes e Semideus? Eles vivem sujeitos às mesmas paixões que nós. Têm algumas (« le lor ») virtudes, e também têm defeitos. Um merece respeito e do



Elenco dei personaggi e inizio della traduzione portoghese di un'imitazione francese, di un Monsieur Mercier, de *Il Molière* (Biblioteca Nazionale di Lisbona).

1
Molière. Drama. Acto 5.º. Cena 1.ª. Molière
 (entra na scena muito agitado tendo na mão
 hum caderno, e chama)
 Lesbino, Lesbino, Lesbino... É este demónio nasceo para atormentar-me... Lesbino, Lesbino, Lesbino...
 Cena 2.ª Molière, Lesbino.
 Lesbino. (correndo) Sr.º.....
 Molière. (em calera) Entraste no meo gabinete?
 Lesbino. Sim Sr.º.
 Molière. E que foste lá fazer?
 Lesbino. Ah! Sr.º, juro, vos, que fui arranjar os vossos livros, e os vossos papéis, que se achavão espalhados á treche moche....
 Molière. Os meos papéis!... Não te ordenei, que não bulisses nelles?... responde-me... Traz-te-me ^{hum} caderno como este?
 Lesbino. (vindo-se bestialmente) Não veráo hum crime tão grande?... Se fosse papel limpo, então muito embora poderias rathar, como estas fazendo.... Ora, ainda que ~~eu~~ não saibas ~~ler~~ ler, sempre conheço ~~uma~~ humma boa rescripta....
 Molière. Então, malvado! responde-me, se o tiraste?...
 Lesbino. Sim, Sr.º, ~~eu~~ ^{eu} ~~traz~~ ^{traz} hum papel, como esse, porque o achaei no chão de baixo da vossa carteira, e todo muito mal escripto.
 Molière. E que fizeste d'esse desaventurado?... onde está? onde está?
 Lesbino. Não, está perdido, porque o empregasteo muito bem.
 Molière. Acabas, indigno de dizer-me o que fizeste d'esse?... Sinto-me em tremores....
 Lesbino. Como vos assustaeis por tão pouca coisa!... Fazer tão grandes lavaredos á hum pobre criado!... vos, que vos fideiozafol....
 Molière. Vedeo este demónio!
 Lesbino. Tornastes a ver o vovo bello caderno, em que não há limpo nem hum dedo de papel.... Tornastes a vello. (vai-se)
 Cena 3.ª Molière só.
 Idiota! embriulhana com elle alguma coisa...., ao menos repus.
 Muito receio, que se não servisse d'elle para accender o lume....

La fortuna e la popolarità eccezionali che ebbe questa commedia goldoniana in Portogallo — come si deduce dalla frequenza di riferimenti ad essa nella cronaca del teatro portoghese — si possono ragionatamente attribuire anche all'esistenza in essa, comunque sia, di portoghesi.

Pure alla Biblioteca Nazionale di Lisbona esiste, manoscritta, la copia di un'imitazione francese (di un Monsieur Mercier) che fu fatta, nel Settecento, della commedia goldoniana *Il Molière*, tradotta con lo stesso titolo di *Molière*¹. Non è detto di chi sia questa copia portoghese dell'adattamento francese di questa commedia. Si può pensare che tale manoscritto abbia servito da copione al lavoro che lo studioso di teatro Gustavo Matos Sequeira ricordò² essersi rappresentato nel « Teatro do Bairro Alto », probabilmente ingannandosi però (come pensava al riguardo anche Jorge de Faria) nel fare di questa traduzione un lavoro compiuto direttamente sull'originale goldoniano, e attribuito a qualche attore del Settecento, o a Neves o a Pedro António.

La traduzione dalla traduzione francese è stesa con una certa libertà, cosicché essa si allontana alle volte da entrambi i testi che la ispirano. I versi martelliani dell'originale sono tradotti in prosa (e così è anche nella traduzione francese). La brevissima Premessa alla versione francese (che è un giudizio sulla commedia, data come il capolavoro del Goldoni) è man-

outro deve fugir-se. Também entre nós se encontram alguns, que têm uma alma generosa (« gentile »), outros, que são rústicos de génio (« costume »), outros bárbaros, outros vis. Devemos pois assentar, que a minha pátria tem o mesmo principio, que (« con ») as terras incógnitas. E que um mesmo espirito, dotado do lume da razão, anima em toda a parte os povos do mundo (senta-se). Mas que posso eu esperar entre dois inimigos irados? Os meus intentos terão éxito felis, ou desgraçado? Ainda não vi meu Pai (« del Padre mio il viso »), ainda não soube de Zadir deconsolar-me no meu perigo ».

¹ *Molière*. Drama em cinco actos imitado de Goldoni por Mr. Mercier e traducido em lingua vulgar. Cópia. 1 folheto em 4º N.º 6. Coll. theatro. Cota 7.067.

² La notizia è data in un articolo su *Molière no teatro* apparso nei numeri 4 e 5 della rivista « De teatro ».

tenuta. La versione ha saputo mantenere, e rendere in modo efficace ed espressivo, il senso di difesa della missione e dell'eticità dell'arte che c'è tanto nell'originale quanto nella traduzione francese.

I personaggi hanno conservato i nomi e le precisazioni che li caratterizzano, tranne Leandro che è diventato La Chapelle; ad essi sono però aggiunti un Marchese e una donna di nome Julieta. Della casa di famiglia di Molière — dove si rappresenta la scena — si specifica che si trova in via Richelieu.

Nel manoscritto portoghese la commedia ha un inizio molto diverso che nell'originale goldoniano e nella traduzione francese. Apre l'azione un violento diverbio fra Molière e il suo domestico Zerbino, che il padrone rimbrotta perché gli ha perso (servendosene per avvolgere una cappelliera e buttandone parte, a pezzetti, nel cestino) delle cartelle di una sua traduzione da Lucrezio: con una palese notevole accentuazione del senso del ridicolo — nella persona di Zerbino — quest'azione iniziale del traduttore occupa ben sei scene¹. E nella traduzione successiva del testo già l'atto I rivela la tendenza ad abbondare in ampliamenti, in parafrasi e in aggiunte. Ne sono oggetto in particolar modo la scena fra Molière, Isabel e Bejart (che è la terza in Goldoni e si allunga dall'ottava alla decima nel traduttore) e quella finale dell'atto, cioè il commosso dialogo, che si svolge fra Molière e Valerio all'insegna dell'amicizia incoraggiante di

¹ Ecco uno scambio di battute, all'inizio del dialogo fra i due: « Molière: traze-me tudo quanto ajuntasse, até o mais pequeno bocado, que nada se perca. — Zerbino (entrando): o que! Snr., o que agora acabaste de rasgar? ... — Molière: sim, sim, traze-me tudo de pressa. — Zerbino: ah! sim, Snr., se abertamente o quereis, não tendes mais, que dizé-lo ... emfim os vossos caprichos me farão virar o miolho. — Molière (enroleizado): aposto, que já queimou tudo. — Zerbino: então não fiz bem? — Molière: é possível? o Céu! — Zerbino (à parte): que homem! (alto) não me mandaste queimar tudo, com pena ... — Molière: sim, sim, maroto, eu to disse: fizeste bem. Maravilhosamente salvagem ... vai-te daqui, e deixa-me em sossego; bem bem depressa sairás. — Zerbino (saindo): quanta paciência é preciso ter! (vai-se). » La battuta finale di Zerbino, psicologicamente così ben preparata dall'asprezza del dialogo, doveva certamente strappare al pubblico una risata ancor più clamorosa delle precedenti.

quest'ultimo: il traduttore riscalda ancor di più l'azione ponendo al centro l'amore di Molière per la propria arte e la visione dell'utilità sociale di essa¹.

Nell'atto secondo si accentua l'intento moraleggiante della commedia, con un'interessante presa di posizione — decisamente ostile —, verso il Goldoni (è una presa di posizione da non dimenticarsi al momento di una valutazione d'assieme degli atteggiamenti del Settecento portoghese nei riguardi del Goldoni), che Bejart a un certo momento non esita a chiamare addirittura traditore. E appare sempre più evidente e vivo il desiderio del traduttore, di vivificare la commedia in tutti i modi e con tutti i mezzi di cui può disporre².

Nell'atto terzo la nota dominante della differenza fra il testo e la versione è l'ostilità verso la fama crescente di Molière, coi tentativi di boicottarne l'arte. In questo senso assume specifica importanza il personaggio del Marchese introdotto dall'autore portoghese; tale personaggio infatti accusa esplicitamente il Molière di difettare di « buon gusto, suono, linguaggio della corte », con il che invece, secondo lui, « troverebbe fini smalti, delicatezze e una scelta di espressioni, e avrebbe uno stile molto differente ». Fra i motivi dell'atteggiamento critico del Marchese nei riguardi dell'arte molièriana è anche una considerazione già goldoniana, che il mondo del Molière sarebbe stato troppo piccolo: ma tale considerazione è sottolineata e

¹ Si vedano infatti le seguenti parole del Molière della versione: « meu amigo, sabeis, que não é o orgulho, que me anima, mas sim o amor da arte. A idéia da sua perfeição retardada, eis o que me paralisa ainda mais que a ligeira inconstância do público. Amo, idolatro esta arte encantadora, tão útil e necessária à sociedade. » Tale affermazione è inoltre sottolineata e accentuata da un attacco alla stravaganza, con cui continua la considerazione del personaggio.

² L'atto si chiude con una nuova discussione sull'arte, soprattutto fra Molière e Valerio, nella quale intanto si trova modo di far fare a Leandro-La Chapelle una tirata violenta, e nuova, contro la genia degli autori teatrali, dei quali tutti — nessuno escluso, neppure il Molière stesso —, egli lamenta la testardaggine e l'orgoglio (il Molière è un buon uomo, ma la sua commedia cadrà perché anche lui è un testardo ostinato): « se os diabos destes homens, ainda que sejam extremados, fossem sempre bem sucedidos, não haveria modo de viver com eles »: monterebbero cioè in davvero troppa superbia ...

ensaiando
 e scena entre Nastanna, e Oígon. Esta he a parte,
 que ella ainda não desempenha, como dezoje, mas o conseguirá.

Bejart. Porém dizei-me, que necessidade há de ^{ensaiar} a parte de
 humra Comedia prohibida?

Moliere. Assim o julgais, Sr.^a? De hum instante para outro pode ser
 representada, de que tenho grandes esperanças. Tenho a agra-
 davél certeza, de que com a vinda do nosso amado compatrio-
 ta a justiça, e a bondade do Monarca darão liberdade aos nos-
 vos talentos. ... Pede pois a prudencia, que estejamos sempre
 promptas, para responder-mos, como devemos, á esperanca do
 publico, avido de novidades, e que estará muito impaciente de
 vos esta; pelo bem, e pelo mal, que se tem dito.

Bejart. E vos, Sr.^a, quem vos facultou o vir aqui ^{ensaiar} a parte com o
 Sr.^a sem o meo consentimento?

Moliere. Ah! perdoai-lhe, Sr.^a; eu não cuido senão na minha pecca; e por
 isso pedi á menina, que viesse, a fim de que no caso de feliz suc-
 cesso estivesse prompta....

Bejart. (á sua filha) Ide-vos, Sr.^a.

Isabel. (com voz humra) Reprehendei-me certamente por coiza nenhuma.

Bejart. Que dizeis lá? Estão remungando?

Isabel. Minha mãe, eu continuava á repetir em voz baixa a minha parte.

Bejart. Prohibo-vos daqui por diante o ^{ensaiar} os vossos papéis com outras
 pessoas, ^{não sendo} commigo.

Isabel. Porém, Sr.^a, Moliere he o author da pecca; e não sabeis en-
 sinar-me tudo o que elle me ensinaria.

Bejart. Ide-vos, bachareta, não repliqueis. (vê-se Isabel)

Scena II.^a Moliere, Bejart.

Bejart. Então ouvistes como ella responde?

Moliere. Perdoai-lhe, Sr.^a; porque quereis de hum modo tirar-me a glo-
 ria de fazella humra actriz?

Bejart. Recus, que minha filha não seja tão simples, como dizeis; e jul-
 ge, que vos cunctico a ambos.

Moliere. Como? Não comprehendendo.....

tana sempre più dall'originale goldoniano, sviluppando l'atto nel senso della preoccupazione di carattere etico, via via sino alla fine. E mentre nel Goldoni il Molière conclude palesemente preso dal desiderio che il pubblico lo applaude, nel traduttore egli, sostanzialmente spostatosi nel suo atteggiamento psicologico, si concentra su considerazioni del genere di quella secondo la quale il titolo migliore, per lui, è di essere uomo « onorato », considerazione che si conclude così: « os meus largos trabalhos estão remunerados; e me não arrependo de ter seguido contra a vontade dos meus parentes a inevitável propensão de meu gosto para o teatro ».

Come considerazione conclusiva su questo adattamento portoghese della commedia goldoniana, si può dire che esso palesa, nel suo autore, una buona capacità nel trasformare psicologicamente i personaggi senza quasi darlo a divedere, e con lo scopo preciso di fare complessivamente l'apologia, un'apologia sottile e dignitosa, di Molière.

Giuseppe Carlo Rossi

DON QUIJOTE DE LA MANCHA:

A Study in Classical Paranoia

In examining the character of don Quijote, there are certain psychological manifestations which immediately come to mind. The connection between literature and psychology has long been recognized. Freud referred to Goethe as « the poet »¹ much as St. Thomas Aquinas called Aristotle « the philosopher ».

Alfred Adler, the founder of Individual Psychology, acknowledged his indebtedness to the *Bible*, Shakespeare and Goethe².

Henry Murray, who constructed the Thematic Apperception Test, a projective technique in which the subject is requested to compose stories upon being presented with a series of pictures also performed a thorough analysis of Melville's *Moby Dick*³. Some recent publications have again brought the literary psychological connection into focus⁴.

The only psychological interpretation of don Quijote to date is « La contribución de Miguel de Cervantes a la Psiquiatría » by Carlos Gutiérrez-Noriega. The author claimed that don Quijote was a

¹ Cf. Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, tr. James Stacey (New York, 1962).

² Cf. Alfred Adler, *The Individual Psychology of Alfred Adler*, ed. Heinz L. Ansbacher and Rowena R. Ansbacher (New York, 1956).

³ Cf. Henry A. Murray, « In Nomine Diaboli », *New England Quarterly* XXIV (1951), 435-452.

⁴ Cf. A. Vallejo Nájera, *Literatura y Psiquiatría* (Barcelona, 1950); Harold G. McCurdy, *The Personality of Shakespeare; A Venture in Psychological Method* (New Haven, Yale University Press, 1953); Norman N. Holland, *Psychoanalysis and Shakespeare* (New York - Toronto - London, 1964) and Alan A. Stone and Sue S. Stone, *The Abnormal Personality Through Literature* (New Jersey, 1966).

schizoid personality¹. We do not support this theory because don Quijote does not demonstrate the illogical, disconnected type of thinking so characteristic of schizoid individuals.

Furthermore, another criticism which may be made of the theory expressed by Gutiérrez-Noriega is that the person who has aschizoid personality appears inactive, aloof, and detached. The schizoid is less emotional than the average person, less concerned and less involved in interpersonal relations. He learns to avoid anxiety by maintaining physical distance from situations which are apt to arouse anxiety and by repressing his emotions. This is not true of don Quijote.

If we examine the personality of don Quijote, we see that the dynamic development of his psychosis does not contribute to a completely detached personality. On the contrary, don Quijote is very vulnerable; every little event or statement pertaining to Chivalry has the power of unchaining a crisis. He never becomes underactive. He is forever busy searching for his role of *Caballero andante*, although he does not meet with success. He still tries to pursue the art of Chivalry, although he is hurt every time he tries. He still harbours new ambitions, although he becomes increasingly more discouraged.

It is our contention that don Quijote shows symptoms of classic paranoia with a subsymptom of hallucinations. Although hallucinations are unusual in paranoia, we support Alfred Adler who stated: «There are no pure cases. There are only mixed cases...»².

In looking at paranoid reactions we find organized delusions which are usually persecutory but can also be jealous, grandiose or erotic. The paranoid individual is convinced of the reality of his delusions. To him they are reasonable, clear and logical. Because of his conviction, he attempts to convince others of the factuality of his delusions. When he fails in this attempt he suspects the nonbeliever of being a part of the «conspiracy». Take, for instance, the following paragraph:

¹ Carlos Gutiérrez-Noriega, *art. cit.*, *Cuadernos Americanos*, XV (mayo-agosto 1944), 82-92.

² Cf. Alfred Adler, *op. cit.*, p. 300.

Este es el lugar, ¡oh cielo!, que disputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mismos me habéis puesto. Este es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas de este arroyo y mis continuos y profundos sospiros moverán a la continua las hojas destes árboles, en testimonio y señal de la pena que mi asendereado corazón padece. ¡Oh vosotros, quienquiera que seáis, rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada, oíd las quejas deste desdichado amante, a quien una luenga ausencia y unos imaginados celos han traído a lamentarse entre estas asperezas...¹

Because his «world» often comes in danger of loosing its stability, the paranoid individual puts up his guard against invasion of reality upon his system of delusions. He displaces as much aggression as possible in search of an outside source that can be tagged with the blame for his misfortunes, as, for example, in the following statement made by don Quijote:

Tienes mucha razón, Sancho — dijo don Quijote; — mas para decirte verdad, ello se me había pasado de la memoria; y también puedes tener por cierto que la culpa de no habérmelo tu acordado en tiempo te sucedió aquello de la manta; pero yo haré enmienda; que modos hay de composición en la orden de la caballería para todo.²

All inferences are regarded as unchangeable facts by the paranoid. «The most circumstantial, flimsy kind of evidence,» says Norman Cameron, «is all that a one track mind requires to build his case...»³. Thus sheep become soldiers on horseback because they raise a dust cloud, windmills become giants because they have large arms and a barber's brass basin becomes Mambrino's helmet because it is worn on the head and shines at a distance.

There are four varieties of paranoid reactions: 1. paranoid delusions of persecution; 2. paranoid delusions of jealousy; 3. paranoid erotic delusions; and 4. paranoid delusions of grandeur. It is obvious that all the enchanters that freeze don Quijote as he wants to help Sancho at the inn, and the enchanters who keep transform-

¹ *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer (Barcelona, 1955) 3^a ed. p. 243. All subsequent references to *Don Quijote* are to this edition.

² *Ibid.*, p. 171.

³ Cf. Norman Cameron, *Personality Development and Psychopathology, a Dynamic Approach* (Boston, 1963), p. 484.

ing Dulcinea and other personages such as Carrasco, to keep don Quijote from happiness represent the persecutors. The contemporary paranoid individual feels the FBI, the Russians, the spies or some similar establishment is after him. What better persecutors than enchanters could a knight errant find?

In erotic paranoid reactions the individual is convinced that someone loves him. Since he chooses and interprets the facts to fit his own particular delusion he interprets all sort of irrelevant actions as secret manifestations of the other person's love for him. Take, for example, the following passage, which illustrates, better than anything else could have done, don Quijote's delusion of love:

Esta maravillosa quietud, y los pensamientos que siempre nuestro caballero traía de los sucesos que a cada paso se cuentan en los libros autores de su desgracia, le trujo a la imaginación una de las extrañas locuras que buenamente imaginarse pueden; y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo — que, como se ha dicho, castillos eran a su parecer todas las ventas donde alojaba —, y que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual vencida de su gentileza, se había enamorado dél y prometido que aquella noche, a furto de sus padres, vendría a yacer con él una buena pieza ...¹

The person with grandiose delusions imagines as true his deepest hopes for accomplishment. He may picture himself as a nobleman robbed of his birth right, as irresistibly attractive to the opposite sex, as a leader of unequaled power, as an intellectual genius, an artist of great talent, a saint, a martyr or even a prophet of God chosen to perform a great mission.

Here we have an almost perfect description of the paranoid symptomatology of our *Hidalgo*: He feels most definitely that he has a sacred mission in life:

Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer el cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada como suele llamarse².

that he is destined for fame:

Yo sé quien soy — respondió don Quijote — y sé que puedo ser no solo los

¹ *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., p. 147.

² *Ibid.*, p. 180.

que he dicho, sino todos los doce pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías¹.

that he is irresistibly attractive to women:

Que tengo de ser tan desdichado andante, que no ha de haber doncella que me mire que de mi no se enamore².

that he is immensely wise:

En esto llegó don Quijote y sabiendo lo que pasaba y la celeridad con que Sancho se había de partir a su gobierno, con licencia del duque le tomó por la mano y se fue con él a su estancia, con intención de aconsejarle como se había de haber en su oficio³.

and if not a prophet certainly an arm of God chosen to carry out his work:

Pero Dios mirará por su pueblo, y deparará alguno que, si no tan bravo como los pasados andantes caballeros, a lo menos no les será inferior en el ánimo; y Dios me entiende y no digo más⁴.

Having discussed these aspects of paranoia and finding symptoms of all classifications present in our hero, we come now to a closer observation at classic paranoia. This is an extreme, complex paranoid reaction which may grow more extensive with time but does not diminish. The patient performs the difficult feat of building and expanding a systematic delusion while maintaining good object relations ... There is usually a great emphasis on grandiosity. Classical paranoia goes on from one certainty to another, building speculation into a delusional organization which seems to the patient to have greater reality than the world as others see it ...⁵

In addition to these fundamental characteristics, found among patients affected by a paranoid symptomatology, the patient tends

¹ *Ibid.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 892.

³ *Ibid.*, p. 874.

⁴ *Ibid.*, p. 564.

⁵ Cf. Norman Cameron, *op. cit.*, p. 515.

to mobilize the logical forces to corroborate and to sustain feelings and ideas which are emotionally determined and paleologically conceived. When this psychotic insight occurs, the patient resorts to logic rather than to primitive mechanisms; he resorts to faulty logic too, however, because he makes the basic error of accepting for truth what is only a possibility. Thus begins a vicious circle of delusional thinking. The patient is sure that he never has thought as clearly and effectively as he is doing now. He puts «two and two» together and *experiences a feeling of being extremely lucid*. This erroneous impression is occasionally conveyed to the layman.

In *Don Quijote* there are at least twenty-three separate incidents where someone is amazed at don Quijote's lucidity and wisdom and wonders how a man could be so insane on the one hand and speak so intelligently and reasonably on the other.

The most poignant example is in the beginning of the second part when the curate and the barber come to visit don Quijote and in conversation become convinced of his cure. It is not until the subject of Chivalry comes up that his illness appears.

The possibility of *folie à deux* seems an interesting conjecture. This illness is one in which two people share a delusional system. One of them is usually a dominant paranoid personality — don Quijote in this case — the other a more submissive and dependent person who accepts the first one's delusional system — Sancho would be this second person. The person who merely accepts the other's delusion is easy to cure once separated from his paranoid leader.

Sancho who appears more and more convinced of the possibility of all the promises and hopes generated by don Quijote, seems to recover abruptly once separated from him. Thus, he gives up the island after only ten days realizing that he is not capable of carrying out the gubernatorial duties.

Throughout the novel until this point Sancho seems more enamoured with the possibility of power and riches that don Quijote holds out to him. In order to believe this, he must first participate with don Quijote in the delusionary system of the knight errant and the world in which these characters can live. In 'Aventura de los cueros de vino', for instance, we have the simultaneous occurrence of two cases of paranoid conditions on the same premise. In this episode the situation is the following: Don Quijote has been able to make Sancho accept his delusional system. Sancho is generally

a weak, submissive person who finds it easier to accept the ideas of don Quijote, even if they are psychotic, than to fight them. The unshakable conviction of don Quijote, as well as the anxiety that a rejection of his master would provoke in him, make Sancho accept his delusions. Of course, Sancho has been predisposed by his own psychological difficulties (such as an extreme state of dependency, etc.) to accept the psychotic burden of don Quijote. Now Sancho, who appeared to be perfectly sane at the beginning of the novel, also believes in giants and imagines all the things that don Quijote sees and feels:

Andaba Sancho buscando la cabeza del gigante por todo el suelo, y como no la hallaba dijo: — Ya yo sé que todo de esta casa es encantamento; que la otra vez, en este mesmo lugar donde ahora me hallo, me dieron muchos mojicones y porrazos, sin saber quien me los daba y nunca pude ver a nadie; y ahora no parecerse por aquí esta cabeza que vi cortar por mis mismísimos ojos y la sangre corría del cuerpo como de una fuente ¹.

It is not uncommon in paranoia when dissatisfaction occurs with the delusional system to see the patient form another one. We have an example of this occurrence in Part II, Chapter LXVII when don Quijote contemplates the possibility of a new pastoral type of life and Sancho seems more than willing to go along. Even though at this point he is still maintaining that this will only be a temporary situation while he awaits going back to knight errantry, we again perceive a complete and organized scheme to escape reality:

... y que tenía pensado de hacerse aquel año pastor, y entretenerse en la soledad de los campos, donde a rienda suelta podía dar vado a sus amorosos pensamientos, ejercitándose en el pastoral y virtuoso ejercicio; y que les suplicaba, si no tenían mucho que hacer y no estaban impedidos en negocios más importantes quisiesen ser sus compañeros, que él compraría ovejas y ganado suficiente que les diese nombre de pastores; y que les hacía saber que lo más principal de aquel negocio estaba hecho, porque les tenía puestos los nombres que les vendrían de molde ².

Death, however, overtakes him and we are unable to see him develop it all the way.

¹ *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., p. 374.

² *Ibid.*, p. 1101.

The clinical prognosis for cases of classical paranoia is very discouraging. There are extremely few records of improvement. The type of miraculous recovery that overtook don Quijote is hard to believe. Our only explanation is that faced with death and no longer in need to escape the reality of his existence don Quijote becomes able to face it.

Noted authors have often achieved penetrating insights into man's behaviour long before identical behaviours were recorded in clinical case studies. Cervantes' contribution to the delineation of the symptoms of paranoia in *Don Quijote* is an outstanding example. Although the word, «paranoia» was employed by the Greeks before Hippocrates, it merely denoted mental derangement and was so described in works of Aeschylus, Euripedes and Plato¹. The term «paranoia» did not become part of the medical vocabulary until Vogel reintroduced it in 1764². German clinicians only began to enumerate the details of paranoia as we have depicted in *Don Quijote* and as we understand them today in the middle of the nineteenth century³.

In addition, Cervantes' insights into *folie à deux* preceded Bailarger's clinical description in 1860 and predated the actual coinage of the phrase by Lasèque and Falret in 1877⁴. The thought has often been expressed that we stand today on the shoulders of giants. Such a giant was Cervantes.

NORA I. KIRCHNER
JOSEPH L. LAURENTI
JOHN H. KIRCHNER

¹ Cf. Leland E. Hinsie and Robert Jean Campbell, *Psychiatric Dictionary* (New York, 1960), p. 527.

² *Loc. cit.*

³ Cf. Gregory Zilboorg and George W. Henry, *A History of Medical Psychology* (New York, 1944), p. 447.

⁴ Cf. Norman Cameron, «Paranoid Conditions and Paranoia» in Silvano Arieti (ed.) *American Handbook of Psychiatry* (New York, 1959), p. 527.

GIOVENALE VEGEZZI-RUSCALLA,
TRADUTTORE E CULTORE DELLA LETTERATURA
PORTOGHESE.

Occupandomi, molti anni or sono, della ricca e svariata attività del piemontese Giovenale Vegezzi-Ruscalla (1799-1885) in rapporto alla lingua, alla letteratura e alla storia politica dei Romeni, nonché alla filologia e alla linguistica comparata e all'etnografia, avevo accennato non più che marginalmente al suo interesse e al suo contributo alle culture e alle letterature spagnola e portoghese¹; interesse e contributo che, d'altra parte, frutto di un impetuoso impulso romantico spinto soprattutto alla conoscenza e alla diffusione delle lettere portoghesi (meno conosciute di quelle spagnole nell'Italia della prima generazione romantica), meritano — mi sembra — un'attenzione meno frettolosa.

I primi tentativi del Vegezzi nel campo letterario risalgono all'inizio della sua giovinezza e sono appunto versioni dalle lingue straniere, specie romanze²: tali tentativi giovanili difettano in gran parte di una qualsiasi valutazione artistica e di un ben determinato criterio di scelta. Uomo impetuoso e combattivo nel pieno fervore risorgimentale, il Vegezzi scrisse e tradusse per giornali e riviste, collaborando intensamente e autorevolmente a periodici di larga diffusione, e propugnando sempre il principio delle nazionalità così caro al secolo scorso: lo propugnava soprattutto per le nazioni di origine

¹ Cfr. *Contributo alla storia della filologia romanza in Italia: G. Vegezzi-Ruscalla*. Napoli, Società Reale, 1937; *G. V. R. e i Romeni*, in «Ephemeris Dacoromana», Roma, 1940; *Un precursore dell'Etnografia italiana*, Napoli, 1952.

² Tra le prime versioni letterarie, pubblicate in gran parte negli *Almanacchi del Pomba* e nella *Biblioteca Italiana*, sono quelle dai poeti spagnoli, francesi e tedeschi, come Lope de Vega, J. Iglesias de la Casa, Francesco Rioja, G. B. Arriaga, J. Superviela, Boileau, Bernard, F. Schlegel, ecc.

latina, che incitava continuamente a una confederazione. Così si spiega anche l'interesse del Vegezzi-Ruscalla per la cultura e per le lettere delle nazioni iberiche; egli inizia la propria attività tra il 1820 e 1830 con traduzioni dallo spagnolo e dal francese, e man mano si rivolge poi anche alle letterature portoghese e romena.

La spinta a cominciare quest'attività di traduttore gli venne dalla nota tendenza dello spirito romantico dell'epoca, a indagare i tesori e le creazioni delle altre nazioni; ma la vera genesi di questo suo impulso è da ricercarsi nella conoscenza, che egli aveva come romanista, della lingua e della letteratura portoghese, conoscenza che non tralasciava di mettere a frutto, ogni qualvolta gli si presentava l'occasione, in lavori linguistici e filologici.

Come ci risulta, il primo poeta portoghese la cui opera il Vegezzi si accinge a tradurre in italiano è Manuel Maria Barbosa du Bocage¹. Sotto forma di lettera, indirizzata all'amico il marchese Damaso Pareto, il quale si proponeva di tradurre «le più pregiate cose dei moderni poeti di Inghilterra», il Vegezzi, dopo avergli detto, in un'altra lettera, di quanto «vada altera» la letteratura di Spagna e quella di Portogallo, intende ora dargli, quale prova, una raccolta «di cose degne di essere sapute». Adduce i motivi che lo hanno indotto a scegliere un poeta portoghese anziché uno spagnolo: prima di tutto, perché dallo spagnolo, anche se non più studiato in Italia, vi sono delle buone traduzioni (ricorda quelle del Conti)², e poi perché la lingua portoghese è «quasi sconosciuta» in Italia e traduzioni dei poeti lusitani non ci sono³, se non le traduzioni dei

¹ Notizie intorno agli scritti di Manoel Maria Barbosa del Bocage - poeta portoghese. Lettera al marchese Damaso Pareto, in «Antologia Straniera», giornale di scienze, lettere ed arti, Torino, 1830, vol. IV, pp. 91-125. Con lo stesso titolo la traduzione fu pubblicata poi in volume ad Asti, Fratelli Paglieri, 1860, pp. 47. Come testo ci serviamo di quest'ultima edizione.

² Si riferisce a G. B. Conti, *Coleccion ossia raccolta di opere spagnole scelte*, voll. I-IV, Madrid, 1771-1790; pubblicata poi in edizione italiana dal titolo: *Scelta di poesie castigliane*. Padova, 1819.

³ In verità, in quel tempo in Italia si sapeva ben poco della letteratura portoghese; la maggior parte delle notizie che appariva nelle principali riviste letterarie del principio del secolo era attinta dalle pubblicazioni francesi. Così nello «Spettatore Italiano», 1815, vol. IV, p. 289 e segg. veniva riprodotta dal «Mercurio Straniero o Annali della letteratura straniera» una *succinta esposi-*

Lusiadi del Camões¹. Inoltre, data la sua «piccola abilità nel tradurre», crede più opportuno raccogliere, per il suo amico, «alcuni fiori poetici» di un solo autore, dandogli così agio di fare la conoscenza con uno dei più leggiadri poeti del Portogallo, anziché offrirgli una raccolta di poesie di diversi autori. L'intenzione del Vegezzi, che del resto viene confessata, non è quella di fare la biografia del poeta che «trattò ogni maniera di poesia ed ha grande nome nelle lettere moderne», ma di scoprire all'amico quale fosse l'anima del poeta in tutta la sua creazione. Dopo brevi cenni sulla vita del Bo-

zione dello stato della Letteratura in Portogallo, in cui si davano delle notizie informative, un po' troppo generiche, sulla lingua portoghese, sui maggiori scrittori e in specie sul Camões (p. 291), con l'analisi riassuntiva delle loro opere principali. Sullo stesso «Spettatore Italiano», 1815, IV, p. 84, veniva pubblicata in prosa poetica da un traduttore anonimo l'*Ode alla notte* di Francisco Manuel, accompagnata da qualche nota sull'autore e sulla poesia portoghese in generale. Anche qui si aggiungeva: «... Questa ode, in cui lo stile, l'andamento, i modi han certamente l'aria esotica», avrebbe dovuto spingere gli Italiani a coltivare ed occuparsi della letteratura portoghese. Sulla stessa rivista, 1816, vol. V, p. 254, veniva inserita una breve notizia sul Camões, nella quale si mette in rilievo l'aspetto romantico della sua vita, spianando in questo modo la via agli scrittori romantici che vorranno portarla sulla scena. Nello stesso anno (vol. VI, p. 59) si pubblica una lirica di Dirceu (cioè il poeta arcade brasiliano Tomás António Gonzaga) dal titolo *Cânzone per la lira*, accanto a un'ode *Il venticello* dello spagnolo Meléndez Valdés, sempre in prosa, e anonime. Nel 1818 usciva sul «Conciliatore» (3 settembre) una recensione alla nuova edizione de *Os Lusitadas* (quella curata da D. José Maria de Sousa Botelho e pubblicata a Parigi nel 1817), dovuta a Sismondo Sismondi, il quale considera il Camões «il più grand'uomo che abbia prodotto il Portogallo», aggiungendo anche che «fu ancora più patriotta che poeta».

Alla recensione del Sismondi è da collegarsi una nota, apparsa nello stesso «Conciliatore» (24 sett. 1818, p. 28), nella quale, fra l'altro, con garbata ironia sta scritto: «L'Europa ha finora creduto che la famosa *Lusiade* del Camões fosse scritta in portoghese; ma un valente erudito rimproverandoci di aver parlato di un soggetto troppo noto, ha scoperto che quel nome è spagnolo....»

¹ Il Vegezzi conosceva solo tre traduzioni de *I Lusiadi* in italiano: l'anonima del 1772 (ma di M. A. Gazano), quella di A. Nervi (Genova, 1814) e quella di A. Briccolani (Parigi, 1826); ignorava pertanto la prima, e cioè quella di C. A. Paggi (Lisbona, 1658). Cfr. A. Martinengo, *La fortuna del Camões in Italia*, in «Studi mediolatini e volgari», Bologna, II, 1954, pp. 97-174; e dello stesso, *Il genovese Carlo Antonio Paggi e la Lusiada italiana*, in «Annali - Sez. Romanza» dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, 1961, III, 1, pp. 79-99.

cage, la quale ebbe « molto del fortunoso », simile a quella del Camões, di guerriero e viaggiatore, il Vegezzi afferma che il poeta « aveva sortito dalla natura un'anima ardente e prontissima all'ire, una memoria che sapeva del prodigio, e quella grazia che niuno studio può infondere, ma che abbonda senza artifici », e crede che la causa della sua rovina furono la tempesta delle sue passioni e l'irrequietezza che lo resero girovago e libertino. Riconosce al poeta una grande facilità « d'improvvisare » e afferma che non c'è composizione sua che non sia uscita di primo e rapido getto e non sia andata subito sulla bocca di tutti; riconosce pure in lui un « meraviglioso ingegno » e lo considera capo scuola, avendo avuto una schiera di seguaci detti « elemanisti » dal nome arcadico Elmano Sadino del poeta. Non mancano in questi brevi cenni alcune osservazioni poco favorevoli al poeta, come quella di « aver posto più amore nell'artificiosa attaccatura di voci sonore che alla loro proprietà »; il Vegezzi trova ancora nella sua opera « abusi d'antitesi, di onomatopoeie ed iperboli »: ciò però non toglie che il Bocage, insieme con Manuel do Nascimento, divida il « primato della poesia lusitana della sua età » (anche se il nostro non arrivi ad intuire in lui un precursore del romanticismo portoghese, come viene considerato dalla critica).

Un altro grande merito del poeta — secondo il nostro — è che nessuno meglio di lui ha saputo trattare e valorizzare la tecnica e la forma del sonetto, facendone così un'opera perfetta e di alta poesia. La traduzione del Vegezzi incomincia con quella del sonetto *Se é doce no recente, ameno estio*, che, nella traduzione, molto libera e non sempre aderente all'originale, ma nello stesso tempo non priva di una certa armonia, suona così:

Dolce è veder nel primo tempo estivo
Adornarsi il mattin di vaghi fiori,
E l'arena lambendo, i chiari umori
Scorrer del molle e lamentoso rivo,
Dolce è l'udir il tenzonar giulivo
D'innamorati aligeri cantori
Fra l'ombre fresche ed i suavi odori
D'opaca selva o cespuglioso clivo ...

Altri due sonetti tradotti dal Bocage sono: *Vem suspirada carinhosa Armia e Meu ser evaporei na lida insana*. Per alcuni pensieri e motivi palesi nell'ultimo sonetto, il Vegezzi accosta incidentalmente il nostro poeta allo Young. Nella traduzione della canzone *A Rosa*, il nostro

riesce ad essere molto più vicino all'originale e a renderlo in un italiano abbastanza scorrevole e armonioso. Confrontiamo alcune strofe dei due testi:

Tu, flor de Vénus, Corada rosa, Leda, fragrante, Pura, mimosa;	Tu fior di Venere, Purpurea rosa, Lieta, fragrante, Pura odorosa;
Tu, que envergonhas As outras flores, Tens menos graça Que os meus amores.	Tu ch'a ogni fiore Invidia fai, Come Marília Grazia non hai.
Tanto ao diurno Sol coruscante Cede a nocturna Luz inconstante,	Quanto al diurno Sol fiammeggiante Cede la pallida Luna inconstante,
Quanto a Marília 'Té na pureza Tu, que és o mimo Da natureza	Tanto a Marília, Rosa, tu cedi, Tu, che il primiero De' fior fior ti credi

Come si può facilmente osservare, il traduttore, per aver introdotto nel testo italiano alcune precisazioni, del resto inutili, come *Marília* al posto di « os meus amores » e la *luna* al posto del poetico « nocturna luz inconstante », ottiene risultati non del tutto felici. Ed anche il resto della canzone non è sempre all'altezza di questi primi versi. Nel commento a questa « graziosissima anacreontica », il Vegezzi accosta con ragione al Bocage il brasiliano T. A. Gonzaga, « di cui solo a ricordare il nome, prende l'animo una bella pietà ». Questi cantò, sotto il nome arcadico di Dirceu, la sua *Marília*, nelle *Liras*, tradotte poi dal Vegezzi stesso: e dal confronto della canzone *A Rosa* con la lirica XXII del poeta brasiliano, fatto dal traduttore italiano, riesce chiaro che egli considera superiore la creazione del poeta portoghese.

Nel terzo capitolo della lettera il nostro traduce una favola dal titolo: *Na gajola empoleirada* da lui reso con *Passero in gabbia*; segue la cantata *A morte de Inês de Castro*, della quale traduce solo la prima parte e la parte finale, ma non quella che descrive il pietoso e terribile caso, perché nessun poeta, pensa il Vegezzi, può uguagliare al riguardo il « divino » Camões. Ma anche i versi che traduce

non sempre corrispondono all'originale, sebbene si possa cogliere una certa spontaneità nella chiusa:

Toldam-se os ares,	Coprite l'ara,
Murcham-se os flores:	Sfogliate i fiori,
Morrei, amores,	Morite, amori,
Que Inês morreu.	Ch'Ines morì.
Misero esposo,	Misero sposo,
Desata o pranto,	Stèmprati in pianto,
Que o teu encanto	Chè il vago incanto
Já não é teu.	Per te sperì.
Sua alma pura	Quell'alma pura
Nos céus se encerra.	Il cielor or serra,
Porque a perdeu!	Che la perdè!

Le immagini lievi ed eleganti, espresse dal poeta portoghese, come «carro de ouro» e «aves sinistras», sono sostituite nella traduzione con espressioni pesanti e banali:

De dor e espanto	Il sole che vide
No carro de ouro	Gl'immani oltraggi,
O númen louro	Nascose i raggi,
Desfaleceu.	Si spaventò.
Aves sinistras	Qui canta il gufo,
Aqui piaram,	Qui il lupo rugge,
Bobos uivaram,	La terra mugge,
O chão tremeu.	S'oscura il di.

Nella prima parte, questa cantata ha perduto nella traduzione tutta la sua musicalità e l'immediatezza di espressione e di sensazioni forti.

In seguito, il Vegezzi sceglie e traduce, solo in parte, la lunga satira *Pena de Talião*, indirizzata dal poeta ad Elmiro, cioè il poeta Padre José Agostino de Macedo, (Elmiro Tagideu nell'Arcadia Romana), che non cessava di «svillaneggiarlo con ogni maniera d'ingiuria». I pensieri e i motivi espressi nella satira non sono del tutto personali, una gran parte di essi, afferma il Vegezzi, sono attinti da altri poeti ed in special modo dallo spagnolo Francisco Rioja, del quale il nostro si era occupato in gioventù, traducendone anche qualche componimento¹.

¹ Tradusse la canzone *La Rosa*, raccolta nel volumetto di *Poesie*. Torino, s. a. pp. 41-42.

Passando a dare qualche prova del genere lirico coltivato dal poeta, il Vegezzi non nasconde però la propria perplessità al riguardo ritenendo che il Bocage non abbia per nulla raggiunto una fama in questo genere di poesia, sia perché «né grandiosità di stile, né sublimità d'immagini, né infine squisitezza d'accorgimenti possono introdursi nei carmi dettati all'improvviso», sia perché, in questo genere di poesia, Manuel do Nascimento si è «posto a tanta altezza da fare misero al confronto ogni poeta voglioso di battere la stessa via» (ma la fonte di questo giudizio, tanto favorevole a Manuel do Nascimento, è la XIV meditazione di Lamartine, dedicata appunto a quel poeta portoghese, in esilio a Parigi, e suo amico). Traduce poi, sempre dal Bocage, un'ode indirizzata proprio a Manuel Do Nascimento, in risposta ad un'altra che questi aveva scritto al Bocage, piena di lodi per la sua leggiadra e sottile vena poetica. Anche qui, come nell'ode sul tema di Inês de Castro, il nostro si scosta alquanto dall'originale e traduce liberamente, presumibilmente anche perché lo stesso originale non ha rime di sorta. Degli idilli del Bocage, egli considera più riusciti il *Tritone* e *A saudade materna*, quest'ultimo ispirato alla prematura morte di Anna Raimunda Lodo. Nella traduzione del Vegezzi, il grido di dolore e la disperazione della madre per la figlia morta perdono d'intensità e di vigore, perché molte delle espressioni ricercate dal nostro diventano infelici e improprie; la chiusa per esempio:

Sagrou con débil mão no leito infausto
A cinza amada lutosos versos:
E quase reviveu para chorá-la.

diventa quasi irriconoscibile:

Sacrar con debil man doglioso carne
Al cenere di Lei, risuscitarne
La memoria coi versi, onde s'onori
Novellamente di sospiri e pianto.

Certamente, il Vegezzi stesso si è reso conto di non essere riuscito nell'intento di rendere l'originale in una immediata forma italiana, dato che alla fine aggiunge: «Se io avessi avuto quella gagliardia nel tradurre, che ha dimostrato il cavaliere Maffei nella sua versione del Gessner, sono inchinevole a credere avrebbe l'idillio del vate portoghese un distinto luogo dopo gli scritti del buon poeta di Zu-

rigo». Per quanto riguarda poi il valore poetico dell'idillio, qualche critico, afferma il nostro, potrebbe «accusarlo di alcune ripetizioni d'ombre, pianti ed omei», ma bisognerebbe tener conto anche del momento in cui fu scritto, cioè nel 1805, quando il poeta «aveva l'un piede nella tomba».

Lo stesso impaccio e la stessa difficoltà incontra il Vegezzi nel tradurre l'elegia *A morte do pai de Joaquim Pereira de Almeida* (benefattore ed amico del poeta), in cui riesce, nonostante qualche aggiunta inutile e addirittura dannosa e qualche deviazione parziale, a presentarci discretamente chiare e immutate le immagini e le espressioni dell'originale. Sembra che il Vegezzi stesso fosse soddisfatto della propria traduzione, perché, immediatamente dopo averla terminata, si rivolge all'amico e gli domanda: «Che ti pare? non diresti questi versi levati dalle più belle parti delle Meditazioni del Lamartine ... o delle Notti dello Young? Non ti guidano a pensieri religiosi per cui la nostra essenza, collo staccarsi dalla terra, tutta si sublima? Io direi che sì, ma forse m'inganna un certo amore generato probabilmente dalla in vero non grave, ma pur sempre fatica durata nel tradurre quest'elegia».

Prima di finire la lettera, il Vegezzi vuole renderla più cara all'amico coll'inserirvi anche una epistola del Bocage, indirizzata al marchese de Ponte de Lima, la quale, con le altre che scrisse, — aggiunse — rimarrà a «perenne testimonianza» delle sventure patite dal nostro poeta. L'epistola fu scritta dal Bocage in carcere ove era stato rinchiuso dall'Inquisizione per aver scritto un'altra epistola, giudicata dai frati Domenicani «empia e irreligiosa», dal titolo: *La paurosa illusione dell'eternità*. Il traduttore si lascia guidare dal testo originale nella ricerca di un'armonia piuttosto esteriore, senza alcun altro impegno: non mancano però espressioni di una certa efficacia nella descrizione della miseria delle carceri, dello stato d'animo del prigioniero e nell'implorazione della pietà e del perdono.

E per non chiudere la lettera con le ultime tre poesie, i cui versi sono pieni di tristezza e di mestizia, e per sollevare e rallegrare l'animo dell'amico, il Vegezzi gli traduce ancora alcuni brani dell'*Areneo e Argira*, in cui il nostro poeta ha seguito da vicino Ovidio e in cui il Vegezzi vede una dovizia di colori e di immagini orientali che considera di origine araba o indiana.

Infine, la raccolta delle traduzioni si chiude con due epigrammi, nei quali, come nei sonetti, il Vegezzi afferma che il Bocage non può

essere superato, e anche in questo genere di composizione si possono osservare — aggiunge — «pieghevolezza d'ingegno» e «mobilità d'immaginativa», qualità, queste, che pervaderebbero — a suo dire — tutta l'opera del poeta.

Nel XII paragrafo, l'ultimo della lettera, il Vegezzi, sicuro del valore e della «rinomanza» che nel futuro avrà la poesia del Bocage, ricorda ancora all'amico, oltre alla tragedia pubblicata *Eufemia ed Ericcia*, altre tre tragedie, rimaste inedite, tutte di argomento nazionale e aventi come protagonisti Viriato, Vasco da Gama e Afonso Henriques; ricorda inoltre le numerose traduzioni che il Bocage fece da Ovidio a Voltaire.

Il Vegezzi vorrebbe che questo suo «meschino» saggio di traduzioni invogliasse l'amico ad occuparsi del portoghese, «data la necessità di persone d'ingegno, di dovizia e di tempo, che siano disposte ad accingersi a tradurre le ricchezze poetiche delle altre nazioni»; solo seguendo questa corrente si potrà stare a «petto colle più colte nazioni. La Germania, più di ogni altra, aggiunge il nostro, può servirci come lodevole esempio, ed «essendo le produzioni letterarie come le merci, esse si barattano tra le nazioni, perciò bisogna avere il coraggio di fare questo traffico direttamente e toglierci la vergogna di non averle che per intromissione dei Francesi».

Il Vegezzi, conoscitore delle letterature maggiori, ma anche della cultura — nel più largo senso della parola — europea del suo tempo, si rendeva conto perfettamente dell'importanza e della funzione culturale che possono avere le traduzioni e magari i contatti diretti con gli scrittori e coi poeti stranieri, e del loro influsso sulla formazione della gioventù e degli uomini di cultura italiani. A questo proposito avrebbe scritto più tardi: «Ed io fo voti acciò gli Italiani, eruditi nelle lingue straniere ed abili nel maneggio della propria lingua, presentino l'Italia di traduzioni dei più pregiati scritti delle letterature moderne, onde così convincere i nostri giovani che l'ingegno e il talento non sono patrimonio esclusivo della nostra penisola e che dobbiamo studiare e studiare per non essere, diremo col Petrarca, al dassezzo»¹.

¹ «Rivista Contemporanea», 1857, vol. X, p. 613.

Mosso dalle sopraricordate considerazioni e da altre, ma soprattutto dall'osservazione di M. de Stael: « essere il maggior beneficio che far si possa alle lettere, quello di trasportare da una ad altra le opere eccellenti dell'umano ingegno », il Vegezzi pubblica nel 1844 la traduzione delle *Liriche* di Tommaso Antonio Gonzaga¹, Dirceu in Arcadia — come già si è ricordato —. Nella premessa *Ai lettori* si duole che i « maggiori luminari del Parnaso lusitano », all'infuori del Camões, non siano conosciuti dagli Italiani, ed è perciò che egli, vedendo come altre nazioni si uniscono e tendono a far comune il loro patrimonio culturale, ha voluto, nella « limitata sfera » delle sue cognizioni, far conoscere ai suoi connazionali i poeti di un « popolo fratello »². Giustifica la sua traduzione e chiede indulgenza a quelli che vorranno giudicarla: « Io non sono poeta, non sono purgato scrittore, ché mi mancò l'ingegno ad essere l'uno e i mezzi di diventar l'altro »; e il portoghese — aggiunge — sebbene affine all'italiano, presenta nella poesia sensibili difficoltà per il traduttore che volesse conservare, in italiano, lo stesso numero di versi, la stessa metrica e le stesse rime. Tra queste difficoltà, soprattutto due, secondo il nostro, sono quasi impossibili a superarsi: l'una consiste nell'evoluzione più spinta (in portoghese) degli etimi di origine latina, che si sono ridotti a minor numero di sillabe e sono atti ad esprimere concetti più estesi che non in italiano; l'altra consiste nella scelta e nel significato di molti termini che nel portoghese, dove c'è una predilezione per la poesia pastorale, sono « nobili e leggiadri »,

¹ *Marilia di Dirceo Lire* di Tommaso Antonio Gonzaga, brasiliano, tradotte dal portoghese da Gioven. Vegezzi-Ruscalla. Torino, Stamp. degli Artisti, 1844, pp. 240.

² Questa carenza di notizie e di studi sulla lingua e la letteratura portoghese era stata sottolineata, qualche anno prima, dal glottologo Bernardino Biondelli in questi termini: « Per quanto ci consta, non havvi una sola grammatica, un solo dizionario portoghese ad uso degli Italiani. E pure siamo tutti in Europa, e in fatto di lingua siamo fratelli dei Portoghesi ». Anche il Biondelli incita i connazionali a coltivare la lingua e la letteratura portoghesi e, dopo, aver trattato in special modo della lingua e dei dialetti portoghesi, presenta un quadro d'insieme sulla letteratura, dalle origini all'Ottocento, accompagnando i suoi giudizi con buone informazioni bio-bibliografiche di prima mano, anche sulla letteratura popolare. Cfr. B. Biondelli, *Della lingua e letteratura portoghese*, nel « Politecnico », Milano, 1840, vol. III, S. I., p. 337 e segg.

invece nell'italiano sono « familiari e rusticali ». Inoltre, aggiunge il nostro, ogni lingua ha locuzioni e termini propri che possono esprimere concetti ed idee complesse non sempre traducibili anche nelle lingue sorelle.

Nonostante queste difficoltà, il Vegezzi si è deciso a pubblicare la versione non per acquistarsi un nome, né per mostrare che conosce il portoghese, ma solo per il « desiderio di contribuire a stringere relazioni letterarie con un membro di quella famiglia latina a cui noi apparteniamo e ch'è vergogna che ci sia discosciuto »; e a ciò spinto non solo dall'amore per una letteratura che nel genere pastorale e bucolico ha superato tutte le altre, ma anche dal desiderio di onorare un ingegno la cui memoria sopravvive alla sventura, mentre « l'oblio copre la fossa dei suoi persecutori ».

Oltre alla premessa *Ai lettori*, il Vegezzi fa precedere la traduzione da *Cenni biografici e critici*, in cui tratta brevemente, e senza indicare la fonte delle notizie, la vita del poeta, le amicizie, l'ingiusto arresto, il tormento del carcere, la deportazione, la tragica fine nel Mozambico. Le fonti da cui il nostro trae le proprie informazioni su tali vicende non sono fra le più attendibili. Per esempio, egli non sa indicare neppure l'anno di nascita del poeta, e si accontenta di lasciarlo nel vago « in sul primo periodo del secolo scorso » e ugualmente è errato l'anno della morte: 1760 (il poeta si sa, nacque nel 1744 e morì alla fine del 1809 o all'inizio del 1810). Per quanto riguarda la figura del poeta e il valore della sua opera, il nostro comincia col dichiarare che questi occupa un « posto luminoso nella letteratura portoghese per un libricciuolo di poesie » che si sentono sulle labbra dei Portoghesi dei quattro continenti.

L'unico tema dei suoi canti è l'amore per Marília, sotto il cui nome si adombra la giovane Maria Joaquina Dorothea de Seixas, che il Gonzaga cantò come un « novello Petrarca » nel suo canzoniere, composto di due parti: la prima, contenente 37 liriche, fu scritta a Villarica nel Brasile, in libertà; la seconda, di 38 liriche, fu composta in carcere e in esilio. Dati i fondati dubbi sulla III parte, il Vegezzi non la prende in considerazione. Basta rivolgere uno « sguardo allo stile, alla condotta, ai pensieri » per accorgersi che è « apocrifa »¹; fu pubblicata per la grande popolarità che il canzoniere del poeta godé nel Brasile e nel Portogallo.

¹ Il Vegezzi non ci precisa di quale edizione delle liriche di *Marilia de*

Per quanto riguarda poi l'originalità del conzoniere, esso pecca, secondo il Vegezzi, per troppa imitazione dei classici greci e latini, (Anacreonte, Orazio e Tibullo), e di quelli italiani (essendo stato il poeta educato all'amore di questi ultimi dal suo amico Claudio Manuel da Costa). Tuttavia, non si può dire che il Gonzaga abbia fatto abuso della mitologia, ma, se fosse stato più parco e avesse largheggiato invece «nella pittura delle bellezze naturali di quella tropicale regione», la sua lirica avrebbe acquisito un'impronta più originale. Nonostante queste osservazioni, il nostro aggiunge che la lirica del Gonzaga può reggere al paragone con le anacreontiche del siciliano G. Meli.

Delle due parti del canzoniere del Gonzaga, il Vegezzi predilige la seconda, non solo per la sua «dizione, le immagini e il colorito», ma soprattutto per la «robustezza di concetti, per filosofici pensieri e per un patetico così penetrante». Si può chiaramente rilevare che l'analisi della poesia del Gonzaga resta per lo più in superficie, tuttavia non si può negare al Vegezzi un grande entusiasmo, e una sicura conoscenza della personalità di quel poeta. Con questi elementi, e anche con una buona conoscenza della lingua portoghese, egli costantemente si preoccupa di mantenere la propria interpretazione molto aderente all'originale; e conserva anche, qualche volta, la rima e la struttura della strofa. Ma in realtà, nonostante la buona intenzione, la versione risulta complessivamente mediocre. In molti casi, semplici e facili, il nostro va alla ricerca di ampliamenti, di spiegazioni ampollate, che spezzano il ritmo e l'armonia del verso originale. Ecco per esempio come si presenta la prima strofa della I lirica, che, in fondo, rispetta in gran parte l'originale:

Io non sono, o Marilia, un mandriano
Cui strano armento a custodir è dato.
Non ho tratto e linguaggio rusticano,
Né dal raggio del sol sono abbrunato;
Ho casale, ho poderi. Un isquisito
Vino ed olio raccolgo, e frutta e erbetto.

Dirceu si serve per la traduzione; ma è chiaro, dal modo come tratta la terza parte, che aveva presente quella della Imp. Régia del 1817, la quale riproduce integralmente le prime due parti, insieme con la prefazione, dell'edizione laceriana del 1611.

Prezioso latte e lane molte, elette,
Dalle candide agnelle è a me fornito.
Grazie, Marilia bella,
Sian rese alla mia stella.

in cui «viva di guardar» diventa «custodir è dato», mentre «dos frios gelos e dos sóis queimado» diventa solo «né dal raggio del sole sono abbrunato». Per rispettare la rima aggiunge «un isquisito» al vino e «prezioso» al latte, come anche «erbette» e «elette»; tutta questa aggettivazione, che abbonda nella traduzione, manca nell'originale. Nella stessa strofa poi non traduce per nulla «de que me visto». La traduzione si presenta tutta più o meno in questa maniera: sovrapposizione di termini nuovi e molte volte inutili, costrutti e termini antiquati e qualche volta prosastici ricercati che riescono perfino incomprensibili: e tutto questo è suggerito dall'esigenza della rima e della misura del verso, che del resto non sempre vengono rispettate.

A bilanciare quella mancanza di destrezza e i difetti riscontrati del traduttore, nella maggior parte della traduzione non mancano anche dei passi ben riusciti. Il che avviene soprattutto nelle liriche dal verso breve, semplice, foggiate sulla struttura di quello popolare, elevato ad espressione d'arte dallo stesso Gonzaga, come per esempio nei versi della prima strofa della IV lirica:

Marilia, teus olhos são réus e culpados que sofra e que beije os ferros pesados de injusto senhor. Marilia, escuta um triste pastor.	Le belle tue ciglia Son ree delle pene Che soffro baciando Le gravi catene D'ingiusto signor. Ascolta, Marilia, L'afflitto pastor.
--	--

Con qualche aggiunta, e con qualche spostamento di significati, di alcuni termini, anche in questa strofa (la prima della XIII lirica) mi sembra di poter cogliere una certa armonia più o meno aderente a quella dell'originale:

Oh! quantos riscos, Marilia bela, não atropela quem cego arrasta grilhões de amor!	A quanti rischi Marilia mia, S'apre la via Chi porta i gravi Ceppi d'amor!
--	--

um peito forte,
de acôrdo falto,
zomba do assalto
do vil traidor.

Soltanto un petto
Duro qual smalto
Regge all'assalto
Del traditor.

Il più delle volte, ma solo in questo tipo di versi e di strofe, il Vegezzi riesce a seguire e a rendere più da vicino, anche se pur senza armonia, il facile verso originale. Ecco la quinta strofa della XVII lirica:

Quando apareces
na madrugada
mal enbruhada
na larga roupa,
e desgrenhada,
sem fita ou flor;
Ah! que então brilha
a natureza!
Então se mostra
tua beleza
inda maior.

Quando sull'alba
Esci talvolta
In una avvolta
Semplice gonna,
La chioma sciolta
Senz'alcun fior,
Oh allora brilla
Naturalezza!
Allora si mostra
La tua bellezza
Via più maggior.

Come la traduzione dal Bocage, anche questa ha avuto, a suo tempo, il suo merito: essa contribuì a suo modo alla conoscenza della lirica di lingua portoghese in Italia, dove mancavano simili traduzioni¹.

I giudizi e le interpretazioni del Vegezzi possono ovviamente essere discussi, e, non meno, possono essere discussi molti dei suoi confronti e accostamenti fra i vari poeti portoghesi: ma gli si deve riconoscere il merito almeno simbolico di aver costituito un punto di partenza, da tener presente per una visione d'insieme delle fortune della lirica portoghese in Italia nel periodo romantico.

In seguito, per quasi un decennio, il Vegezzi non pubblicò traduzioni dalla letteratura portoghese; ma ciò non significa che egli

¹ La traduzione del Vegezzi fu accolta con lodi dalla critica del tempo, specie da quella di tendenze romantiche. Tra gli altri, Angelo Brofferio, autore di un *Discorso sul teatro spagnolo*, stampato come prefazione alla raccolta di traduzioni dal teatro spagnolo del La Cecilia e pubblicato a Torino nel 1857, presentò molto favorevolmente la traduzione del Vegezzi. Cfr. «Messaggiere Torinese», XII, nr. 19 del 10 maggio 1845.

non avesse continuato ad occuparsi di essa. Nel 1852 esce, con il consenso dell'autore e per la prima volta in Italia, la traduzione del dramma *Frei Luís de Sousa* di G. B. Almeida Garrett¹. Nella breve presentazione, premessa alla traduzione, il nostro afferma che questo «dramma storico» appartiene al «più gran poeta che conti il Portogallo dopo l'immortale Camões», ai cui meriti come uomo politico si aggiunge quello di restauratore del teatro portoghese. Il Vegezzi precisa inoltre le ragioni che lo indussero a scegliere, tra le varie opere teatrali dell'autore, proprio questo dramma: prima di tutto, il grande successo che l'opera riscosse a Lisbona; poi, il fatto che l'Almeida Garrett, aderendo al nuovo genere drammatico, non «bruttò la scena di scandali ed orrori», come fece V. Hugo ed altri. E affermando che «l'ingegno non è privilegio della Francia, della Germania e dell'Inghilterra, le quali, per la loro possanza soffocano le altre minori», conformandosi alle tendenze del tempo, — precisa — considera un dovere far conoscere i «chiari ingegni» delle nazioni minori, «vendicarli dall'immeritato oblio in cui giacciono presso di noi». E mentre incita gli altri ad accingersi a tradurre dal danese, spagnolo, polacco, ungherese, ecc., egli ringrazia l'autore per aver approvato la sua versione e «come per essere nativo di quella nobile e generosa città di Oporto, che tanta devozione e tanto affetto mostrò al nostro grande sventurato Carlo Alberto».

I cenni sull'autore e sull'opera sono brevi. Penso che ciò si debba al fatto che il Vegezzi già nel 1846 aveva pubblicato nell'«Antologia» del Pomba un articolo sull'Almeida Garrett con il sottotitolo: *Lord Byron del Portogallo*: dedicò in seguito allo stesso un altro articolo nella rivista «Cornelia» di Firenze, in cui aggiunse alcune precisazioni sulla traduzione: «...Io tradussi col consenso dell'autore il dramma Frey Luis de Sousa. Bene quel grande artista che fu Giovanni Modena (sic!) mi disse avrebbe voluto porlo in iscena ove avesse avuto una giovanetta capace di rappresentare la parte della giovane così patriottica ed affettuosa, perché trovava

¹ *Fra Luigi di Sousa. Dramma* di G. B. Almeida-Garrett, tradotto dal portoghese con l'assenso dell'autore da Giovenale Vegezzi-Ruscalla. Torino, Tip. Speirani e Tortone, 1852. La traduzione è dedicata «a Francesco Adolfo di Varnhagen, brasiliano, delle lettere lusitane d'ambo gli emisferi, glossatore dottissimo, il Traduttore riconoscente ed affezionato».

quella riproduzione meravigliosa, stupenda e sublime. Se la mia traduzione avesse trovato grazia, avrei dato in luce quella di *Gil Vicente* e dell'*Alfageme di Santarem*, ma dal pubblicarle a mie spese fui distolto dalle invendute copie di Frey Luis»¹.

Questa amara confessione ci conferma che la traduzione non ebbe il successo desiderato e che fu ben poco conosciuta e presa in considerazione dalla critica del tempo. E del resto non poteva avere successo a causa dei tanti difetti, di cui il maggiore è quello riguardante la lingua, pesante, antiquata, colma di espressioni e di costrutti ormai fuori uso. Non mancano termini che traducono debolmente l'originale; alle volte spunta qualche termine dialettale, del tutto inopportuno nella nota solennità del linguaggio del dramma. Espressioni come: «E che monta», per «che importa?», «incomportabile», per «insopportabile», «principierà», per «inizierà», ecc., non hanno la scorrevolezza dello stile teatrale e recitativo. Tutto questo porta a concludere che la misera sorte, che la traduzione ebbe, fu in fondo meritata. Infatti, nel 1860, dopo che la critica aveva valorizzato l'opera, usciva a Milano un'altra traduzione del dramma, dovuta a F. Pagnoni, sul valore della quale non possiamo formulare alcun giudizio perché non ci è stato possibile consultarla. Comunque, come ebbe giustamente ad osservare Giuseppe C. Rossi, il «dramma attende ancora una traduzione di conveniente valore poetico»².

Negli anni che seguono, il Vegezzi non traduce più dalla letteratura portoghese; ma continua a far conoscere, di essa, in diverse

¹ «Cornelia» (Firenze), 1874, anno II, nr. 12, p. 180.

² Giuseppe C. Rossi, *L'Arcadia e il Romanticismo in Portogallo*. Firenze, F. Le Monnier, 1941, p. 81, nota 2. Il Rossi stesso ne ha recentemente data una traduzione in prosa: la si veda, preceduta da una nota introduttiva, alle pagine 171-246 del suo volume sul *Teatro portoghese e brasiliano* (Milano 1956). Più recentemente, una decina di anni fa, un'altra buona interpretazione ha avuto il teatro di Almeida Garret da parte di Enzo Di Poppa Vòlture, che ne ha curato la traduzione in italiano. Egli tuttavia ha cambiato il titolo del dramma da «Frei Luis de Sousa» in quello (che a noi sembra arbitrario e decisamente meno adatto) di «Romeo». Cfr. ALMEIDA GARRETT, *Teatro e Narrativa (Un «Auto» di Gil Vicente - Il Romeo - La fanciulla dei rosignoli)*, introduzione, traduzione e note di Enzo Di Poppa Vòlture. Torino, U. T. E. T., 1957.

riviste, i maggiori scrittori e poeti, dedicando a loro e alle loro opere recensioni o articoli, che rappresentano contributi non trascurabili per quel tempo. Così, nel 1852, dedica un articolo all'autore settecentista di teatro António José da Silva, dal titolo *Il giudeo portoghese*¹, articolo che comincia con delle considerazioni, per la verità molto generiche, sul teatro portoghese del 1500 (ivi si accenna a Gil Vicente, Sá de Miranda e António Ferreira) e poi afferma che in seguito, per più di un secolo e mezzo, le muse drammatiche tacquero fin quando non «orse un tal uomo che in età meno fanatica e meno serva non avrebbe lasciato al nostro contemporaneo Almeida Garrett l'onore di essere il vero restauratore del teatro portoghese». Questo «tal uomo» fu appunto Antonio José delle cui tristi vicende il Vegezzi ci dà una minuziosa descrizione, parlando della sua attività teatrale, durante il regno di Giovanni V, dei suoi arresti da parte dell'Inquisizione, delle torture che subì e della ingiusta condanna a morte. Gran parte di queste notizie, nuove per i cultori europei degli studi portoghesi, come Sismondi, Bouterweck, Denis, M. Forster, sono desunte dal *Florilegio delle poesie brasiliane*, uscito nel 1850, a cura del suo amico F. A. Varnhagen² al quale il Vegezzi avrebbe poi dedicato, quale autore della *Historia Geral do Brasil* del 1854, due recensioni, s'intende con le dovute lodi³; e nel 1859 ne presentò un dramma *Amador Bueno ou a coroa do Brasil en 1641* (pubblicato a Madrid nel 1858 con lo pseudonimo de Sumé)⁴.

Con la pubblicazione di un articolo dal titolo *Letteratura contemporanea portoghese*⁵, il Vegezzi intese mettere in evidenza una volta di più l'importanza delle letterature, anche le meno conosciute,

¹ In «Cimento» (Firenze), 1852, anno I, vol. II, pp. 244-249.

² Questo articolo del Vegezzi viene segnalato da Riccardo Ceroni, all'inizio di un suo saggio, in questi termini: «Sono quattro anni che un illustre scrittore piemontese G. V. R. toccava con parole di meritata lode di un dramma portoghese *Antonio José ossia il poeta e l'inquisizione*, ecc.» (Cfr. R. Ceroni, *La Confederazione dei Tamoi di Magalhaens*, in «Rivista Contemporanea», 1857, vol. IX, pp. 289-299, 451-463 e 631-644).

³ In «Rivista Contemporanea», 1857, vol. X, pp. 607-613, e in «Mondo Letterario», 1858, anno I, nr. 18, pp. 138-139.

⁴ In «Rivista Contemporanea», 1859, vol. XVII, p. 260.

⁵ Nel «Mondo Letterario», 1858, anno I, nr. 18, pp. 138-139.

dei popoli neo-latini. Contro i pregiudizi, del resto non rari, intorno a queste letterature e a queste lingue, il nostro crede opportuno premettere, anche a tale articolo, che egli conosce la lingua portoghese, legge attentamente gli scrittori e i libri di cui parla e che, quanto scrive, è farina del suo sacco, anche se i suoi « articoli non saranno un gran che ». In seguito, afferma di aver udito sentenziare (senza specificare la fonte), che le lettere lusitane non occuperebbero « un gran posto nel quadro della letteratura generale »; opinione che egli non accetta, aggiungendo: « quando ciò pur fosse, trattandosi di una nazione spettante, come l'italiana, al gruppo etnico latino, dovrebbe avere per noi un'importanza maggiore che si trattasse, a mo' d'esempio, della letteratura della grande nazione russa! ». Continuando più o meno sullo stesso tono, passa a trattare l'intricato problema delle alleanze politiche, necessarie al mantenimento dell'equilibrio delle potenze, e auspica che insieme con queste alleanze sorgano, basate compiutamente su criteri etnografici, quelle intellettuali e culturali, indispensabili soprattutto per le nazioni neo-latine, affinché non vengano soverchiate dalle altre. Ecco per quali ragioni, insiste il Vegezzi, tutto quello che ci viene dal Portogallo e dal Brasile (l'unico Stato dell'America del Sud che ispiri fiducia — aggiunge) è per noi di grande importanza.

Ribadite queste affermazioni, egli passa a discorrere di due opere storiche, e cioè del secondo volume delle *História Geral de Brasil* di F. A. Varnhagen e dei due volumi di Pereira da Silva *Sugli uomini illustri del Brasile durante il regime coloniale*. Nella presentazione dei tre volumi, fa, come sempre, molte ed interessanti considerazioni ed osservazioni storiche critiche di ordine storico e letterario, auspicando la traduzione di tali opere in italiano.

Con lo stesso interesse e competenza discorre¹ del lavoro di A. A. Teixeira de Vasconcellos *Les Contemporains portugais, espagnols et brésiliens*, pubblicato a Parigi nel 1859. Tralasciando le osservazioni sull'evoluzione della lingua, delle letterature e delle arti, su cui si sofferma l'autore, il Vegezzi conclude che il Portogallo, con lo sviluppo che ha preso, s'impone all'attenzione e all'ammira-

¹ In « Rivista Contemporanea », 1860, vol. XX, pp. 132-135.

zione di tutti, [si] che sarà necessario lo studio della sua lingua da parte dei cultori delle lettere in Europa.

Contemporaneamente si affretta a segnalare e a presentare¹ il lavoro di F. J. Wolf, *Studi sulla storia della letteratura nazionale spagnola e portoghese*, ribadendo che, se per la letteratura spagnola abbondano le raccolte di testi antichi, di romanzi e di drammi, per quella portoghese, la situazione è ben diversa, giacché di essa non si hanno che due compendi, uno dovuto a F. Denis e l'altro anonimo, ma in realtà di Almeida Garrett: si rallegra pertanto per l'opera di Wolf, la quale, essendo stata preceduta da altre pubblicazioni, colmerà, con la mole di documenti che arreca, una deplorabile lacuna nella storia delle lettere neo-latine.

Sempre nel 1859 prende in esame², non appena pubblicata, la traduzione della *Gerusalemme Liberata*, in ottava rima, da parte di J. Ramos Coelho. Dopo aver espresso con calde parole il suo plauso per il lavoro che esamina, il Vegezzi nota quanto il Ramos Coelho sulle orme di Almeida Garrett, si sia immedesimato con la poetica del Camões, riuscendo a diventare « esertissimo nel trattare l'ottava rima con iscioltezza, armonia ed efficacia ». In base ad alcuni confronti, trova ben fatta la traduzione e, dopo aver ricordato le traduzioni del Tasso in altre lingue europee e accennato ai grandi poeti portoghesi, rivolge loro la seguente esortazione: « Se i portoghesi vogliono essere tenuti dalle altre nazioni colte in quella considerazione a cui hanno diritto per possedere una letteratura estensissima, avuto riguardo all'essere dessi per numero l'ultima delle nazioni neo-latine, devono darci l'inventario delle loro ricchezze intellettuali: l'Europa, si può dire, non conosce altro letterato portoghese fuorché il Camões, ma quel divino è il sole di una pleiade di astri minori ».

Anche nella presentazione della traduzione del Tasso, non mancano esortazioni ed incitamenti per un avvenire migliore delle nazioni, nello spirito della propria convinzione che gli uomini di lettere contribuiscono all'affratellamento tra gli uomini: « L'età nostra segnerà negli annali un'epoca di affratellamento delle nazioni secondo la loro affinità di lingua e di origine, dal quale dovrà sor-

¹ Nel « Mondo Letterario », 1859, anno II, nr. 3, p. 21.

² « Rivista contemporanea », 1859, vol. XVIII, pp. 417-420.

gere un nuovo sistema politico, fondato sull'alleanza delle nazioni in luogo delle alleanze dinastiche».

Al Vegezzi si presentò anche l'occasione di parlare del Camões, prima menzionato marginalmente, e di sottolineare la sua posizione di poeta principe del suo popolo (aveva già precedentemente paragonato *Os Lusíadas* alla *Gerusalemme Liberata*¹): nel 1860 usciva a Lisbona, a cura del Visconte di Juromenha, il primo volume delle *Obras de Luís de Camões, precedidas de un ensaio biográfico no qual resultam alguns factos não conhecidos da su vida*, e il Vegezzi si affrettò a presentarlo in una recensione².

Il Camões — egli afferma — è uno fra i più celebri poeti di cui si danno vanto le letterature europee moderne e vale da solo un'intera letteratura; per questo motivo crede di poter fare a meno di discorrere a lungo di lui: «dire agli Italiani che posseggono tre versioni dei *Lusiadi* chi fosse il Camões, la sua vita perigliosa, le sue miserie e come morì povero e negletto, sarebbe dir loro cosa da tutti saputa»³. Perciò egli si limita a segnalare il fatto che in Portogallo si sta pubblicando una raccolta delle opere complete del poeta nazionale. Aggiunge che l'autore della nuova edizione delle opere del Camões ha dedicato a questo lavoro l'intera sua vita (non si può pretendere che il Vegezzi si rendesse conto della mediocrità di tale fatica!), riuscendo a trovare negli archivi materiale nuovo intorno ad alcuni episodi particolari della tormentata vita del poeta. Informa anche che i Portoghesi stanno per erigere — come contemporaneamente fa una società di Firenze per Dante — un monumento marmoreo «all'Omero lusitano». Giudica questa coincidenza «il termometro del risvegliarsi, in questi due popoli, del sentimento della nazionalità».

C'è da presumere che il Vegezzi abbia pubblicato altri articoli sulle lettere e sulla cultura portoghese, che sono sfuggiti alla ricerca. Nel 1874 infatti scriveva che aveva da pubblicare «varie cose»: «Ora

¹ Cfr. «Cimento», 1852, anno I, vol. II, pp. 244.

² In «Rivista Contemporanea», 1861, vol. XXIV, pp. 147-148.

³ Il Vegezzi ricorderà nuovamente il poeta e la sua opera in un articolo dal titolo *Il Centenario Camões*, pubblicato nel giornale «Lombardia» nr. 174 del 25 giugno 1880.

io vecchio, carico di malanni e durando pena a scrivere, non ho più ad occuparmi di cercare editori per le varie cose che ho tradotto dall'inglese, l'olandese, il portoghese e il rumeno»¹. L'ultima notizia di questo genere — per quello che mi è dato sapere — è una nota inviata dal Vegezzi, ormai di 84 anni, alla rivista di Roma «Confederazione Latina»², intorno ad un importante libro di politica che trovava conforme con le idee da lui propugnate tutta la vita: *Questões de política positiva. Da Nacionalidade e do governo representativo*, di António Serpa y Pimentel, auspicando che l'autore, data l'importanza del libro, lo traducesse in francese. Questi articoli e queste recensioni, insieme con le traduzioni certamente destarono la curiosità degli studiosi e dei letterati italiani del tempo, arricchendo le loro conoscenze e invogliandoli a occuparsi anche della lingua e della letteratura portoghese, oltre che delle altre lingue romanze. D'altronde la maggior parte delle notizie, essendo completamente nuova per l'Italia, contribuiva ad esaltare lo spirito romantico dei poeti e degli scrittori dell'epoca alla ricerca dei motivi d'ispirazione e di visioni esotiche. Gli articoli e le recensioni del Vegezzi, per quanto prive di sicuro senso critico, in confronto con gli altri del genere apparsi nello stesso periodo, sono ricchi di erudizione, si intende al livello dell'epoca, e dimostrano una discreta conoscenza della letteratura e della cultura del Portogallo, nel quadro di quella iberica³.

Bisogna ammettere che il Vegezzi, come traduttore, non riuscì a farsi un nome nel campo letterario, per una sua schiva modestia, dovuta, forse, al complesso di non aver frequentato l'Università. E tuttavia non si può negare che la sua struttura spirituale corrispondeva pienamente alle esigenze della propria epoca, anzi del proprio secolo. La sua nota più caratteristica era la recettività: conosce-

¹ Cfr. «Cornelia» (Firenze), 1874, anno II, nr. 12, p. 180.

² Cfr. «Confederazione Latina», 1882, I, nr. 21, p. 166.

³ Per l'interesse e l'amore che il nostro dimostrò al Portogallo e al Brasile, ebbe da questi due paesi le più grandi onorificenze e attenzioni. Nel 1865, in occasione del VI Centenario di Dante, il Vegezzi ebbe l'incarico dal Portogallo (come pure dalla Romania e dalla Croazia) di rappresentarlo a tali manifestazioni. Cfr. *Nel VI Centenario di Dante Alighieri celebrato in Ravenna il 24 luglio 1865*. Parole di Giovenale Vegezzi-Ruscalla, Torino, 1865.

va diverse lingue, e non solo quelle romanze, era al corrente di tutto quanto si pubblicava, soprattutto all'estero, nel campo delle sue discipline, e, data questa versalità linguistica, da vero erudito romantico, ma non privo di una arcadica artificiosità, specialmente nelle traduzioni, faceva conoscere ai connazionali tutto quello che gli sembrava necessario ed interessante. Sollecitato in campi diversi della sua vasta attività, egli non ha avuto sempre la possibilità di seguire un problema fino in fondo. Con queste qualità e con questi difetti si presenta anche come traduttore dal portoghese; come già si è detto, egli non ha avuto sempre un criterio di scelta delle opere e degli autori. Gli mancavano forse il gusto raffinato e le doti necessarie per riuscire ad essere, soprattutto nelle opere poetiche, un eccellente traduttore. Come si è constatato, i testi poetici da lui tradotti perdono la propria poeticità, spesse volte presentano delle disuguaglianze e si appesantiscono per una greve prosaicità. La lingua è più vicina a quella degli Arcadi che non a quella del suo tempo; non sembra filtrata attraverso una tradizione letteraria cosciente, e pare che il Vegezzi non voglia tener conto della normale evoluzione di essa. Il vocabolario appare piuttosto ricercato, con echi e reminiscenze petrarchesche e metastasiane, con preferenze per le forme antiquate e fuori uso; si salvano soltanto le reminiscenze classiche, del resto alquanto rare. Dal punto di vista letterario e poetico, le traduzioni del Vegezzi hanno — insomma — scarso valore, ed egli stesso ne era ben conscio; non si può però negare loro un valore dal punto di vista storico-culturale, giacché esse hanno contribuito a far conoscere ai romantici italiani, in cerca di motivi esotici per la loro ispirazione, la vita, il costume e le creazioni spirituali dei maggiori poeti portoghesi.

TEODORO ONCIULESCU

James Geddes et Adjutor Rivard, *Bibliographie linguistique du Canada Français*, (1906), *continuée par Gaston Dulong*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, et Paris, Librairie C. Klincksieck, 1966, pp. XXXII + 166.

L'eccezionale scarsità di notizie, e quindi di possibilità di valutazioni, in Italia, sul Canada francese, per tutto ciò che lo riguarda e — per quanto ci interessa — per la sua tradizione di lingua e di letteratura, invoglia l'autore della presente nota a passar sopra alla propria scarsa competenza al riguardo, incoraggiato a farlo anche dalla simpatia e dall'interesse suscitati in lui da una recente esperienza umana e didattica: un soggiorno di qualche mese all'Università Laval di Québec, dove fu invitato a tener corsi di letteratura spagnola e portoghese. Quella tradizione francese stessa, del resto, si va rendendo conto solo ora, e faticosamente, della propria essenza, di ciò che si è fatto nel passato, degli sforzi presenti per continuare a vivere, delle prospettive, difficili anche se proprio non disperate, per il futuro. Si tratta di un mondo linguistico e culturale sopravvissuto nonostante circostanze storiche, ambientali e psicologiche straordinariamente complesse, dalla natura ostile (la natura implacabilmente fredda di un Nord sterminato e pressoché ignoto) alla pressione del mondo di lingua e di cultura inglese: si pensi che l'isola di circa cinque milioni di persone che parlano francese, cioè lo Stato di Québec, si trova in un oceano di centottanta milioni di persone che parlano inglese, fra il resto del Canada e gli Stati Uniti. E tale sopravvivenza dà valore doppio agli sforzi che si sono intrapresi — in questi ultimi tempi — per il sorgere di un'autocoscienza e di un'autoanalisi di quel mondo culturale.

In tale nuova situazione, prima ancora spirituale che scientifica, ancor più lodevoli e interessanti appaiono pertanto i lavori di ispirazione rigorosamente metodologica, che cominciano ad apparire. E non si accenna qui ai lavori che riguardano il fatto letterario, ben-

ché la sorprendente vitalità dell'odierna letteratura canadese di lingua francese, soprattutto nel romanzo e nella poesia lirica, sia ormai oggetto di indagini e di valutazioni utili e penetranti, dalle poche colonne del *Portrait d'une littérature* di Jean Hamelin, dell'Università Laval di Québec, nel numero del maggio 1962 della rivista parigina «La Revue Française» dedicato a *La Province de Québec*, alle trentacinque ampie pagine su *La littérature canadienne française* di Guy Sylvestre, della Società Reale del Canada, nel primo (1958) dei quattro volumi del *Panorama des Literatures des Américas* pubblicato dal Municipio di Nova Lisboa nell'Angola, per iniziativa dello studioso portoghese Joaquim de Montezuma de Carvalho, e al numero speciale dedicato agli *Écrivains du Canada* dalla rivista francese «Les Lettres Nouvelles» nei mesi di dicembre 1966 - gennaio 1967.

Il lavoro che qui si segnala è il primo della Serie E della «Bibliothèque Française et Romane» pubblicata dal Centro di Filologia e di Letterature romanze della Facoltà di Lettere e Scienze Umane dell'Università di Strasburgo. Tale serie è dedicata appunto alla lingua e letteratura francese del Canada, ed esce pertanto col concorso del Ministero degli Affari Culturali dello Stato di Québec: e il volume qui segnalato vuol essere, più ancora che il primo di tale serie, quasi un punto di partenza dell'attività futura, per esplicita affermazione dell'illustre romanista che lo presenta con poche ma succose pagine, Georges Straka. Tale infatti appare il volume, già dalla chiarissima e coraggiosa sintesi che lo Straka fa dei complicati problemi del passato e del presente della lingua francese in Canada, con una franchezza di esposizione che si sente ispirata a una premura umanamente calda e scientificamente controllata, nell'intento di contribuire a fissare una base sicura di rigorosa ricerca scientifica, per la difesa di quella lingua e di quella cultura.

Da essa sintesi si deduce la preoccupante urgenza di salvaguardare quella lingua in quel paese e, attraverso la lingua, tutto ciò che con essa si esprime e si manifesta. E per tal fine certo contribuisce il grado nuovo di cittadinanza anche europea che le pagine dello Straka danno a molti nomi di studiosi dell'Università Laval di Québec, la cui serietà di ricerche, modernità di criteri, attività d'insegnamento, ben poche occasioni si sono avute finora di apprezzare debitamente in Europa, dal linguista Roch Valin al folklorista Luc Lacourcière (lo Straka stesso da vari anni trascorre lunghi pe-

riodi d'insegnamento in quell'Università, contribuendo in modo determinante alla formazione delle nuove generazioni di linguisti romanzi canadesi). A uno degli studiosi romanzi di quella Università, Gaston Dulong, spetta appunto il merito della presente pubblicazione, che consiste di ben 1054 voci, distribuite in ordine cronologico dal 1691 al 1965. Di tali voci, le prime 487 sono dedotte dal primo tentativo di lavoro bibliografico linguistico sul Canada francese, quello che il Geddes e il Rivard pubblicarono nel 1906, col titolo *Bibliographie du parler français au Canada*, come fascicolo del vol. 4 del «Bulletin du parler français au Canada» (Québec-Parigi), titolo riprodotto qui appunto al numero 487. Le precedenti 486 voci costituiscono un'amplissima scelta, fatta ora dal Dulong, fra le 583 raccolte allora da quei due studiosi (mancano cioè ora le voci che il Dulong non ha ritenuto di sufficiente utilità da essere ancora ricordate).

E l'aridità dei numeri, che rappresentano le voci e gli anni di ciascuna di esse, non permette di dare più che un'idea molto generica del progresso di metodi e di risultati dell'attività dedicata recentemente allo studio della lingua francese in Canada: ma chi avesse occasione di mettere gli occhi su tale lista bibliografica si renderebbe, di questo progresso, facilmente conto. Si renderebbe conto, fra l'altro, dell'aumentare, di qualità oltre che di quantità, negli ultimi anni, delle tesi di laurea (alle Università di Québec e di Montreal) sull'argomento; del sempre più preciso specializzarsi di esse; del perfezionarsi del tipo di ricerca. Del resto, ogni voce dell'elenco bibliografico è accompagnata da una precisazione chiara ed esauriente (anche se di poche righe e spesso di poche parole), che orienta il lettore sul lavoro citato, e che gli permette di risalire facilmente dalle valutazioni analitiche a una visione d'insieme.

Oltre al valore effettivo, oltre al contributo di stimolo, il volume presentato ispira un istintivo caldo interessamento per la materia che esso tratta: l'interessamento di attenzione e di benevolenza che sempre si meritano le cose o le persone in sul loro affacciarsi alla vita. Il mondo umano, linguistico e culturale di quel lontano paese, di tanto geograficamente lontano di quanto spiritualmente vicino all'Europa di formazione romanza, ha diritto ad essere meglio conosciuto, compreso e incoraggiato: e la presente segnalazione si è proposta soprattutto di contribuire a che ciò avvenga.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

Bernard Lamy, *Entretiens sur les sciences*, éd. crit. présentée par François Girbal et Pierre Clair. Collection « Le Mouvement des Idées au XVII^e siècle », dirigée par André Robinet, N° 5. Paris: Presses Universitaires de France, 1966. Pp. 448.

Quoique de nombreux ouvrages sur Jean-Jacques Rousseau n'aient pas manqué de mentionner le Père Bernard Lamy (1640-1715), parmi les auteurs que Rousseau avait loués et qui lui avaient servi de guide, on ne connaissait guère que le nom de cet Oratorien, ami de Malebranche (1638-1715). Charles William Hendel, dans un excellent livre, *Jean-Jacques Rousseau Moraliste*, 2 vol. (Londres et New York, 1934), avait écrit que Rousseau avait, cent fois, lu et relu les *Entretiens sur les sciences*; mais ce dernier ouvrage, dont la première édition datée remonte à 1648, et qui avait été imprimé plusieurs fois, après la mort de l'auteur (deux fois en 1724, puis en 1751, 1752, et deux fois en 1768), a été, en somme, peu lu, depuis la fin du XVIII^e siècle; or, il « pourrait, aujourd'hui encore, servir de guide d'initiation à la recherche fondamentale dans les sciences humaines », pense le Père Girbal qui, avec Pierre Clair, en donne aujourd'hui une savante édition critique.

Dans l'introduction de cette édition, sont, d'abord, examinées les questions suivantes: l'auteur; la date des *Entretiens*; le but et l'idée générale; l'originalité de la forme; l'influence; l'édition critique; un catalogue des éditions; le compte rendu de la première édition, par Pierre Bayle (1648). Nous avons cité la dernière phrase de la conclusion, et nous citerons la première: « Comment nier après la lecture des *Entretiens sur les Sciences* l'existence d'un type bien défini de pédagogie oratorienne, c'est-à-dire à la fois d'une théorie de l'éducation, fondée en raison et parfaitement cohérente et d'un art d'enseigner les disciplines destinées à former 'l'honnêteté' de l'enfant et de l'adolescent? »

Si Montesquieu possédait, dans sa bibliothèque personnelle, « presque tous les ouvrages » de Bernard Lamy, on ne peut établir, avec certitude, l'influence de celui-ci sur celui-là. Dans le cas de Rousseau, la situation est bien différente; en dehors des éditeurs et

des critiques qui se sont occupés de Jean-Jacques, MM. Girbal et Clair renvoient, pour l'étude de l'influence de Lamy dans le domaine pédagogique, à l'ouvrage de Georges Snyders, *La pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris, 1965). L'influence de B. Lamy sur J.-J. Rousseau s'est exercée dans de nombreux domaines: « problèmes théoriques du langage et de l'expression littéraire, condamnation du théâtre au nom de la morale, procès des Sciences et des Arts, méthode géométrique et langage mathématique du *Contrat Social*, philosophie générale et éthique de l'auteur de l'*Emile*, idées et art pédagogiques, enfin langue et style de l'écrivain ». C'est pourquoi les renvois aux œuvres de Rousseau sont nombreux: les deux *Discours*, la *Lettre à d'Alembert*, la *Nouvelle Héloïse*, l'*Emile*; et M. Girbal remarque que *L'Art de parler* et les *Nouvelles Réflexions sur l'Art poétique* de Lamy ont été présentés en un seul volume, après la mort de leur auteur, et que « c'est celui dont J.-J. Rousseau s'est le plus directement inspiré » (p. 395).

Quant aux sources des *Entretiens*, « saint Augustin et Bérulle, Descartes et Malebranche, Montaigne, Pascal et les auteurs de *L'Art de Penser* semblent être les écrivains favoris de B. Lamy, ceux dont il s'est inspiré le plus volontiers sans les imiter servilement ». Parmi les sources de Lamy, Monsieur Girbal cite les chapitres suivants des *Essais*: I, 26; II, 10; II, 12.

Hendel, à propos de l'*Emile*, note: « Cf. B. Lamy, *Quatrième lettre de Théodose à Eugène* (included in *Entretiens sur les sciences*); cf. Montaigne, *Essais*, II, 37 » (II, 79, n. 1). Ajoutons un passage de la conclusion du livre de Hendel qui met l'accent sur l'admiration de Rousseau pour le « divin Platon », Platon le moraliste: cet aspect de Platon a été mis en valeur par une longue tradition, « and that tradition reached Rousseau through Plutarch and various modern Christian writers such as Father Lamy, Father Malebranche, Bossuet and Fénelon » (II, 321).

Pourrons-nous ajouter à la bibliographie les ouvrages suivants: Karl Heinz Burmeister, *Sebastian Munster* (Bâle et Stuttgart, 1963) et Preserved Smith, *Erasmus* (New York, 1923); ces livres nous paraissent parmi les meilleurs?

En conclusion, nous dirons combien nous admirons cette remarquable édition préparée par MM. Girbal et Clair.

MARCEL FRANCON

Erilde Reali, *Il Canzoniere di Pedro Eanes Solaz*, Napoli, 1962.
Estratto dagli «Annali dell'Istituto Universitario Orientale»,
Sezione Romanza, IV, 2, págs. 167-195.

A Autora é assistente do Instituto Universitário Oriental de Nápoles e iniciou, salvo erro, a sua carreira com esta edição crítica do pequeno mas interessante cancionero de Pedr'Eanes Solaz. Revela bom conhecimento da nossa poesia arcaica e da respectiva bibliografia; mas o que caracteriza os seus trabalhos é a parte que concede à imaginação literária, procurando, na medida do possível, fazer dos nossos velhos cantares uma «coisa viva». Não a censuramos por isso, muito pelo contrário; notamos contudo que a sua visão impressionística, apoiada em recursos falíveis de rítmica e harmonia verbal, a leva por vezes longe demais, conduzindo a resultados discutíveis. Um exemplo, entre outros: em face da bela cantiga, *A que vi ontr'as amenas*, dá-nos esta interpretação, que julgamos excelente: «A atmosfera é nebulosa, como de sonho: não se enxerga mais que a areia, uma torre e uma inesperada e fulgurante aparição feminina, que o coração do poeta recorda numa pena resignada e quasi doce» (pág. 13). Há finura e sensibilidade nesta síntese, que desejaríamos, no entanto, mais apoiada nos valores objectivos do texto. Vejamos agora outro exemplo, constituído pela cantiga IV, *Vou-me, fremosa, per'al-rey*. E. Reali aqui insiste na parte rítmica e melódica da versificação; e sobre o refrã, pungente, obsessivo, *d'amor, d'amor, d'amor, / por vós, senhor, d'amor*, diz o seguinte, que abona o seu poder de fantasia: «Amor, amor ... o *salut* transforma-se em canto, e o ritmo, apoiado no som fechado dos *oo* finais, parece gradualmente acompanhar e confundir-se com o trote do cavalo, que levará para longe o namorado cantor» (pág. 14). E nota mais que o andamento jâmbico dos versos do refrã dá a impressão dum canto de marcha. Ora isto pode ser uma impressão meramente pessoal e contingente; o carácter repetitivo do refrã poderia exprimir antes a intensidade frénética da paixão, aliás anunciada por aqueles dois verbos *penar* e

morrer. Para esta interpretação sugestiva e audaciosa do texto, a Autora não duvidou alterá-lo, acrescentando duas sílabas ao 2º verso do refrã, *d'amor*, o que reputamos injustificado e não permitido pelo apógrafo: esse verso truncado, *por vós, senhor, d'amor*, parece exprimir o corte brusco da explosão afectiva ou sua paragem imprevisível num como que gesto de desespero. Donde se conclui que as belas audácias da imaginação tanto podem dar para bem como para mal; pelo que cumpre manter esse precioso instrumento do nosso ofício na devida ordem e sob pressão.

Queremos advertir que esse espírito salutar de ordem e disciplina nem sempre é observado pela distinta colega italiana. Sobre a cantiga I, *Eu sey la dona velida*, editada por C. Mic. no *Canc. da Ajuda*, I, nº 281, diz que foi reeditada por Nunes em *Cant. d'amor*, nº 281. Ora as cantigas d'amor de Nunes não passam de 266. Este engano repete-se por 3 outras cantigas, II, III, IV, esta d'amigo, que não podia sequer estar incluída entre as d'amor. Também na cant. V deixou de mencionar os números que a poesia tem nos cancioneros respectivos (CV. 414; CBN. 828), o que é sempre indispensável. Enfim, faltou traduzir para italiano os vv. 143-144, omissão devida a simples lapso e não a dificuldades textuais. Aliás, é justo dizer, e com agrado o fazemos, que a tradução é no geral correcta e de fino sentido literário, como sucede com a cant. V. Há porém um caso curioso de má interpretação do texto: no v. 40, *punhar* (= esforçar-se por) foi confundido com *pôr* (Veja-se o Glossário).

Acrescentamos algumas observações, pela ordem do texto, que visam ao seu esclarecimento. Estes reparos, escusado será dizê-lo, são sempre feitos com intuito honesto e cordial de colaboração, como o entendiam os nossos grandes mestres do passado: Henry Lang, Car. Michaëlis, Oskar Nobiling.

Vv. 3, 6, 9, 12, 15, 18, *ca non ama*. Seguindo uma sugestão, duvidosa, de Nunes, a Autora considerou aquele *ca* pron. relativo. Ainda mesmo que pudesse funcionar como tal, neste caso funcionaria como conj. causal. O pron. relativo lá está sob a forma normal de *que*, documentada em 4 versos (2, 5, 13, 16).

Vv. 51-52. — Não pode haver dúvida de que os dois versos deverão ser lidos assim: *Eu mirei-la das arenas, / e des enton me fez penar*. Teremos de fazer aqui concessão, para o 1º verso, a CBN e CV, que trazem *Eu* e não simplesmente *E*, como faz o CA; e para o 2º verso preferir o CA, que regista *e des enton*, ao contrário do

CBN e CV que, por instinto de ultra-correcção, omitiram a copulativa. Tal verso precisa de ser lido: *e des ento'm fez penar*. Esta simplificação dos elementos nasais aparece noutros casos (veja-se na cantiga da garvaia o v. 1, *no'm sei parelha*) e será devida à dupla influência da ênclise e da haplologia. É um caso para estudo.

V. 63. — E. Reali não compreendeu o procedimento de Car. Michaëlis, que deu, muito judiciosamente, forma assim ao verso: *mais quis Deus entoñ, e vi a | mui fremosa mia senhor*. É um processo métrico não raro entre os trovadores; e não importa que no v. 57 Solaz tivesse escrito: *mais quis Deus enton, e vi-a: | nunca tan fremosa vi*. No 1º caso trata-se do artigo, no 2º do pronome pessoal. Veja-se sobre este processo versificatório Henry Lang, *Das Liederbuch d. K. Denis*, pág. CXXVI.

Vv. 115, 119, *que vós tevesse comigo*. Não se trata da forma tónica do pronome, como repete no Glossário, mas da forma átona, como se vê pela grafia dos mss., *u9*. Leia-se pois: *que vos tevesse comigo*. — V. 119. O verso não pode ser *que vós tevesse ao meu lado*, mas *que vos tevesse a meu lado*, que é como vem no CBN, que a Autora parece não ter consultado neste passo, perfeitamente claro no ms.

No Glossário, que teve a boa ideia de juntar à edição, notam-se algumas omissões: *ontre*, *punhar*, *sentir* transitivo (v. 89); a forma *caber* é erro evidente por *saber* e *asanhar-se* forma incorrecta por *assanhar-se*. Ao *ca*, suposto pron. relativo, adiciona o exemplo do v. 39, que é manifestamente conj. causal. Teria sido melhor, em vez de *vir*, adoptar como rubrica a forma arcaica *viir*.

MANUEL RODRIGUES LAPA

Erilde Reali, *Le Cantigas di «Juyão Bolseyro»*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza, 1964, 110 págs.

Dois anos depois, Erilde Reali publicava as Cantigas de Juião Bolseyro, um dos artistas mais originais e mais perfeitos da nossa poesia no 3º quartel do século XIII. Foi talvez uma empresa arrojada: a um jovem filólogo, com escassa experiência e demais estrangeiro, é fácil escaparem certas delicadezas de forma e conteúdo, sobretudo tratando-se de textos chegados até nós lamentavelmente estropiados. De qualquer maneira, estamos gratos à jovem professora de Nápoles por nos ter preparado o cancioneiro de Bolseyro, o qual nos permitirá agora fazer um juízo global sobre a sua poesia: o que, ainda assim, não vai sem dificuldades, pois há 13 cantigas (da XX à XXXII), cuja autoria é disputada entre Juião Bolseyro e Pero d'Armea. A Autora, ao contrário de J. J. Nunes, inclina-se para o primeiro, mas fá-lo com timidez, «deixando a quem ler a possibilidade de chegar a conclusões diferentes» (pág. 9). Gostaríamos de a ver aqui um pouco mais determinada e, lançando mão da ferramenta do ofício, chegar, pelo exame atento do estilo, a uma conclusão favorável a Bolseyro, — não lhe faltariam razões para isso. Seja como for, o que nunca poderia pertencer ao nosso poeta era aquela cant. XIX, *Dona e senhora de grande valia*, dada no CV como dele, mas que é sem dúvida uma contrafacção do século XV, em verso de arte mayor, recolhida abusivamente por um dos copistas, — o que é mais um argumento a favor de Bolseyro para a autoria dos cantares litigiosos, que o CV atribui a Pero d'Armea, ao contrário de CBN, que os declara de Bolseyro. O CBN é aqui, e no resto, um guia mais seguro.

Neste trabalho, como no anterior, E. Reali dedica especial atenção ao ritmo e à Estilística dos sons. É um terreno perigoso e mal trilhado ainda, como fizemos notar na edição de Solaz. Também aqui, como prova do que afirmamos, escolhemos a cant. VIII. Nenhuma conclusão segura podemos formular, enquanto os textos não

estiverem perfeitamente restituídos. Por conseguinte, não podemos apontar, em princípio, irregularidade de versos num poeta da envergadura técnica de Bolseiro e fundar sobre isso juízos de ordem estética. Vejamos o refrã desta bela cantiga d'amigo, na qual o trovador, com graça incomparável, põe na boca da amiga queixumes e ralhos de mulher ciumenta: *com'ousastes viir ant'os meus / olhos, amigo, por amor de Deus?* Com base num dado hipotético, a hipometria do 1º verso, a Autora primeiramente declara que essa irregularidade propositada « parece sublinhar o forçado desdém da jovem pelo amigo que ousa voltar a ela » (págs. 36-37), e depois acaba por dizer que « o fecho da cantiga é débil e acusa certa fadiga na veia poética de Bolseiro » (pág. 37). Aqui, como em outros casos, há um derrame de imaginação. Efectivamente, devemos considerar o verso estropiado, tal como os vv. 7-8, sobre os quais a filóloga italiana emite também juízo que julgamos inaceitável (Veja-se abaixo). Duas integrações se lhe podem fazer: ou preceder a interrogação de um *e* afectivo, muito usual nestes casos, [e] *com'ousastes ...?* Ou ler *com'ousastes [a] viir ...*, dado que *ousar* podia reger a prep. *a*. Isto, se não quisermos ler simplesmente *como ousastes ...*, pondo ênfase intencional e eminentemente expressiva no *como*. De qualquer forma, esses dois versos do refrã, longe de revelarem um suposto declínio da arte de Bolseiro, são de sua arte subtil um produto perfeito, porque constituem a alma da poesia, e exprimem, apesar da mimosa ira da namorada, e por via daquele derradeiro *por amor de Deus*, a vontade profunda de fazer as pazes com o amigo.

Pisaria terreno mais firme, se registasse e comentasse certos processos métricos de Bolseiro. Assim, por exemplo, o uso do verso longo de 15 sílabas, nas cantigas IX, XIV e XVII, que a Autora, na pista de Nunes, estampou em versos curtos; a tendência para a transposição verbal, por vezes audaciosa, exemplificada nos vv. 10-11 e 15-17 da cant. XXIII; enfim, uma série de habilidades versificatórias: o requinte da palavra perduda em cada estrofe e a rima no interior do verso (XIII), facto que também passou despercebido a Nunes, e o « mordobre, tão bem aplicado e desenvolvido na cant. XXXII. Este último processo, além do mais, seria importante para a fazer emendar aquele *antendi* do v. 9, pois está ligado pelo « mordobre » ao *entender* do verso anterior.

Segue-se uma série de anotações sobre a edição:

I, 26, *pois só os couces for*. Má leitura, em vez de *pois só os couces for* = depois que me vir prostrado sob os pontapés. — Vv. 32-34. Não há dúvida de que a lição *trosquiar* do CBN, mantida por E. Reali, é a que convém, pois traduz o resultado de « filhar pelos cabelos »; liga-se pois lógicamente aos vv. 29-30, assim como *me fano* = me aleijo, se liga ao *arrastrar* do v. 30. Mas a grande dificuldade está naquele *gostar* do v. 33. A leitura da Autora não faz sentido, a que demos em nossa edição, *entortar*, também não satisfaz. Considerando as possibilidades de leitura perante um erro evidente de escrita, tendo sempre presente a táboa de erros elaborada por Monaci, aventaríamos *se m'encrostar* (= se me encher de crostas de feridas), *se me crastar* (se perder os testículos ao ser arrastado), e finalmente e talvez melhor, *se me trescar* ou *se m'en trescar*, com o seu sentido originário: « pisar, ficar contuso ». Da brutalidade do seu contendor poderia resultar que ficasse aleijado ou que, pelo menos, recebesse pisaduras. Há pois que optar entre os três vocábulos: o « hápax » *trescar* (*triscar*, *entrescar*?) impõe-se por si. — V. 34, *ay trovador*. Não é aceitável para a época a forma *trovador*; o que Bolseiro quer significar é *travador*, transcrição acertada dos mss., com o sentido de « censorador, maldizente ».

IV. — Parece-nos que o comentário se perde aqui em superfluidades, sem captar a verdadeira beleza da composição, que não está no verso curto, *ca veo meu amigo*, mas antes naquele achado genial: *veo a luz, e foi logo comigo*. Todo o encanto e mistério da formosa cantiga reside nesse verso, que ficou omissa na exegese da Autora. Que luz é essa? A luz das estrelas, a luz do luar? É mais do que isso: é a luz do amor, que enchia a namorada de volúpia, mal pressentia a presença do amado. Essa luz, como se vê da cant. III, é luz ardente, chama dos sentidos. O grande valor da poesia de Bolseiro está em dar ao amor físico uma fina e misteriosa espiritualidade. Nesta cantiga, como em outras, não se trata propriamente de uma donzela, uma *fanciulla*, mas de uma dona experiente no amor. É, como consta da cant. V, uma relação de *ome* com *molher*.

V. — No seu debate com Nunes a propósito dos encontros vocálicos em certos versos, tem geralmente razão; mas, no v. 10, o recurso para se conseguir menos uma sílaba consiste em ler *stava*. Há exemplos dessa pronúncia nos cancioneiros: CB (Molteni) 364, v. 12, CBN. 475, v. 1 etc. — V. 13. Em vez da sinalefa em *que eu*, seria talvez melhor a elisão *foss'u*.

VI, 2, *veir*. E. Reali mantém a forma dos apógrafos, que é insólita; mas não deu a explicação literária do caso, que é ou pode ser relevante: um amanuense escrupuloso teria deixado ficar o arcaísmo num tema inicial de cantar velho. Magne regista *veir*, mas sem abonação; só encontrámos a forma *veir* no *Fragmento de un «Tristán»*, pág. 54, ed. por J. L. Pensado Tomé. — V. 7. Deverá ler-se, segundo o texto de CV, *mia madr'eno cuidar* e não *mha madre, no cuydar*. Contudo, na tradução para italiano, segue a boa leitura: «non commetto errore, o madre, nel pensarlo». Nunes também lera *madr'eno cuidar*.

VII, 5. — A lição dos mss., *amigui*, deverá grafar-se *amigu'i*, com elisão, de preferência a *amigu i*, num duvidoso processo de sinalefa. O último verso da cantiga acaba por *amigo*, somente. Deve ser omissão do copista. Por isso Nunes manteve a leitura *amigu'i*. — Vv. 6-8. O sentido não é bem o que julgou Nunes, mas o seguinte: «Penso, minha filha, no meu íntimo, a respeito das barcas novas que estou vendo, que são aquelas em que se foi daqui vosso amigo».

VIII. — A pontuação dos 3 primeiros versos da cantiga está melhor em Nunes. Quanto a nós, devia ser assim: *Que olhos son, que vergonha non an! / Dized', amigo doutra, ca meu non, / e dized'ora, se Deus vos pardon: / pois que ...* — V. 3, *perdon*. Aqui seguiu a lição de CV, quando devia ter seguido a de CBN, *pardon*, que aliás menciona no registo de variantes. — V. 4, *con outra preço dan*. A explicação que dá, «prestar homenagem». não é exacta. A fraseologia, tomada em mau sentido, significa, pelo contrário: «pôr defeito, má fama». — Vv. 7-8, *nembrar / en de qual coyta vos eu já por mi vi*. É a lição de CV, que tem uma sílaba a mais e é gramaticalmente incorrecta. A de CBN, *en de qual coyta vos fuy eu hy* está incompleta e baralhada. A verdadeira leitura será: *d'en qual coita vos eu já por mi vi*. Também poderia ter-se dado este caso: o *de* teria sido escrito por engano no v. 8, mas pertenceria ao verso anterior. Leríamos assim: *C'a vós ben vos devia de nembrar / en qual coita vos eu já por mi vi*. — V. 9, *nembrá-vos* por *nembrar-vos* não é natural, embora não impossível. Nunes fez bem em completar a forma do infinitivo; uma atitude exageradamente conservativa não seria aqui justificada. — V. 16. Omitiu, sem dúvida por lapso, o advérbio *já*, que registou, contudo, nas Variantes e na tradução. Leia-se, pois, o verso: *mais, pois vos outra já de min venceu*. — V. 19. A tradução deste verso não nos parece inteiramente fiel: «Nessun legame più

mi unisce a voi». O sentido será: «Não preciso mais dos vossos cumprimentos amorosos». Ou como Nunes entendeu: «Dispensar as vossas homenagens». — V. 20, *a hide-vus já*. Lapso manifesto, por *e ide-vos já*, que é a lição dos apógrafos.

IX, 4, *non é comigo*. O que se lê nos mss., e muito bem, é *nen é comigo*. A sucessão de três *nons* seria um desastre. Nunes seguiu o texto dos apógrafos. — V. 6, *dê-vus Deus*. A forma da 3a. pessoa do conj. deveria soar então ainda *dé*. — V. 19, *por vós veo*. A Autora seguiu infelizmente a leitura de Nunes, quando nos mss. está, muito bem, *per vós* = por intermédio de vós, por vossa causa.

X, 15. — E. Reali aceitou a leitura de Nunes, baseada no CV, que não oferece bom sentido. Era sobre a lição do CBN, *falssa-coomharxiu9 a*, que deveria reconstruir o verso: *vedes, fals', a coômia xi vos á*. No nosso trabalho, *O texto das cantigas d'amigo*, in *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro, 1965, pág. 43, explicámos estes dizeres: «A vossa gabarolice, se eu tornar a ver-vos derretido de amor, sem vos ligar importância, vedes, falso, ser-vos-á tida como impostura». Talvez mesmo se deva aproveitar a partícula *ar*, pois não prejudica a métrica: *a coômia ar xi vos á*.

XI, 5, *lrias*. Significará propriamente «modulações, requebros, repeniques musicais» e não «cantigas», como diz Nunes e a Autora parece admitir. — V. 6, *mi sacam o coração*. Não parece traduzir com acerto este fraseado: «mi fan tremare il cuore». E o exemplo que aduz, da *Demanda do Santo Graal*, por via de Magne, significa mesmo, brutalmente, «tirar, arrancar o coração». Ora não é isto de que se trata; aqui *sacar o coração* significará «tirar o juízo, fazer enlouquecer», pois o coração também era o órgão do entendimento. — Vv. 7-8. São difíceis estes dois versos, que dependem do exacto significado daquele *buscar-se*. A tradução da Autora não parece boa: «Molto bene egli è riuscito nei miei confronti quando la compose». Nós entendemos assim: «Ele soube muito bem aprimorar-se nela, por amor de mim, quando a fez». Nunes compreendeu o sentido: «procurar na imaginação, engenhar» (*Cant. d'amigo*, III, 591). Efectivamente, *buscar-se* traduz o anseio de reunir todos os recursos, superar-se para fazer bem uma coisa. É uma criação linguística de Bolseiro. — V. 16, *de que mi matou*. Nos dois mss. está *me* e não *mi*. A romanista italiana passou por alto o curioso rasgo de estilo, *de que*, em vez de *por que* ou *con que*. A sua tradução,

« come ha saputo farmi morire » não dá a sutileza do conceito: « mas vede qual a forma de morte que ele escolheu para mim ». Estamos, indiscutivelmente, em face dum grande artista, que sabe forjar a sua própria expressão.

XIII. — O comentário literário é rico de sugestões; mas, pondo em relevo a insistência do adjectivo *ledo*, esqueceu-se do pronome *meu*, que percorre toda a poesia numa espécie de halucinação possessiva e traduz belamente o egoísmo apaixonado da mulher. Isso vê-se sobretudo nos dois primeiros versos, muito mal pontuados na edição: *Ai, meu amigo, meu, per boa fé, | e non doutra, per boa fé, mais meu.* — V. 14, *cuiergo*. A Autora decidiu manter esta lição dos apógrafos, que tudo indica ser deslize de amanuense. Nunes emendou para *amigo*; nós, tendo em vista os caracteres do erro, preferimos ler *conorto*, que diz, além disso, melhor quanto ao sentido.

XIV, 6, *faltar* é erro por *falar*. — V. 10, *quisera eu*. Lição manifestamente errada nos apógrafos. Nunes viu bem que *eu* está por *m*. Leia-se, pois: *quisera-m'outra vegada*. — Vv. 14-16. As formas *desiguaaes, ataaes*, existentes nos mss. e conservadas por Nunes e E. Reali, deveriam ser gráficamente simplificadas em suas vogais geminadas, que correspondem a um sistema ortográfico posterior (século XV).

XVI, 2. — A Autora não explica nem traduz aquela fraseologia, *outra ren non jaz* = « indispensavelmente, não há outro remédio », que é locução chave numa poesia que trata de um dilema familiar. — V. 8. Efectivamente, a interpolação de Nunes é extensa e desajeitada: *de vós faz mi[a madr'] ãa parte já*, quando se trata de uma calafetação bem simples. Era corrente, em situações de alternativa, de *ũa* e *outro*, fazer preceder o artigo indefinido do definido *a*. Logo: *de vós mi faz a ãa parte já*. — V. 14, *a perançaõ*. E. Reali aceitou de olhos fechados o monstrozinho criado por Machado (aliás, *perançaõ*), como se alguma vez *a c t i o n e*, no séc. XIII, pudesse dar *aução*. A leitura de Nunes é, sem a menor dúvida, a que se impõe: *partiçon*. O texto de CV, embora estropeado, justifica perfeitamente essa restituição.

XVII. Mais uma cantiga que devia ser transcrita em versos longos de 15 sílabas. A prova está precisamente naqueles vv. 7-8. Não há contracção, *perder'os*, como queria Nunes; o octossílabo agudo faz falta para a contagem silábica. Cf. *Miscelânea de língua e lit. port. medieval*, 43. Também se poderia manter a lição dos apó-

grafos sob a forma do futuro, *perderán*, que E. Reali considera inadvertidamente pret. perfeito. Nunes julgou tratar-se de erro, por *perderon*, o que também é admissível.

XX, 7. — Deve manter-se a lição do CBN e ler o verso, assim pontuado: *d'u ela é; pois m'en quitei* (= depois que me aparteí dela). Já Nunes se inclinava para essa leitura. — V. 11. Aquela conjunção *pero que* é concessiva e não causal. Melhor talvez do que a interpolação de Nunes, *nen hun*, será ler: *Pero que [dela] ben non ei*.

XXI, 3. — É muito acertado o que diz sobre a conservação do advérbio *y* em *chorass'y*, que Nunes lamentavelmente omitiu na sua edição, talvez porque o julgasse pleonástico. — V. 14. Com efeito, a calafetação de Nunes, *que [eu] sofr'e sofri* não é ajeitada. Melhor seria ler: *d'amor que sofr[o] e sofri*, com pausa intencional entre o presente e o pretérito.

XXIV, 15, *cuydei desse dia sayr*. Por engano diz que *cuydar* se acompanha aqui da preposição *de*, quando, na realidade, é seguido de infinito, sem preposição. Nunes também não compreendeu o sentido e supôs: « se pensei antes em partir ». Deverá entender-se: « se cuidei escapar (= sobreviver) desse dia em que me parti, Deus não me dê saúde ».

XXV, 3. — Tudo indica na cantiga que a maior coita do mundo é não ver a senhora. Logo, T. Braga teve razão em ler *do mundo a maior*; e Nunes também sugeriu isso mesmo. Leia-se, pois, pontuando devidamente os versos: *Con gran coita sol non posso dormir | nen vejo ren de que aja sabor; | e das coitas do mundo a maior | soffro de pran e non posso guarir: | vedes porquê ...* Veja-se, como prova, um caso semelhante em cant. XXVII, 16; mas aqui, a lição do CV, *mundo*, corrige no bom sentido.

XXVII, 16, *do mund'e*. A leitura correcta, escolhida por Nunes, é a do CV, *do mundo*. Veja-se um caso idêntico em XXV, 3. — V. 18, *fez-vus melhor*. A Autora nota muito bem a indevida emenda de Nunes, *[a] melhor*, que desdiz dos outros casos análogos dos vv. 4 e 11. O verso ficará inteiro, não com a medida bissilábica de *mays*, como sugere, mas com o alongamento de *fez*, documentado no verso 8. Assim: *feze-vos melhor*. — V. 25. É muito melhor e mais enérgica a forma escolhida por Nunes, *quer'end'eu*, o que condiz com o vigor do refrã.

XXIX, 16. — Ao verso faltam duas sílabas. Nunes aventurou uma interpolação, *por Deus*; mas não foi feliz porque, a exemplo

do que vemos nas estrofes anteriores, onde um *pois* causal estabelece a subordinação, aqui teríamos de admitir quase infalivelmente o emprego de *porén*; assim: *por vós*; [*poren*] *quero-vos eu rogar*. Dizer que é preferível manter a heterometria do verso, é revelar um pouco de timidez perante certas opções de carácter científico. Este tipo de resoluções dá a medida do filólogo de profissão.

XXX, 7. — Não é absolutamente gratuita, como diz, a correção que Nunes fez, alterando aquele *punho* dos dois mss. em *punhen*, de uma forma *punhẽ*, que se confundiria facilmente com *punho*. É a única maneira de termos um sentido satisfatório, o que não resulta da sua tradução. Leia-se, pois: *Pero punhen sempre de preguntar, / poren nunca me poden entender / o mui gran ben ...* — V. 7, *perguntar*. Corrija-se para *preguntar*, que é a forma usual e como vem nos mss.

XXXI, 7, *muy d'anvidus e sen meu prazer*. O verso precisa de mais uma sílaba. Nunes decidiu ler *sen* [o] *meu prazer*. Uma observação atenta do vocábulo *meu* diz-nos, depois de consultada a táboa de erros de Monaci, que essa forma está errada, por *niun* (Cf. *niun prazer* em *C. Ajuda*, I, 3068). Assim temos o verso perfeito. — V. 24, *non tem'eu ren mha morte nen morrer*. É, claramente, um erro de construção e uma redundância absurda, para a qual a Autora devia ter chamado a atenção. Estaria no original *non tem'en ren mia mort'*, e *vou morrer*? Pode ser, mas supomos que a verdadeira lição fosse: *non tenh'en ren* = « não dou importância, não dou valor ». Esse grupo fraseológico pertence ao estilo de Bolseiro, como se vê na cant. XXIV, 5, 11, 17: *se eu já muy gram coyta tenh'en ren*. Vejam-se no *C. da Ajuda* outros exemplos da mesma fraseologia, mas sobretudo os vv. 3403, *e non tenho mia mort'en ren* e 9891-92, *Con mui gran coita, non tenh'en ren já / mia morte*. Ver exemplos semelhantes na *Demanda do S. Graal* (Glossário). Donde se conclui que se deverá ler *non tenh'en ren mia mort'*, e *vou morrer*. Todo este desfecho, aliás, já tinha sido anunciado no v. 15.

XXXII, 20-21. — E. Reali considera aquele *nunca* uma variante sugestiva. Essa palavra perdida e totalmente isolada em composição de tal rigor métrico, não é compreensível. Teremos, pois, de ajeitar a rima e fazer de *nunca* os advérbios *non* e *já*. O resto vai por si: *ca non / já eu dona tan fremosa veerei*. A omissão de *já* em Nunes

violenta intoleravelmente a ordem da frase, pois não seria talvez possível uma construção deste género: *ca non / eu dona tan fremosa veerei*.

MANUEL RODRIGUES LAPA

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

(dagli « Annali » o dal Direttore personalmente)°

- P. Giuseppe Abate, *La casa natale di S. Francesco e la topografia di Assisi nella prima metà del secolo XIII*. Estratto dal « Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria », vol. LXIII, fasc. 1 (1966), pp. 5-110.
- Augusto Abelaira, *Enseada amena*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1965, pp. 303. *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra 1963. Coimbra, 1966, pp. 567.
- Frederick B. Agard e Robert J. di Pietro, *The Grammatical Structures of English and Italian*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1965, pp. VII + 91.
- , *The sounds of English and Italian*. Id., id., 1965, pp. VII + 76.
- Mercedes Agulló y Cobo, *Relaciones de sucesos - I: Años 1477-1619*. Madrid, C. S. I. C., 1966, pp. 85.
- Víctor Alba, *Populism and National Awareness in Latin America Lawrence*. The University of Kansas, Center of Latin American Studies, 1966, pp. 24.
- Rafael Albert, *Los viejos olivos*. Caracas, Homenaje de la « Revista Nacional de Cultura », Caracas 1960.
- , *Degli Angeli*, trad. di Vittorio Bodini. Torino, Einaudi, 1964, pp. 160.
- Juan Luis Alborg, *Cervantes*. Estratto dal vol. II della *Historia de la literatura española*. Madrid, Gredos, 1966, pp. 190.
- Fernando Alegria, *Historia de la novela hispanoamericana*. México, Ediciones De Andrea, 1965, pp. 301.
- Almanacco Letterario Bompiani* 1967. Milano, Bompiani, 1967, pp. 207.
- Manuel Alvar, *Unamuno y el paisaje de España*. Málaga, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial, 1966, pp. 23.
- , *Estado actual de los atlas lingüísticos españoles*. Estratto da « Arbor », N° 243 (1966), pp. 263-286.
- Lisandro Alvarado, *Glosario de voces indigenas de Venezuela*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1953, pp. 422.
- , *Glosario del bajo español en Venezuela. (Primera parte - Aceptaciones especiales)*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1954, pp. 505.
- , *Glosario del bajo español en Venezuela. (Segunda parte - Neologismos y arcaísmos)*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1955, pp. 379.
- , *Historia de la revolución federal en Venezuela*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1956, pp. 662.
- , *Datos etnográficos de Venezuela*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1956, pp. 509.

- , *Miscelánea de letras e historia*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1958, pp. 413.
- , *Miscelánea de ciencia: Varios. Epistolario*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1958, pp. 456.
- , *Antología*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1959, pp. 258.
- J. Lopes Alves, *A linguagem dos pescadores da Ericeira*. Lisboa, Junta Distrital, 1965.
- Antônio Soares Amora, *Classicismo e romantismo no Brasil*. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1966, pp. 147.
- Anais do I Simpósio de Professores de História do Ensino Superior em 1961*. Marília, 1962, pp. 305.
- Eugénio de Andrade, *Poemas*. Lisboa, Portugalíia, 1966, pp. 248.
- Carlos Drummond de Andrade, *Cadeira de balanço*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1966, pp. 169.
- Cyro dos Anjos, *O Amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1966, pp. XXIII + 187.
- Antología de escritores merideños*. (Selección). Caracas, Publicaciones del Ministerio de Educación, 1958, pp. 150.
- Antología del pensamiento filosófico venezolano*. Introducciones sistemáticas y prólogos históricos por el doctor J. D. García Bacca. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1954, pp. 522.
- André João Antonil, *Cultura e opulencia do Brasil por suas drogas e minas*. Texte de l'édition de 1711, traduction française et commentaire critique par Andrée Mansuy. Paris, Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine, 1966, pp. 67.
- David Antunes (Iago José), *Briguela*. São Paulo, Coecção Saraiva, 1966, pp. XIII + 175.
- R. Aramón i Serra, *Estudis de llatí medieval i de filologia romànica dedicats a la memoria de Lluís Nicolau d'Olwer* (a cura di...). Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1961-1966, vol. I, pp. XV + 267 e vol. II, pp. VIII + 285.
- Joaquim Paço d'Arcos, *Cela 27*. Lisboa, Guimarães Editores, 1965, pp. 198.
- José Ares Montes, *Primavera del romancero nuevo en Portugal*. Estratto dalla « Revista de Filología Española », Madrid, XLVII (1964) (ma 1966), pp. 263-286.
- Isabel Aretz, *Manual de folklore venezolano*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1957, pp. 219 e Tavv. f. t.
- Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza (estratto della *Introducción, Prólogo, Tabla de los Capítulos, y varias Apéndices*). Providence, Brown University Press, 1965, pp. CLXXXV + 492-523.
- Miguel Ángel Asturias, *Vento forte*, trad. di Cesco Vian. Milano, Rizzoli, 1965, pp. 234.
- Max Aub, *Yo vivo*. Barcelona, Amelia Romero, 1966, pp. 66.
- Teresa Aveleyra, *Al viento submarino. Libro del mar por dentro*. Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 1966, pp. 119.
- Pablo Luis Ávila, *Costa de sangre - Poema*. Torino, Facoltà di Magistero, 1966, pp. 48.

- Francisco Ayala, *Il fondo del bicchiere*. Milano, Longanesi & C., 1965, pp. 220.
- Stefan Baciu, *Manual Bandeira de Corpo inteiro*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1966, pp. XVI + 181.
- Antoni M. Badia i Margarit, *Problemes de la commutació consonàntica en català*. Estratto dal « Boletim de Filologia », Lisboa, XXI (1965), pp. 213-335.
- Enrique Badosa, *Mariana Alcoforado. Cartas Portuguesas*. Madrid-Palma de Mallorca, Estratto da « Papeles de son Armadans », nn. LXXXVI e LXXXVII, maggio-giugno 1963, pp. 35.
- , *Baladas para la paz*. Barcelona, Editorial Trimer, s. a., pp. 35.
- , *Razones para el lector*. Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1964, pp. 243.
- Willy Bal, *Introduction aux Études de Linguistique Romane*. Paris, Didier, 1966, pp. 273.
- Rafael de Balbín, *Sobre la configuración estrófica de la rima castellana*. Estratto dalla « Revista de Filología Española », XLVII (1964), pp. 237-246.
- Honoré de Balzac, *La femme de trente ans*. Chronologie et préface par Pierre Citron. Paris, Garnier-Flammarion, 1965, pp. 242.
- Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira - poesias reunidas*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1966, pp. LXX + 487.
- , *Andorinha, Andorinha*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1966, pp. XVI + 385.
- Ubaldo Bardi, *Materiale per una bibliografia delle traduzioni spagnole delle opere di Giovanni Boccaccio*. Firenze, Estratto da « Miscellanea Storica della Valdelsa », anno LXIX (1963), n. 2-3, pp. 7.
- Luis Barrios Cruz, *Respuesta a las piedras*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1960, pp. 108.
- Emma Barzini, *Spagna*. Milano, Ceschina, 1966, pp. 133.
- Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. IV, DAH-DUU. Torino, UTET, 1966, pp. 1044. (Con l'Indice degli autori citati nei volumi I-II-III-IV, pp. 100).
- Carlo Battisti, *Romanità e germanesimo nel burgraviato meranese*. Firenze, Istituto di Ricerche Onomastiche del C. N. R., 1967, pp. XVI + 221.
- Víctor Andrés Belaúnde, *20 años de Naciones Unidas*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, pp. XXIII + 398.
- Giuseppe Bellini, *La narrativa di Miguel Ángel Asturias*. Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1966, pp. 217.
- Andrés Bello, *Estudios filológicos. (I)*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1954, pp. 601.
- , *Código Civil de la República de Chile*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1954-55, (2 voll.), pp. 619 e 1148.
- , *Temas de crítica literaria*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1956, pp. 784.
- , *Temas de historia y geografía*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1957, pp. 572.
- , *Cosmografía*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1957, pp. 737.
- , *Labor en el senado de Chile*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1958, pp. 989.

- Cleonice Berárdinelli, *Auto de Vicente Anes Joeira*, a cura di ... Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1963, pp. 154.
- Valeria Bertolucci, *Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi*. Estratto dagli « Annali dell'Istituto Universitario Orientale », Sezione Romanza, Napoli 1966, VIII, 1, pp. 13-30.
- Raoul Blanchard, *Le Canada français - Province de Québec - Étude géographique*. Préface de Msgr Tessier. Montréal, Librairie Artheme Fayard, 1960, pp. 314.
- R. Blanco-Fombona, *Bolívar pintado por sí mismo*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1959, pp. 291.
- José Antonio G. Blázquez, *Los diablos*. Barcelona, Plaza & Janés, 1966, pp. 237.
- Giovanni Boccaccio, *Origine, vita, studi e costumi del chiarissimo Dante Alighieri poeta fiorentino*. Introduzione por José V. de Pina Martins. Lisboa, O Mundo do Livro, 1965, pp. 37 + l'edizione fac-simile del testo.
- Orsola Böhmer, *Die Romanze in der spanischen Dichtung der Gegenwart*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1965, pp. 269.
- Simón Bolívar, *Obras Completas*. La Habana, Editorial Lex, 1950, voll. II e III.
- Marco Boni, *Dante e il Notaro*. Estratto da *Dante e la Magna Curia*. Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1966, pp. 9.
- , *Il manoscritto marciano Fr. IV e l'«Aspromonte» trecentesco in prosa*. Estratto da « Miscellanea di studi dedicati a Emerico Várady ». Modena, S. T. E. M. Mucchi, 1966, pp. 7.
- F. Bontinck, *Aux origines de l'État indépendant du Congo*. Léopoldville, Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Lovanium, 1966, pp. 475.
- António Borga, *Noite revelada*. Lisboa, Início, 1966, pp. 147.
- Alberto Boscolo, *La politica italiana di Martino il Vecchio re d'Aragona*. Padova, Cedam, 1962, pp. 204.
- Peter Boyd-Bowman, *Índice geobiográfico de cuarenta mil pobladores españoles de América en el siglo XVI*. Tomo I - 1943-1519. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1964, pp. XXXIV + 275.
- Shasta M. Bryant, *A Selective Bibliography of Bibliographies of Hispanic American Literature*. Washington, D. C., Pan American Union, 1966, pp. VI + 48.
- Giorgio Buccellati, *The Amorites of the Ur. III Period*. Naples, Istituto Universitario Orientale, 1966, pp. 379 + XIV tavole f. t.
- Nina Bulgákova - Samuel Feijóo, *Poetas rusos y soviéticos*. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1966, pp. 461.
- José de Cadalso, *Cartas marruecas*. Prólogo, edición y notas de Lucien Depuis e Nigel Glendinning. London, Tamesis Books Limited, 1966, pp. LXIII + 209.
- Pedro Calderón de la Barca, *Casa con due porte mal si guarda*. Versione dallo spagnolo, introduzione e note di Antonio Gasparetti. Roma, Edizioni Paoline, 1966, pp. 124.
- José Luis Cano, *El escritor y su aventura*. Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1966 pp. 363.
- G. M. Cantacuzino, *Scrieri*. Paris, Fundația regală universitară Carol I, 1966, pp. 216.

- Luis Cantera Ortiz de Urbina, *Les Séphardim*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1965, pp. 18.
- Gastón Carrillo, *Estudios de Sintaxis*. Sep. del « Boletín de Filología », Universidad de Chile, t. XV (1963), pp. 165-221.
- Beatrix dos Reis Carvalho, *Minha Cidade Eterna*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1965, pp. 103.
- Joaquim Martins de Carvalho, *Apontamentos aos « Apontamentos para a história contemporânea »* publicados por M. Lopes de Almeida. Coimbra, Estratto dallo « Arquivo Coimbrão », vol. XXIII (1966), pp. 50.
- Bernardo Casanueva, *La fuente de tres caños*. Santander, Ediciones Revista Humanidades, 1965, pp. 103.
- Guilherme de Castilho, *António Nobre*. Lisboa, Editora Arcádia, s. a., pp. 312.
- Ferreira de Castro, *Emigrantes*. Ilustrações de Júlio Pomar. Lisboa, Portugália Editora - Edição comemorativa 1966, pp. 301.
- Josué de Castro, *Una zona explosiva: il Nordest del Brasile*, trad. di Goffredo Fofi. Torino, Einaudi, 1966, pp. 213.
- Catalogue de l'édition au Canada français* (publié par le Conseil Supérieur du Livre avec le concours du Ministère des Affaires Culturelles du Québec). Montréal, 1966, pp. 358.
- Miguel de Cervantes, *L'estremegno geloso*, ecc., Introduzione di Silvio Pellegrini, traduzione di Silvio Pellegrini e Alessandro Martinengo. Torino, UTET, 1966, pp. 193.
- A. Chapman, *The Spanish American Reception of United States Fiction*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, pp. 226.
- Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*. Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, 1966, pp. 537.
- Oswaldo Chiareno, *Los sufijos diminutivos en castellano medieval en un estudio de Fernando González Ollé*. Estratto dal « Bollettino dell'Istituto di Lingue Estere », Genova 1965, pp. 13.
- , *Atti del IX Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanze*, id., id., pp. 10.
- Hernâni Cidade, *Bocage*. Lisboa, Editora Arcádia, 2ª ed., s. d., pp. 225.
- Dom Maur Cocheril, *Études sur le monachisme en Espagne et au Portugal*. Paris-Lisbonne, Société d'Éditions « Les Belles Lettres » — Livraria Bertrand, 1966, pp. 445.
- Jacinto do Prado Coelho, *Quelques thèmes caractéristiques de la poésie portugaise moderne*. Estratto dal « Bulletin des Etudes Portugaises », Lisboa, XXVI, 1965, pp. 43.
- , *Bocage, pintor do invisível*. Estratto dalle « Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras », Lisboa, IX, 1966, pp. 101-121.
- Jean Colomès, D. Francisco Manuel de Melo et la littérature française. Estratto dalle « Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros », Coimbra 1966, pp. 25.
- Lidia Contreras, *Los complementos*. Cuadernos del Instituto Lingüístico Latinoamericano, Universidad de la República, Montevideo 1966, pp. 42.

- Hugo W. Cowes, *Relación yo-tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas*. Buenos Aires, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, 1965, pp. 165.
- Victoriano Cremer, *Poesía total (1944-1966)*. Barcelona, Plaza & Janés, 1967, pp. 271.
- Arturo Croce, *Los diablos danzantes*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1959, pp. 379.
- Héctor Cuenca, *La palabra encendida. Prosa pública*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1957, pp. 178.
- A. G. Cunha, *Coisas notáveis do Brasil*, vol. I. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1966, pp. XXIV + 209.
- Werner Danckert, *Das Volkslied im Abendland*. Bern und München, Francke Verlag, 1966, pp. 236.
- H. E. Davis, H. A. Durfee, *The Teaching of Philosophy in Universities of the United States*. Washington, Pan American Union, 1965, pp. 54.
- Giuseppe De Gennaro, P. José Francisco de Isla, *El Cicerón*, introducción, edición y notas de ... Madrid, Real Academia Española, 1965, pp. XXXIX + 183.
- , *La poesía di Federico García Lorca*. Napoli, Aldo Fiory Editore, 1966, pp. 181.
- , *Lirica religiosa del secolo d'oro - Fray Luis de León - Lope Félix de Vega*. Napoli, Aldo Fiory Editore, 1966, pp. 119.
- Alberto Del Monte, *Chiose alle « Coplas » di Jorge Manrique*. Estratto da « Studi di lingua e letteratura Spagnola », Torino, G. Giappichelli Editore, 1965, pp. 61-79.
- Giovanni de Simoni, *Toponimia dell'alta Valle Spluga con riscontri valchiavennaschi e valtelinesi*. Sondrio, Camera di Commercio, Industria e Agricoltura, 1966, pp. 127.
- Luciana de Stefano, *La sociedad estamental de la baja edad media española a la luz de la literatura de la época*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966, pp. 161.
- Ramón Díaz Sánchez, *Cumboto. Cuento de siete leguas*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1960, pp. 322.
- M^a Lourdes Díaz-Trechuelo, *Navegantes y conquistadores vascos*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1965, pp. 146.
- Dicionário Biográfico Universal de Autores*. Lisboa, Artis-Bompiani, 1966, 1^o vol., pp. 838.
- Guillermo Díaz-Plaja, *Los monstruos y otras literaturas*. Barcelona, Plaza & Janés, 1967, pp. 239.
- António Joaquim Dias Dinis, O. F. M., *Monumenta Henricina*, vol. VII (1439-1443), a cura di ... Coimbra, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1965, pp. XXVI + 448.
- Diționarul Limbii Române*. Editura Academiei Republicii Socialiste România. Tomul VI, Fascicula a 3-a, Fascicula a 4-a, Fascicula a 5-a. București 1966.

- Dizionario Letterario delle Opere di tutti i tempi e di tutte le letterature*. Appendice N-Z e Indici. Milano, Bompiani, 1966, pp. XV + 744.
- José Domingo, *Tierra nuestra*. Barcelona, Amelia Romero, 1966, pp. 65.
- António Álvaro Dória, *O « Frei Luís de Sousa » como obra da Arte*. Guimarães, 1954, pp. 36.
- , *Um gilvicentista devotado e esquecido*. Estratto dalla rivista « Gil Vicente », Guimarães, 1966, pp. 23.
- , *Um Poeta da Negritude*. id., id., id., pp. 15.
- Eugenio D'Ors, *Crónicas de la ermita*. Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1966, pp. 262.
- Albert Doutreloux, *L'ombre des fétiches. Société et culture yombe*. Louvain-Paris, Publications de l'Université Lovanium de Léopoldville, 1967, pp. 288.
- Aquilino Duque, *Los consulados del más allá*. Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1966, pp. 252.
- Bernardo Élis, *Veranico de Janeiro*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1966, pp. XXX + 144.
- El primer libro impreso en Venezuela*. (Edición facsimilar del calendario manual y gula universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810), por Pedro Grases. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1952, pp. 100 e Tavv. f. t.
- Claire-Eliane Engel, *Un chevalier de Malte cosmopolite: Le bailli Michel Sagramoso*. Estratto dalla « Revue des Sciences Humaines », Lille, fasc. 116 (1964), pp. 433-446.
- , *L'Abbé Prévost*. Estratto dagli « Annales de la Faculté des Lettres » Aix-en-Provence, n° 50 (1965), pp. 101-111.
- J. A. Escalona-Escalona, *Sombra del cuerpo del amor*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1956.
- Horacio Espinosa Altamirano, *Oda iracunda*. México, D. F., Ediciones Ballesta, 1966, pp. 4.
- , *El Ruiseñor Armado*. México, D. F., Ediciones de la Revista Zarza, 1966, pp. 93.
- Octavio de Faria, *A sombra de Deus*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1966, pp. 326.
- Sisto Favre, *L'arte e lo sport nell'antico Egitto*. Massa, Le Pleiadi, 1965, pp. 187.
- , *Lo spirito e il fisico nel mondo greco e greco-romano*. Olimpia, Accademia Olimpica Internazionale, 1966, pp. 23.
- Samuel Feijoo, *Sabiduría guajira*. La Habana, Editora Universitaria, 1965, pp. 359.
- José Fonseca Fernandes, *Joatão e a ilha*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1966, pp. 206.
- Carlos Fernández-Shaw, *Poesías completas*. Prólogo de Melchor Fernández Almagro. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1966, pp. 617.
- José Ferrater Mora, *Cuestiones españolas* (è il fascicolo 53 di « Jornadas », organo del « Centro de Estudios Sociales » del « Colegio de México »). México, 1945, pp. 70.
- Manuel Ferreira, *Morabeza*. Lisboa, Editora Ulisseia Ltda., 2^a ed. s. d., pp. 123.
- Udo L. Figge, *Die romanische Anlautsonorisation*. Bonn. Romanisches Seminar der Universität, 1966, pp. 481.

- Fidelino de Figueiredo, *O Reverso da Medalha*. Estratto dalla « Revista Camoniana », São Paulo, USP, Instituto de Estudos Portugueses, 2 (1965), pp. 169-180.
- R. Olivares Figueroa, *Teoría de la nieve*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1957.
- Luigi Firpo, *Francesco Filelfo educatore e il « Codice Sforza » della Biblioteca Reale di Torino*, a cura di ... Torino, UTET, 1966, pp. 150.
- Gilberto Freyre, *6 conferências em busca de um leitor*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1965, pp. XXV + 196.
- , *Quase Política*. Introdução de Munhoz da Rocha. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 2ª ed. 1966, pp. XXXV + 289.
- Carmen de la Fuente, *Las ánforas de abril*. México, D. F., Ediciones de la Revista Zarza, 1963, pp. 27.
- , *Entre combate y tregua 1958-1964*. México, D. F., Cuadernos « Zarza », 1965, pp. 49.
- Rómulo Gallegos, *Cantaclaro*. Caracas-México, Montobar, 1958, pp. 322.
- Álvaro Galmés de Fuentes, *Sobre la evolución de « l- » inicial en los dialectos mozárabes*. Valladolid, Estratto da *Homenaje al Prof. Alarcos*, vol. II, 1966, pp. 7.
- Eurico Gama, *Cartas de Leite de Vasconcellos a Antônio Tomás Pires*. (Folclore, Filologia, Etnografia e Arqueologia). (1882-1913). Prefácio e Notas de ... Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1964, pp. 327.
- Miguel García Mackle, *El que fue, es y será*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1960.
- Julio García Morejón, *Unamuno y Portugal*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1964, pp. 514.
- , *Unamuno y el Cancionero. La salvación por la palabra*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, pp. 191.
- Ramón de Garciasol, *Claves de España: Cervantes y El Quijote*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1965, pp. 314.
- James Geddes e Adjutor Rivard, continuée par Gaston Dulong, *Bibliographie Linguistique du Canada Français*. Préface de Georges Straka. Québec-Paris, Les Presses de l'Université Laval e Librairie C. Klincksieck, 1966, pp. XXXII + 166.
- Rudolf Geske, *Góngoras Warnrede im Zeichen der Hekate*. Berlin, Colloquium Verlag, Bibliotheca Ibero-Americana, 1964, pp. 134.
- René Girard, *Struttura e personaggi nel romanzo moderno*. Trad. di Leonardo Verdi-Vighetti. Milano, Bompiani, 1965, pp. 269.
- Edward Glaser, *Lope de Vega's « El robo de Dina »*. Estratto da « Romanistisches Jahrbuch », Hamburg, XV (1964), pp. 315-334.
- , *Convertentur ad vespem*. Estratto da *Collected Studies in honor of Americano Castro's Eightieth Year*, Boars Hill, Oxford, 1965, pp. 38.
- , *Two Notes on the Hispano-Jewish Poet Don Miguel de Barrios*. Estratto da « Revue des Études Juives - Historia Judaica », 4^e série, t. IV (CXXIV), fasc. 1 e 2, Janvier-Juin 1965, pp. 203-211.

- , *Calderón de la Barca's « Sueños hay que verdad son »*. Estratto dalla « Zeitschrift für Romanische Philologie », Band 82 (1966), Heft 1/2, pp. 41-77.
- Fernando Góes, *O espelho infiel*. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1966, pp. 252.
- Antônio Gomes Filho, *Um tratado da cozinha portuguesa do século XV*, a cura di ... Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1963, pp. 184.
- Juan Vicente González, *Biografía de José Félix Ribas*. (Época de la guerra a muerte). Caracas, Editorial González González, 1956, pp. 364.
- P. U. González de la Calle, *Quevedo y los dos Sénecas*. México D. F., Colegio de México, 1965, pp. 344.
- Carlos Gottberg, *Estrictamente humano*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1956.
- Pedro Grases, *Manuel Segundo Sánchez (1868-1945)*. Caracas, Prologo al vol. II delle *Obras* di Manuel Segundo Sánchez, Banco Central de Venezuela, 1964, pp. 38.
- , *A los diez años de la muerte del doctor Vicente Lecuna (1870-1954)*. Caracas, Estratto dalla « Revista de la Sociedad Bolivariana de Venezuela », vol. XXIII (1964), N° 78, pp. 15.
- , *Prólogo del Tomo V (Estudios Literarios y Correspondencia) de las Obras Completas de Rafael María Baralt*. Maracaibo, Editorial Universitaria, 1965, pp. 13-50.
- , *Mariano Picón-Salas o la inquietud hispanoamericana*. Caracas, 1966, pp. 16.
- , *La biblioteca de Francisco de Miranda*. Caracas, Estratto da « El Farol », anno XXVII (1966), N° 217, pp. 12.
- , *« El Colombiano » de Francisco de Miranda y dos documentos americanistas*. Caracas, Instituto Nacional de Hipódromos, 1966, pp. 56.
- Samuel da Costa Grillo, *Vocabulário da vida de Frei Pedro de André de Resende*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1966, pp. XI + 242.
- Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*. Milano, Adelphi, 1966, pp. 247.
- Pierre Guiraud, *La semantica*. Trad. di Andrea Bonomi. Milano, Bompiani, 1966, pp. 159.
- R. L. Hadlich, *The Phonological History of Vegliote*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1965, pp. 95.
- Richard Hakluyt, *I viaggi Inglesi 1494-1600*, a cura di F. Marengo. Primo volume. Milano, Longanesi & C., 1966, pp. 565.
- Carlos D. Hamilton, *Nuevo lenguaje poético de Silva a Neruda*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965, pp. 261.
- Lewis Hanke, *Bartolomé de Las Casas*. Trad. de Andrés Pardo Tovar. Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1965, pp. 166.
- Joaquim Horte, *Antología 1956/1966*. Selección, traducción y prólogo de José Batlló. Barcelona, El Bardo, 1966, pp. 94.
- Alejandro de Humboldt, *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1956, voll. 5.
- Rubenangel Hurtado, *Fueros de Guaicaipuro*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1957.

- Claus Hutterer, *La geografía lingüística y la dialectología*. Cuadernos del Instituto Lingüístico Latinoamericano, Universidad de la República, Montevideo 1965, pp. 48.
- Alcides Iznaga, *La roca y la espuma*. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1965, pp. 294.
- Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi. Milano, Feltrinelli, 1966, pp. XXVI + 219.
- Luis Jardim, *As confissões do meu tio Gonzaga*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 2ª ed. 1966, pp. XX + 290.
- Bartolomé Jiménez Patón, *Epítome de la ortografía latina y castellana - Instituciones de la gramática española*. Estudio y edición de Antonio Quilis y Juan Manuel Rozas. Madrid, CSIC, 1965, pp. CXXIII + 114 (più un'appendice grafica).
- Iorgu Iordan, *Dos estudios de lingüística románica*. Montevideo, Universidad de la República, 1964, pp. 31.
- Vincenzo Josia, *Poeti siviigliani di oggi*. Roma, Opere Nuove, 1966, pp. 159.
- Erika Keil «Cantique» und «Hymne» in der französischen Lyrik seit der Romantik. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1966, pp. 259.
- K. Alfons Knauth, *Die poetische Bedeutung der Farbe in Verlaines Lyrik*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1966, pp. 209.
- Heinz Kroll, *Zum exklamativen «se» im Portugiesischen*. Estratto da «Estudios Románicos», VIII (1961), pp. 147-156.
- , *Algumas designações portuguesas para «um sítio muito remoto e desconhecido»*. Estratto dal vol. III delle *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra 1966, pp. 11.
- Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*. Chronologie et préface par Antoine Adam. Paris, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 180.
- Joseph L. Laurenti, *La coloración afectiva del «Lazarillo» de Juan de Luna a través de los diminutivos*. Estratto dal «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», Santander, XXXIX (1963), pp. 53-56.
- , *El nuevo tono religioso del «Lazarillo» de Juan de Luna*. Estratto dallo «Anuario de Letras», III (1963), pp. 107-127.
- , *La técnica novelística de Juan de Luna*. Estratto da «Cuadernos Hispanoamericanos», n° 173 (1964), Madrid, pp. 27.
- , *Impresiones y descripciones de las ciudades españolas en las novelas picarescas del siglo de oro*. Estratto dal «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», Santander, anno XL (1964), pp. 309-326.
- , Recensione a: José Simón Díaz, *Manual de bibliografía de la literatura española*. Estratto dalla «Inter American Review of Bibliography», Washington D. C., vol. XVI (1966), N° 1, pp. 58-60.
- Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*. México, Ediciones de Andrea, 1966, pp. 175.
- M. Lehtonen, *L'expression imagée dans l'oeuvre de Chateaubriand*. Helsinki, Societé Néophilologique, 1964, pp. 566.

- María Rosa Lida de Malkiel, *Estudios de Literatura Española y Comparada*. Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 272.
- Gerhard Liesegang, «*Reposta das questôens sobre os Cafres*», ou notícias etnográficas sobre Sofala do fim do século XVIII. Introdução e notas por ... Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1966, pp. 38.
- Alceu Amoroso Lima, *João XXIII*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1966, pp. XV + 238.
- Juan Liscano, *Tierra muerta de sed*. (1953-1954). Caracas, Ed. del Ministerio de Educacion, 1960, pp. 88.
- Jean R. Longland, *Selections from Contemporary Portuguese Poetry*. Irvington-on-Hudson, N. Y., Harvey House, Inc., 1966, pp. 96.
- Juan M. Lope Blanch, *Vocabulario mexicano relativo a la muerte*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1963, pp. 183.
- Agustina Bessa Luís, *Os quatro rios*. Lisboa, Guimarães Editores, 1964, pp. 280.
- , *A dança das espadas*. Id., id., 1965, 279.
- , *Canção diante de uma porta fechada*. Id., id., 1966, pp. 274.
- Raymond R. MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla - Bibliografía crítica*. Madrid, C. S. I. C., 1965, pp. 43.
- Manuel Vicente Magallanes, *Cesaron los caminos. Estampa de un país en ámbito nocturno*. Caracas, Tip. Vargas, 1960, pp. 253.
- Bertil Maler, *Orto do Esposo*, vol. III. Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1964, pp. 160.
- Guido Mancini, *Storia della letteratura spagnola*. Milano, Feltrinelli, 2ª ed. 1966, pp. 698.
- Manuel Mantero, *Poesía española contemporánea (1939-1965)*. Barcelona, Plaza & Janés, S. A. 1966, pp. 622.
- Giacinto Manuppella, *Dantesca Luso-Brasileira - Subsídios para uma bibliografia da obra e do pensamento de Dante Alighieri*. Coimbra, Coimbra Editora 1966, pp. 224.
- Angela Mariutti de Sánchez Rivero, *Carteggio Ramón Menéndez Pidal - Joaquim de Araújo, Ramón Menéndez Pidal - Emilio Teza*. Estratto da «Studi di lingua e letteratura Spagnola», Torino, 1965, pp. 253-316.
- , *Il carteggio inedito del legato Araújo*. Firenze, Olschki, 1952, pp. 24.
- Marivaux, *Le paysan parvenu*. Chronologie et introduction par Michel Gilot. Paris, Garnier-Flammarion, 1965, pp. 379.
- Gabriel Marques, *Ruas e Tradições de São Paulo*. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1966, pp. 284.
- Dolores Martí de Cid, *Presencia del Quijote en Hispanoamérica*. Lawrence. The University of Kansas, Center of Latin American Studies, 1963, pp. 15.
- Wilson Martins, *O emprego da palavra «Barroco» em literatura*. Estratto dal vol. IV delle *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra 1966, pp. 9.
- Maria Helena Mira Mateus, *Perspectivas da Linguística actual*. Estratto dalla «Revista de Portugal - Série A: Língua Portuguesa», vol. XXXI, Lisboa 1966, pp. 178-194.

- Kiichi Matsuda, *The relations between Portugal and Japan*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar and Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1965, pp. 107.
- José Ramón Medina, *Razones y testimonios*. Caracas, « Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos », 1960, pp. 82.
- Cecília Meireles, *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1965, pp. 83.
- Memoria del Departamento de Lingüística. Año académico de 1964*. Universidad de la República, Montevideo 1965, pp. 22.
- João Cardoso de Meneses e Sousa (Barão de Paranapiacaba), *Poesias Escolhidas*. Introdução, seleção e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1965, pp. 171.
- Franco Merelli, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna*. Parte II, fasc. 2º: *La letteratura italiana in Spagna nell'epoca di Filippo II*. Venezia, Libreria Universitaria, 1966, pp. 69.
- José Miranda, *Vitoria y los intereses de la conquista de América* (è il fascicolo 57 di « Jornadas », organo del « Centro de Estudios Sociales » del « Colegio de México »). México, 1947, pp. 49.
- Missões Católicas Portuguesas*. Documentário Fotográfico. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar e Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1964, pp. 159.
- Juan Ángel Mogollón, *Los sortilegios*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1958.
- Guillermo Morón, *Los cronistas y las historias*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1957, pp. 192.
- , *Cuaderno con notas morales. (Ensayos políticos)*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1958, pp. 189.
- , *Para una historia de la moral política en Venezuela*, Caracas, « Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos », 1960, pp. 80.
- Ward M. Norton, *Castro as Charismatic Hero*. Lawrence, The University of Kansas, Center of Latin American Studies, 1965, pp. 30.
- J. Myers, *Jehan de Lanson. Chanson de geste of the 13th Century*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1965, pp. 231.
- Antenor Nascentes, *Origem das Letras*. Estratto da « Alfa », Marília, N° 5 (marzo 1964), pp. 111-120.
- Aquiles Nazoa, *Poesía para colorear*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1958.
- José Nucete-Sardi, *Aventura y tragedia de Don Francisco de Miranda*. Caracas, Ed. González González, 1956, pp. 321.
- Enrique Bernardo Núñez, *Tres poetas*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1959.
- Alexandre O'Neill, *Portogallo, mio rimorso*. Trad. di Joyce Lussu. Torino, Einaudi, 1966, pp. 131.
- Héctor H. Orjuela, *Biografía y bibliografía de Rafael Pombo*, con la colaboración en la parte bibliográfica de Rubén Pérez Ortiz. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965, pp. XI + 418.

- Fernando Ortiz, *Africana - De la música folklórica de Cuba*. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1965, pp. XIX + 489.
- Esteban Padrós de Palacios, *La lumbre y las tinieblas*. Barcelona, Plaza & Janés, 1966, pp. 205.
- Alphonse-Marie Parent, *Rapport Parent. - Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*. S. 1. (ma Montréal?), 1965, 5 voll., pp. XIX + 140, IX + 404, 391, IX + 244, VII + 290.
- Caracciolo Parra Pérez, *Trazos de Historia venezolana*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1957, pp. 216.
- J. H. Peak, *Social Drama in nineteenth Century Spain*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1964, pp. 168.
- Antonio Peconi, *Manoscritti portoghesi della Biblioteca Federiciana di Fano*. Estratto dal « Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira ». Lisboa, vol. VI, n° 1, pp. 11.
- Peregrino Júnior, *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1954, pp. 44.
- , *El teatro de costumbres en el Brasil*. Trad. di Walter Rela. Id., id., 1959, pp. 33.
- Silvio Batista Pereira, *Vocabulário da Carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1964, pp. XX + 179.
- Emmanuel Pereira Filho, *Tratado da Província do Brasil de Pero de Magalhães de Gândavo*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965, pp. 340.
- Hernán Pérez de Oliva, *Historia de la Inuención de las Yndias*. Estudio, Edición y notas de José Juan Arrom. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965, pp. 126.
- Fernando Pessoa, *Poesie*. Cronistoria della vita e delle opere, versione, bibliografia e note a cura di Luigi Panarese. Milano, Lerici Editori, 1967, pp. CCCXXIX + 493.
- Joseph M. Piel, *Coteifes orpelados, panos d'arrazes e martinhos*. Estratto dalla « Revista Portuguesa de Filologia », XIV (1966), 1 e 2, pp. 12.
- Julius Pokorny, *Cancioeiro da poesia celtiga*, traducción de Celestino F. de la Vega e Ramón Piñeiro. Santiago de Compostela, 1952, pp. XXXII + 141.
- Mario Puppo, *Fonti italiane settecentesche della « Poética » di Luzán*. Estratto da « Lettere Italiane », Firenze, anno XIV (1962), N° 3, pp. 249-268.
- , *Appunti sulla fortuna di L. A. Muratori in Spagna nel Settecento*. Estratto da « Filologia Moderna », Madrid, 7-8 (1962), pp. 137-140.
- Rachel de Queiroz, *O Quinze*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 7ª ed. 1966, pp. XXVI + 120.
- Carlota Pereira de Queiroz, *Um fazendeiro paulista no século XIX (Manoel Elpidio Pereira de Queiroz)*. Prefácio de J. F. de Almeida Prado. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1965, pp. 205.
- Francisco de Quevedo, *Sonetti amorosi e morali*. Trad. di Vittorio Bodini. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1965, pp. 85.
- Georg Rabuse, *Un punto solo m'è maggior letargo*. Estratto da « Deutsches Dante-Jahrbuch », Weimar, 43. Band (1965), pp. 138-152.
- Américo da Costa Ramalho, *D. Diogo de Sousa e o Introdutor de Humanismo*

- em Portugal. Braga, Estratto da « Bracara Augusta », vol. XX, fasc. 43-44 (55-56), pp. 23.
- Marco Ramírez Murzi, *Otra soledad*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1956.
- Luis Felipe Ramón y Rivera, *El joropo, Baile Nacional de Venezuela*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1953, pp. 92 e Tavv. f. t.
- Vítor Ramos, *Estudos em três planos*. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1966, pp. 122.
- Fiorenza Randelli Romano, *La poesia di Carrillo attraverso i sonetti*. Estratto da « Studi di lingua e letteratura spagnola », Torino, Giappichelli, 1965, pp. 451-471.
- D. A. Randolph, *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, pp. 189.
- Armando Rapolla-Testa, *Portugal in Asia*. Napoli, presso l'autore, 1966, pp. 174 con 128 illustrazioni.
- José Lins do Rêgo, *Doidinho*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 8ª ed. 1965, pp. XXVIII + 175.
- , *O moleque Ricardo*. Introdução de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 7ª ed. 1966, pp. XLVI + 213.
- , *Bangüê*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 6ª ed. 1966, pp. XXVII + 211.
- Jules Renard, *Poil de Carotte*. Chronologie et introduction par Léon Guichard. Paris, Garnier-Flammarion, 1965, pp. 188.
- Robert Ricard, *Les péchés capitaux dans le « Libro de Buen Amor »*. Estratto da « Les Lettres Romanes », Louvain, XX (1966), pp. 37.
- Jean Roche, *Suggestions pour une étude quantitative de la stylistique portugaise*. Estratto da « Caravelle », 1965, pp. 95-133.
- , *Une source de Canaã*. Estratto dal vol. IV delle *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra 1966, pp. 48.
- Juan Jesús Rodero, *El sol no sale para todos*. Barcelona, Plaza & Janés, 1966, pp. 255.
- A. Rodríguez Moñino, María Brey Mariño, *Catálogo de los Manuscritos Poéticos Castellanos (siglos XV, XVI y XVII) de The Hispanic Society of America*. New York, The Hispanic Society of America, 1965, voll. 3.
- Antonio Roldán, *La cultura de la viña en la región del Condado - Contribución léxica a la geografía dialectal*. Madrid, CSIC, 1966, pp. 174.
- María Romano Colangeli, *Classicismo e Romanticismo in Manuel de Cabanyes (1808-1833)*. Lecce, Libreria Milella, 1958, pp. 345.
- , *José Luis Hidalgo, poeta della morte*. Bologna, Pàtron, 1965, pp. 219.
- , *La poesia di Gabriel y Galán*. Bologna, Pàtron, 1965, pp. 239.
- José Pedro Rona, *El dialecto « Fronterizo » del Norte del Uruguay*. Montevideo, Universidad de la República, 1965, pp. 45.
- João Guimarães Rosa, *Corpo di ballo*, trad. di Edoardo Bizzarri. Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 662.
- João Guimarães Rosa, *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, 3ª ed. 1967, pp. XXXIII + 176.

- Giuseppe Carlo Rossi, *Pubblicazioni in lingua spagnola*. In « Nuova Antologia », Roma, gennaio 1966, pp. 116-118. (Riprodotta, in spagnolo, in « Noticias Culturales », Bogotá, 1º giugno 1966, pp. 15-16).
- , *Un erudito portoghese a Madrid alla fine del Settecento*. In « Annali - Sezione Romanza », Napoli, Istituto Universitario Orientale, VIII (1966), 1, pp. 83-104.
- , *O « Grande Dizionario della Lingua Italiana » de Salvatore Battaglia*. In « Alfa », Marilia, N° 5, pp. 139-144.
- , Recensione a: *The Cancioneiro de Évora*, a cura di Askins. In « Annali - Sezione Romanza », Napoli, Istituto Universitario Orientale, VIII (1966), 2, pp. 319-321.
- , *Relendo Gil Vicente*. Nel « Suplemento Literário » del « O Estado de São Paulo », São Paulo, 4-12-1965.
- , *Ao reler « Emigrantes » e « A Selva »*. Nel « Suplemento Semanal » del « Diário de Lisboa ». Lisboa, 14-7, 28-7 e 11-8 del 1966.
- , *España (y Feijoo) en motivos culturales y eruditos portugueses del siglo XVIII*. In (Vari), *El Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo 1966, pp. 389-406.
- , *O uso do parêntesis em Alexandre Herculano narrador*. In *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, vol. III (1966), pp. 13.
- , *Francisco de Miranda in Italia*. In *Homenaje ...* La Haya, 1966, pp. 487-530.
- , *Nuevas consideraciones sobre Andrés Bello traductor de poesia italiana*. In « Boletín » - Academia Venezolana de la Lengua - Correspondiente de la Española, Caracas, XXXIV (1966), N° 117, pp. 43-53.
- N. Rossi, *Atlas prévio dos falares baianos*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965, pp. 122.
- N. Rossi (e altri), *Livro das aves*, a cura di ... (Rio de Janeiro), Instituto Nacional do Livro, 1965, pp. 119.
- Hipólito Rossy, *Teoría del cante jondo*. Barcelona, CREDSA, 1966, pp. 319.
- Wolfgang Roth, *Beiträge zur Formenbildung von lat. « Esse » im Romanischen*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1965, pp. 345.
- Desiderio Erasmo da Rotterdam, *Il Ciceroniano o Dello stile migliore*. Testo latino critico, traduzione italiana, prefazione, introduzione e note a cura di Angiolo Gambaro. Brescia, La Scuola Editrice, 1965, pp. XVII + 363.
- Manuel F. Rugeles, *Evocación geográfica de la isla de Margarita*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1953.
- Juan Ruiz de Alarcón, *Il bugiardo*. Versione dallo spagnolo, introduzione e note di Antonio Gasparetti. Roma, Edizioni Paoline, 1966, pp. 132.
- Renato de Sá, *O Rio de Janeiro, capital espiritual do Brasil?* Pangim Goa, Tipografia Central, 1965, pp. 172.
- Ernesto Sábato, *Sopra eroi e tombe*. Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 350.
- J. L. Salcedo-Bastardo, *Visión y revisión de Bolívar*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1960, pp. 476.
- Oscar Sambrano Urdaneta, *Letras Venezolanas*. Trujillo, Ed. del Ejecutivo del Estado Trujillo, 1959, pp. 136.

- Carmelo Samonà, *L'esperienza cultista nel teatro dell'età di Lope: Appunti ed esempi*. Estratto da « Studi di Letteratura Spagnola », 1964, pp. 99-168.
- Mario Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, vol. I. Napoli, Liguori, 1966, pp. 231.
- Eduardo dos Santos, *L'État Portugais et le problème missionnaire*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar e Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1964, pp. 162.
- Félix-Antoine Savard, *La minuit*. Montréal, Fides, 1949, pp. 177.
- , *Martin et le Pauvre*. Ivi, 1959, pp. 61.
- , *Le Barachois*. Ivi, 1959, pp. 206.
- , *La folle*, drame lyrique en trois tableaux. Ivi, 1960, pp. 91.
- , *L'Abatis*. Ivi, 1964, pp. 177.
- , *Menaud - Maître-Draveur*. Ivi, 1964, pp. 149.
- , *La Dalle-des-Morts*, drame en trois actes. Ivi, 1965, pp. 153.
- Jole Scudieri Ruggieri, « *Picacantones* » e « *Pícaros de corte* »: contributo alla storia del mondo picaresco. Estratto da « Studi di Letteratura Spagnola », (Roma) 1965, pp. 211-223.
- Sedwick, *A History of the « Usclless Precaution » Plot in Spanish and French Literature*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1964, pp. 84.
- Jorge de Sena, *Uma canção de Camões*. Lisboa, Portugália Editora, 1966, pp. 562.
- Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*. Madrid, Gredos, 1966, pp. 381.
- William Shakespeare, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugénio da Silva Ramos. São Paulo, Comissão Estadual de Teatro, 1965, pp. 336.
- Domingos Carvalho da Silva, *Eros & Orfeu*. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1966, pp. 155.
- Ernani Silva Bruno, *Viagem ao país dos paulistas*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1966, pp. 151.
- J. S. da Silva Dias, *A Congregação do Oratório de Lisboa - Regulamentos Primitivos*. Coimbra, Universidade, 1966, pp. XVI + 370.
- José Simón Díaz, *Los traductores españoles de Malvezzi*. Estratto dalla « Revista de Literatura », tomo XXVIII, N.os 55-56, 1965, pp. 87-93.
- , *Impresos del siglo XVI: novela y teatro*. Madrid, C. S. I. C., 1966, pp. 20.
- , *Los estudiantes de Madrid en el siglo de oro*. Madrid, Ayuntamiento, 1966, pp. 48.
- Leif Sletsjõe, *Gil Vicente (1465-1965)*. Særtrykk, Minerva's Kvartalsskrift, s. a., pp. 15.
- , *O Elemento Cénico em Gil Vicente*. Lisboa, « Casa Portuguesa », 1965, pp. 157.
- , *Los posesivos « nuesso » y « vuesso » en el español de Gil Vicente*. Estratto da « Romanistisches Jahrbuch », Hamburg, XVI, 1965, pp. 274-289.
- , Recensione a due edizioni spagnole delle opere di Gil Vicente, in « Studia Neophilologica », Uppsala, XXXVIII, 1, 1966, pp. 136-139.

- , *Nombre y lumbre - nome y lume*. Las desinencias latinas -men y -minem en español y portugués. Estratto da « Zeitschrift für Romanische Philologie », Tübingen, Band 82 (1966), Heft 3/4, pp. 275-297.
- Mario Socrate, « *El Caballero de Olmedo* » nella seconda epoca di Lope. Roma, Estratto da « Studi di Letteratura Spagnola », 1965, pp. 95-173.
- Ignacio Soldevilla Durante, *Ramón Pérez de Ayala. De « Sentimental Club » a « La revolución sentimental »*. Estratto da « Cuadernos Hispanoamericanos », n° 181 (1965), pp. 15.
- José María Souvirón, *Historia breve de la literatura inglesa*. Barcelona, CREDSA 1966, pp. 199.
- Segismundo Spina, *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo, Faculdade de Ciências, Letras e Filosofia, 1966, pp. 198.
- Antonio Spinetti Dini, *Antología poética*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación Nacional, 1957, pp. 163.
- Ugo Spirito, *L'arte nel mondo della scienza e della tecnica*. Estratto da *Arte e Cultura nella Civiltà contemporanea*, Firenze, Sansoni, s. a., pp. 21-35.
- Hubert Stemberger, *Aus der Geschichte des Klosters Sonnenburg*. Estratto dal « Jahrbuch des Südtiroler Kulturinstituts », vol. II, 1962, pp. 364-375.
- , *Schlosser und Ansitze des Gadertales*. Id., voll. III/IV, 1963/64, pp. 360-375.
- Gloria Stolk, *Cielo insistente. Poemas*. Caracas, « Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos », 1960, pp. 53.
- Fritz Strich, *Zwei Vorträge*. Bern und München, Francke Verlag, 1966, pp. 30.
- Studii de Istorie Literară și Folclor*. Bucuresti, Ed. Academia Republicii Populare Romine, 1964, pp. 246.
- B. N. Teensma, *Don Francisco Manuel de Melo - 1608-1666 - Inventario General, de sus Ideas*. Groningen, Veenstra, 1966, pp. 233.
- Silvio de la Torre, *Mujer y sociedad*. La Habana, Editora Universitaria, 1965, pp. 252.
- Leone Traverso, *Sul « Torquato Tasso » di Goethe e altre note di letteratura tedesca*. Pubblicazioni dell'Università di Urbino, Serie di Lettere e Filosofia, Urbino 1964, pp. 354.
- Vicente Tusón, *Lope de Rueda - Bibliografía crítica*. Madrid, C. S. I. C., 1965, pp. 85.
- Helene Tzitsikas, *Santiago Ramón y Cajal - Obra Literaria*. México, Ediciones De Andrea, 1965, pp. 145.
- Louis-Albert Vachon, *Unité de l'Université*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1962, pp. 67.
- , *Communauté universitaire*. Ivi, 1963, pp. 121.
- , *Responsabilité collective des universitaires* avec textes reproduits de « Pax Romana » et Romano Guardini. Ivi, 1964, pp. 87.
- O. Välikangas, *Les terms d'appellation et d'interpellation dans « La Comédie Humaine » de Balzac*. Helsinki, Société Néophilologique, 1965, pp. 505.
- Doctor José Vargas, *Obras completas*. Compilación y notas del Dr. Blas Bruni Celli. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1958, voll. I, IV e VI.

- (Vari), *Actas*, V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra 1963, vol. IV. Coimbra, 1966, pp. 573.
- (Vari), *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*. Münster Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1965, pp. VI + 272.
- (Vari) *Diccionario de la literatura latinoamericana - América Central*. Primer Tomo. *Costa Rica, El Salvador y Guatemala*. Segundo Tomo. *Honduras, Nicaragua y Panamá*. Washington, D. C., Unión Panamericana, 1963, pp. XI + 136 e III + 137-292.
- (Vari), *El simposio de Cartagena*, Agosto de 1963, *Informes y Comunicaciones*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965, pp. LIX + 377.
- (Vari), *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro* - Estudios reunidos en conmemoración del IIº centenario de su muerte (1764-1964). La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1965, pp. 315.
- (Vari), *Homenaje* - Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht. L'Aja, Van Goor Zonen, 1966, pp. 603.
- (Vari), *Límites entre Guatemala y México*. Guatemala, C. A., Ministerio de Educación Pública, 1964, pp. 234.
- (Vari), *Mário de Andrade*. s. l. (ma Belo Horizonte), Edições Movimento-Perspectiva, 1965, pp. 83.
- (Vari), *Miscellanea di studi ispanici*. 10. Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università, 1965, pp. 329.
- (Vari), *Panorama das Literaturas das Américas*. Nova Lisboa, vol. IV, 1963, pp. 1351-2100.
- (Vari), *Spagna in Europa*. Bologna, Edizioni Pàtron, 1966, pp. 125.
- (Vari), *Studi Magrebini* - I. Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1966, pp. XI-229 e Tavole XVIII.
- (Vari), *The Community in Revolutionary Latin America*. Lawrence. The University of Kansas, Center of Latin American Studies, 1964, pp. 36.
- Ángela Vaz Leão, *Estado românico de uma palavra latina*. Belo Horizonte, Estratto da «Kriterion», vol. XV (1962), nn. 59-60, pp. 242-272.
- , *Evolução de um poeta*. ivi, ivi, vol. XVI (1963), n. 63, pp. 210-222.
- , *In Memoriam* (Mário Casasanta). ivi, ivi, ivi, pp. 254-266.
- , *Aspectos lingüísticos e estilísticos de «Fala», «Amendoeira»*. ivi, ivi, vol. XVII (1964), n. 64, pp. 250-260.
- , (Vari), *Guimarães Rosa*, con introduzione di ... Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1966, pp. 100.
- Luis Vélez de Guevara, *Virtudes vencen señales*. Introducción, texto crítico e note a cura di M. G. Profeti. Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università, 1965, pp. 275.
- Pascual Venegas Filardo, *Canto al río de mi infancia*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1957.
- Keith Whinnom, *A Glossary of Spanish Bird-Names*. London, Tamesis Books Ltd., 1966, pp. 157.

- Gil Vicente, *O velho da horta - Auto da barca do inferno - A farsa de Inês Pereira*. Introdução e estabelecimento do texto: Segismundo Spina. São Paulo, Editora Brasiliense, 1965, pp. XXXVIII + 134.
- Geraldo Bessa Victor, *Mucanda*. Braga, Editora Pax, 2ª ed. 1965, pp. 74.
- , *Cubata abandonada*. Braga, Editora Pax, 2ª ed. 1966, pp. 92.
- Berta Elena Vidal de Battini, *El español de la Argentina*. Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1964, pp. 227.
- Luis Villalba-Villalba, *Luis Ezequiel*. (1855-1955). Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1960, pp. 214.
- Eugène Vinaver, *Form and Meaning in Medieval Romance*. Leeds, Modern Humanities Research Association, 1966, pp. 24.
- Mario Vitti, *Poesia greca del '900*. Parma, Ugo Guanda Editore, 1966, pp. 425.
- , *Nicola Sofianòs e la commedia dei «Tre tiranni» di A. Ricchi*. Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1966, pp. 76.
- Antoine Wembi, *La sécurité sociale au Congo*. Louvain-Paris, Publications de l'Université Lovanium, Institut de Recherches Économiques et Sociales, 1966, pp. 322.
- José, Ramón Yepes, *Anaida*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación, 1958, pp. 83.
- Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición, introducción y notas de Dorothy McMahon. Buenos Aires, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, 1965, pp. LVIII + 185.
- Emilia de Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid, Editorial Gredos, 1966, pp. 454.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN DONO O IN CAMBIO

(dagli «Annali» o dal Direttore personalmente)

- «Acta Litteraria», Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, t. VIII (1966), fasc. 1-4.
- «Alfa». Marília, Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 5-6 (1964).
- «Anales del Instituto de Lingüística». Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, t. IX (1965).
- «Annali - Nuova Serie». Istituto Universitario Orientale. Napoli, vol. XV (1965) e vol. XVI (1966).
- «Annali - Sezione Germanica». Istituto Universitario Orientale, Napoli, VIII (1965).
- «Annali - Sezione Linguistica». Istituto Universitario Orientale, Napoli, VII (1966).

- « Anuario de Letras » México, « Revista de la Facultad de Filosofía y Letras » de la Universidad Nacional Autónoma de México, años I (1961) IV (1964) V (1965).
- « Archivum ». Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, t. XIV (1964).
- « Atlántida » Revista bimestral. Madrid, nn. 19-24 (1966), e 25-26 (1967).
- « Biblos ». Coimbra, Faculdade de Letras, v. XXXVI (1960); v. XXXVII (1961).
- « Boletim de Filologia ». Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, t. XXI (1961-1963), fasc. 3 e 4.
- « Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira ». Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, v. VI (1965), nn. 2-4 e v. VII (1966), n. 1.
- « Boletim da Sociedade de Língua Portuguesa ». Lisboa, a. XVII (1966), nn. 2-12; a. XVIII (1967), n. 1.
- « Boletín » - Academia Venezolana de la Lengua - Correspondiente de la Española. Caracas, anno XXXIV (1966), N° 117.
- « Boletín de la Academia Nacional de la Historia ». Caracas, t. XLVIII (1965), n. 192 e t. XLIX (1966), n. 193.
- « Boletín de Filología ». Montevideo, Instituto de Estudios Superiores - Sección de Filología. T. IX (1962), nn. 58-60.
- « Boletín de Filología ». Santiago, Publicaciones del Instituto de Filología, Universidad de Chile, t. XVII (1965).
- « Boletín de Filología Española ». Madrid, C. S. I. C. (Instituto Miguel de Cervantes), nn. 15-17 (maggio-dicembre 1965), 18-19 e 20-21 (gennaio-giugno e luglio-dicembre 1966).
- « Brotéria ». Revista contemporânea de cultura. Lisboa, v. LXXXIII (1966), n. 11.
- « Bulletin Hispanique ». Bordeaux, Faculté des Lettres, t. LXVII (1965), nn. 3-4; t. LXVIII (1966), nn. 1-2.
- « Bulletin of Hispanic Studies ». Liverpool, University Press, v. XLII (1965), n. 4; v. XLIII (1966), nn. 1-4.
- « Caravelle ». Toulouse, Institut d'Études Hispaniques, Hispano-Américaines et Luso-Brésiliennes de l'Université, n. 5 (1965) e n. 6 (1966).
- « Cercetări de Linguistică ». Cluj, Academia Republicii Populare Romîne, a. IX (1964), n. 2; a. X (1965), nn. 1 e 2.
- « Colóquio ». Lisboa, nn. 37-40 (Fevereiro-Outubro de 1966).
- « Comparative Literature Studies ». University of Maryland at College Park, v. II (1965), n. 4 e v. III (1966), nn. 1-4.
- « Diálogo ». Montevideo, Istituto Italiano di Cultura, nn. 23-31 (1964-1965).
- « El Libro Español ». Madrid, I. N. L. E., t. IX, nn. 100-108 (abril-diciembre de 1966), e t. X, n. 109 (enero de 1967).
- « Espiral ». Lisboa, a. II (1965), n. 10; a. III (1966), nn. 11-13.
- « Estudos Históricos ». Marília, Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, nn. 1 (giugno 1963), 3 e 4 (1965).
- « Fiinta românească ». Paris, Fundația regală universitară Carol I, n. 4 (1966).
- « Filologia ». Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, a. IX (1963).

- « Filologia e Letteratura », Napoli, Loffredo, XII (1966), fasc. 1-3.
- « Grial-Revista galega de cultura ». Vigo, 1963-65, nn. 1-14.
- « Hispanic Review ». Philadelphia, Dep. of Romance Languages of University of Pennsylvania, v. XXXIV (1966), nn. 1-4.
- « Humanitas ». Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional, a. XII (1964), n. 17.
- « Ibero-Romanskt », Stockholm, 1, 1966.
- « Ideas y Valores ». Bogotá, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional, t. VI (1964-'65), nn. 23-24.
- « Índice Histórico Español ». Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, v. XI (1965), nn. 42-44 e v. XII (1966), n. 45.
- « Italian Quarterly ». Dep. of Italian University of California, Los Angeles, nn. 34-35 (1965) e 36-38 (1966).
- « La Trinchera », frente de poesía libre. 2ª época, n° 2, Barcelona, giugno 1966.
- « Le lingue straniere ». Roma, a. XV (1966), nn. 1-6 e a. XVI (1967), n. 1.
- « Les Lettres Romanes ». Louvain, Université Catholique, T. XX (1966), nn. 1-4.
- « Letras Hispánicas ». Boletim da Cadeira de Língua e Literatura Espanhola e Hispano-Americana [dell'Università di San Paolo]. São Paulo, 1965, anno IV, n° 5 (riproduce gli articoli del « Supplemento letterario » de « O Estado de São Paulo », 3 ottobre 1964, in omaggio a Unamuno).
- « Letras Nacionales ». Bogotá, 10 (sett.-ottobre 1966).
- « Libri e Riviste d'Italia ». Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, nn. 195-202 (1966) e nn. 203-205 (1967).
- « Limba Română ». București, Academia Republicii Populare Romîne, Institutul de Linguistică, a. XIV (1965), n. 6; a. XV (1966), nn. 1-6.
- « Lingua e stile ». Quaderni dell'Istituto di Glottologia. Bologna, Università degli Studi, I (1966), nn. 1-3.
- « L'Italia che scrive ». Roma, anno XLIX (1966), nn. 1-12, e anno L (1967), nn. 1 e 2-3.
- « Luso-Brazilian Review ». Madison, The University of Wisconsin Press, v. III (1966), nn. 1 e 2.
- « Manuscripta ». Saint Louis University Library, v. X (1966), n. 2.
- « Noticias Culturales ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, nn. 60-71 (1966).
- « Nueva Revista de Filología Hispánica ». México, El Colegio de México, t. XVII (1963-'64), nn. 1-2.
- « Nyelv-és Irodalomtudományi Közlemények ». Cluj, Academia Republicii Populare Romîne, a. VIII (1964), n. 2 e a. IX (1965), nn. 1 e 2.
- « Ocidente », Lisboa, nn. 336-344 (1966); nn. 345-348 (1967).
- « Organon ». Revista da Faculdade de Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a. VII-VIII (1962-'63), nn. 6-7; a. VIII-IX (1963-'64), nn. 8-9.
- « Palaestra Latina ». Barcelona, a Sociis Claretianis edita, a. XXXV (1965), nn. 189-192 e a. XXXVI (1966), nn. 193-196.
- « Panorama ». Revista Portuguesa de Arte e Turismo. Lisboa S. N. I., 4ª série, nn. 17-20 (1966).
- « Philologica Pragensia ». Praha, Academia Scientiarum Bohemoslovenica, v. VIII (1965), n. 4; v. IX (1966), nn. 1-3.

- « Quaderni dell'Istituto di Glottologia ». Bologna, Università degli Studi, t. VIII (1964-'65).
- « Revista da Faculdade de Letras ». Universidade de Lisboa, III Série, n. 8 (1964).
- « Revista de Cultura Brasileña ». Madrid, Embajada del Brasil, t. V (1966), nn. 16-19.
- « Revista de Historia de América ». México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, nn. 57-58 (1964).
- « Revista Hispánica Moderna ». New York, Hispanic Institute in the United States, Columbia University, a. XXX (1964), nn. 3-4; a. XXXI (1965), nn. 1-4; a. XXXII (1966), nn. 1-2.
- « Revista Iberoamericana ». Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, v. XXXI (1965), n. 60 e v. XXXII (1966), n. 61.
- « Revista Portuguesa de Filologia ». Coimbra, Faculdade de Letras, v. XIII (1964-1965), t. I e II.
- « Revue Romane ». Publiée par les Instituts d'Études Romanes au Danemark. Copenhague, t. I (1966), fasc. 1-2.
- « Revue Roumaine de Linguistique ». Académie de la République Populaire Roumaine, t. X (1965), nn. 5 e 6; t. XI (1966), nn. 1-6.
- « Segismundo ». Revista hispánica de teatro. Madrid, C. S. I. C., n. 3 (1966).
- « Siculorum Gymnasium ». Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. XIX (1966), nn. 1 e 2.
- « Studi Urbinati ». Urbino, Università degli Studi, a. XXXIX (1965), n. 2 e a. XL (1966), n. 1.
- « The Modern Language Review ». London, vol. LXI (1966), nn. 3-4 e vol. LXII (1967), n. 1.
- « Thesaurus ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, Tomo XX (1965), nn. 1-3 e Tomo XXI (1966), nn. 1 e 2.
- « TILAS », Strasbourg, Faculté des Lettres, V (Mai-Juin 1965) e VI (Mai-Juin 1966).