

INDICE

	PAG.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Silvio Pellegrini, <i>Il canzoniere di D. Lopo Liáns</i>	155
Jack Weiner, <i>The Introduction of Spain's Golden Age Theater into Russia (1672-1800)</i>	193
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Erlide Melillo Reali, <i>Note sull'esotismo linguistico nella « Peregrinação » di Fernão Mendes Pinto</i>	225
Leszek Slugocki, <i>Goldoni et quelques problèmes stendhaliens</i>	235
<i>Cronaca bibliografica</i>	243
Libri ed estratti ricevuti	257
Pubblicazioni periodiche ricevute in dono o in cambio	271



IL CANZONIERE DI D. LOPO LIÁNS

§ 1. Fra i torti commessi dalla storiografia dell'antica lirica ispano-portoghese il più gratuito è forse quello perpetrato sull'autore dei 19¹ componimenti che costituiscono nei due grandi

¹ Diciannove, non venti. Ved. la nota sullo schema metrico di XV.

Elenco qui gli scritti che nel presente saggio vengono citati in forma abbreviata:

BERTOLUCCI = Valeria BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Le poesie di Martin Soares*, « Studi mediolatini e volgari », X, Bologna, 1962, pp. 9-160.

BLÁZQUEZ = Xosé M^a. ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *O trovador lugués D. Lopo Lias en terras de Pontevedra*, « Grial », III, Vigo, 1965, pp. 446-452.

CA = Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. S., 1904.

CBN = Elza PAXECO MACHADO e José Pedro MACHADO, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Lisboa, 1949-1964.

CEM = M. RODRIGUES LAPA, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Edição crítica. Coimbra-Vigo, 1965. [La stampa delle pagine relative a Lopo Liáns è anteriore a CLL; cfr. TLL, p. 141].

CLL = M. RODRIGUES LAPA, *Cantigas de D. Lopo Lias*, Anadia, 1964.

COROMINAS = Joan COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, 1954-1957.

GARCÍA DE DIEGO = Vicente GARCÍA DE DIEGO, *Manual de dialectología española*, Madrid, 1946.

MARTÍNEZ SALAZAR = A. MARTÍNEZ SALAZAR, *Jograes gallegos*, « Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas », I, Madrid, 1895, pp. 232-234. Ristampato nel vol. dello stesso A. *Algunos temas gallegos*, La Coruña, 1948.

R. MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de Mio Cid*, Madrid, 1944-1946.

Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, *Glossário do Cancioneiro da Ajuda*, « Revista lusitana », XXIII, 1920, pp. V-XII, 1-95.

José Joaquim NUNES, *Cantigas d'amigo*, Coimbra, 1926-1928.

PUC. = Nadia PUCCINELLI, *Le poesie di don Lopo Lias (o Lians)*, Tesi dattilografata discussa nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa il 28 giugno 1963.

canzonieri collociani la serie B1338/V945 - B1356/V964. Inespiegabilmente identificato dalla signora Michaëlis de Vasconcellos¹ e dal Lang² con D. Lopo Díaz de Haro (signore di Biscaglia, alfiere del re Fernando III di Castiglia e morto il 18 ottobre 1236), quell'autore doveva rimanere, nell'ambito della critica di maggiore autorità, per oltre un sessantennio, Lopo Díaz. Invano gli studiosi di Galizia³ si mantenevano più aderenti ai dati forniti dai manoscritti: ancora nel 1957 ripeteva l'errore il Menéndez Pidal⁴, nel 1959 il Costa Pimpão⁵, nel 1960 il Cunha⁶; lo stesso Rodrigues Lapa, che ora ha preso decisa posizione contro l'equivoco, è stato a lungo vittima di esso⁷.

Eladio RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, Vigo, 1958-1961.

TLL = M. RODRIGUES LAPA, *O trovador D. Lopo Lias*. Introdução ao estudo do seu cancionero, « Grial », IV, Vigo, 1966, pp. 129-148.

TAVANI = Giuseppe TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, 1967.

¹ *Geschichte der portugiesischen Litteratur* (« Grundriss der romanischen Philologie », II II, Strassburg, 1897, pp. 129-382), p. 189 num. 8; *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch* (« Zeitschrift für romanische Philologie », XXVI, Halle, 1902, pp. 56-75, 206-209), IX, pp. 61-71, specie 67-71; poi, non senza esitazioni, CA, II, pp. 320 n. 2, 525, 527, 564, 579, 616.

² H. R. Lang, *The Descort in Old Portuguese and Spanish Poetry* (« Beiträge zur romanischen Philologie: Festgabe für Gustav Gröber », Halle a. S., 1899, pp. 484-506), pp. 487-489 e 500.

³ MARTÍNEZ SALAZAR, pp. 232-234; Manuel MURGÍA, *Los trovadores gallegos*, La Coruña, 1905, p. 30; Eugenio CARRÉ ALDAO, *Influencias de la literatura gallega en la castellana*, Madrid, 1915, pp. 115-116; Antonio COUCEIRO FREIJOMIL, *El idioma gallego*, Barcelona, 1935, p. 245; Idem, *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, Santiago de Compostela, 1951-1953, II, p. 286.

⁴ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957, pp. 129-130.

⁵ Álvaro Julio da COSTA PIMPÃO, *Idade média*, Coimbra, 1959, p. 117.

⁶ Celso CUNHA, *Novas observações sobre o hiato na antiga versificação galego-portuguesa* (« Ibérica », IV, Rio de Janeiro, 1960, pp. 23-100; riprodotto nel vol. *Estudos de poética trovadoresca*, Rio de Janeiro, 1961), p. 43 n. 4 = p. 115 n. 4 in *Estudos*.

⁷ Almeno fino alla quarta edizione delle sue *Lições de literatura portuguesa, Época medieval*, Lisboa, 1955 (ved. p. 173). Non posso controllare il tenore della quinta, che mi manca; nella sesta (Lisboa, 1960; ved. p. 176) la frase « D. Lopo Dias de Haro, senhor de Biscaia » appare sostituita da « D. Lopo Lias, de Lugo ».

Assodato ormai¹ che il Lopo Díaz de Haro morto nel 1236 e il poeta dei canzonieri sono personaggi assolutamente distinti, mi propongo qui di rettificare alcuni particolari, cominciando dal nome del poeta, che non è Lopo Lias² sibbene Lopo Liáns.

§ 2. Nel codice il nome del nostro trovatore compare tredici volte, e cioè

- 1, nel catalogo di autori portoghesi compilato dal Colocci: 1338 *Dom lopo lias*;
- 2, nella didascalia di B 1338: *Don lopo lias*;
- 3, di mano del Colocci, in testa a B 1338: *Dom Lopo lias*³;
- 4, di mano del Colocci, in testa alla didascalia di V 945: *Dom lopo Lias*;
- 5, nella didascalia di V 945: *don lopo lias*;
- 6, al v. 14 di B 1340: *lopo lias*;
- 7, al v. 14 di V 947: *lopo lias*;
- 8, al v. 6 di B 1612: *dom Lopo*;
- 9, al v. 11 di B 1612: *Lopo liās*;
- 10, nella didascalia che segue B 1612: *dō lopo Liās*;
- 11, di mano del Colocci, nella didascalia in fianco a V 1145: *don lopo liās*;
- 12, al v. 6 di V 1145: *dom lopo*;
- 13, al v. 11 di V 1145: *lopo liās*.

Dunque, prescindendo dalle due attestazioni parziali del v. 6, ipometro, di B 1612 / V 1145, sette volte *Lias* e quattro *Liās*.

¹ Ved., oltre CEM, CLL e TLL, anche BLÁZQUEZ. La stessa linea tenne la tesi di Nadia Puccinelli, *Le poesie di don Lopo Lias (o Lians)*, presentata alla Segreteria della Facoltà di Lettere di Pisa il 3 giugno 1963. Poiché questa tesi, del resto non scevra di errori, s'è appoggiata a indirizzi proposti nell'Istituto di Filologia Romanza di quella Facoltà, farò riferimento ad essa (con la sigla Pucc. seguita dal numero della pagina) soltanto nel caso di accettabili apporti propri dell'Autrice.

² Spiegato dal Lapa (TLL, pp. 131-132) come « patronimico corrispondente ao latim *Eliae*, con aférese do *e* inicial: *Lupus Eliae* > *Lopo (E)lias* ». Ma -as non si può spiegare partendo da *Eliae*; se mai, da *Eliaci*.

³ Secondo CBN, VI, p. 72 (e cfr. VII, p. 167), qui si avrebbe *liaz*. Lettura erronea; a prova basta confrontare nella stessa pagina di B il primo *s* del *sel dis* segnato dal Colocci tra la didascalia e il testo del componimento 1336. Una forma *Liaz* è inesistente nei manoscritti.

Malgrado la prima forma compaia tre volte in più, si dovrà ovviamente preferire la seconda, essendo la caduta di un segno abbreviativo assai più probabile dell'indebita intrusione del medesimo. E *Liáns*, qualunque sia l'esatta spiegazione di questo patronimico¹, non è un'ipotesi: esiste presso La Coruña, nel municipio di Oleiros, la parrocchia di Santa Eulalia de Liáns², forse in qualche modo relazionata col nostro trovatore.

§ 3. Che il complesso degli indizi leghi don Lopo Liáns alle terre di Galizia è indubitabile; ma che egli fosse precisamente « natural de Lugo ou dalgunha vila veciña »³ è cosa possibile ma non provata.

La didascalia di *B* 1612 / *V* 1145, su cui si vuol fondare l'affermazione, è identica nei due codici⁴. Essa suona⁵:

Esta cantiga de çima fez Johan Romeu, huun cavaleiro que morava en Lugo, a don Lopo Lians por que era çego d'huun olho.

¹ Penserei a un genitivo in *-anis* (ved. J. LEITE DE VASCONCELLOS, *Antropo-nimia portuguesa*, Lisboa, 1928, pp. 105-108) di *Elias*, con aferesi di *E-*. Che il tipo di declinazione in *-anis*, *-ani* sia stato effettivamente applicato al nome *Elias* mostra un documento dell'833 (« Acta de la consagración de la Iglesia del Castillo de Lillet, escrita en 833 por Kalortus, abad del Monasterio de Tabernoles, en la comarca de Urgel », in Zacarías GARCÍA VILLADA, *Paleografía española*, Madrid, 1923, pp. 255-257), nel quale compaiono tanto il nominativo *Elias* (p. 256 riga 6: *nos Manzio, Elias et Domnulus donamus*; ivi riga 10-11: *nos ... Mancio, Elias, Domnulus*) quanto il genitivo *Eliani* (p. 257 riga 14: *Signum Eliani*).

² *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, LIV, Madrid, s. d., p. 18. Già il MARTÍNEZ SALAZAR, p. 234, aveva sospettato un rapporto tra il nome del nostro trovatore e Lians di La Coruña.

³ BLÁZQUEZ, p. 448.

⁴ Salvo un paio di lettere espresse nell'uno, mentre nell'altro sono sostituite da un segno di abbreviazione. Inoltre *B* ha *en Lug'a*, *V* invece *en Lugo a*.

⁵ Un riesame di *V*, che ho condotto su fotografia, mi ha mostrato come la lettura *Esta cantiga de cima fez Joan Romeu a un cavaleiro que morava en Lugo, a Don Lopo Lias* (ved. *CEM*, p. 342) riposi sopra un abbaglio del Monaco, che prese per un *a l'u* (con le due aste molto ravvicinate, ma non chiuse) del primo *huun* di *V*. Ambedue i codici, come già hanno scorto i Machado (*CBN*, VII, p. 308), hanno *huun* (in *B* scritto *huū*). Del resto la ripetizione della preposizione *a* (cioè *ha un cavaleiro ... a don Lopo*) sarebbe poco verosimile in un contesto, come qui, senza enfasi; la scrizione *ha*, con *h* davanti *a*, ancora meno.

Il *cavaleiro que morava en Lugo* è dunque Johan Romeu, non Lopo. Si può soltanto asserire, basandosi sul contenuto della poesiola di Johan Romeu, che don Lopo si trovò in Lugo a una conversazione in cui ebbe modo di far brillare ancora una volta la sua nota vena di uomo arguto.

§ 4. Sarà ora utile mettere sotto gli occhi del lettore il componimento di Johan Romeu, che do mantenendo la grafia dei codici, con gli accorgimenti elementari d'uso e ponendo in corsivo le lettere che provengono da scioglimento di abbreviazioni.

Loavan hun dia en Lugo [Elvira],
Elvira Pérez, Elvira Padrona;
todos diziam que era muy bona;
e non tenh'eu que dizian mentira,

5 ante tenho que dizian rrazon.
E dom Lopo [Lians] i diss'enton:
per bona fe, que iá x'el melhor « vira ».

10 Ficou iá a dona muy ben-andante,
ca a loarom *quantus* ali sijam
e todos d'ela muy bem diziam;
mays Lopo Lians, este, de constante,
como foy senpre hun gran iogador,
disse que « vyra » outra vez melhor,
quand'era moça em cas da ifante.¹

1 *BV* ipometro; *BV* huū 5 *B* conrrazō, *V* cō rrazō: il v. *cosi è ipometro*
6 *BV* ipometro: *B* lopo dissentō, *V* lopo dissentō i 9 *B* caalca rom
11 *V* costante 12 *BV* huū 13 *V* i disse 14 *BV* moca.

¹ Il testo così configurato differisce in diversi punti da quello del Lapa (*CEM*, num. 222). Al v. 2, dove l'illustre studioso integra di pura fantasia, facendo di Elvira Pérez la figlia (ma perché?) di Elvira Padrona, mentre si tratta di una sola ed unica donna, indicata, in un crescendo di specificazioni, prima col semplice nome di battesimo, poi anche col patronimico, poi anche col soprannome. Al v. 6. Al v. 11, dove *estede* da STETIT è certo possibile, ma dove è preferibile tuttavia intendere *este* come pronome, che ripete, in enfasi, il soggetto precedente, e *de constante* 'da persona perseverante [quale egli è]': notazione che deve avere colto esattamente un lato caratteristico del temperamento di don Lopo, se si può giudicare dall'insistenza, d'effetto caricaturale, con cui il suo canzoniere suole battere e ribattere sugli stessi chiodi. Al v. 13, dove chi pone, integrando, [a] *vira*, distrugge la trovata del *gran jogador*, la quale consiste nel-

Purtroppo né Elvira Pérez (in cui è ben difficile, se era *moça em cas da ifante*, vedere una *soldadeira*; piuttosto si dovrà congetturare una damigella di compagnia o una *dueña* o un'incaricata di qualche mansione al servizio di una principessa reale) né l'infanta a cui allude l'ultimo verso sono, per ora almeno, identificabili¹. Di Johan Romeu, che non ci ha lasciato nulla oltre la *cantiga* sopra stampata, sappiamo soltanto, se diamo fede alla didascalia prima discussa, che era un cavaliere abitante a Lugo; ma quando, precisamente?

l'ambivalenza semantica del medesimo complesso fonetico *vira*, interpretabile da una parte, innocua, come piuccheperferro solo di *veer* ('disse che in altro tempo aveva visto meglio') e da un'altra, maliziosa e coperta, come piuccheperferro + pronome: *vir'a* ('disse che in altro tempo l'aveva vista migliore'; non disponendo di un artificio grafico più capace di mettere subito in evidenza il doppio senso, ho vircolato «*vira*», per eccitare in qualche modo l'attenzione sulla parola chiave del contesto).

I versi ultimi vanno mantenuti (a parte l'integrazione erronea) come il Lapa li aveva stampati in *CEM* num. 222 (e come li danno i codici), respingendo gli emendamenti successivi (*TLL*, p. 133)

disse que vira outra ben melhor,
quand'era moço, en cas da Ifante

coi quali di nuovo si fa violenza ai mss. e in più si toglie ogni grazia all'aneddoto che la *cantiga* di Johan Romeu vuole celebrare (o finge di celebrare, se l'Autore ha inventato il tutto attribuendo poi alla *verve* del rinomato motteggiatore la responsabilità di una frecciata scoccata per conto proprio). La punta dell'*escarneo* è rivolta non contro il difetto fisico (evidentemente: acquisito) di don Lopo, difetto che soltanto fornisce l'arco per il tiro, bensì contro Elvira, tuttora donna appetitosa ma meno che in passato (o forse c'è un celato ammiccamento a un rapporto intimo intercorso altra volta fra lei e don Lopo). A introdurre quegli emendamenti l'eminente collega si è lasciato trascinare, suppongo, dal desiderio di stabilire sul conto del nostro trovatore un qualche riferimento biografico («*diz-se nessa cantiga que D. Lopo Lias andara em casa da Infanta*», *TLL*, p. 133) e dalla tesi che «*D. Lopo Lias teria vivido entre o 3º e o último quartel do século XIII*» (ivi, p. 135). Con lo stesso diritto altri potrebbe per es. correggere *da ifante* in *do ifante*, per procurarsi un appiglio utile ad ancorare Lopo Liáns alla gioventù di Alfonso X, unico infante a cui si potrebbe pensare. Ma (ved. ivi, p. 147) primo dovere di un editore non è «*aceitar com humildade a lição do texto*»?

¹ Per Elvira Pérez, possiamo certo domandarci se non sia per caso quell'Elvira, anch'essa personaggio di corte, di cui Pedr'Amigo de Sevilha deride la

§ 5. Purtroppo del pari non è identificabile nessuno dei personaggi che figurano nel canzoniere di don Lopo Liáns: non il re menzionato più volte (certo un re di Castiglia: ma Fernando III, Alfonso X o Sancho IV?), non Ayras Moniz e suo fratello (cavalieri di Lemos, secondo una didascalia, con altri due fratelli), non la sposa sua, non donna Marinha e suo marito, non la signora del Soveral, non don Corral, non donna Luzia, non donna Maria, non il nobile contro cui il Nostro ha diretto il discordo *Quen oi'ouvesse*. Nulla dunque, ai fini di un preciso collocamento cronologico del nostro trovatore, allevia la mancanza di notizie d'altro genere, a meno che, quale *extrema ratio*, non si ricorra all'indizio ricavabile dalla sua posizione nei canzonieri.

In questi don Lopo sta (tralasciando Fernan Rodriguez de Calheiros e Nuno Fernandez Torneol, di età imprecisabile) con Johan Soarez de Pávha, del principio del secolo XIII, e con don Fernan Paez de Talamancos, Martin Soares, Pero Garcia Burgalés, Roy Queymado, tutti poeti fioriti tra il terzo e il quinto decennio del secolo XIII¹. Il che va d'accordo con quanto si può ricavare dall'applicazione dello stesso criterio a Johan Romeu, preceduto da autori di cronologia ignota (Johan Velho de Pedrogaez, Alfonso Fernandez Cubel, Stevan Fernandez Barreto), ma seguito da Fernan Rodrigues Redondo, un frammento del quale (*B* 1615 / *V* 1148) apostrofa Pero da Ponte, e da Afonso do Coton, coetaneo, com'è ben noto, dello stesso Pero.

Sembra perciò autorizzato vedere in don Lopo un trovatore gallego, vicino all'ambiente di corte, fiorito agli inizi dell'era di

dabbenaggine o l'avarizia (*B* 1658 / *V* 1192 = num. XXIII in Giovanna MARRONI, *Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha*, «*Annali dell'Istituto Universitario Orientale*» sezione romanza, X, Napoli, 1968, pp. 189-339); ma non possiamo andare più in là della domanda. Quanto all'infanta, il Lapa (*TLL*, p. 133) ritiene che sia una delle figlie di Alfonso X, Berenguela o Leonor; ma con altrettanto fondamento si può pensare a una delle figlie di Fernando III e sorelle di Alfonso: Berenguela, fattasi monaca, o Leonor, sposata nel 1254 a Edoardo I re d'Inghilterra (ved. A. SÁNCHEZ PÉREZ, *Alfonso X el Sabio*, Madrid, 1935, p. 25; un'altra Leonor morì in tenera età).

¹ Per Johan Soarez de Pávha ved. *CA*, II, pp. 565-570; per don Fernan Paez de Talamancos ivi, pp. 545-549; per Martin Soares ved. Jules HORRENT,

Alfonso X, epoca relativamente arcaica. A contatti extragallegghi risalirà *dy*¹, 3 perf. di *dar*, in rima con *hi* (XII, vv. 12/13). Segnalo qui le rime *Natal / dar* e *cantar / mal* (II, vv. 1/2, V, vv. 2/4) domandandomi se esse diano indizio di una pronunzia attenuata delle due liquide *-r* e *-l*, atto a indirizzare verso una localizzazione linguistica², o rispecchino una comune licenza versificatoria. Infatti rime in *-r/-l* compaiono anche altrove; ved. Oskar NOBILING, *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, Erlangen, 1907, p. 67 n. al v. 983; altre, per le quali però non si ha garanzia che fossero nell'originale, cita la signora BERTOLUCCI, *Le poesie di M. Soares*, p. 125 (dove B 1242 deve correggersi in B 1492, B 1745 in B 1475 e il rimando al Lang in p. CXXV). Segnalo pure *sol / avol*, di XVI, vv. 3/4, *per sóo / avóo* come aspetteremmo.

Mi sia permesso aggiungere due appunti che forse eviteranno affrettate congetture di storia letteraria: uno a proposito dei pretesi trovatori di Orcelhon (III, vv. 19-20), l'altro a proposito del termine *negrada* (V, v. 1).

Che a Orcelhon sia esistito addirittura un circolo di trovatori, di cui altrimenti nulla si sa, è molto inverosimile. Più probabile è che Lopo Liáns se lo sia inventato, applicando la sua abituale tecnica amplificatrice del ridicolo: nella fantasia egli trasforma così gli sberleffi di un singolo (i propri) in un coro di canzonature.

Quanto a *negrada*, è suggestiva la proposta di spiegare la voce come « toada mourisca » (CEM p. 385, TLL, p. 148). Ma può il suff. — ATUS aggiunto a *negro* produrre il significato di 'canzone di negri', cioè da negri composta? I lessici del portoghese moderno, e quelli spagnoli, registrano *negrada* col valore di 'gruppo di negri', 'popolazione negra'; ciò invita a vedere in *son de negrada* una qualificazione negativa (di dispregio auten-

La chanson portugaise de la « Guarvaya » (« Le moyen age », LXI, Bruxelles, 1955, pp. 363-403), pp. 401-402, e BERTOLUCCI, *Le poesie di Martin Soares*, p. 24. Pero Garcia Burgalés e Roy Queymado, contemporanei, sono notoriamente del tempo di Pero da Ponte e della Balteira.

¹ Castiglianismo? Asturianismo? Ved. GARCÍA DE DIEGO, p. 170.

² Sono privo di informazioni sufficienti; mi limito a rimandare al cenno sommario del GARCÍA DE DIEGO, p. 34 § 10.

tico o simulato): 'in questa musica da mori', 'adatta a una compagnia di mori'.

§ 6. Nel piccolo canzoniere di Lopo Liáns i primi dodici componimenti costituiscono un ciclo omogeneo: il ciclo degli Zebroni, come può venir detto dal pittoresco epiteto¹ che don Lopo affibbia alle vittime della canzonatura. La rubrica iniziale dei codici lo afferma rivolto contro quattro fratelli di Lemos, cavalieri che *andavan sempre mal guysados* ('sciamannati', 'trascurati'). Non c'è motivo di rifiutare la notizia; per l'esattezza però è da osservare che, se si prescinde dal plurale *os Zevrões* di VI, vv. 1 e 8 e VII, v. 1 (plurale riferibile a quattro come a due), nei testi compaiono soltanto *o infançon* eroe del *brial* e *o outro Zevron* (XII, v. 26) suo fratello (IV, v. 15). Le rispettive spettanze dei due, nei versi di don Lopo, non si possono interamente precisare. O meglio: la vicenda del *brial* riguarda certamente uno solo di loro, *o infançon vilan, affamado come can* (XII, vv. 34-35); inoltre, essendo molto improbabile l'omonimia di due fratelli viventi, Ayras Moniz (XI, v. 1) e Ayras Louço (VIII, v. 16) devono essere un medesimo individuo, indicato là col patronimico qua con un soprannome (connesso con *loução*?); ma le beffe per la sella malconcia, rattoppata e scricchiolante, come quelle per le sgraziate mosse nel cavalcare, appaiono dirette ora all'uno ora all'altro dei due Zebroni, senza che di volta in volta sia dato stabilire quale, mentre alcuni componimenti colpiscono entrambi insieme.

Ristampo i testi rispettando l'ordine dei mss.; ma la loro successione logica dovrebbe essere all'incirca, credo, la seguente. I enuncia i temi che l'A. canterà: la stuoia vermiglia (che poi veramente non compare più), il *brial* dalle maniche grosse, la sella cigolante. VI e X descrivono realisticamente lo scomposto portamento degli Zebroni sulle loro selle marce e borbottanti, oggetto d'ironici commenti femminili. V: se la sella è soddisfatta, si può attaccare l'argomento del *brial*. II: l'*infançon* portò quel vestito alla moglie per Natale e glielo fece indossare al posto del mantello caldo in pieno gennaio. III: ciò ha causato la morte della

¹ Pel quale ved. la nota al v. 6 di I.

signora; ma questo appunto era lo scopo del dono; tutti i trovatori d'Orcelhon vengono invitati a schernire l'uxoricida. IV: l'invito è stato raccolto e adesso l'A., con aria innocente, finge di prendere le difese dello schernito. VII: gli Zebroni vogliono vendetta: cercano di sorprendere Rodrigo (nome fittizio sotto il quale s'adombra l'A.) per ucciderlo; ma il rumore delle loro selle sconquassate fa che questi si accorga dell'agguato e si salvi. XI: con lo stesso finto piglio protettore che abbiamo già visto vien porto allo Zebrone principale il suggerimento di abbandonare la sella e tornare a servirsi di un basto. IX: infatti lo Zebrone esprime il proposito di sbarazzarsi del perfido arnese e di cavalcare d'ora innanzi a pelo. VIII: tale decisione mette in allarme Rodrigo/Lopo: ora che gli Zebroni non usano più la sella che li denunciava da lontano, egli sarà vittima dell'uno o dell'altro dei due fratelli. XII: è stata conclusa una tregua: non più beffe per la sella e il *brial*; ma il patto non incluse una ridicola cavalla e l'A. attacca di gusto il nuovo tema.

§ 7. Darò ora una nuova edizione completa del canzoniere di don Lopo Liáns. Faccio seguire i testi da qualche nota, ma in genere non discuto le precedenti edizioni, ritenendo ciò superfluo per i competenti. Anche qui mantengo la grafia dei codici (scegliendo quella di *B* in caso di disparità), salvo quando potrebbe causare equivoco (per es. *unha* = *una*); le lettere messe in corsivo provengono da scioglimento di abbreviazioni; un semicerchio (◡) sotto la linea indica che si deve fare sinalefe malgrado le vocali siano ambedue scritte; le lacune il cui riempimento non sia ovvio vengono segnalate mediante asterischi (uno per sillaba mancante); negli schemi metrici non distinguo fra rima maschile e femminile (per es. tra 7 e 7'), essendo esse equivalenti.

RUBRICA DI I-XII

Don Lopo Lia[n]s trobou a hunus cavaleirus de Lemus; e eram quatro jrmanus e andavan sempre mal guysadus; e poren trobou-lhis estas cantigas.

V crā B jrmā9

I

(B 1338 / V 945; CEM 250, CLL 1, TLL p. 139)

Da esteyra vermelha cantarey
e das mangas do ascari farey

* * * * *

5 e da sela que lh'eu vj rengelhosa
que iá lh'ogano regeu ant'el Rey
ao Zevron, e poys ante ssa esposa.

10 Da esteira cantarey, des aqui,
e das mangas grossas do ascari
(e o brial enmentar-vo-l'ey hi)
e da sela que lh'eu vj rengelhosa,
[que iá lh'ogano regeu ant' el Rey
ao Zevron, e poys ante ssa esposa].

2 B ascar 3 BV manca 4 B rengelhosa 7 B esterra 8 B eu
mantarvoley, V enmontarvoley

Schema metrico: a a a b a b
10 10 10 10 10 10

v. 2. Nessuna necessità di mutare *farey* in *direy*; ved. la frase intera in V, vv. 2 e 12: *farey un cantar | hun cantar farey*.

Ci si aspetterebbe, a indicare la stoffa delle maniche, *de* (cf. IV, v. 7: *brial ... de cendal*), non *do* (che comunque testualmente è sicuro: lo conferma XII, v. 16); e sorprende, poiché il termine *ascari*¹, come *cendal* di IV, v. 7, indica un tessuto molto sottile e pregiato, che da questo riescano *mangas grossas* (v. 8). Inoltre: perché gli scherni al *brial se*, oltre che nuovo, esso era di materia nobilissima? e come può venir detto una volta di Siviglia (V, v. 8) e una volta di Alvan (XII, v. 37)? A mio parere si esce da queste contraddizioni soltanto ammettendo che le qualificazioni positive assegnate al *brial* siano da intendere per antifrasi: in realtà esso, lungi dall'essere una roba fine confezionata nei laboratori arabi di Siviglia, era, secondo don Lopo, di rozzo panno delle montagne d'Alvan, cucito a Benavente. Perciò *as mangas grossas do ascari* non vuol dire 'le maniche grosse di *ascari*', ma fatte di quell'*ascari* che *ascari* non era.

v. 4. *rengelhosa*: cfr. le forme spagnole *rencilloso*, *renzeloso*, *renzilloso*, di cui COROMINAS s. v. *reñir* (PUCC., p. 22). *Ranger*, propriamente 'latrare', vale 'cigolare, stridere' e 'brontolare, rimbrottare, leticare'; l'uno e l'altro senso sono contemporaneamente presenti nel ciclo degli Zebroni.

v. 6. *ao*: di solito bisillabo, qui è dittongo come in X, vv. 1 e 7, XII, v. 13; cfr. TLL, p. 135.

ssa esposa: dello *Zevron*; cfr. IX, v. 3. Per *zevron*, qui in significato traslato ('uomo rozzo, selvatico') ved. COROMINAS s. v. *cebra* (con indicazione della bibliografia precedente) e Paul AEBISCHER, *Le zebro « âne sauvage » de la Péninsule Ibérique et Brunetto Latini*, « Boletim de filologia », XVI, Lisboa, 1956-1957, pp. 165-175.

¹ Ved. MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar*, II, s. v. *escarín*. La spiegazione di Leandro CARRÉ ALVARELLOS, *Diccionario galego-castelán*³, A Cruña, 1951, s. v. *ascari*, « cierta prenda de vestir, con mangas » è evidentemente estratta dal nostro passo.

II

(B 1339 / V 946; CEM 251, CLL 2)

Tercer dia ante Natal
de Lecia lhi foy dar
hun brial a mha senhor bela;
e ao Zevron rengen-lh'a sela.
5 Hun brial a mha senhor bela;
e ao Zevron rengen-lh'a sela.

Sey eu hun tal cavaleiro
que lhi talhou en ianeyro
hun brial a mha senhor bela;
e ao Zevron rengen-lh'a sela.
10 [Hun brial a mha senhor bela;
e ao Zevron rengen-lh'a sela].

Filhou-lh'o manto caente
e talhou-lh'o en Benavente
hun brial a mha senhor bela;
e ao Zevron [rengen-lh'a sela].
15 Hun brial a mha senhor bela
e ao Zevron rengen-lh'a sela].

2 B de leçla V deleçia 4 B la vocale dopo rengen non si legge; V rengen
5 BV e brial 6 BV rengen 7 B caulron, V caulrō 10 V cao 13 B
filoulho V fioulho 16 V cao

Schema metrico: a a b b b b
7 7 8 8 8 8

v. 1. Anche in V, vv. 2/4 rimano *-al* e *-ar*; cfr. sopra, § 5.

v. 2. Accetto da V: *de Leçia* con *-ia* bisillabo. Secondo CBN, VI, p. 73, si tratta di Leceia, città dell'Estremadura.

L'assenza di un soggetto esplicito si verifica anche altrove nelle poesie del nostro autore; ved. I, v. 4 e X.

v. 5. *mha senhor bela*: la donna del *brial*, moglie di uno Zebrone

(ved. III, vv. 1-3), sarebbe dunque anche *senhor* dell'Autore: in senso feudale? in senso trovadorico? nell'un caso e nell'altro, realmente? o si tratta d'invenzione letteraria?

v. 8. *talhar* qui e nei componimenti seguenti varrà certamente 'far tagliare, far confezionare'. Anche in italiano moderno, per es., si può dire d'essersi fatto un vestito intendendo d'esserselo fatto fare dal sarto. Cfr. *CEM*, p. 753 s. v. *talhar*.

v. 14. *o*: prolettico. Prolessi e il suo contrario ricorrono di continuo nella presente *cantiga*.

Benavente: nella provincia di Zamora, sul fiume Esla.

III

(*B* 1340 / *V* 947; *CEM* 252, *CLL* 3, *TLL* pp. 141-142)

5 Enmentar quer'eu do brial
que o infançon por Natal
deu a-ssa molher; e fez mal:
a gram trayçom a matou,
que lhi no ianeyro talhou
brial e l'ho manto levou.

10 « O infançon can, o d' Alvam,
de muytos é omezian! »
se for dant'el Rey lhi diran,
« ca fremosa dona matou,
que lhi no ianeyro [talhou
brial e lh' o manto levou].

15 Brialesta, vay-te d'aqui
hu for Lopo Lians e dy
que faça hy cobras por mj
ao que a dona matou,
que lhi [no ianeyro talhou
brial e lh'o manto levou].

20 Ben t'aiudaram d'Orzelhon
quantus trobadores hy son

a escarnir o infançon;
ca fremosa dona matou,
que lhi [no ianeyro talhou
brial e lh'o manto levou].

2 *B* infançon 4 *B* traycom *V* trayzon 5 *B* lhi nola ueyro 7 *B*
infançon cão daluam *V* infançon cão daluã 10 *V* mato 13 *BV* Brialhesta
ma in *B* dopo il v. 11 (qui 12) s'era cominciato a scrivere la terza strofa
con Brialesta 14 *BV* lias 21 *B* infançon *V* Infanzõ

Schema metrico: a a a b b b
8 8 8 8 8 8

v. 4. *a matou*: esagerazione giocosa di don Lopo, ovviamente.

v. 7. cfr. XII, vv. 34-35. Debbo alla signora Valeria Bertolucci Pizzorosso il suggerimento d'intendere: *o d'Alvam*. *Alvam*: « porventura a serra de Alvão, no norte de Portugal » (*TLL*, p. 142); cfr. XII, v. 37. Specifico che *V* non ha *dalicã* (abbaglio del Monaco) ma *daluã*, in concordia con *B*.

v. 8. Forse l'A. vuole insinuare che l'uccisione della bella dama causò la morte, per il dolore, dei suoi ammiratori.

v. 13. *brialesta*: 'canzone del brial'. Cfr. BERTOLUCCI, *La poesie di M. Soares*, p. 120. Don Lopo ha coniato questo hapax sul tipo delle voci provenzali, tutte indicanti generi poetici, *balaresca*, *ge-lozesca*, *peguesca*, *sirventesc* (e in proposito ved. Emil WINKLER, *Studien zur politischen Dichtung der Romanen, I: Das altprovenzalische Sirventés*, Berlin, 1941, specie pp. 23-25); per *-esta* al posto di *-esca* cfr. altoagordino (in provincia di Belluno) *vinghenésta* 'zingara' (Luigi LÁZZARIS, *Le stagioni dell'anno secondo i costumi di Canale d'Agordo*, Agordo, 1931, p. 68 r. 4).

Quel che nel testo segue il vocativo *brialesta* è semplicemente un impiego comico del « congedo » che chiude tante poesie medioevali (ricordo in particolare quello rivolto da Cerveri da Gerona alla sua *peguesca*, vv. 25-27 del testo num. 2 nell'ediz. di Martín de RIQUER, *Obras completas del trovador C. de G.*, Barcelona, 1947): don Lopo invita la canzone, come se non fosse opera propria, a recarsi da don Lopo stesso in Orcelhon, dove tutti i trovatori del luogo le verranno in aiuto. Anche questi trovatori, come s'è già detto, saranno un'invenzione e nella realtà si saranno ridotti al solo Lopo (cfr. sopra, § 5).

v. 19. *Orzelhon: Orcellhon*, « antiga comarca da província de Orense, correspondente ao actual Carballiño », non in Castiglia, dunque, ma in Galizia (*TLL*, p. 136).

IV

(*B* 1341 / *V* 948; *CEM* 253, *CLL* 4)

A mj quer mal o infançon,
a muj gram tort'e sen razon,
por trobadores d'Orzelhon
que lhi cantam a seu brial;
5 e pesa-m'en e é-m'en mal
que lh' escarniron seu brial,
que era nov'e de cendal.

Quantus oi'en Galiza son,
atá en terra de Leon,
10 todus com o brial « Colhon! »
dizen, e fazen-o muj mal;
e pesa-m'en e é-m'en mal
[que lh'escarniron seu brial,
que era nov'e de cendal]

e-sseu irmano o Zevron,
que lhi quer mal de coraçon,
porque lhi reng'o selegon
(e-sse lhi rengen non m'en cal);
e pesa-m'en [e é-m'en mal
20 que lh' escarniron seu brial,
que era nov'e de cendal].

2 *BV* gram corte 3 *V* dorzelhou 5 *BV* pesamen e emi *ma ved.* v. 12
6 *V* sen 16 *B* quer mui gm mal de coracon *V* qr mui gm mal de corazõ
Ma così il v. è ipermetro.

Schema metrico: a a a b b b b
8 8 8 8 8 8 8

v. 5. *é-m'en*: con *en* pronome, come in *pesa-m'en*.

v. 7. Ved. la nota a I, v. 2.

v. 10. *com*: di valore causale; cfr. Joseph HUBER, *Altportugiesisches Elementarbuch*, Heidelberg, 1933, p. 233, Augusto Epiphanyo da SILVA DIAS, *Syntaxe histórica portuguesa*², Lisboa, 1933, p. 150 (PUCC.).

Colhon! Anche la corrispondente forma italiana, al singolare e al plurale, è espressione volgare usata per esprimere stupore, reale o finto.
v. 15. Tutto il verso è in funzione non di soggetto, che resterebbe senza verbo, ma di accusativo dipendente da *escarniron*; il v. 17 dà la ragione dello scherno.

v. 16. *lhi*: plurale, riferito agli schernitori (intenderlo come singolare riferito all'*infançon* non quadrerebbe nel complesso del ciclo degli Zebroni); cfr. VII, v. 5, XII, v. 38, *CEM* 224, v. 3; anche in un passo della *Vida de S. Nicolau do século XIV*, riprodotto da José Joaquim NUNES, *Crestomatia arcaica*⁵, Lisboa, 1959, p. 80: *o gran doo nen o gran pesar que ouveron, quando lhi a ventura contaron*; cfr. inoltre Augusto MAGNE, *A demanda do Santo Graal*, Rio de Janeiro, 1944, p. 236.

La frequenza della formula *mui gran mal* ha fatto inserire nella trasmissione della nostra *cantiga* la zeppa *mui gram*.

V

(*B* 1342 / *V* 949; *CEM* 254, *CLL* 5, *TLL* pp. 146-147)

En este son de negrada
farey hun cantar
d'una sela canterllada
liada muj mal.
5 Este a sela pagada? —
e direy do brial!
Todus: « Colhon! colhon! colhon! »
con aquel brial de Sevilha
que — aduss'o infançon
10 aqui por maravilha.

- En este son de negrada
 hun cantar farey
 d'una sela canterllada
 que vj ant'el Rey.
 15 Este a sela pagada?)
 e do brial direy!
 Todus: « Colhon! colhon! colhon! »
 [con aquel brial de Sevilha
 que) aduss'o infançon
 20 aqui por maravilha].
- Logo fuy maravilhado
 polo ascari,
 e assy fui espantado
 polo soçerj;
 25 vi end'o brial talhado)
 e dixi-lh'eu assy:
 todus: « Colhon! [colhon! colhon! »
 con aquel brial de Sevilha
 que) aduss'o infançon
 30 aqui por maravilha].

3 BV dunha; V canterlhada 7 BV colham colham colham (V -lhā)
 9 B infançon 13 V canterlhada 14 V q̄ mi 17 BV colhon colhā colhan
 24 B soçerj 27 V ha soltanto todus

Schema metrico: se si tiene presente quanto già osservato (ved. sopra, § 5 e v. 1 di II) circa la rima *-ar/-al*, e se si ammette sinalefe tra la fine del quinto e l'inizio del sesto verso d'ogni strofa (cfr. XIV, vv. 19/20 e XV, vv. 5/6), lo schema è vario ma non irregolare¹:

a	b	a	b	a	b	c	d	c	d
7	5	7	5	7	5	8	8	6	6

v. 1. Per *negrada* ved. sopra, § 5.

v. 3. *canterllada*: cfr. nei dialetti portoghesi settentrionali *canterla*, *cantrela* 'cerchio metallico' (COROMINAS, s. v. *canto* II), gallego *can-*

¹ Mi stacco alquanto da TAVANI, p. 99 num. 74.

- terla* 'grapa, trozo de hierro o de acero con que se une la hendedura de las zocas o madreñas de palo' (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *Diccionario*; qui si registra anche, col significato di 'adornado, guarnecido en los cantos o bordes', *canterllado*, che però, come manifesta la grafia, è semplicemente derivazione dal nostro passo). In *B* 1556, di Fernan Soares de Quinhones, v. 12, un cavallo vien descritto con zoccoli *hu trage mays de cen canterlladuras*. Si dovrà dunque intendere: sella ricucita, rammendata, rappezzata.
- v. 7. È sottinteso *dizen*; cfr. IV, vv. 10-11 (*todus com o brial « Colhon! » dizen*) e la nota relativa.
- v. 8. *Con*: di valore causale; cfr. la nota a IV, v. 10. vv. 22-24. Per *ascari* ved. la nota relativa a I, v. 2; *soçerj* è parola altrimenti ignota e di significato non precisabile dal contesto; le spiegazioni finora avanzate sono totalmente inaccettabili. È possibile invece, poiché l'*ascari* di cui qui si parla è probabilmente proprio il contrario del vero *ascari*, che si tratti di una creazione di don Lopo, sul prov. *sotz* (< *sucidus).
- v. 25: 'vidi il *brial* confezionato con quella roba (*ende*)'.

VI

(*B* 1343 / *V* 950; *CEM* 255, *CLL* 6, *TLL* pp. 139-141)

- D'esto son os Zevrões de ventura minguada:
 ergen-sse nus arções da sela canterllada
 e dan dus nadigões. E diss'a ben-talhada:
 « Maa sela tragedes;
 5 porque a non cosedes?
 Maa sela levades;
 porque a non atades? »
- D'esto son os Zevrões de ventura falida:
 ergen-sse nus arções da sela tam podrida
 e dan dus nadigões. E disse-lh'a velida:
 10 « Maa sela tragedes;
 [porque a non cosedes?
 Maa sela levades;
 porque a non atades? »]

- 15 Direy-vus que lh'eu ouço: en dia de ssa voda,
ao lançar de touço da sela rengelhosa,
feriu do cu' a bouço. E disse-lh'a fermosa:
« Maa sela tragedes;
[porque a non cosedes?
20 Maa sela levades;
porque a non atades? »]

1 BV zeuroes 2 B arcoes V arçoes 3 BV nadigoes 5 BV odedes
8 BV zeuroes B ventura filhada 9 BV come podrida che rende il v. ipermetro
15 B lhaueõ V lhaueõ 16 V do touço 17 V fremosa

Schema metrico: un punto segnato in B dopo *minguada*, *canterllada*, *talhada*, *podrida*, *voda*, *rengelhosa*, *fermosa* suggerisce la disposizione in versi lunghi, con rima al mezzo. In versi lunghi o brevi si ha comunque un'assonanza al posto della rima regolare, nella terza strofa: *voda/rengelhosa*; cosa che lascia perplessi. Abbiamo dunque:

a a a b b c c
13 13 13 6 6 6 6

v. 3. *dar de*, come *ferir de* al v. 17: 'battere, sbatacchiare'; gli Zebroni ricadono malamente sulle selle, dopo il lancio, battendo i loro grossi sederi. Cfr. X, vv. 3 e 9.

v. 10. Il discorso della bella si configura ora come diretto a uno Zebrone in particolare, quello che campeggia nella terza strofa, sgraziato eroe, nel giorno delle sue nozze, di un gioco cavalleresco (*lançar a tablado*).

v. 15. 'quel che sento sul suo conto'; cfr. VII, vv. 3-4 (*ouvyu-lhes el cantar as selas* 'egli sentì cantare le loro selle'), VIII, v. 6 (*nen lh'oyrey o son* 'né udrò il rumore della sua sella').

v. 16. *touço*: cfr. it. *tòzzo* 'sorta d'arme corta e grossa' (PUCC., p. 38). Ved. Carlo BATTISTI - Giovanni ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, 1950-1957, s. v.

v. 17. Cfr. X, v. 9, dove l'espressione *a bouço*, in parallelismo con l'avverbio *mao* 'malamente', deve comunque servire a ripetere l'idea di un ricadere maldestro sulla sella. Se *bouço* è da *bultjo* (REW,

1391) s'intenderà: 'batté il sedere a guisa di un bolzone' (testa di ferro dell'ariete o specie di freccia con una punta di ferro). Ricordo, per curiosità, un *Lourenço Bouçon* apostrofato in B 1608 / V 1141.

Tra *fremosa* di V e *fermosa* di B scelgo la forma in portoghese antico meno frequente (e quindi lezione leggermente *difficilior*) di B, senza arrivare a vederci un castigianismo. Cfr. la rubrica di XIII.

VII

(B 1344 / V 951; CEM 256, CLL 7)

Os Zevrões foron buscar
Rodrigo polo matar;
mays ouvyu-lhes el cantar
as selas, por que guariu;
5 polas selas que lh'oýo
renger, por essas guaryo.

Non lhis guarira per ren,
a[o] torto que lhis ten;
mays rengeron por seu ben
10 as selas, por que guariu;
polas selas que lh' oýu
renger, por essas guariu.

Non lhis podera guarir;
ca os non vira vijr;
15 mays oýu-lhes el ganir
as selas, por que guariu;
polas selas que [lh'] oýu
renger, por essas guariu.

E[les] fforon-lhi meter
20 ciada polo prender;
mays oýu-lhis el renger
as selas, por que guariu;
polas selas que [lh'] oýu
renger, por essas guariu.

1 *BV* zeuroes 4 *B* guarny 8 *V* lhis ren 10 *B* guarnj 11-12 *B*
mancano 15 *B* garnir 16 *B* per que garnj 18 *B* garni 20 *V* çia da
B prander

Schema metrico: a a a b b b
 7 7 7 7 7 7

v. 1. Ovviamente l'intero episodio sarà pura invenzione. Rodrigo è un nome fittizio, sotto il quale s'adombra l'Autore stesso.

Zevrões: qui bisillabo (*CEM*; cfr. *TLL*, p. 135).

v. 8. *ao torto*: 'posto il torto che gli ha fatto' (*CEM*).

v. 15. *ganir*: dato da *V*, non c'è nessuna ragione di mutare questo sinonimo di *cantar* e *renger*.

VIII

(*B* 1345 / *V* 952; *CEM* 25, *CLL* 8)

« Ora tenho guysado
 de m'achar o Zevron:
 non and'encavalgado
 nen trag'er selegon
 5 nen sela, mal pecado!
 nen lh' oyrey o son,
 ca iá nou trag'a sela
 de que riú a bela,
 a sela canterllada
 10 que regeu na ciada.

Valmj Sancta Maria!
 poys a sela non ouço
 (a que renger soya
 ao lançar do touço),
 15 matar-mi-á hun dia
 ou ele ou Ayras Louço,
 ca iá non tra[g'a sela
 de que riú a bela,
 a sela canterllada
 20 que regeu na ciada ».

5 *B* peccado 8 *B* riu j *V* run 14 *B* lancar do touco 15 *BV* ma-
tarssemia che non dà senso 15 *BV* louco

Schema metrico: a b a b a b c c d d
 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

v. 1. 'Ora ritengo ragionevole che lo Zebrone mi trovi'. Parla il personaggio (Rodrigo/Lopo) dell'avventura narrata nella *cantiga* precedente: sicuro, ora che non può più contare sulle selle rumorose a cui dovette la propria salvezza, di essere ucciso dall'uno o dall'altro dei due fratelli.

v. 16. Ved. § 6.

IX

(*B* 1346 / *V* 953; *CEM* 258, *CLL* 9)

« Sela — aleyvosa, en mao dia te vi:
 por teu cantar iá Rodrigo perdi,
 riú-ss'el Rey e mha — esposa de mi;
 leixar-te quero, mha sela, poren
 5 e hirey en ouso e baratarey ben.

Sela — aleyvosa, polo teu cantar
 perdi Rodrigu'e non o poss'achar;
 e porende te quero [iá] leixar;
 leixar-te quero, mha sela, poren,
 10 [e hirey en ouso e baratarey ben].

Des oy mays non tragerey esteos
 nen arçoes, assi mj valha Deus,
 e vencerey os enemigus meus;
 leixar-te quero, mha sela, poren,
 15 [e hirey en ouso e baratarey ben »].

3 *V* runsselrey 6 *V* polo ten 9 *B* leixor *V* ma sela 12 *B* arcoes
 — *BV* se mj ma cosi il verso è ipometro 13 *V* euency os enmugos

Schema metrico: a a a b b
10 10 10 10 10

v. 1. Parla lo Zebrone principale, *o infançon*.

Bisogna prendere come monosillabo *mao* (cfr. I, v. 6) oppure *dia* (cfr. XIV, v. 4).

v. 5. *en ouusso*: senza sella, sulla pelle dell'animale (CEM).

baratar ben o mal: 'fare un affare buono o cattivo'; cfr. COROMINAS s. v. (PUCC., p. 47).

v. 11. *oy*: bisillabo (?).

esteos: elementi della sella, evidentemente destinati anch'essi a servire da appoggio e sostegno del cavaliere; cfr., sotto *esteo*, il glossario di CEM, dove sono registrate altre attestazioni della voce, che si cerca invano nei lavori di Wilhelm Giese sulla antica terminologia spagnola e portoghese delle armi (*Waffen nach der spanischen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts*, Hamburg, 1925; *Portugiesische Vaffenterminologie des XIII. Jahrhunderts*, « Miscelânea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos », Coimbra, 1933, pp. 563-576).

v. 12. Per la correzione di *se* in *assi* cfr. Celso CUNHA, *Estudos de poética trovadoresca*, Rio de Janeiro, 1961, p. 116 (PUCC., p. 48).

X

(B 1347 / V 954 ; CEM 259, CLL 10)

5 Ao lançar do pao,
ena sela
deu do cuu mao,
e quebrou-lh'a sela,
c'assy diss'a bela:
« Rengeu-lh'a sela! »

10 Ao lançar do touço,
[ena sela]
deu do cu' a bouço,
e quebrou-lh'a sela,
c'assy diss'a bela:
[Rengeu-lh'a sela!]

1 e 7 B lancar 7 V rouço 9 B bouco

Schema metrico: a b a b b b
5 3 5 5 5 4

v. 1. *Ao*: qui e al v. 7 monosillabo; cfr. la nota a I, v. 6.

v. 3. *mao*: avverbio: 'malamente', 'in malo modo'; per *dar do cuu* ved. la nota a VI, v. 3.

v. 5. *a bela* è la sposa dello Zebrone; ved. particolarmente VI e I, VIII, IX.

v. 9. *a bouço*: ved. la nota a VI, v. 17.

XI

(B 1348 / V 955; CEM 260, CLL 11)

5 Ayras Moniz o Zevron,
leixad'o selegon
e tornad'ao albardar!
Andaredes hy melhor
ca na sela rengedor;
andaredes hy muy ben
e non vus rengerá per ren.

10 Tolhede-lh'o peytoral,
apartad'o atafal,
e non vus rengerá per ren.
Andaredes h[y] melhor
ca na sela rengedor;
andaredes hy muy ben
e non vus rengerá per ren].

15 Podedes en bafordar
o tavlado britar,
e non vus rengerá per ren.
Andaredes hi melhor
ca na sela rengedor;
20 [andaredes hy muy ben
e non vus rengerá per ren].

1 *B* Lexado 8 *B* Tolhedhelho pertoral 9 *B* Aptadelho *V* apertadelho
16 *BV* eo taulado *ma ved. la nota* 17 *B* por ren 18 *BV* muy melhor

Schema metrico¹: a a b c c d d
 7 6 8 7 7 7 8

v. 3. *ao*: bisillabo, come di regola. Il v. ha 8 sillabe, come i corrispondenti delle altre strofe.

albardar 'basto' è anch'esso, per ora, un hapax; non vedo la necessità di correggere i mss. mutandolo in *albardon*: anche nelle strofe seguenti il terzo verso non rima coi primi due.

v. 9. Verso manifestamente guasto nei mss.: *apertar* di *V* non va d'accordo con *tolher* del v. precedente, mentre *apartar*, che *B* consente (per *p* tagliato = *par* ved. i numerosi esempi raccolti dal Monaci a p. 445 della sua edizione diplomatica di *V*), soddisfa al senso generale.

v. 16. A meno di prendere *en* del verso precedente come pronome col senso di 'perciò', 'quindi', 'così' (cosa molto sforzata), con *e* all'inizio di questo, come hanno i mss., il discorso iniziato resterebbe tronco e inconcluso, sia sintatticamente sia concettualmente. Si deve intendere: potrete, nel *bafordar*, demolire il *tablado*, senza il solito strepito della sella.

XII

(*B* 1349 / *V* 956; *CEM* 261, *CLL* 12, *TLL* pp. 142-144)

5 O infançon ouv'atal
 trégoa migo, des Natal,
 que agora oyredes:
 que lhi non dissesse mal
 da sela nen do brial.
 Mays aquel dia, vedes,
 ante que foss'una légoa
 começey
 aqueste cantar da égoa,

¹ Diversamente TAVANI, p. 65 num. 21 : 2.

10 que non andou na trégoa
 e poren lhi cantey.

15 Non negu'eu que trégoa dy
 ao brial, á sazón hi,
 e aa rengelhosa,
 e de pran andaron hi
 as mangas do ascari;
 mays non a rabricosa.
 Ante que [foss'] huma légoa
 começey
20 aqueste cantar da égoa,
 que non andou na trégoa
 e poren lhi cantey.

25 Dey eu ao infançon
 e a seu brial * *
 trégoa, ca mh'a pedia,
 e ao outro Zevron
 a que reng'o selegon;
 mays logo, naquel dia,
 ante que foss'una légoa
30 [começey
 aqueste cantar da égoa,
 que non andou na trégoa
 e poren lhi cantey].

35 Ao infançon vilan,
 affamado come can,
 e a[a] canterllada
 e o seu brial d'Alvan
 trégoa lhi dey eu de pram;
 e pois lh'a ouvj dada,
40 ante que foss'una légoa
 [começey
 aqueste cantar da égoa,
 que non andou na trégoa
 e poren lhi cantey].

1 *B* infancon *V* infanzon 2 *BV* comigo 7 *BV* unha 8 *B* comecey
 12 *BV* t'goa dey hi, con l'ultima parola evidentemente spostata dalla riga seguente
 15 *B* andago, italianismo del copista 19 *B* comecei 22 *B* cantarey ma ved.
 v. 11 23 *B* infancon 24 *V* ca seu *BV* mancano due sillabe 29 *BV* unha
 34 *B* do infancon *V* do infanzon 37 *B* dalua 39 *V* ouiu 40 *BV* unha

Schema metrico: a a b a a b c d c c d
 7 7 6 7 7 6 7 3 7 6 6

- v. 6. *dia*: bisillabo, come II, v. 1, VI, v. 15 e forse IX, v. 1.
 v. 12. *dy*: forma estranea al gallego-portoghese (cfr. qui subito, all'inizio della terza strofa, *dey*); ved. quanto è già stato detto sopra, § 5.
 v. 13. *ao*: monosillabo; cfr. la nota a I, v. 6.
 v. 14. *a rengelhosa* (o *a canterllada*, v. 36) per antonomasia, nel ciclo degli Zebroni, è la famigerata sella. Uguale figura retorica, *a rabiçosa* del v. 17, indica la cavalla oggetto della presente canzone.
 v. 17. *rabiçosa* resta parola oscura. Il Lapa ha dapprima proposto per il significato 'rabuda' (*CEM*, p. 935), poi (*TLL*, p. 144) l'opposto: 'com o rabo demasiado curto'. Forse sarà da correggere in *rabiçosa*, col senso metaforico 'allampanata, magra, ossuta', da *rabiça* 'mancera, esteva del arado' (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *Diccionario*), spagn. *rabiza* 'punta de la caña de pescar'.

XIII

(*B* 1350 / *V* 957; *CEM* 262, *CLL* 13)

RUBRICA: Outrossy fez este cantar de maldizer aposto a huna dona que era muj meninha e-mmuj fermosa e fogiu ao marido; e el prazia-lhi.

B meninha emmj *V* era mui meninha fremosa *V* e ael prazialhi

Muito mj praz d'una ren
 que fez dona Marinha:
 non quer seu marido ben
 e soub'a pastorinha
 fogir.

5

Mal aia quen non servir
 dona fremosa que fogir!

10 Ela fez end'o melhor,
 a *Deus* seia gracido:
 molhercinha tam pastor
 saber a seu marido
 fogir.
 Mal aia quen non servir
 [dona fremosa que fogir]!

15 * * qual é meu sabor:
 aver em ambus guerra;
 e ben toste mha senhor
 verrá-ss'a nossa terra
 guarir.
 20 Mal aia que non servir
 [dona fremosa que fogir]!

1 *BV* unha 3 *BV* quer a seu 4 *BV* soubassa pastormha 6 *B* ala
 9 *V* gçido 10 *V* câ 15 *BV* saber e mancano due sillabe 16 *BV* guarir;
 la correzione (una volta almeno, buona) è del Braga 18 *B* veirassa uossa tira
V uerrassa aossa trra.

Schema metrico: a b a b c c c
 7 6 7 6 2 7 8

- v. 9. *a Deus seia gracido*: cfr. la nota a XVII, v. 5
 v. 16. *aver*: neutro: 'esserci'.

RUBRICA DI XIV-XV

Outrossy trobou a huna dona que non avya prez de muj
salva e el disse que lhi dera de seus dinheirus per preyt'atal que
fezesse por el alguna cousa; e pero non quis por el fazer nada;
e poren fez estes cantares de maldizer:

XIV

(B 1351 / V 958; CEM 263, CLL 14, TLL pp. 144-145)

A dona fremosa do Soveral
á de mj dinheirus per preyt'atal:
que vehess'a mj, hu non ouvess'al,
hun dia talhado, — a cas de don Corral.
5 E é periurada,
ca non fez-en nada;
e baratou mal,
ca desta negada
será penhorada
10 que dobr'o sinal.

Se m'ela crever, cuydo-m'eu, dar-lh'-ey
o melhor conselho que oi'eu sey:
dé-mj meu aver e gracir-lh'o-ey;
[e] se mho non der penhorá-la-ey,
15 ca mho ten forçado
do corp'alongado.
Non lh'o sofrerey,
mays, polo meu grado,
dar-mhá ben dobrado —
20 o sinal que lh'eu dey.

4 B don coral V dom coral; cfr. XV, v. 8 e 16 13 V ġzir 14 BV
ipometro 15 B en mho ten forçado V ca mo ten 16 BV e do che dà una
sillaba in più 17 B non lhey sofrerey 20 V osinal filheu dey

Schema metrico: a a a a b b a b b a
10 10 10 10 5 5 5 5 5 5

v. 1. Ved. la nota a XV, v. 1.

v. 3. hu non ouvess'al: 'senz'altro, senza fallo'; cfr. MICHAËLIS,
Glossário, s. v. u, NUNES, Cantigas d'amigo, III, glossario, s. v. al.

v. 7. baratou mal: cfr. la nota a IX, v. 5.

v. 8. negada: 'rifiuto'; cfr. A. GRIERA, *Tresor de la llengua, de les
tradicions i de la cultura popular de Catalunya*, Barcelona, 1935-1947,
s. v. (PUCC., p. 62).

vv. 9-10: 'sarà obbligata in guisa da dover raddoppiare la caparra'
(dubr': 1ª sing. del congiuntivo).

v. 15. forçado: credo che sia da intendersi avverbialmente: 'lo tiene
con la prepotenza lungi da me'.

v. 16. corpo: col valore pronominale ben noto; cfr. COROMINAS, s. v.
cuerpo.

v. 19. Sinalefe tra la vocale finale di questo verso e l'iniziale del
seguinte; cfr. V, vv. 5/6, 15/16, 25/26, XV, vv. 5-6.

XV

(B 1352 / V 959 + 960; CEM 264 e 265, CLL 15 e 16, BLÁZQUEZ,
pp. 451-452)

A dona de Bagüyn,
que mora no Soveral,
dez e sey[s] soldus á de mi[n];
e dey-lhos eu per preyt'atal:
5 que mhos ar desse —
ond'al non fezesse,
se non vehesse
falar migu'en cas don Corral.

10 Saben en Morraz'e Salnéz
meu preyt'e seu (e non lhis pes!):
que á de mjn, mays á d'un mes,
hun sold' e dous e dez e tres;
de mays dizia

que tercer dia
15 * * * * *
en cas don Corral o burgés.

3 *V* dex e sex *BV* de mi 8 *BV* Migen *B* coiral 9 *B* eu moiraz e
en siluez con e che sembra corretto sopra una precedente asta verticale *V* e en
silues 11 *B* a damies 13 *B* diria 16 *B* de don cuiral *V* de don curral

Schema metrico: Il testo, diviso nell'edizione diplomatica del Monaci in due numeri (*V* 959 e 960) è dato in *B* sotto un unico esponente (1352), scritto di mano del Colocci. Non c'è dubbio che si debba seguire *B* e che si tratti di un solo componimento, come già ha intravisto il Blázquez (p. 451 in fondo); la seconda strofa non avrebbe senso senza la prima; e del resto il catalogo collociano di autori assegna a don Lopo non venti ma diciannove poesie. La circostanza che le due strofe abbiano uno schema metrico diverso non è un impedimento: « Presso i trovatori e i giullari galego-portoghesi è molto più frequente che non presso i provenzali l'impiego, nell'ambito di uno stesso testo, di misure sillabiche differenti da strofa a strofa, oltre che di strutture strofiche variabili »¹; e la cosa s'accorda benissimo con la versificazione estrosa del nostro Autore. Al v. 6 la sillaba iniziale è in sinalefe con la finale del verso precedente; cfr. *V*, vv. 5/6, 15/16, 25/26, *XIV*, vv. 19/20. Lo schema è dunque:

prima strofa: a b a b c c b b
7 7 8 8 4 4 4 8²
seconda strofa: a a a a b b * a³
8 8 8 8 4 4 8

v. 1. Il Blázquez (pp. 451-452) e il Lapa (*CEM* 265, n. al v. 1; *TLL* p. 137) hanno identificato le località ricordate nel testo e mostrato che *Silvez* o *Silves* dei mss. va corretto in *Salnés*. Morrazo è penisola tra la baia di Vigo e quella di Pontevedra, sulla sponda settentrionale della quale è la località di Bagüin, appartenente al

¹ TAVANI, p. 17.

² Diversamente TAVANI, p. 131 num. 102 : 2.

³ TAVANI, p. 50 num. 8 : 1, non ha tenuto conto del verso mancante, che sarà stato verisimilmente: a 4.

municipio di Marín. Salnés è altra penisola subito a nord di quella di Morrazo (e le due terre sono legate, anche ecclesiasticamente, fin dal primissimo medioevo); ivi è un Sobral, a nord di Pontevedra, nel municipio di Geve.

v. 6. *ond'al non fezesse*: 'senza ricorrere a scappatoie'.

v. 16. *burgés*: 'mercador' (*TLL*, p. 153)?

XVI

(*B* 1353 / *V* 961; *CEM* 267)

RUBRICA. Esta cantiga fez como respondeu hun escudeyro que non era ben fidalgo e quera seer cavaleiro; e el non o tijnha por dereyto e diss'assy:

« 'scudeyro, poys armas queredes,
dized' ora con quen comedes ».
— « Don Fernando, comer mj-ei sol,
ca assy fez sempre meu avol ».

5 — « Poys armas tanto deseidades,
buscad' ante com quen comhades ».
— « Don Fernando, comer mi[-ei sol,
ca assy fez sempre meu avol] ».

1 *BV* escudeyro ved. la nota al v. 1 3 *BV* fernande comer mj eu sol
7 *BV* fernande *B* manca anche comer mi

Schema metrico: a a b b
8 8 8 8¹

v. 1. « Aqui *escudeiro* lê-se como tendo 3 sílabas, o que é frequente nas palavras iniciadas por *es* mais consoante » (*CEM*, nota al v.).
v. 3. Lo scudiero, « que non era ben fidalgo », come dice la rubrica, cioè non disponeva di un patrimonio avito, è costretto a rispondere, alla maligna domanda, che mangia solo perché, come i suoi ascendenti, non ha i mezzi per invitare nessuno.

¹ Diversamente TAVANI, p. 86 num. 37 : 52.

don Fernando: sotto questo nome fittizio s'intenderà l'Autore. Che *sol* rappresenti un avverbio *sole*, come vuole il Lapa (*CEM* nota al v., contraddetta poi dal glossario s. v. *sol*) è estremamente improbabile. Certo *sol/avol* sorprendono, « pois o adjectivo *soo* poderia muito bem rimar com o substantivo *avoo* do verso seguinte »; ma possono riguardarsi come scritture semietimologiche, sotto le quali starà una pronunzia debole di *-l* (cfr. sopra, § 5).

XVII

(*B* 1354 / *V* 962; *CEM* 267; *CLL* 18)

RUBRICA. Esta cantiga fez a huna dona fremosa, que a casa-ron seus parentes mal por dinheyrus.

5 Se m'el Rey dess'algo, iá m'iria
pera mha terra [mui] de bon grado,
e-sse [i] chegasse, compraria
dona fremosa de gran mercado,
ca iá [a] venden, a *Deus* louvado!
como venderon dona Luzia
en Orzelhon ora, n'outro dia.

10 Eu cuytado non [i] chegaria,
por comprar corpo *tan ben* talhado!
E [o] astroso que a vendia
por que mj non envyou mandado,
fora de cachas encarregado
en que comprara dona Luzia
en Orzelhon do que a vendia?

2 *BV* verso ipometro *B* teiria 3 *BV* verso ipometro 5 *BV* verso ipometro
10 *BV* verso ipometro 12 en cairegado 13 *V* enq oprara 14 *V* eno orzelhõ

Schema metrico: a b a b b a a
9 9 9 9 9 9 9

- v. 4. *de gran mercado*: 'di gran prezzo, di gran valore'.
v. 5. *a Deus louvado!* è espressione che torna altrove (NUNES, *Cantigas d'amigo*, II, num. CXXIV, v. 1; *CA*, num. 372, v. 8313: *a Deus loado!*); in essa è sottinteso un « sia detto »: 'a Dio [sia detto:] lodato [sia Dio]'; cfr. XIII, v. 9: *a Deus seia gracido!* La MICHAËLIS, *Glossário*, s. v. *loado*, sembra invece intendere il participio come sostantivato.
v. 6. *como*: causale: 'giacché, visto che'.
v. 7. S'intenda: 'non ci arriverei certo triste'.
vv. 11-13. Intendo: 'messaggero apertamente (*fora de cachas*) incaricato di farmi comprare (*en que comprara*) donna Lucia'.

XVIII

(*B* 1355 / *V* 963; *CEM* 268, *CLL* 19, *TLL* pp. 145-146)

RUBRICA. Este cantar fez en sson d'un descors; e feze-o a hun infançon de Castela que tragia leyto dourado e era muj rico, e guisava-sse mal e era muyt'escasso.

B fez easson *V* dū sescor *B* infancon *V* infazõ

5 Quen oi'ouvesse
guysad'e podesse,
hun cantar fezesse
a *quen* mh-ora eu sey!
e lhi dissesse,
poys pouco valvesse
e ren non desse,
que non trouxesse
leyt' en cas d'el Rey!

10 Ca, poys onrado
non é nen graado,
doado
faz leyto dourado

15 depús ssy trager.
E ten poupado
quant'á, e negado.
Pecado
o trag' enganado,
que lh'o faz fazer.

20 Ca nunca el de sseu
aver deu ren
(esto sey eu ben)
que lh'estevesse ben.

25 Demo lh'o deu,
poys que lhi prol non ten.
Muyto lh'é greu
quando lh'o ped'alguen,

30 e mantenente
perd'ò contenente
verdadeiraamente
e vay-ss'asconder
e faz-se doente
e nosso mal non sente
e fug'ant'a gente
35 pola non veer.

1 B olouesse 6 BV e poys 7 BV non desse ren 8 B que no
9 V sey ten cas 10 V onrado 11 B no e ne 17 V pccado 24 B
Demho 28 B matenente 29 B contenance 33 V euosso

Schema metrico. Il testo è un discordo: ciò toglie la possibilità di controllarne la struttura strofica e metrica. E poiché la stesura dei codici non dà affidamento circa la misura dei versi (dei punti che originariamente ne segnavano la fine è rimasto uno solo: in *B*, dopo *negado*, v. 16) non resta che seguire l'indicazione delle rime. Gli schemi delle strofe sembrano i seguenti (con la riserva che per alcuni versi l'elisione, non segnata ma possibile, oppure segnata ma eliminabile, modificherebbe il computo delle sillabe):

I a a a b a a a a b
 4 5 5 6 4 5 4 4 5

II a a a a b a a a a b
 4 5 2 5 5 4 5 2 5 5

III a b b b a b a b
 6 4 5 6 4 6 4 6

IV a` a a b a a a b
 4 5 5 5 5 6 5 5

v. 1. Parafraza la strofa: 'Chi oggi avesse modo e potesse, dovrebbe fare un *cantar* a chi ora mi so; e dovrebbe dirgli, poiché costui poco vale e non dà niente, di non portare letto in casa del Re'. *Fezesse* e *dissesse* sono imperfetti congiuntivi di valore ottativo-imperativo (ben noto il caso del siciliano e di altri dialetti italiani del Meridione; cfr. Gerhard ROHLFS, *Historische Grammatik der italienischen Sprache*, II, Bern, 1949, § 609). *Valvesse* e *desse*, sintatticamente non regolari, sono scherzosamente venuti sull'onda delle rime precedenti; soggetto (sottinteso) di entrambi è l'*infançon*, di cui vengono qui subito enunciate le magagne, che le strofe seguenti ribadiranno: la mancanza di rango elevato e la spilorceria.

v. 4. È il personaggio che la rubrica indica come *hun infançon de Castela*. Ci si può chiedere se quest'ultima parola indichi la Castiglia (come ritengo più probabile) o la Castela «zona fortificada da província de Orense, que ia de Orcehon a Ribadavia» (*TLL*, p. 136) e che era dunque in Galizia.

v. 11. *graado*. Per il significato 'importante, grande' cfr. MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de Mio Cid*, II, s. v. *granado*, e Celso FERREIRA DA CUNHA, *O cancionero de Joan Zorro*, Rio de Janeiro, 1949, s. la stessa voce. Per altri significati cfr. quest'ultimo luogo e J. LEITE DE VASCONCELLOS, *Textos arcaicos*³, Lisboa, 1922, p. 178. Per una dubbia connessione con *grandis* ved. REW, 3842.

vv. 15-16. *ten poupado e negado quant'á*: 'economizza e rifiuta [agli altri e a sé stesso] quanto possiede'.

v. 17. *Pecado*: 'Il diavolo'; cfr. *CEM*, glossario, s. v.

v. 23. *que lh'estevesse ben*: 'in modo che ne avesse soddisfazione, piacere'.

v. 26. *greu*. Cfr. MICHAËLIS, *Glossário*, s. v.

v. 29. *contenente*. Per altre attestazioni della voce cfr. *CEM*, glossario, José Pedro MACHADO, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa 1956-1959, pp. 666a, José Joaquim NUNES, *Crestomatia arcaica*⁵, Lisboa, 1959, glossario.

v. 33. *CEM*: 'e não se compadece dos nossos males'.

XIX

(B 1356 / V 964; CEM 269, CLL 20)

RUBRICA. Est'outro cantar fez a huna dona casada, que avya preço con hun seu homen que avya nome Ffranco.

B anya p'ço.

Á dona Maria soydade,
 Á dona Maria soydade,
 ca perdeu aquel jograr
 dizendo d'el ben;
 5 e el non o achou
 que nen hun preyto d'el fosse mover
 nen ben nen mal e triste sse tornou

6 B hu

v. 1. Il testo è probabilmente mutilo e manomesso in tal maniera, che non se ne cava quasi alcun senso e non si può azzardare una convincente restituzione metrica; perciò mi limito dal v. 5 in poi a riprodurre il tenore dei mss., avvertendo che B ha dopo *ben* del v. 4 un punto, che dovrebbe indicare fine di verso.

v. 3. *perdeu*: 'rimase priva' o 'mandò in rovina'?

vv. 5-7. CEM (che elimina *o*, stampando *el non achou*) intende: 'ele não achou que ela fizesse adiantar nem pouco nem muito os seus negocios'. Sarà così?

v. 7. *e triste sse tornou*. «Isto referese a Dona Maria» (CEM). Così sembra anche a me.

Silvio PELLEGRINI

THE INTRODUCTION OF SPAIN'S GOLDEN AGE
 THEATER INTO RUSSIA (1672-1800)

Spanish Golden Age plays first appeared in Russia during the reign of Peter the Great (1689-1725). After passing through translations and adaptations in France and Germany, two Spanish plays were performed on the Russian stage at the beginning of the eighteenth century, and one in 1785. That a work of literature should pass through two or even three languages before becoming known to a people is a considerable handicap. Notwithstanding this obstacle, Russia's intellectuals became acquainted with Spain's Golden Age drama in the eighteenth century, and her later playwrights and producers made use of Spanish plays to reflect Russia's social and intellectual interests at various periods in her history. It is the purpose of this study to show the role of Spain's classical theater in eighteenth century Russian literature and culture.

Russia's sporadic contacts with Spain were, until the eighteenth century, commercial and political. These contacts date back to the tenth century, when the Arabic traveler Massudi speaks of Russians who journeyed to Spain on business;¹ and many Russians had traveled to Spain before the end of the eighteenth century.²

The idea of trade and closer ties with Spain and her colonies had been proposed to Russia from time to time and as early as 1651, when Jan de Gron, a doctor of theology and sea captain, on a sojourn in Moscow suggested that Russia build as many as one hundred ships a year, for sale abroad and to carry on trade with western Europe and South America.³

¹ V. I. Lamanskii, «O slavianakh v Maloi Azii v Afrike i v Ispanii,» *Uchenye zapiski imperatorskoi akademii nauk, vtoroe otdelenie, Kniga V* (1859), 222.

² Mikhail Pavlovich Alekseev, *Ocherki istorii ispano-russkikh literaturnykh otnoshenii XVI-XIX vv.* (Leningrad, 1964), pp. 5-18.

The need for mutual aid against the Turks prompted closer contacts between Spain and Russia. Diplomatic relations had been first established during the reign of Philip I,⁴ and again in 1521, when Vasili III sent a diplomatic mission to treat with the Spanish throne.⁵ Diplomatic relations were renewed in 1667 when the Hetman Doroshenko surrendered portions of Ukrainian territory to Megmet IV.⁶ Seeing herself again threatened by the Turks, Russia sought alliances with several European powers; and a mission headed by Peter Ivanovich Potemkin set out for Spain, arriving in Madrid on March 8, 1668.⁷

Potemkin's mission in Madrid was essentially military and economic,⁸ and it is unfortunate that his visit coincided with a period in which the Spanish theater suffered from the effects of a ban on public entertainment occasioned by the death of Philip IV in 1665.⁹ This was particularly unfortunate in view of Tsar Alexis' apparent interest in the theater after 1660.

J. E. Varey, the English Hispanist, in a letter to me dated November 3, 1965, states that he knows of no play performed on the Royal Stage during Potemkin's stay in Madrid. Nevertheless Potemkin did tour the Salón de las comedias in the Palacio Real on March 17, 1668,¹⁰ although in his diary he does not mention having seen any play performed on any Spanish

³ Richard A. Pierce, « Source Materials on a Project for Russian Colonization in South America, 1735-1737, » *California Slavic Studies*, I (1960), 183.

⁴ Alekseev, p. 8.

⁵ Jack Weiner, « Moscovia y Moscovita, » *Hispania*, XLVII (1964), pp. 135-136.

⁶ T. K. Krylova, « Otnosheniia Rossii i Ispanii v pervoi chetverti XVIII veka, » *Kul'tura Ispanii* (Leningrad, 1940), p. 326.

⁷ Gabriel Maura y Gamazo, *Carlos II y su corte* (Madrid, 1911), I, 308.

⁸ Konstantin Derzhavin, « La primera embajada rusa en España, » *Boletín de la real academia de la historia*, XCVI (1930), 880-882.

⁹ Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1924), I, 322. See N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage From Medieval Times Until The End Of The Seventeenth Century* (Oxford University Press, 1967), p. 331.

¹⁰ Maura y Gamazo, I, 310. See *Drevniaia Rossiiskaia Vivliofika* (Moscow, 1790), Chast' IV, p. 390.

stage. I have examined known sources and have found no reference to any play performed on the Madrid public stage during the Russian embassy's stay in the Spanish capital. Potemkin's visit also coincided with Lent, during which all theaters were closed in any event.

Potemkin left Madrid for Paris on June 17, 1668.¹¹ In Paris, on the other hand, he attended a performance of François Le Metel's *Les coups de l'Amour et de la Fortune, ou l'Heureux infortuné*, and Molière's *Amphitruon*.¹² He described his theatrical experience at great length and at least one of the plays, Molière's *Amphitruon*, was performed in Russia before the end of the seventeenth century.¹³

During the first quarter of the eighteenth century, Peter the Great augmented diplomatic relations with Spain and commerce between the two countries became more firmly established.¹⁴ Commercial contacts between Spain and Russia figured largely in Peter's long-range plans for his country's progress, and ranged from shipbuilding to the importation of products from Spain and her colonies.¹⁵ After Peter's death, diplomatic and economic relations between Spain and Russia languished until the reign of Catherine the Great.

Catherine, like Peter, hoped to establish economic ties with Spain¹⁶ and her colonies, particularly with California, where she

¹¹ Maura y Gamazo, I, 313. See Ada Mae Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias mencionadas en los periodicos de Madrid desde 1661 hasta 1819* (Baltimore, 1935), passim.

¹² A. Popov, « Russkoe posol'stvo vo Frantsii v 1668 godu, » *Russkaia beseda*, I (1856), 78.

¹³ Nikolai S. Tikhonravov, *Russkie dramaticheskie proizvedeniia 1672-1725* (St. Petersburg, 1874), I, xlv.

¹⁴ Krylova, p. 326. D. M. Lebedev, *Geografiia v Rossii petrovskogo vremeni* (Moscow, 1950), p. 281.

¹⁵ Vladimir A. Ulianitskii, *Istoricheskii ocherk russkikh konsul'stv za granitse* (Moscow, 1899), II, cvii.

¹⁶ « Pis'mo grafa (kniiazia) A. A. Bezborodka k S. S. Zinov'evu (Poslanniku v Ispanii), » *Russkii arkhiv* (1862), 210-214.

In 1785 Catherine the Great was interested in establishing trade with Spain, toward whom she was very well disposed because their national interests did not conflict.

wanted to set up a Russian trading post. During the visit of Francisco Miranda, the Venezuelan patriot, in 1786, Catherine questioned him regarding the possibility of trade with Latin America.¹⁷

The increasing contacts with Spain paralleled the process of westernization in Russia, and a part of westernization was the establishment of a theater.¹⁸ The founding of the Russian theater itself, during the reign of Tsar Alexis Mikhailovich (1645-1676), grew out of Russia's increasing contacts with western culture and her absorption of western ideas. In the sixteenth century, mercantile interests opened the way for diplomatic and cultural relations between Russia and her western neighbors. German, Swiss, and Italian physicians, architects, engineers, and artisans formed a colony in Moscow, and these foreigners constructed many of her churches, palaces, and public buildings. Important influences from the west made themselves felt in all aspects of Russian life.¹⁹ The seventeenth century marked an intensification of this process, as Russia sought to establish useful arts and trades and adapt western ideas to Russian needs.²⁰ By the end of the century a select group was receptive to cultural importations including the theater.

The beginning of the reign of Alexis Mikhailovich was not propitious to the introduction of the theater, however, for by 1646, the second year of his reign, the tsar had fallen under the influence of the monk Nikon, who in 1652 became Patriarch of Moscow and the tsar's first minister. Alexis was a man of deep religious conviction who turned to his father confessor for advice and guidance on temporal and spiritual matters, both public and private. As a result, the period is characterized by extreme asceticism and piety. In 1648, in the third year of his reign, Alexis issued a proclamation which forbade public enter-

¹⁷ Angel Grisanti, *Miranda y la Emperatriz Catalina la Grande* (Caracas, 1928), pp. 14, 16.

¹⁸ Pimen Arapov, *Letopis' russkago teatra* (St. Petersburg, 1861), p. 5.

¹⁹ Derzhavin, 877-896.

²⁰ P. Medovikov, *Istoricheskoe znachenie tsarstvovaniia Alekseia Mikhailovicha* (Moscow, 1854), p. 45.

tainment of any kind, thereby converting the country into what one historian has described as an «enormous, silent monastery.»²¹ Twenty-four years later the tsar completely reversed his attitude toward public entertainment. In 1672, four years before the end of his reign, he permitted the first cycle of theatrical performances in Russia.

A combination of factors appears to have contributed to Alexis' decision to establish the theater. When he led his troops through occupied territory during the Polish War (1654-1667), many theater buildings were pointed out to him, for Poland had a long tradition of western theater. He was aware, too, that German comedies were regularly performed in the *Nemetskaia Sloboda*, Moscow's predominantly German foreign colony.²² In 1659, Alexis' ambassador to Florence, Vasilii Bogdanovich Likhachev, brought back glowing reports of stage performances in Italy.²³ The tsar appears to have been impressed, for the following year he commissioned an Englishman, John Gebdon, to get in touch with foreign theatrical groups for the purpose of establishing a theater in Moscow.²⁴ It is not clear whether it was by chance or as a result of Gebdon's efforts, but in any case in 1661 the Grand Duke of Tuscany sent to Moscow a troupe of actors who performed Italian plays before Tsar Alexis.²⁵

In 1671, Alexis married Natalia Naryshkin (who became the mother of Peter the Great), a ward of Artamon Sergeevich Matveev. Having lived abroad and married a Scotswoman, Lady Hamilton, Matveev had become staunchly pro-Western. He was a great admirer of the French theater and under the tutelage of Matveev and his wife, Natalia became acquainted with the traditions of Western theater and shared her guardians'

²¹ Liubov' Gurevich, *Istoriia russkogo teatral'nogo byta* (Moscow, 1935), p. 8.

²² V. V. Kallash and N. E. Efros, eds. *Istoriia russkago teatra* (Moscow, 1914), I, 56.

²³ Gurevich, p. 7.

²⁴ Kallash and Efros, I, 56.

²⁵ Ivan Nosov, *Khronika russkago teatra* (Moscow, 1883), p. 2. Also, Gurevich, p. 7.

enthusiasm. After her marriage to the tsar, the moment was right for her to prevail upon him to establish a theater at the Moscow court.²⁶

In 1669, the Patriarch Nikon was replaced by Matveev as the tsar's first minister. Church opinion augured well at this point for the establishment of the theater in Russia. When members of the church expressed their disapproval of the antics of the *skomorokhi* jesters Alexis turned to his confessor, Father Andrei Savinov, for his opinion of the Western theater. Savinov replied that had such spectacles been sacrilegious and immoral, God-loving rulers of other lands would not have allowed them to be performed.²⁷ His confessor's approbation must have figured significantly in the tsar's judgment when he decided to import the western theater.

Having come to a decision as a result of these various influences, Alexis took definite steps in 1672 to implement his resolution. On May 15, 1672, he commissioned Colonel Nicholas von Staden, a German member of his court, to journey to the Baltic Duchy of Kurland, then under Polish suzerainty. Among other charges, he was to enlist the help of Duke Jacobus in bringing back to Russia a group of actors and directors, for Jacobus had been active in developing the Kurland theater.²⁸ It was by no means certain that von Staden could prevail upon foreign actors and directors to accompany him to strange and distant Russia.

Meanwhile, such, apparently, was the tsar's impatience once he had resolved to have a theater, that he did not wait for von Staden's return. Matveev suggested to the tsar that there was already a man in Moscow who was capable of putting on theatrical productions, Johann Gottfried Gregory.²⁹ Gregory was

²⁶ Kallash and Efros, I, 58.

²⁷ Ibid., I, 59.

²⁸ S. K. Bogoiavlenskii, «Moskovskii teatr pri tsariakh Aleksee i Petre,» *Chteniia v obshchestve istorii i drevnostei rossiiskikh pri imperatorskom moskovskom universitete* (Moscow, 1914), II, iv.

²⁹ Boris V. Varneke, *History of the Russian Theater*, trans. Boris Brasol (New York, 1951), p. 25.

pastor of the Lutheran Church in Moscow and director of a free school for children, in which the German curriculum called for the regular presentation of school plays. Alexis quickly issued an ukase to Gregory³⁰ and within a few months, the German pastor assembled and rehearsed a company, mostly foreigners living in Moscow. At the same time Alexis had a special theater built at his residence in the village of Preobrazhenskoe, near Moscow, and on October 17, 1676, Gregory's group produced the Biblical story of Esther.³¹

After Alexis' death in 1676 there was a general lull in theatrical activity partly because of recurrent Church and some conservative elements' opposition. Nevertheless the possibility of using the stage as a means of establishing new patterns of thought was not wasted on Peter the Great, who came to the throne in 1689. In his general program of westernization, he gave a new impetus to the theater.³² He brought a Danzig theatrical company, headed by Johann Christopher Kunst, to Moscow in 1701.³³ Peter saw great value in the theater as a medium of spreading his own doctrines to the people, and he moved the theater from Preobrazhenskoe to a state theater constructed on Red Square.³⁴ To encourage attendance, he lifted the evening curfew during the performances. Translators were engaged to render foreign plays into Russian, and Russians were trained and encouraged to become actors in them.³⁵

Peter's niece, the Empress Anna Ioannovna (1730-1740), former Duchess of Kurland, and her German favorite, Biron, preferred the German theater, and during her reign many German plays were performed.³⁶ In the reign of Elizabeth Petrovna (1741-1762), when Russia was at war with Germany, and allied

³⁰ Bogoiavlenskii, loc. cit.

³¹ Varneke, loc. cit.

³² Marc Slonim, *Russian Theater From the Empire to The Soviets*. (New York, 1961), p. 23.

³³ Kallash and Efros, I, 70.

³⁴ Slonim, loc. cit.

³⁵ Varneke, p. 37.

³⁶ Kallash and Efros, I, 99.

with France, the German theater gave way to the French which dominated Russian taste well into the nineteenth century.³⁷

Under Catherine the Great (1762-1796), who considered herself one of the foremost members of the Enlightenment and who did much to encourage the theatrical arts, the Russian theater flourished. The empress constructed the Bolshoi Theater in 1773 and six years later established the Imperial Theatrical School for the training of actors, singers, and dancers. She strengthened her control over the theater when she established a special Administration of the Theater in 1783.³⁸ All theaters, except those privately owned by the aristocracy, came under the direct control of the Crown, and those who worked in them became government employees.³⁹ As a result of the French Revolution, Catherine established official theater censorship in 1791.

Although there were some original plays in the eighteenth century, the Russian theatrical repertoire consisted almost entirely of foreign plays, or adaptations of them, and the theater depended heavily on performances by French, German, and Italian troupes. By 1710, several important Spanish themes reached the Russian stage, marking the beginning of Hispano-Russian drama relations.

Some Spanish writers were known and translated in Russia early in the reign of Peter the Great. A foreigner, Andrei Dikenson, translated from a 1655 German edition,⁴⁰ the *Empresas políticas, o Idea de un príncipe político-cristiano* of Diego de Saavedra Fajardo, one of seventeenth-century Spain's moralists and political philosophers. At the end of the seventeenth century, Feofan Prokopovich (1681-1736), one of Peter the Great's advisors, translated the same work of Saavedra Fajardo from the Latin.⁴¹ Prokopovich was of the opinion that Saavedra

³⁷ Slonim, p. 25.

³⁸ Ibid., p. 28.

³⁹ Ibid., p. 29.

⁴⁰ A. I. Sobolevskii, *Perevodnaia literatúra Moskovskoi Rusi XIV-XVII vekov* (St. Petersburg, 1903), p. 383.

⁴¹ Alekseev, p. 31.

Fajardo's wisdom had much to offer a ruler interested in governing well.

In 1739 a certain Sergei Volchkov translated Baltasar Gracián's *Oráculo manual y arte de prudencia* into the Russian from Amelot de la Houssaye's 1702 French translation.⁴²

Although Cervantes' name appears in Russia as early as 1720,⁴³ the first work translated into Russian, from the French, *Las dos doncellas*, did not appear until 1763.⁴⁴ In 1769, *Don Quijote* appeared in Russian for the first time, in an anonymous translation from the French.⁴⁵

During Catherine's reign the opinions of Voltaire and the French philosophers were sacrosanct to Russia's intellectuals, many of whom, like their French counterparts, considered Spain a country of ignorance and religious fanaticism. Most eighteenth-century thinkers held that the Enlightenment never reached Spain at all, and the Russian writer Nikolai Ivanovich Novikov (1744-1818) expressed the opinion of many when he wrote that Spain was a country where the clergy « gorge themselves on the best fruits and mystic celebrations dim the minds of the state. They build altars to superstition, calling it religion, in order to spread ignorance among the people. »⁴⁶

Russian producers, avid imitators of the French, took a similar deprecating view of the drama. Other genres of Spanish literature were highly regarded, on the other hand, and were, in fact, much better known to the Russian reader. There was but a very brief interval between the appearance of a Spanish work in France and its appearance in Russia. Although the Russians were acquainted with Cervantes' prose fiction, he was unknown as a dramatist until the nineteenth century.⁴⁷

⁴² Ibid., p. 82.

⁴³ Ibid., p. 62.

⁴⁴ *Migel' de Servantes, Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke: 1763-1957*, comp. A. D. Umikian (Moscow, 1959), p. 11.

⁴⁵ Ibid., p. 46.

⁴⁶ Alexander I. Nezelenov, *Literaturnye napravleniia v Ekaterinsku u epokhu* (St. Petersburg, 1889), p. 354.

⁴⁷ Alekseev, p. 78.

Despite this tendency to ignore the Spanish theater, Russian neoclassicists mention Spanish playwrights. Lope de Vega appears in Russia for the first time in 1735. Vasilii Kirilovich Trediakovskii (1703-1769) in his *Novyi i kratkii sposob k slozheniiu rossiiskikh stikhov*. « New and Brief Guide for the Construction of Russian Verses, » includes Lope among the foremost poets of Europe.⁴⁸ Alexander Petrovich Sumarokov (1718-1777) in his *Epistola II*, « Epistle, » (1747) refers to Lope and rhymes his name with Pope, « There is Tasso and Ariosto and Camoens and Lope - Fondel and Guinte and the clever Pope. » Sumarokov then remarks, « Lope, a glorious Spanish dramatist, died on August 24, 1635, at the age of 72. He was a knight of Malta and composed three hundred comedies. »⁴⁹

In a long article on the characteristics of the world's poetry, Sergei Gerasimovich Domashnev (1746-1796), Director of the Academy of Sciences, describes Lope as a great Spanish dramatist.⁵⁰ The Russian poet, Ivan Ivanovich Dmitriev (1760-1837) recalls that as a youth reading a Russian translation of the *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, by the French novelist Abbé Prévost d'Exiles, he discovered the names of Calderón and Lope and wanted to learn about their works.⁵¹ But according to Ivan Perfilevich Elagin (1725-1794), the Russian translator of the *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, Sumarokov's *Epistola* was the only material available on them in Russian.⁵²

In 1792, the Moscow journal *Chtenie dlia vkusa, razuma i chuvstvovanii*, « Reading for Taste, Wit, and Feeling, » published a Russian translation of François Arnaud's essay, « Lettre sur le Théâtre Espagnol »⁵³ which had appeared in *Variétés litté-*

⁴⁸ V. K. Trediakovskii, *Stikhotvoreniia*, ed. A. S. Orlov (Leningrad, 1935), p. 151.

⁴⁹ Alexander Petrovich Sumarokov, *Izbrannye proizvedeniia* (Leningrad, 1935), p. 117.

⁵⁰ Alekseev, p. 79.

⁵¹ Ivan I. Dmitriev, *Vzgliad na moiu zhizn'* (Moscow, 1866), pp. 14-15.

⁵² Alekseev, pp. 79-80.

⁵³ *Chtenie dlia vkusa, razuma i chuvstvovanii*, V (1792), 126-185.

raires twenty-two years before. Arnaud's essay states the neo-classicist opposition to the Spanish Golden Age theater, and the essay's appearance in this Moscow journal helps to explain Russia's attitude toward, and limited knowledge of, the Spanish *comedia* :

What amazes us most about Spanish playwrights is how prolific some of them are. One cannot but be overwhelmed when he learns that Lope de Vega wrote 1800 plays. But when he sees the quality and structure of these plays he can explain this phenomenon. The Spaniards possess many chronicles, hagiographies, songs, etc. In them there are historical anecdotes, entertaining adventures full of the folk superstitious situation: The writer selects one of these adventures, rewrites it any way he pleases, and composes a dialogue based on the tale. He calls his composition a *comedia*. In these *comedias* the writer depicts either a person's entire life, from birth to death, or some historical incident, which lasts forty to fifty years; there is no structure, care, or relationship to reality; the action, without rhyme or reason, suddenly shifts from one part of the world to another. A great number of Spanish plays are composed in this style.⁵⁴

Arnaud's essay contains a plot summary and analysis of two Spanish plays which he considered to be among Spain's best: Lope's *Los Benavides* and Moreto's *El ricohombre de Alcalá*. Arnaud's comments on Lope's ability in depicting Spanish popular traditions and customs were of little interest to the eighteenth-century Russian. Nevertheless these elements played an important role in the nineteenth-century reevaluation of the Spanish theater.⁵⁵

The Russian editors added a comment which indicated that by the end of the eighteenth century the Russian reader, with his limited knowledge about Spain, was not in the least interested in learning about her theater :

⁵⁴ *Ibid.*, 127-128.

⁵⁵ *Ibid.*, 153.

We have heard much about Spanish customs and authors, but is much really known about them? We know little about that distant people, except that their pride and laziness have become legendary. But in general we know little about Spanish literature, and therefore hope, especially for the friends of the theater, that our short work will not have been a waste of time.⁵⁶

Long before Arnaud's essay appeared in Russia, however, some Russians had encountered Spanish Golden Age plays. Between 1702 and 1709, having undergone transformations in France and Germany, two plays of Spanish origin appeared in Russia: the first based on Tirso de Molina's *El burlador de Sevilla*, and the second on Calderón de la Barca's *El alcaide de sí mismo*.⁵⁷ Both plays were part of the repertoire of a group of strolling German actors managed by Johann Velthen and were among their most popular productions. Not wishing to lose them to other troupes, as often happened, Velthen never wrote out the complete plays in manuscript form. Instead he distributed the individual parts to the actors, who performed them in a modification of the improvised style of the *commedia dell'arte*.⁵⁸ When Velthen died at the turn of the century and his company was disbanded, many of the players were invited to perform on Moscow's stage for Peter the Great. They brought with them the German versions of both Spanish Golden Age plays.⁵⁹

Tirso's *El burlador de Sevilla* first appeared in Spain around 1621. An Italian, Onofrio Giliberti da Solofora, made an adaptation of it entitled *Il convitato de pietra*.⁶⁰ Having adapted the work to the needs of the *commedia dell'arte*, wandering

⁵⁶ Ibid., 127.

⁵⁷ Tikhonravov, I, 240-249, 105-194.

⁵⁸ Pavel Osipovich Morozov, *Ocherki iz istorii russkoi drama XVII-XVIII stoletii* (St. Petersburg, 1888), p. 255.

⁵⁹ Ibid., p. 255.

⁶⁰ Oscar Mandel, *The Theater of Don Juan* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1963), p. 126. Georges Gendarme de Bévoite, *Le festin de pierre avant Molière* (Paris, 1907), p. 365. A play by the Italian Cicognini was written before 1650 and precedes da Solofora's work.

groups of players performed the play and brought it to France. In 1658, the French actor Dorimon translated it into the French play *Le Festin de Pierre, ou le Fils criminel*. The error in the title may be accounted for by his having mistaken *convitato* (guest) for *convito* (feast), and the word *pietra* (stone) for the name Pietro. Thus it was that Tirso's commander became Pierre in France and Don Pedro in Russia.

The success of this play in France caused still another Parisian actor, Claude Deschamps de Villiers, to rearrange the theme in 1659.⁶¹ This arrangement, with many changes and omissions, was the basis for the German version which made its way into the Russian theater.

The central theme of Tirso's play is religious and moral. The play deals with man's responsibility for his sins, and is intimately related to the struggle between good and evil, between the desires of the flesh, and the moral necessity of controlling these desires. Sooner or later (preferably later for Don Juan) he will die and God will judge him. But Don Juan is a believer whose answer to repentance is that he has much time left to pay for his sins, « Tan largo me lo fiais »

God has established a universal order which requires man to obey a code of behavior based on respect for religious, royal, and paternal authority. Don Juan respects none. He offends God because of his sexual appetite, which leads him to dishonor woman and thereby defiles the holy sacrament of matrimony.

Don Juan defies royal authority by defiling the king's palace and betraying the king's confidence. He dishonors his own family name, thus showing disrespect for his father. His seduction by trickery of Isabela, Tisbea, and Aminta also shows his disrespect for the rules of hospitality; the king's as well as the peasant girls'.

Perhaps Don Juan's greatest virtue, and at the same time his greatest vice, is heroic pride. It manifests itself in his defiance of death in the presence of the commander's statue. His heroic attitude assumes godlike proportions and God permits no one to be His equal.

⁶¹ Mandel, pp. 105-106.

Yet in other ways Don Juan is a perfect *caballero*. With his male peers he is a man of honor, for otherwise he would not have accepted the statue's invitation. So great is Don Juan's trust in the statue's good intentions and personal honor that Don Juan accepts his handshake in good faith. Don Juan is also a generous and gracious host who cares for his guest's comfort and culinary pleasure.

Don Juan serves another function in Tirso's play; that of punishing others who are guilty of unbecoming conduct: Doña Isabela and Doña Ana agree to meet their lovers at night without the approval of either the king or a parent; Tisbea is too proud and incapable of loving anyone else; and the Marqués de la Mota takes great pleasure in deceiving women. Thus, all of them receive their just deserts.

Catalinón — a name which suggests the coward according to Américo Castro — is still a faithful and prudent servant who has his own virtues and vices.⁶² He constantly reminds his master that time is running out and that he must improve his ways. Catalinón's role is made even more important because it is he whose description of Don Juan's descent into Hell puts a lightning-like end to the polyphonic final scene.

The Villiers play, which is the basis for the first Russian version on the Don Juan theme, differs in several respects from Tirso's *El burlador de Sevilla*. Villiers adapts the form of the play to the rules of the French neo-classic. The play consists of 1800 alexandrines divided into five acts, but differs from neo-classic rules in that the play lasts two days instead of the prescribed twenty-four hour period. Both plays take place during the reign of Alfonso XI (1312-1350); Tirso's in Italy (Naples) and Spain (Tarragona and Seville), Villiers' in Seville and environs. Villiers also reduced the number of principal characters. For example, Amarille takes on the roles of both Isabela and Ana de Ulloa and the abducted peasant bride replaces Tisbea and Aminta. The plot is simple and has no secondary themes because Villiers reduced the importance of the Spanish theme

⁶² Gerald E. Wade, « *El Burlador de Sevilla: Some Annotations*, » *Hispania*, XLVII (1964), 751-752.

of conjugal honor. In contrast to Tirso, Villiers generally avoids mixing comic and tragic elements, and with the exception of the scene in which Dom Juan's servant Philipin (a name which Villiers gives to the servant in his other plays)⁶³ frightens away the pursuing palace guards (Act I, scene vii, vv. 665-682), there is almost no humor. True, Tirso emphasizes the moral theme, but it is more often implicit, although Don Juan's father, uncle, and servant do admonish him from time to time; in Villiers, this moral message is explicit, and appears constantly throughout the play, in the form of constant admonition to Dom Juan from a majority of the characters.

Whereas Tirso's Isabela and Ana permit certain liberties to their fiancés, in Villiers' work the love between Amarille and Philippe is pure, romantic, and chaste, serving as a contrast to Dom Juan's perverse sensuality. Both lovers refrain from physical contact, and even when Amarille permits Philippe to visit her at night, he may not enter her room, but must stand outside her window.

The Dom Juan of Villiers is different in many ways from that of Tirso. The reader is impressed from the outset by Dom Juan's uncontrollable violence and rebellious disrespect for any authority, be it divine, royal, or paternal. « Je ne veux plus souffrir de Père, ny de Maïstre; / Et si les Dieux vouloient m'imposer une Loy, / Je ne voudrois ny Dieux, Père, Maïstre, ny Roy » (vv. 307-310). Tenorio disregards his father's admonition, (vv. 186-376) but Dom Juan actually strikes his father, who subsequently dies from this shame. (vv. 765-770)

Dom Juan obtains his desires through violence and threats. He unsuccessfully tries to rape Amarille and kills her father Dom Pierre, Seville's governor, when he intervenes. He later abducts and rapes a peasant bride on the eve of her wedding. In an attempt to escape capture, he forces a pilgrim to exchange clothes with him, thereby mistreating a servant of God.

Dom Juan's pleasure comes not from possession of a woman, but from depriving someone else of the pleasure of honor-

⁶³ Gendarme de Bévotte, p. 160.

able love, as he attempts to do, for example, when he learns of the faithful Amarille's rendezvous with Philippe.

Not only is Villier's Dom Juan capricious, egotistical,⁶⁴ and more dangerous than Tenorio, he is treacherous as well and has no concept of honor toward his earthly peers. While dressed in the pilgrim's garments he meets Dom Philippe, who has sworn to avenge Dom Pierre's death. Convincing Dom Philippe that it is sinful to pray to God when armed, Dom Juan kills him when Philippe kneels, unarmed, to pray. Dom Juan's vices and immoralities are so numerous that Georges Gendarme de Bévotte calls him « une sorte de monstre ou de caricature. »⁶⁵

Tenorio's conquests feel no great affection for him but are willing to marry to avoid dishonor. Dom Juan affects Amarille in just the opposite manner. She still is attracted to her would-be rapist and her father's murderer.

Another significant difference between the two protagonists is that Dom Juan is introspective and seeks self knowledge. One such dialogue between Dom Juan and his servant Philipin is found in verses 1020-1097. In the opinion of the American hispanist Raymond R. MacCurdy, Tenorio « does not analyze himself at length in intimate soliloquies or in confidential dialogue (as Molière's Don Juan is wont to do). »⁶⁶

The first play on the Don Juan theme performed in Russia was *Don Pedro, pochitannyi shliakhta i Amarillis, doch' ego ili komediia o Done Iane i Done Pedro*, « Don Pedro the Honorable Nobleman and Amarillis, his Daughter, or a Comedy about Don Juan and Don Pedro. »⁶⁷ Only a sketchy fifth act of this play has survived, but it is almost the same in theme, plot, and character as the fifth act of Villiers' play. The act consists of six short scenes. In Scene i Don Ian and his servant Filipin anxiously await the arrival of Don Pedro's ghost. In Scene ii Don Pedro's ghost comes and extends an invitation to Don

⁶⁴ Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan* (Paris, 1906), p. 125.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁶ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla and La prudencia en la mujer*, introduction and notes by Raymond R. MacCurdy (New York, 1965), p. 16.

⁶⁷ Tikhonravov, I, xlvi.

Ian, to visit his tomb at midnight. Scene iii depicts a wedding feast. In Scene iv Don Ian abducts the bride. In Scene v he forces the frightened Filipin at swordpoint to accompany him to the tomb of the ghost. Scene vi depicts Don Ian's death and condemnation to Hell.

All three protagonists — Spanish, French, and Russian — search for sexual satisfaction. They bear no social or class prejudice toward woman, for woman, regardless of her social standing, is desirable, and to be enjoyed to the utmost. Isabela, Ana, and Amarille are no more superior in Don Juan's opinion than the peasants Tisbea, Aminta, and the abducted peasant bride. The Russian protagonist resembles his French counterpart very much in that he does not achieve his goals through cunning and trickery, but rather through force and rape. They both, by the abduction and rape of a peasant bride on her wedding night, violate the laws of hospitality and the holy sacrament of marriage.

Like his Western counterparts, Don Ian is equally defiant of death, and his attitude toward the commander's ghost reflects this. When Don Pedro tells Don Ian not to fear, Don Ian answers, « I did not fear you when you were alive and I do not fear you now that you are dead » (p. 243).

Another characteristic of Don Ian, also found in Dom Juan, is his desire to eat, drink, and be merry, this eating and drinking characteristic being absent in Tirso's Don Juan. In Tirso's play neither Juan nor the commander eat earthly food. The snakes and scorpions served at the commander's table are symbolic of the horrors of hell. Like his French counterpart, Don Ian is a splendid host and takes great care in preparing a fine table of meat and wine for his guest.

Although the three plays differ in important aspects, the Russian work maintains the moral atmosphere and religious message of the French and Spanish plays. The Russian Don Juan is aware that he should give up his evil ways. Don Pedro asks, « Don't you want to repent before heaven, or are you ready to be condemned to Hell? For the sake of this, take care. Time is growing short. » Don Ian answers, « If you want to preach go to your tomb. We have gotten together to make merry. Listen, Filipin, serve us a glass of Rhein wine! » (p. 244)

And time does run out. Don Pedro says, « Repent, cursed man. Heaven has long been watching your evil doings. » And Don Ian in his last moments on earth shouts, « Stop preaching, I ask neither heaven, nor hell, nor the Devil, nor his mother for anything. » Don Pedro answers, « Fine. When no teaching is useful, then take the award which you deserve. (Both descend.) » (p. 248).

The roles of Philipin and Filipin are similar but at times are different from Catalinón's. Tirso's servant, despite his fear in the presence of the statue, is a moral and honest friend who does his utmost to lead Don Juan along the straight path, rarely thinking of his own necessities, and having few vices. Both Philipin and Filipin are gluttons and faithless cowards, who place their stomachs and safety before duty and loyalty to their masters.

Filipin's gluttony especially is emphasized. Before Don Pedro's ghost arrives Filipin says, « I would like to eat a nice fat piece of meat before the Ghost arrives. » Don Ian chides him, « You shameless creature! How could you eat before the guest arrives? » The servant answers, « Why not eat? When the guest arrives food will have been forgotten » (p. 241).

Filipin feels no sorrow when he loses his master, and his final comments do not reflect the play's religious and moral message:

What a nice trip they are having. They obviously are going to live in peace with everyone. If someone strikes me on one cheek, I'll give him the second. And if he strikes it I'll give him the third cheek. And if someone approaches my wife I shall lock them up in a room and not let them out until he pays two *grivnas* [an old Russian unit of money equivalent to the old English pound] for my patience. (pp. 248-249)

Villiers' work ends on a very moral note:

Enfans, qui maudissez souvent et Pere, et Mere,
Regardez ce que c'est de bien vivre, et bien faire;
N'imites pas Dom Juan, nous vous en prions tous,
Car voicy, sans mentir, un beau miroir pour vous. (vv. 1797-
[1800])

Although the chief source for the Russian Don Juan play is Villiers' work, other sources undoubtedly provided material. Several expressions appear in the Russian play which are not in the French. The words of the ghost to Don Ian, « I do not require mortal food, I only came to see whether you wish to put aside your evil and immoral deeds » (p. 244), are found in a German puppet show from the early eighteenth century entitled, *Don Juan and Don Pietro oder das Steinerne = Todten = Gastmahl*: « Jüngling, ich bin nicht gekommen, irdische Speisen zu essen, sonder um Dich mit den ewigen zu erquicken. »⁶⁸ The same expression also appears in a work attributed to Cico-gnini, *Il convitato de pietra*: « Non ha bisogno di cibi terreni ... »⁶⁹ These words do not appear in Tirso's original play on Don Juan.

In both the Russian play⁷⁰ and the German puppet show⁷¹ the time is set at midnight for Don Ian's rendezvous with the ghost, whereas no specific time is given in either the Spanish or the French play. The only actual allusion to Germany, however, is the mention of Rhine wine (p. 244). While no particular locale is named in the closing act of the Russian play, nor any Spanish color provided, neither does it appear to have Russian details. The title of Don has not been converted to its Russian equivalent nor were the names Ian and Pedro. Actually the name Dom Pierre in the Villiers play appears only once, in the list of characters.⁷² In the text, Amarille's father is Dom Pedre. Nevertheless in the Russian Dom Pedre becomes Don Pedro, the Spanish form.

The Polish words in the title are enigmatic despite the absence of Polonisms in the text. *Shliakhta* is the Polish word for nobleman and perhaps equivalent to the Spanish word *don*, which (to the best of my knowledge) had no equivalent in the Russian language early in the eighteenth century. Also difficult

⁶⁸ Johann Scheible, *Das Kloster* (Stuttgart, 1846), III, 723.

⁶⁹ Gendarme de Bèvotte, *Le festin*, p. 418.

⁷⁰ Tikhonravov, II, 246.

⁷¹ Scheible, p. 123.

⁷² Gendarme de Bèvotte, *Le festin*, p. 160.

to explain is the word « Ian, » the Polish name for Juan. I cannot explain why Ivan or Ioann were not used. My search for a Polish translation of Villiers work has been fruitless, although it is plausible that such a work exists.

Within a few years the second play of Spanish origin appeared on Peter's stage, the Russian version of Calderón's *El alcaide de sí mismo*, called *Prints Pikel-Giaring, ili Zhodelet, Komediia, samyi svoi tiur'movyi zakliuchnik*, « Prince Pickelhering, or Jodelet, His Own Jailer, a Comedy. » The title itself reveals its provenance, for in France the name Jodelet was added and the name Pickelhering was added by the Germans. Jodelet was the stage name of one of the most popular comic actors of the seventeenth-century French theater, Julien Bedeau. The success of many plays was attributed to his talent alone, and French playwrights wrote works especially for him. The inclusion of the actor's name in the title served as an added attraction to the playgoer and virtually assured success to such plays as Scarron's *Jodelet, ou le Maitre-Valet*, and D'Ouville's *Jodelet Astrologue*. In 1655, Thomas Corneille adapted the Calderón play to Jodelet's talents, calling it *Jodelet Prince, ou le Géolier de soy-mesme*.⁷³ In 1680, Corneille's play was presented in Hamburg as a German opera entitled *Sein Selbst Gefangener, oder der närrische Prinz Jodelet*. In adapting the opera to his play, Velthen included the popular German comic figure Pickelhering and added his name to the title. The Russian adaptation retained both the French and German names in the title.⁷⁴ Both Jodelet and Pickelhering correspond to Calderón's comic figure Benito.

The setting for Calderón's play is Naples. Federico, a prince of Sicily, has killed Pedro, the nephew of the King of Naples, in a tournament and has fled into the countryside. To avoid capture he discards his armor in the woods, and eventually finds himself at Belflor, the country estate of the king's niece, Elena. Here he passes himself off for a Catalan merchant who was robbed of his clothes and other possessions. At Belflor

⁷³ Morozov, pp. 254-255.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 255.

he is given food and shelter, and subsequently becomes chateain of the castle. Meanwhile, Benito, a peasant, chances upon Federico's armor in the forest and puts it on. Thereupon the king's guards take him for Federico and arrest him. The guards have also captured Federico's loyal servant Roberto, who, in order to protect his master, acts as if Benito really were Federico. Benito is imprisoned in Belflor Castle, where Federico becomes his jailor. At the end all true identities are revealed, Benito is freed, Federico is forgiven, and marries the king's daughter Manganita, with whom he has been in love from the play's beginning.⁷⁵

The theme of Calderón's play is the love triangle between Manganita, Federico, and Elena. Manganita's love for Federico conflicts with her sense of duty and obligation toward her father, her slain cousin Pedro, and her homeland. The kingdoms of Sicily and Naples have long been enemies and Federico has killed a possible pretender to her hand and her country's throne. Fortunately Manganita's father learns of her love for Federico and relents in his hatred for him. Elena, unaware that Federico has killed her brother, falls madly in love with Federico. Federico is in love with Manganita, but feels a great responsibility and gratitude to Elena for her warm and generous hospitality.

Calderón set this love theme in a somber and melancholy atmosphere of knightly tournaments and pageantry. The tone is courtly, refined, and distant from reality. It is a play in which Calderón's Italian noblemen are very Spanish in their sense of honor, love, and passion. The work contains no social or class strife. On the other hand it does contain many elements of Spanish folklore centered mainly around the peasant Benito's speech and songs. The humorous contrast to the somber atmosphere is seen in Benito's inability to pronounce erudite words. For example he confuses, « Nerón, Sardiná páto, and Matusalén » with « enerón, sardina de páto, and Mateo de Allen » (p. 808). He mistakes Federico de Sicilia for Fuedorrico de Cecilia (p. 817) and Fraile-rico de Cavina (p. 818). Never-

⁷⁵ Don Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas*, ed. Angel Váñegas Briones (Madrid, 1960), II, 801-834.

theless, Benito's role is limited, principally to serving as a contrast for Federico. Spanish audiences doubtless laughed at anyone who could take Benito for a prince. Calderón was laughing at a king (in this case not a Spaniard) who would not see immediately that Benito was not a nobleman.

In this play, as in many others, Calderón's attitude toward dueling is ambiguous. True, he glorifies the luxury and brilliance of such a spectacle, but the personal loss suffered by all the characters is too great. Naples is left without a male heir to the throne. Federico must live under constant fear of arrest, while Margarita has lost a beloved cousin and the orphaned Elena has lost her only brother.

Thomas Corneille's version greatly resembles the Calderón original. The principal theme still centers around Frédéric's predicament following the tournament and his love entanglement with Laure (Margarita) and Isabelle (Elena). And as in the Spanish, Corneille's work is characterized by a lachrymose and melancholy atmosphere.⁷⁶

Although the theme of chivalrous love is the principal one, almost equal importance is accorded Jodelet, for whom Corneille added several scenes and augmented others. Jodelet is no longer the simple fun-loving peasant of the Spanish original. He is cunning and clever enough to take advantage of his new surroundings at the Belflor castle. Even before his imprisonment he tells friends that he is a marquis (p. 23), and at Belflor he plays the role of a prince enjoying the pleasant food and surroundings (p. 66). Jodelet also considers himself a lady-killer and does not refrain from courting any lady who comes by (p. 57). While at Belflor he tests his ability on Isabelle, but without success.

In contrast to Benito, Jodelet does not want to relinquish his role of Frédéric. When Edouard, Infante of Sicily, seeks his brother's release, the guards bring Jodelet to him. Naturally, Edouard, upon seeing that Jodelet is not Frédéric, wants to see his real brother. Jodelet insists that he is Frédéric (p. 195).

⁷⁶ Thomas Corneille, *Le Geolier de Soy-Mesme, Poemes Dramatiques* (Rouen, MDC LXI), II, 1-112.

The element of humor is augmented by Jodelet's bragging about his nobility and his talents with women. One of the most comic scenes in the French (which is greatly expanded in the Russian version)⁷⁷ describes Jodelet's capture by the king's guards, who are afraid of Jodelet because they recall how brave and skilled Frédéric was in the tournament. They expect, but do not encounter, resistance from Jodelet.⁷⁸

The Russian version follows the plot of Calderón and Corneille. In contrast to the Russian Don Juan play, we have a full length five-act work not characterized by the sketchiness of a commedia dell'arte script.

The atmosphere and emphasis in the Russian play are in sharp contrast to the Spanish and French. The love element and chivalrous setting, although present, are reduced to a position of secondary importance. Since the German text from which the Russian play comes is not extant, it is impossible to determine which changes the Germans made and which changes (if any) Peter's translators made. The Russian play gives Zhodelet a greatly increased role. The scenes in which Benito and Jodelet appear in the Spanish and French versions are considerably lengthened in the Russian and new scenes are created for Zhodelet, for example, Act I, Scenes ii-iv, in which Zhodelet dons Friderikh's attire and is subsequently apprehended by the king's soldiers.

Zhodelet is not the naive Benito. He resembles his French counterpart, whose traits he carries to a greater extreme. If Jodelet is a polite lady's-man, Zhodelet is an ungentlemanly one. Zhodelet's role is characterized by its vulgarity, coarse speech, and slapstick antics. His speech contains many pornographic expressions and phallic allusions (p. 110). Zhodelet is constantly referring to his sexual prowess and at Belflor makes vulgar overtures to the chatelaine (p. 150). He uses many Russian curses throughout the play, not only to his social peer, Pashkal, (Act I, Scenes ii-iv., p. 110, p. 116, p. 175) but also to the king and other members of the nobility (p. 136).

⁷⁷ Tikhonravov, II, 120-126.

⁷⁸ Corneille, 27-29.

The theme of political peace found in the Spanish and French plays is very important in the Russian version. In Act IV, Scene iv, the king's guards confront Zhodelet, still believed by Naples to be Prince of Sicily, with the choice of ending the hostilities between the two countries or losing his head. Zhodelet answers that he has no desire to fight and wants peace. Friderikh agrees that the war should end (p. 177). The king of Naples wants to secure peace by giving Izabella in marriage to Friderikh. And the play closes on a peaceful note as Friderikh says hopefully, « Mars and his cruel army will stay far away » (p. 195). This expression is present only in the Russian version, and one may conjecture that at the time Peter was trying to instill in his people a desire for peace with a neighboring power.

A little Russian color is woven into the play, even though the scene is set in Naples. « Sidor and Karp in the Crimea » are Zhodelet's tailors (p. 120), and the money he uses he designates by the Russian name for a small coin, *altyn* (p. 122).

A study of the three versions of this play, that is, the original Spanish play and the French and Russian adaptations, reveals several curious points. In a comic attempt to show the audience how he would address a lady, Zhodelet speaks in apostrophe to Margarita (p. 114). She is the heroine of the Calderón play but does not appear in the Corneille work. There are sections of the Russian text which were virtually lifted out of the Calderón play, but which are not in the French. In the Spanish, after donning Federico's armor, Benito says to his friend Antona, « Pues Antona, ¿qué dirá? Que so con figura extraña, San Jorge mata-la-araña. » (p. 813) In the Corneille play, when Jodelet appears for the first time, he is already, « armé des memes armes que Frédéric auoit portees au Tournoy. » The scene in which he actually puts on Frédéric's gear is omitted in the French version, nor is there any mention of St. George. The Russian version, however, reproduces the original Spanish; Zhodelet dons the hero Friderikh's armor and says to his friend Pashka, « Look at me now. Don't I look like the Knight George who killed the dragon? » (p. 117)

Thus, from the internal evidence of the Russian play we discover conclusively that the translators of either the German or the Russian versions consulted the original Spanish. But

obviously the translator did not understand the Spanish folk expression, « San Jorge mata-la-araña. » He associated St. George with the dragon and translated it thus. According to Correas the expression means to misuse one's efforts and resources. It would be foolish for St. George to waste time killing a spider when he is famous for killing much bigger game.⁷⁹

In one very important aspect the Russian play differs from the Spanish and French: it contains material critical of the nobility, one of Peter's objectives being to reform a profligate and indolent nobility, and to teach his people that nobility does not come from ancestry but from merit and reward based on labor and contribution to a progressive society. Zhodelet defines the aristocracy as « anyone who wears velvet pants » (p. 143). When the king and his court take Zhodelet for a prince, despite his vulgar speech and uncouth manners (p. 138), the implication is that the nobles of Peter's Russia are themselves little better than vulgar bumpkins. The Russian adapter thus molded Zhodelet's role to suit Peter's utilitarian objectives in the theater. Because the play chastised nobility, Peter had it performed despite his translators' lament that the work, « lacked decorum. »⁸⁰

Calderón's drama as well as the French and Russian plays also contains a political theme: the acts of belligerency between two nations are solved through the marriage of Federico and Margarita.

Not until the end of the eighteenth century do we encounter another Spanish play in Russia. Again it was by Calderón. The adapter was the monarch herself, Catherine the Great. Catherine took interest in writing for the stage, having composed three lyrical dramas, eleven comedies, an imitation of the *Merry Wives of Windsor*, and five operas.⁸¹ In 1787, she began an adaptation of Calderón's *El escondido y la tapada*.⁸² She uses

⁷⁹ Gonzalo de Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (Madrid, 1924), p. 443. *So* is used for *soy*.

⁸⁰ Tikhonravov, I, xxxvi.

⁸¹ Slonim, p. 25.

⁸² A note to her translation says, « A free adaptation of a dramatic com-

as her text Simon Linguet's prose version in French, *Le Cloison*, first published in the 1770 Paris edition of his *Théâtre espagnol* (4 vols.).⁸³ Catherine's title *V chulane* corresponds in meaning to the name of Linguet's work.

Catherine's plays, many of which were performed on the Hermitage stage, fall into two cycles. Those of the first period (1772-1776) were comedies of manners describing the Russian middle class and lesser nobility.⁸⁴ They were moralistic and sought to instruct. Her aim in presenting these plays is inscribed on the Hermitage Theater stage, « Ridendo castigat [sic] mores, » « Correct manners by laughter, »⁸⁵ adapted from the motto which the French poet Santeuil devised for the seventeenth-century Harlequin Dominique. According to the Soviet theater historian, S. Danilov, « The rules governing her plays were that they should be funny, but not insulting, contain jokes but not offense, should have salt but neither bile nor bitterness. »⁸⁶ Her second cycle (1786-1790) was essentially the same as the first. She became interested also in western comedies of manners, which she adapted to Russian surroundings. It was during this period that she wrote *V chulane*.⁸⁷

position by Calderón de la Barca, » *Sochineniia Ekateriny II* (St. Petersburg, 1901), III, 389-395.

⁸³ The Linguet edition was in the library of Count Sheremetev. M. M. Stasiulevich, *Opis' biblioteki nakhodivsheisia v Moskve na Vozdvizhenke v dome Grafa D. N. Sheremeteva do 1812 goda*. (St. Petersburg, 1883), p. 198.

Catherine visited the Sheremetev theater at Kuskovo near Moscow at approximately the time she did the Calderón adaptation, according to Nikolai Drizen, *Materialy k istorii russkago teatra* (Moscow, 1913), p. 65.

Voltaire's library, which arrived at St. Petersburg in 1779, also contains several Golden Age plays, e. g. Calderón's *Lances de amor y fortuna*, translated by Voltaire, (p. 223, N. 609); Moreto's *La misma consciencia acusa* (p. 640, N. 2524), and Belmonte Bermúdez' *El principe perseguido* (p. 171, N. 341). Belmonte's play deals with the Boris Godunov theme, see (*Biblioteka Vol'tera*, ed. M. P. Alekseev, (Moscow, 1961).

⁸⁴ Kallash and Efros, I, 326.

⁸⁵ Varneke, p. 132.

⁸⁶ Sergei Danilov, *Ocherki po istorii russkogo dramaticheskogo teatra* (Moscow, 1948), p. 96.

⁸⁷ Kallash and Efros, I, 331-333.

Like Peter the Great, Catherine used the theater to further her social and political aims of strengthening the existing class structure. The legislation passed during her reign guaranteeing the institution of serfdom was one of the mainstays of this rigid social structure. Since the end of Catherine's reign, Russia had witnessed two peasant uprisings, Stenka Razin in 1670 and Emilian Pugachev in 1773. The Russian aristocracy was haunted by the spectre of mass revolt and consequently no play depicting social upheaval could find endorsement in Catherine's Russia. As the Soviet theatrical historian Liubov' Gurevich put it, « A tragedy depicting opposition to the nobility, with heroes ready to stake their lives not only for their country but for freedom as well, and for a limited monarchy, now became a thing of the past. »⁸⁸ Catherine's adaptation of *El escondido y la tapada* reflects her theatrical and political ideas.

In the Calderón play César is in love with Lisarda who does not return his love. In a vain attempt to forget her, he courts Celia whom he does not love. Nevertheless, César becomes jealous when he sees Celia walking with Don Alonso, Lisarda's brother, and kills him in a duel. He flees Madrid for Portugal to escape execution. While there César receives a letter from Celia who says she loves him very much. She also feels responsible for César's plight because her association with Alonso helped provoke the duel. Celia offers him asylum in her second-story apartment during her brother Félix's military tour of duty in Italy. César accepts the opportunity to see Lisarda.

While waiting for nightfall near Madrid's Casa del Campo, César sees a carriage overturn in a stream and promptly rushes to save the travelers, one of whom is Lisarda. Although grateful, she cannot forgive him for killing her brother.

Meanwhile Félix, upon hearing about Celia's involvement in Alonso's death, and preoccupied with his family's honor, has secretly returned to Madrid and has completely nailed down all windows in his home. (Catherine's adaptation — some 550 lines — ends here.)

⁸⁸ Gurevich, I, 243.

When Félix and Juan de Silva, Lisarda's cousin and fiance, learn of César's presence in Madrid, they hope to murder him. During their absence, César and Mosquito appear at Celia's house. She explains that she constructed a secret hiding place in a forgotten starwell which formerly connected the first and second floors. This hiding place gives the title for Linguet's and Catherine's plays. It opens on to Celia's bedroom and César (the «escondido» in Calderón's play) and Mosquito remain there until the end of the play.

In the meantime Félix and Juan have killed a man, mistaking him for César. Someone recognized Félix, and now he and Celia must give up their apartment. Immediately after they leave, Don Diego, Lisarda's father, decides to rent the apartment and he, Lisarda, and Juan de Silva, are unaware of the secret hiding place and of César's presence. Celia, hiding her identity by wrapping herself in a cloak, asks Don Diego to grant her asylum because of an affair of honor. Celia is the «*tapada*.»

The remainder of the play is just as complicated. Félix returns to look for his sister, and Lisarda's inevitable marriage to Juan makes Félix despair. Soon they are aware that someone else is in the house and they search time and time again. Don César finally leaves his hiding place to protect Celia's honor. All is forgiven. César marries Celia and Juan marries Lisarda.⁸⁹

With the exception of a few name changes Linguet's prose version is the same as the Spanish, although it does not possess the poetic qualities of the original.⁹⁰ On the other hand, Catherine's adaptation differs significantly from the Linguet version.

Catherine moves the place of action from Madrid to Moscow. In the Spanish and French versions, the heroes ride mules. In the Russian they ride horses because there are no mules in Great Russia (p. 389). In the Spanish, Félix serves in Italy; whereas Felov was in the Caucasus (p. 395). In some cases Catherine Russifies the names slightly; Diego-Diegin, Félix-Felov, César-Sevin, Mosquito-Moise. In others she substitutes purely Russian names: Isabelle-Pulkheriia, Inés-Arina (p. 396).

⁸⁹ Calderón de la Barca, 673-709.

⁹⁰ Simon Nicholas Henri Linguet, *Theatre espagnol* (Paris, 1770), II.

There is no reference to violence in Catherine's play. The killing of the brother is reduced to a mere exchange of words for which the hero is banished from Moscow by his own father. Catherine avoids reference to public execution, which she theoretically banned by her Nakaz of 1767. Since the play takes place in Russia, naturally there can be no public execution.⁹¹

In *V chulane* there is a subservient tone which is not in the Spanish and French. Catherine emphasizes the loyalty of the servant for his master. Moise says to his master, «You did not want to take me with you but I, loving you, have accompanied you.» (p. 390) She also adds lines which suggest her desire to strengthen serfdom. Moise is resigned to his fate, «I, my lord, was born to serve you. I was trained and reared to it» (p. 389).

Catherine chose to adapt *Le Cloison* because it reflects both her theatrical as well as her political aspirations. The play is a western comedy of manners, a genre to which her second cycle of plays belongs. The play contains no social message or protest, nor does it have a religious or mystical theme; the empress disliked superstition and mysticism.⁹² Interestingly enough, the play which immediately precedes *Le Cloison* in Linguet's edition is *Le viol puni*, «El alcalde de Zalamea,» a work completely incompatible with Catherine's political and social views.⁹³

Linguet's *Théâtre espagnol* provided the source of another Russian adaptation of a Spanish play. A. F. Malinovskii in 1785 presented *Sel'skii mudrets*, a version of Lope de Vega's *El villano en su rincón*. Malinovskii used a French adaptation published in the Hague in 1782 by Jean Baptiste Dalainval and performed in a local French theater on September 19 of that year. Dalainval in turn had based his work on Linguet's 1770 edition of *Théâtre espagnol*.⁹⁴

⁹¹ «Nakaz imperatritsy Ekateriny II,» ed. N. D. Chechulin, *Pamiatniki russkago zakonodatel'stva 1649-1832* (St. Petersburg, 1907), pp. 61-62.

⁹² Kallash and Efros, II, 331.

⁹³ Linguet, II.

⁹⁴ *Dramaticheskii slovar'* (St. Petersburg, 1880), p. 123.

The production history of *Sel'skii mudrets* illustrates the changing attitude of Catherine. It was performed on the Petrovskii Theater stage in Moscow in 1785, but a scheduled performance in 1790 was cancelled. Lope's play depicts a proud but loyal subject to the king, the prosperous peasant Juan Labrador. It was because of Labrador's loyalty that Catherine probably permitted the 1785 performance. In 1790, because of the fear engendered by the outbreak of the French Revolution, she probably prohibited the play on account of Labrador's excessively independent personality.⁹⁵ On his own property Labrador considers himself equal to the king. Such thinking was unacceptable in the Empress' eyes. The fact that Lope's play takes place in France may have made the work even more distasteful to Catherine.

At the end of this period we find that an author feigned to translate a Spanish play in order to disguise the criticism he was making. In 1794 there appeared in Moscow a play entitled *Don Pedro Prokodurante, ili Nakazannyi bezedel'nik*, « Don Pedro Prokodurante, or the Punished Loafer, » which was attributed to Calderón de la Berca [sic]. Actually, it was an original Russian work by I. P. Chaadaev, whose son was the author of the *Filosofskie Pis'ma*, « Philosophical Letters. » While its locale was Barcelona, the story portrays the life of a dishonest government official, and its aim was to criticize the bureaucracy of Tsarist Russia.⁹⁶

The end of the eighteenth century brings to a close a long period of sporadic contacts between Russia and Spain, and initiates closer ties which begin very early in the nineteenth century. Two of eighteenth-century Russia's most important monarchs, Peter and Catherine, were interested in Spain, but this interest was more economic and political than literary, for they hoped to establish trade with Spain and her colonies. Furthermore, what little the Russian intellectual came to know of Spain

⁹⁵ Lope de Vega, *Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke: 1735-1961*, comp. Zakharii I. Plavskin (Moscow, 1962), p. 7.

⁹⁶ N. N. Smirnov-Sokol'skii, *Rasskazy o knigakh* (Moscow, 1959), pp. 174-180.

was prejudiced, for he was influenced by men of the French Enlightenment, who taught him that Spain was an ignorant and backward country in which a fanatical clergy ruled over a superstitious people.

Although several Spanish writers were known and accepted in eighteenth-century Russia, Spanish playwrights were almost ignored. Russian tastes in the theater followed French tastes, which were neoclassic, and the comedia did not conform to its rules. Nevertheless, several Spanish plays reached the Russian stage through French and German translations and adaptations. Both Peter and Catherine used them to express their socio-political and aesthetic aspirations and aims. In doing so they initiated a trend characteristic of the Russian theater, which makes dramatic works the vehicle for spreading the prevailing social or political ideas.

University of Kansas

JACK WEINER



Note sull'esotismo linguistico nella « Peregrinação » di Fernão Mendes Pinto.

Il testo della *Peregrinação*, poema in prosa dei mercanti e avventurieri portoghesi nell'Oriente del XVI secolo, si caratterizza, com'è noto, per una vasta serie di problemi interpretativi. Fra l'altro il manoscritto, pubblicato trent'anni dopo la morte dell'autore, ha subito con certezza alcuni rimaneggiamenti¹, che non contribuiscono a chiarire le numerose incongruenze (cronologiche, storiche, linguistiche e geografiche) da cui deriva la scarsa attendibilità documentaria del lavoro.

Anche in tempi recenti, del resto, gli studiosi che più si sono soffermati sulla definizione del valore storico della *Peregrinação* appaiono grosso modo divisi in due correnti: alcuni, soprattutto portoghesi, come il Dalgado e il Visconde de Lagoa², considerano

¹ L'opera, elaborata fra il 1570 e il 1578, alla morte dell'autore, avvenuta nel 1583, passò dopo varie vicende nelle mani dei gesuiti, che ne trassero molti elementi per la storia della Compagnia in Asia. Se ne avvalse anche il Padre João de Lucena, per la sua nota biografia di S. Francesco Saverio, pubblicata già nel 1600. La *Peregrinação de Fernam Mendez Pinto em que dá conta de muytas e muyto estranhas cousas* (...) fu invece pubblicata a Lisbona solo nel 1614, e già nel 1620 il primo suo traduttore, lo spagnolo Herrera Maldonado, avvertiva — sia pure, per varie ragioni, poco credibilmente — di aver usato per la sua versione non il testo a stampa, che considerava alterato, ma il manoscritto originale rimasto a tutt'oggi introvabile.

² Mons. S. R. Dalgado, nei due volumi del *Glossário luso-asiático*, Lisboa 1919-1921, dove raccoglie i prestiti delle lingue orientali al portoghese, registra anche vocaboli per i quali l'opera del Pinto rappresenta l'unica fonte; e il Visconde de Lagoa (J. A. de Mascarenhas Júdice) nelle 156 pagine di *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto (Tentativa de reconstituição geográfica)*, Lisboa 1947, si adopera con ogni mezzo per dare un'impronta di credibilità alla maggior parte dei riferimenti topografici dell'opera. Un tentativo di autenticazione dei viaggi — soprattutto in Cina — era stato anche compiuto, su basi scientificamente piuttosto fragili, da A. J. H. Charignon, in *A propos des voyages aventureux de Fernand Mendes Pinto, notes de A. J. H. Charignon recueillies et complétées par M. le Médard*, Pékin 1936.

Più prudente appare la posizione di A. J. da Costa Pimpão (nell'introduzione all'edizione paleografica del testo del 1614, in 7 voll., Porto 1944-1945),

in massima parte scientificamente utilizzabili i dati relativi all'Oriente; altri critici tendono invece ad operare in senso inverso, rilevando soprattutto le inesattezze e le ricostruzioni fantastiche presenti nell'opera³. Tipica in questa prospettiva si dimostra la posizione del Le Gentil, che guarda al Mendes Pinto come a un « précurseur de l'exotisme », e mette insieme lunghe liste di vocaboli e di toponimi peculiari — e quindi « douteux » — della *Peregrinação*⁴, accennando anche piuttosto sbrigativamente alla presenza di numerose « phrases prononcées en des dialectes divers, à peu près aussi authentiques que le turc du *Bourgeois gentilhomme* »⁵.

Tale disparità di giudizi è forse anche dovuta alla mancanza di un repertorio completo che, raggruppando nelle varie componenti tutti gli elementi esotici della *Peregrinação*, possa costituire un valido strumento di lavoro per una chiarificazione complessiva del problema. Nessuno studioso, a quanto ci risulta, si è ad esempio occupato sistematicamente della curiosa passione linguistica che Mendes Pinto rivela nel tentare l'interpretazione etimologica di parole orientali: eppure, che egli sia particolarmente attento ai valori semantici appare per più versi evidente. Lo dimostra, ad esempio, l'episodio narrato al capitolo 213, quando la somiglianza fonetica fra *diusa*, come « na lingoa do Iapão se chama a *mētira* », e *Deos* « o qual nome elles pela grossaria da sua lingoa não podião pronunciar tão claro como nos e por dizerẽ *Deos* dezião *diüs* »⁶, provoca qualche imba-

di M. Rodrigues Lapa (che nella sua edizione antologica, 2a. ed. Lisboa 1954, attribuisce in parte le « mentiras » presenti nel testo all'intervento della censura religiosa) e di A. J. Saraiva (specialmente nel capitolo dedicato a *Fernão Mendes Pinto ou a sátira picaresca da ideologia senhorial*, in *História da cultura em Portugal*, v. III, Lisboa 1962).

Per una bibliografia completa delle edizioni, delle traduzioni e dei saggi relativi alla *Peregrinação* si fa rinvio allo studio che G. C. Rossi ha premesso alla prima versione italiana (un'antologia curata da chi scrive), ancora in bozze.

³ G. Schurhammer, che si è occupato a più riprese dell'opera del Pinto in vari articoli ora ripubblicati nei suoi *Gesammelte Studien*, Roma-Lisboa 1962-1965, soprattutto nel volume *Orientalia* considera la *Peregrinação* come frutto di pura fantasia romanzesca; sulla stessa linea (per citare qui solo i nomi più rappresentativi) si dichiara G. Le Gentil, in *Fernão Mendes Pinto - Un précurseur de l'exotisme au XVIe siècle*, Paris 1947.

⁴ Op. cit., pp. 323-330; i vocaboli dubbi sono costituiti soprattutto dagli *hapax* registrati dal Dalgado.

⁵ Op. cit., pp. 245-246.

⁶ Ci serviamo, qui come appresso, dell'edizione curata dal Costa Pimpão,

razzo al padre missionario che discute di religione con i bonzi; uguale impaccio gli viene poi dalla sua invocazione « *Sancte Petre* », « porque tambem este vocablo *santi* na lingoa Iapoa he torpe e infame »⁷. E sempre a proposito di terminologia religiosa, al capitolo 159 il nostro autore dà la traduzione in ben sei lingue del giorno dedicato alla commemorazione dei defunti, dimostrando così, almeno apparentemente, un notevole bagaglio di nozioni lessicali⁸. Anche per quanto riguarda la fraseologia straniera che Fernão trascrive (e spesso traduce) nella sua lingua, la critica, ci sembra, non ha mai operato in modo esauriente, come attestano le brevi osservazioni del Costa Pimpão⁹. In tale prospettiva, non sarà quindi inutile raggruppare, accanto alle più o meno fantasiose etimologie riferite da Fernão, i vari passi in cui egli si compiace di registrare esclamazioni, frasi, preghiere attribuite ai linguaggi dei popoli più diversi.

operando solo qualche ritocco grafico per il portoghese (eẽ, aõ= ãe, ão; ã= que; &= e). La sottolineatura è nostra.

⁷ Il vocabolo *diusa* è riportato (come *hapax* di Mendes Pinto) nel glossario del Dalgado, che non registra invece né *santi* né gli altri termini trascritti in questo lavoro.

⁸ « o dia em que esta gentilidade custuma a celebrar hũa festa a que a gente desta terra [Calaminhan] chama *Massunterivoo*, e os Iapões lhe chamão *Forioo*, e os Chins *Manejoo*, e os Lequios *Chãpàs*, e os Cauchins *Ampatilor*, e os Siames, Bramás, Pafuãs, e Çacotais lhe chamão *Sansaporau*, de maneyra que ainda que pela diversidade das lingoas os nomes em sy são diferentes, todos na nossa lingoagem querem dizer hua mesma cousa, que he *memoria de todos os mortos* ».

⁹ Il Costa Pimpão (op. cit., v. I, pp. LXXXVII-LXXXVIII) che riprende il discorso portato avanti da A. R. Nykl, in *Algumas observações sobre as línguas citadas na « Peregrinação » de Fernão Mendes Pinto*, Lisboa 1941, indica solo parzialmente i luoghi dell'opera in cui si riportano brani da varie parlate dell'Asia.

Tentativi di ricerca etimologica

- Abicau nilancor* (Tartaria) = statua, « que quer dizer *deos da saude dos Reys* » cap. 122
- Batampina* (Cina) = fiume, « que na nossa lingoa quer dizer *frol do peixe* » cap. 88
- Batorrendão* (linguaggio dei Batas) = località, « que em nossa lingoagem quer dizer *pedra frita* » cap. 15
- Bigay potim* (Cina) = divinità, « que quer dizer *o Deos de cento e dez mil deoses* » cap. 96
- Calaminhan* (Calaminhan) = regno, « que quer dizer *senhor do mundo*, porque na sua lingoa, *cala*, he *senhor*, e *minhan* he *mundo* » cap. 158
- Catamaas* (Calaminhan) = città, « que quer dizer *camarão douro* » cap. 158
- Caubesy* (Cina) = sostegni di legno, « que quer dizer *pao ferro* » cap. 95
- Chidampur* (Cina) = tesoro, « que quer dizer *muro do reyno* » cap. 113
- Cohilouzaa* (Cina) = città, « que quer dizer *frol do campo* » cap. 96
- Coretumbagâ* (Cina) = montagne, « que quer dizer *rio de cobre* » cap. 96
- Crisna Pacau* (Pegu) = nome dato a Gonçallo Falcão, « que quer dizer *flor das flores* » cap. 153
- Fiunganorsee* (Cina) = città, « que quer dizer *castigo do Ceo* » cap. 96
- Guaxitau facalem* (Cina) = pagoda, divinità, « que quer dizer *conselho de santo* » cap. 179
- Guuxinem aparau do Xinam guibaleu* (Cina) = fiera, festa, « que quer dizer *feyra rica da prisão do degredo* » cap. 108
- Hifaticau* (Cina) = tempio, « *amor de Deus* » cap. 222
- Laginampur* (Cina) = asili, « que quer dizer *insino de pobres* » cap. 112
- Latiparau* (Cina) = abbazia, « que quer dizer *remedio de pobres* » cap. 129

- Leuquinau* (Cina) = nome proprio di persona, « que quer dizer *alegria de todos* » cap. 90
- Manicafarão* (Calaminhan) = ostello per pellegrini, « que em nossa lingoagem propriamente quer dizer *prisão dos deoses* » cap. 162
- Meica vidau* (Tartaria) = nome proprio di persona, « que quer dizer, *çafira rica* » cap. 124
- Muxiparão* (Cina) = muro, « que quer dizer, *tisouro dos mortos* » cap. 109
- Nacapirau* (Cina) = edificio, « que quer dizer *Raynha do Ceo* » cap. 110
- Oniday pileu* (Siam) = giorno festivo, « que quer dizer *alegria dos bõs* » cap. 183
- Pilaunera* (Cina), terra pantanosa, « que em nossa lingoagem quer dizer *colheyta de pobres* » cap. 92
- Taraulachim* (Cina) = fiume, « que quer dizer *massa farta* » cap. 41
- Tinagoogoo* (Calaminhan) = pagoda e divinità, « que quer dizer *deos de mil deoses* » cap. 158
- Tixe lacahuos* (Cina) = archibugieri, « que quer dizer, *preparadores da ira do Rey* » cap. 198
- Xileyxitapou* (Cina) = giudice supremo, « *senhor de todos os nobres* » cap. 106
- Xinanguibaleu* (Cina) = prigionero, « que quer dizer *enclaramento dos degradados* » cap. 108
- Xinfau nicor pitau* (Cina) = tribunale, « que quer dizer, *bafo do criador de todas as cousas* » cap. 86
- Xipatilau* (Calaminhan) = festa, « que quer dizer *refrigerio dos bõs* » cap. 159
- Xixipitau Xalicão* (Cina) = nome proprio di persona « que quer dizer, *assopradores da casa do fumo* » cap. 109

Frasesologia

- Corchoo fungané ginaco ginaca*, dizem elles, que quer dizer, *forte e grande sobre todos os mais* (riferito a una divinità cinese) cap. 96
- Christo Iesu, Iesu Christo, Maria micau vidau, late impone moudel*, que em nossa lingoagem quer dizer, *Christo Iesu, Iesu Christo, Maria sempre Virgem o concebo, e Virgem o pario, e Virgem ficou* (Cina) cap. 96
- Cur cur hinau falem* (linguaggio dei Gigahuos, senza traduzione) cap. 73
- Exirau opatuu, louvado sejas Senhor* (Pegu) cap. 199
- Faly hincane midoo patinau dacorem*, que quer dizer, *cem mil annos viva o senhor de nossas cabeças* (Cina) cap. 121
- Faxio turque panau acontamido*, que quer dizer, *morra, sem se ter piedade do que tal cometeo* (Pegu) cap. 198
- Faxitinau hinagor datirem, voremidané datur natigão filau impacur, coilouzaa patigão*, etc. que quer dizer, *Assy como por natureza a agoa lava tudo, e o Sol aquece as criaturas, assy he proprio em Deos por natureza celeste fazer bem a todos.* (Tartaria) cap. 127
- Faxy hinapoo varite pamor dapou companoo, dacorem fapixãopau*, que quer dizer, *trabalha filho meu por agradarem tuas obras a Deos, e eu orarey continuo por ty*, (Pegu) cap. 168
- Foxidehusa*, que quer dizer, *peccador cego sem olhos* (Bungo) cap. 210
- Fuxiquidane, Fuxiquidane, venhão cà, venhão cá.* (Tartaria) cap. 122
- Hiacataa passiram figiancor passinau*, que quer dizer, *Rey que tal diz fogo do Ceo o abrase*, (Bungo) cap. 210
- Hipausinafapò lagão companoo ducure viday hurpane marcuto valem*, que quer dizer, *sobre mil gerações descãsem teus peis, porque fiques senhor dos que habitão a terra* (Tartaria) cap. 125
- Hirapitau Xinancor Ambulec, esteo forte de toda a justiça* (Lequi) cap. 142

- Hixapu alitau xucabim tamy tamy ora pani maguo*, que quer dizer, *chegue a ty nosso brado assi como cheyro suave, porque nos ouças* (Tartaria) cap. 122
- Ingualec finguau, potim aquarau*, que quer dizer, *tudo o que ha em mym he assi* (Cina) cap. 83
- Inocoseem, cão fedorento* (Bungo) cap. 211
- Iulicavão julicavão minaydotoreu pismão himacor davulquitaroo xinapoco nifando hoperau vuxido vultanitirau companoo foragrem hupuchiday purpuponi hincau*, que quer dizer, *ò criador, o criador de todas as cousas qual de nós outros pobres formigas da terra poderã comprender as maravilhas da tua grandeza ?* (Tartaria) cap. 122
- Lah hilah hilah lah Muhamed roçol halah* (parole del moro Coja Acem) cap. 59
- Mate mate quita fadulee*, que quer dizer, *matainos matainos que não nos dá nada disso*, (Achês) cap. 205
- Maxinau, maxinau, assi o prometo, assi o prometo* (Siam) cap. 182
- Miday cutarão, dapanoo dapannoo*, que quer dizer, *assy lho cõcede meu Senhor meu Senhor* (Pegu) cap. 199
- Miday talambaa*, que quer dizer, *isso nos concede Senhor* (Pegu) cap. 167
- Minta dremaa xixapurha param*, que quer dizer, *dame esmola por Deos e se não matarmeey.* (Calaminhan) cap. 160
- Navacaranguee, navacaranguee*, que quer dizer, *prende ladrões, prende ladrões* (Cina) cap. 82
- Pachiloo a furão*, que quer dizer *a minha alma com a tua.* (Calaminhan) cap. 160
- Pachy parau tinacor*, que quer dizer, *ó quem o visse e logo morresse* (Batas) cap. 15
- Pautixorou numilem forandachee vaticur apolem*, que quer dizer, *abranda senhor a pena dos mortos, paraque te louvem com sono quieto* (Calaminhan) cap. 160
- Pichau pitanel cataõ vacaxi*, que quer dizer, *dize là a Deos como cá o servimos* (Cina) cap. 98

- Pitarul axinão davocoo Quiay Ampaleu*, que quer dizer, certo que Deos he o que falla de ty (Pegu) cap. 190
- Potau quinay?* que quer dizer, *chamasme?* (Cina) cap. 116
- Pucau, pucau?* que quer dizer *quanto? quanto?* (Tartaria) cap. 122
- Pur pacam pochy pilaca hunangue doreu* (parole inintelligibili nel linguaggio dei Gigahuos) cap. 73
- Quay doo sam rorpy*, que quer dizer, *o Deos da verdade he tres e hum* (Pegu) cap. 165
- Quiteu paraõ fau fau* (parole inintelligibili nel linguaggio dei Gigahuos) cap. 73
- Sitaa, sitaa*, que quer dizer, *jà, já, já* (Giappone) cap. 213
- Suqui hamidau nivanquao lapapoa dagatur*, que quer dizer, *não nos mates sem razão, que te demandará Deos nosso sangue, porque somos pobres* (Cina) cap. 63
- Taximida* [scritto anche *tayximida*], que quer dizer *assi o cremos*. (Tartaria) cap. 127
- Turbacão, maxiranee, valoo, hapacou, tangamur, cohilousa*, que quer dizer, *soberba, maldita, payol do inferno, lago profundo de condenação, envejosa dos bães do Senhor, dragão esfaimado no meyo da noite*, (Calaminhan) cap. 161
- Vumguahileu opomguapau lapaõ lapaõ lapaõ* (espressioni di gratitudine nel linguaggio dei Gigahuos) cap. 73
- Xamxaimpom*, que he como entre nós dizer, *Amen* (Siam) cap. 182
- Xaputey danacoo fanaragy paleu*, que quer dizer, *confessamos Senhor nossos erros diante de ty* (Cina) cap. 222
- Xipatoo varocay*, que quer dizer, *justo he Deos no que faz* (Cina) cap. 222

Appendice geografica

Per alcuni dei toponimi ricorrenti nelle note e nei due elenchi linguistici diamo qui appresso, per comodità di lettura, la denominazione moderna o la possibile localizzazione.

- Achês (paese degli) = Atjeh, nella parte nordovest di Sumatra.
- Batas (paese dei) = nella parte nord dell'isola di Sumatra.

- Bramás (paese dei) = una parte dell'attuale Birmania.
- Bungo (regno del) = anticamente nella parte nordovest di Kyūshū.
- Çacotais (paese dei) = localizzazione incerta.
- Calaminhan = probabilmente corrispondente all'attuale Tibet.
- Cauchins (terra dei) = oggi Annam, nel Vietnam.
- Gigahuos (paese dei) = nella zona montuosa di Gangitanou, forse localizzabile nella parte nordest della Cina.
- Lequi (paese dei) = isola di Riū-Kiū.
- Pafuás (paese dei) = d'incerta localizzazione, in Asia.
- Pegu = Birmania, ma anche, nel Cinquecento, la regione circostante.
- Tartaria = per gli autori portoghesi del Cinquecento, regione fra il deserto di Gobi, lo Yaxartes e gli Urali.

ERILDE MELILLO REALI

GOLDONI ET QUELQUES PROBLÈMES STENDHALIENS

à M. Gian Carlo Menichelli

Nous proposons à l'attention des stendhaliens des solutions apparemment faciles à des problèmes concernant l'œuvre de Stendhal. La lecture des *Mémoires* de Goldoni nous a permis, à des phases successives, de porter une contribution à la connaissance des relations de Stendhal avec Mme Jules Gauthier, d'expliquer un fragment, demeuré jusqu'à présent obscur, d'une scène de *La Chartreuse de Parme*, et d'indiquer la source d'une définition donnée par Stendhal sur lui-même et recueillie par Prosper Mérimée.

On pourrait bien croire que ces problèmes-là ne constituent pas grand-chose dans l'ensemble de l'œuvre de Stendhal. Mais lorsqu'il s'agit justement de l'œuvre de Stendhal, il ne faut pas négliger l'étude et la recherche des sources que le grenoblois a pu utiliser et qui représentent encore, depuis plus d'un siècle, le côté le plus intéressant et le plus passionnant des études stendhaliennes. Nous avons pensé donc de présenter ici, dans les trois paragraphes qui suivent, le résultat de nos recherches, qui ne prétendent pas à donner des solutions définitives. Nous n'avons pensé qu'à éveiller l'intérêt des stendhaliens, des « goldoniens » et des comparatistes, et aussi, le cas échéant, leur opposition: cette opposition peut nous mener à de véritables solutions; c'est là le but que nous nous proposons et le vœux que nous nous faisons.

I

Stendhal connut très tôt les œuvres de Goldoni, et cet événement est étroitement lié à son arrivée en Italie avec l'armée française. Le 19 mai 1801 à Bergame il vit sur la scène, pour la première fois paraît-il, une pièce de Goldoni, *Gli amori di Zelinda e di Lindoro*¹. Le 27 mai, il lut le premier volume des comédies de

¹ *Journal de Stendhal*, in STENDHAL, *Oeuvres intimes*, Texte établi et annoté par H. MARTINEAU, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 405.

Goldoni², et le soir de ce même jour il commence la traduction de cette pièce, qu'il achève le 12 juin³. En 1804, à Paris, Stendhal prit connaissance des *Mémoires* de Goldoni⁴. Le 7 juin il lut le troisième volume de ces *Mémoires*, qu'il juge « le moins intéressant des trois »⁵, et son avis est sans doute motivé. D'après cette affirmation de Stendhal nous pouvons constater qu'il avait déjà lus les deux premiers volumes, et nous savons même de quelle édition des *Mémoires* il se servait⁶. A cette époque il lisait aussi les pièces de Goldoni publiées par Giambattista Pasquali (les « Edizioni Pasqualine »). Chaque volume de cette édition était précédé d'un extrait des *Mémoires* (on les appelait « Prefazioni Pasqualine »). Mais ces *Mémoires* étaient moins complets que les *Mémoires* publiés en français dans l'édition dont nous avons déjà parlé.

Nous ne voulons pas ici affirmer par avance que Stendhal ait lu les *Mémoires* de Goldoni attentivement ou non. Mais il nous paraît qu'il oublia de lire au moins un fragment de ces *Mémoires*, ou bien qu'il n'en parla jamais. Nous citerons ici ce fragment, où il est question du séjour de Goldoni à Paris :

Je n'oublierai pas dans cet article Madame de La Bergerie. M. et Madame Haudry, ses père et mère, furent de mes premières connaissances à mon arrivée à Paris; j'étais chez eux comme chez moi; je vis naître leur fille, je la vis croître tous les jours en beauté, en sagesse, en esprit.

Mademoiselle Haudry perdit à la fleur de sa jeunesse son père, sa mère, son oncle paternel; ces pertes entraînerent celle d'une partie de son bien.

M. de La Bergerie, jeune homme d'une conduite peu commune, avec un esprit solide et un cœur excellent, rendit justice au mérite de la jeune personne, a fit demander en mariage, l'épousa; il prit soin des affaires de sa femme, il la

² *Journal*, éd. cit., p. 407.

³ Cf. MANLIO D. BUSNELLI, *Stendhal traducteur de Goldoni*, Editions du Stendhal Club, n° 18, 1926, p. 6 sq. Cf. aussi STENDHAL, *Théâtre*, Editions Le Divan, 1931, vol. I, p. 101 sq.

⁴ V. DEL LITTO, *La vie intellectuelle de Stendhal*, deuxième édition, 1962, p. 244.

⁵ *Journal*, éd. cit., p. 468.

⁶ *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre*. Dédiés au Roi. A Paris, chez la Veuve Duchesne, Libraire, rue Saint-Jacques, au Temple du Goût, M.DCC.LXXXVII. Avec Approbation & Privilège du Roi. — Cf. aussi V. DEL LITTO, *op. cit.*, p. 244, note 190.

fit rentrer dans les droits de sa terre de Bleneau; c'est un ménage charmant dont je jouis en hiver, et que je regrette en été⁷.

Goldoni arriva à Paris en 1762 et y mourut en 1793. — Quand il parle de M. et Mme Haudry, il parle de François-Noël Haudry et de sa femme Antoinette-Marie née Testard. Ils avaient une fille nommée Cécile, et c'est de sa naissance que parle Goldoni. — Quand il parle de M. et Mme de La Bergerie, il parle de Jean-Baptiste Rougier de La Bergerie et de sa femme Cécile, née Haudry. Leur mariage avait eu lieu en 1783, et leur fille Marie-Jeanne-Julie-Cécile était née en 1787. C'est justement au cours de cette même année 1787 que Goldoni acheva ses *Mémoires* et qu'il les fit publier.

D'après le texte que nous avons cité, nous pouvons au moins supposer que Goldoni continua ses relations avec le ménage de la Bergerie. Il vit naître alors et connut la petite « Julie » ou plutôt Jules. Cette Jules est la future Mme Gauthier, amie intime de Stendhal⁸.

Il est bien étrange que ni Stendhal ni Mme Gauthier dans leurs lettres ne parlent jamais de Goldoni comme l'ami des parents et des grand-parents d'elle. C'est une chose dont on parle habituellement, dont on se souvient, c'est une chose qu'on ne cache pas — quand un grand écrivain (et Goldoni en était sans doute un) parle dans

⁷ *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di GIUSEPPE ORTOLANI, Milano, A. Mondadori, 1937, p. 597. Ce passage se trouve dans le chap. XXXVIII de la troisième partie des *Mémoires*. Nous suivons l'orthographe de Goldoni.

⁸ Julie de La Bergerie est née à Paris en 1787. Stendhal a connu son nom dans les lettres qu'il a échangées avec son ami Louis Crozet en 1804. Il fut présenté par son ami à la famille La Bergerie en février 1810. Les relations amicales durèrent jusqu'au moment où, après la chute de l'Empire, Stendhal quitta Paris pour se rendre à Milan (1814). Julie se maria en décembre 1810 avec un certain M. Gauthier qui ne nous intéresse pas ici. Les relations de Stendhal et de Mme Gauthier se renouèrent en 1826, après le retour de Stendhal à Paris, et durèrent très amicalement jusqu'à la mort de l'écrivain, survenue en 1842. En 1833, quand il était en congé à Paris, Stendhal reçut de la part de Mme Gauthier le manuscrit du roman intitulé *Le lieutenant*, qui est le point de départ de *Lucien Leuwen*. En 1836 Stendhal déclara son amour à Mme Gauthier, mais il ne parvint pas à devenir son amant. Les lettres de Stendhal à son amie sont recueillies dans sa *Correspondance*. Mme Gauthier mourut à Paris en 1853, et son tombeau au cimetière Montmartre est situé non loin de celui de Stendhal.

ses *Mémoires* de notre famille ou de la famille de nos amis. Madame Gauthier n'a jamais fait allusion à ce sujet. Stendhal non plus. Peut-être ne lut-il pas assez attentivement le troisième volume des *Mémoires* de Goldoni, ou ne se souvint-il pas de ce fragment. Peut-être aussi que de son côté Madame Gauthier n'a-t-elle jamais lu les *Mémoires* de cet ami de sa famille.

Le texte des *Mémoires* de Goldoni n'est en rien démenti par les constatations qu'on fait MM. A. Doyon et Y. Du Parc dans leur intéressant article *Les Demoiselles de La Bergerie*⁹. Il en adoucit plutôt les détails. Sans aucun doute les constatations faites par A. Doyon et Y. Du Parc sont vraies et exactes, du moment qu'elles sont fondées sur des documents. Leur texte est un texte scientifique. Le texte de Goldoni est un texte littéraire, qui n'a aucune prétention d'être un texte exact dans chaque mot, dans chaque détail qui ne touche directement son auteur (c'est-à-dire Goldoni lui-même). Mais Goldoni fournit dans ses *Mémoires* un détail important qui ne se trouve pas dans l'article de A. Doyon et Y. Du Parc. Il y est question de l'oncle paternel de Cécile Haudry, mariée Rougier de La Bergerie.

Le problème du ménage de La Bergerie, tel quel nous le trouvons dans les *Mémoires* de Goldoni, est une nouvelle pièce à verser au dossier de Mme Jules Gauthier, amie de Stendhal¹⁰.

II

Dans le chapitre XX de *La Chartreuse de Parme*, les héros du roman, la duchesse Sanseverina et Fabrice, emprisonné dans la « tour Farnèse », correspondent entre eux au moyen de signaux lumineux et de l'alphabet « alla Monaca ».

⁹ A. DOYON et Y. DU PARC, *Amitiés parisiennes de Stendhal. Les Demoiselles de la Bergerie. Etude suivie d'une correspondance inédite*, in « Stendhal Club », IX, 34, 15 janvier 1967, pp. 141-154, et 35, 15 avril 1967, pp. 210-229.

¹⁰ Ce fragment des *Mémoires* de Goldoni paraît inconnu soit à MM. A. DOYON et Y. DU PARC (cf. *art. cit.*) soit à M. L. HASTIER, qui ne le mentionne pas dans son article consacré à Mme Gauthier (*La dernière amie de Stendhal*, in « Revue des Deux Mondes », 1er février 1965, pp. 406-418).

Quel était le « pilotis »¹¹ de ce passage? La réponse n'a pas été donnée par les éditions critiques de la *Chartreuse*, ni même par l'édition établie par H. Martineau¹². On ne peut pas chercher la source de l'alphabet « alla Monaca » dans les alphabets dont se servaient les prisonniers. La détermination « alla Monaca » désigne qu'il faut chercher la solution au niveau des monastères pour les femmes.

Nous proposons la solution du problème dans le texte suivant des *Mémoires* de Goldoni:

Les fenêtres de ma chambre donnoient justement vis-à-vis le clocher du couvent [des religieuses de Saint-François]; on avoit ménagé dans sa construction de faux jours, au travers desquels on voyoit confusément la figure des personnes qui s'y accostoient; j'avois vu plusieurs fois à ces trous, qui étoient des quarrés longs, des figures et des signes, et j'appris avec le tems, que ces signes marquoient les lettres de l'alphabet, qu'on formoit des mots, et qu'on pouvoit se parler de loin; j'avois presque tous les jours une demi-heure de cette conversation muette, dont les propos n'étoient que sages et décens. C'est pour le moyen de cet alphabet manuel, que j'ai appris que...¹³.

Pour Stendhal, l'alphabet « alla Monaca » était un « ancien alphabet »¹⁴. En réalité, le fragment des *Mémoires* de Goldoni contenant l'allusion à l'alphabet en question se passe en 1728, et rien dans le texte ne montre qu'il était récent. Dans le texte de *La Chartreuse* l'alphabet « alla Monaca » fait son apparition pour la première fois le 22 janvier 1823¹⁵, c'est-à-dire 95 ans après le récit fait par Goldoni: voilà pourquoi cet alphabet pouvait avec raison être appelé « ancien ». Toutefois la comparaison entre le texte des *Mémoires* et celui de la *Chartreuse* ne montre pas une conformité complète. L'alphabet dont parle Goldoni servait pour mettre en correspondance

¹¹ Dans la terminologie des études stendhaliennes « pilotis » désigne une note indiquant la source de l'information de Stendhal écrite par Stendhal lui-même ou, exceptionnellement, la source de l'information dont s'est servi Stendhal.

¹² *La Chartreuse de Parme*. Texte établi, avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et variantes par H. MARTINEAU, Paris, Garnier, 1961. — Cf. aussi le texte établi, présenté et annoté par H. DEBRAYE, Grenoble-Paris, B. Arthaud, 1948, 2 vol.

¹³ *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. ORTOLANI, éd. cit., pp. 90-91. Ce passage se trouve dans le chap. XIX de la première partie des *Mémoires*.

¹⁴ *La Chartreuse de Parme*. Texte établi... par H. MARTINEAU, éd. cit., p. 325.

¹⁵ *Idem.*, p. 520 (*Chronologie de la « Chartreuse de Parme »*).

entre elles les personnes qui se trouvaient à l'intérieur du couvent (précisément dans le clocher) avec les personnes qui se trouvaient à l'extérieur: il s'agit donc d'une situation analogue à celle que l'on trouve dans la *Chartreuse*. Mais la différence entre « l'alphabet de chez Goldoni » et « l'alphabet de chez Stendhal » consiste dans le fait que chez Stendhal chaque lettre porte son numéro, et chez Goldoni les lettres sont représentés par des signes et des figures. Il faut ajouter que Goldoni ne donne pas des précisions exactes sur l'alphabet dont il parle. C'est Stendhal qui précise par son imagination ce que Goldoni avait décrit sans entrer dans les détails.

D'où viennent alors les différences entre Goldoni et Stendhal? Nous pensons qu'il n'y qu'une raison qui puisse expliquer ces différences. En 1804 Stendhal lisait les *Mémoires* de Goldoni dans l'édition française, en trois volumes, que nous avons déjà indiquée¹⁶, et c'est dans cette édition qu'il avait trouvé, dans le premier volume, le passage cité: ce passage ne se trouve pas dans les « Prefazioni Pasqualine »¹⁷. Nous n'avons pas la preuve que Stendhal ait lu l'édition française des *Mémoires* de Goldoni une seconde fois après 1804, ce qui, d'ailleurs, n'exclue pas le contraire. Du moment que la *Chartreuse* a été écrite en 1838, entre la lecture et la mise à profit pour le roman de ce fragment des *Mémoires* se sont écoulés 34 ans. C'est donc ce laps de temps et aussi le génie créateur de Stendhal qui ont pu changer le texte primitif de Goldoni¹⁸.

III

Dans les « Notes et Souvenirs » de Prosper Mérimée qui forment une espèce de Préface à la première édition de la *Correspondance* de Stendhal, on peut lire le fragment suivant:

¹⁶ Cf. la note 6.

¹⁷ *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. ORTOLANI, éd. cit., note à la page 661.

¹⁸ La solution que nous avons trouvée est en quelque sorte la réponse à la question posée jadis par le Docteur F. L. MARS dans le *Carnet des Lecteurs* du « Stendhal Club », à la page 245 du n° 3 du 15 avril 1959. Jusqu'à présent la question est demeurée sans réponse.

La constante préoccupation de Beyle était l'étude des passions. Lorsque quelque provincial lui demandait quelle était sa profession, il répondait gravement: *Observateur du cœur humain*¹⁹.

D'où Stendhal a-t-il tiré cette locution, cette formule? D'où lui vint l'inspiration pour cette définition? M. P. Jourda ne le dit pas²⁰, ni même Henri Martineau qui pourtant a donné le titre *Observateur du cœur humain* à l'un des chapitres de son livre *Le cœur de Stendhal*, œuvre désormais classique dans l'ensemble des études stendhaliennes²¹. Une solution à cette question demeurée jusqu'à présent sans réponse nous l'avons trouvée dans le fragment suivant des *Mémoires* de Goldoni:

Voilà une digression étrangère à ces *Mémoires*, mais j'aime à bavarder quelquefois, et sans courir après l'esprit, rien ne m'intéresse davantage que *l'analyse du cœur humain*²².

Observateur du cœur humain et *l'analyse du cœur humain*: sans doute la première définition a-t-elle été inspirée par la seconde. La lecture des *Mémoires* de Goldoni, une lecture qui a laissé des traces ineffaçables dans son subconscient, a inspiré, après une vingtaine d'années, la définition de Stendhal. Le fait que la définition n'est pas tout à fait originale n'a pas une grande importance; ce qui, au contraire, se révèle extrêmement importante c'est que la source de la définition stendhalienne se trouve dans la pensée d'un grand écrivain italien.

LESZEK SLUGOCKI

¹⁹ STENDHAL, *Correspondance inédite*, précédée d'une introduction par PROSPER MÉRIMÉE, Paris, M. Lévy, 1855, t. I, p. XIV. Cf. aussi PROSPER MÉRIMÉE, *Portraits historiques et littéraires*, texte établi et annoté avec une introduction par PIERRE JOURDA, Paris, Ed. Champion, 1928, p. 179. X C'est nous qui avons souligné le texte.

²⁰ PROSPER MÉRIMÉE, *Portraits historiques et littéraires*, texte établi... par P. JOURDA, éd. cit., p. 309.

²¹ H. MARTINEAU, *Le cœur de Stendhal*, Paris, 1953, 2 vol. Le chapitre XVI, *Observateur du cœur humain*, se trouve dans le II vol., p. 127 sq.

²² *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. ORTOLANI, éd. cit., p. 81. Ce passage se trouve dans le chap. XVIII de la première partie des *Mémoires*: c'est nous qui avons souligné le texte.

CRONACA BIBLIOGRAFICA

(a cura di Teresa CIRILLO, Salvatore FERRARA, Eilde MELILLO REALI, Rosa POLESE, Giuseppe Carlo ROSSI, Stefania SPADA).

A. Galmés de Fuentes, *El libro de las batallas*. (*Narraciones caballerescas aljamiado-moriscas*). Universidad de Oviedo, 1967, pp.109.

L'antico topico, secondo il quale la Penisola Iberica sarebbe il punto di contatto e di confronto fra la civiltà occidentale e quella orientale, viene ancora una volta confermato dal lavoro di A. Galmés de Fuentes che, con la pubblicazione di questo *Libro de las batallas*, tipico esempio di letteratura « aljamiado-morisca », dà inizio alla realizzazione del suo proposito di « ir sacando a la luz ese rico tesoro ... » costituito da « ... más de doscientos manuscritos, en su mayoría sin publicar, esparcidos por distintas bibliotecas nacionales y extranjeras ».

È noto che i « moriscos », spesso convertiti solo apparentemente alla religione cristiana ma seguaci in segreto dei precetti mussulmani, stabilitisi in terra iberica, anche dopo la conclusione della « Reconquista », subirono un naturale processo di assimilazione per cui si abituarono, tra l'altro, all'uso della lingua castigliana, da essi denominata « aljama ». La testimonianza scritta di tale simbiosi arabocristiana, nel periodo che va dal XIV al XVI sec., è data dalla letteratura « aljamiado-morisca » i cui testi anonimi, redatti in lingua romanza ispanica, furono però trascritti, sia per superstizione sia per obbedire ad un arcano desiderio di mistero, con caratteri arabi.

Il *Poema de Yusuf* è il più importante esempio di letteratura « aljamiada »; alla migliore conoscenza di tale genere contribuisce ora lo studio di A. Galmés de Fuentes sui tre manoscritti del sec. XVI che tramandano il *Libro de las batallas*, una silloge di componi-

menti in prosa, di genere cavalleresco, che narrano, in un tono sempre a mezzo fra il reale e il fantastico, le varie vicende delle spedizioni militari effettuate dagli arabi nei primi tempi della loro trionfale espansione sotto l'egida di Maometto.

L'argomentazione dedicata da Galmés de Fuentes alle leggende « aljamiadas » tende, prima di tutto, a sottolineare che i vari racconti si sviluppano e si articolano in un sostanziale rispetto di una verità storica che si riscontra anche nei minimi particolari. Tale constatazione è confermata, ad esempio, dal confronto fra la versione « morisca » della battaglia di Hunayn e la relazione della stessa battaglia lasciata dal grande storico mussulmano Tabari. (Cfr. *Apéndices*, pp. 77-105). Naturalmente nelle leggende si accolgono molti episodi fittizi necessari per l'elaborazione poetica della realtà. Infatti è facile comprendere come il ricordo della trionfale epopea dei primi tempi dell'Islam, filtrato attraverso l'accesa immaginazione araba, si sia andato arricchendo sempre più di elementi fantastici fino a giungere alla versione « morisca » in cui spesso le vittorie di Maometto e dei suoi seguaci assunsero il carattere e il prestigio di avvenimenti miracolosi. Tuttavia la presenza nelle leggende « aljamiadas » di elementi fantastici e meravigliosi (basti citare, fra tutti, gli interventi in extremis dell'Arcangelo Gabriele in favore dell'esercito arabo) non altera sostanzialmente il tono realistico del racconto per cui il lettore è portato a stabilire una relazione fra le leggende « aljamiadas » e l'epopea occidentale; e tale relazione, come ricorda Américo Castro, può essere giustificata dalle abitudini contratte durante la convivenza plurisecolare. Questo discorso rimane valido anche per quanto riguarda la figura del protagonista della narrazione epica. L'eroe del *Libro de las batallas* non è Maometto ma il genero Ali, che con la sua costante presenza conferisce unità e continuità ai vari episodi. In Ali vengono a convergere gli attributi del campione mussulmano e dell'eroe cristiano. Se da un punto di vista fisico Ali « ... panzudo, corto de piernas, calvo y padeciendo oftalmía » si differenzia nettamente dall'archetipo cristiano, dal punto di vista morale egli può ben competere con i campioni dell'epica occidentale, dal momento che vien definito « el espejalado de los barraganes, el demostrante de las maravillas ».

Le leggende della letteratura « aljamiada » ebbero vasta diffusione; gli anonimi narratori si servirono di uno stile sobrio, impersonale, ma non per questo privo di effetti. Infatti il ritmo mono-

tono è spesso ravvivato dalle note più vivaci adottate per le descrizioni delle battaglie e dal frequente uso del dialogo, così come ben dimostra Galmés de Fuentes inserendo una scelta antologia di brani esemplificativi nel corso della sua sobria ed efficace esposizione.

T. C.

FAITH LYONS, *Les Eléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIIIe siècle*. (en particulier Amadas et Ydoine, Gliglois, Galeoran, L'Escoufle, Guillaume de Dole, Jehan et Blonde, Le Castelain de Couci). Genève, Librairie Droz 11, rue Massot, 1965. Pp. 188, in 12° (16,30 × 25 cm.).

Faith Lyons è stato iniziato alla letteratura medievale francese dai professori Kathleen Chesney e Eugène Vinaver all'università di Oxford ed ha perfezionato la propria preparazione a Parigi sotto la direzione di due grandi maestri della Filologia Romanza: Mario Roques e Jean Frappier.

Egli sceglie per la sua indagine filologica i romanzi più notevoli dal punto di vista della descrizione, gli stessi che lo storico della società francese nel XIII secolo, CH. V. Langlois, esaminò nel 1904, ma in maniera più generica.

Il lavoro del nostro autore mira, attraverso l'arte della descrizione ed i principali temi in essa ricorrenti, ad una più approfondita conoscenza della vita sociale in Francia, nel Medio Evo.

Dopo aver precisato che per romanzo di avventura è da intendersi ogni romanzo cortese in versi che non appartenga né ai romanzi antichi, cioè ispirati alla antichità classica, né bretoni, lo studioso inglese stabilisce, con sufficiente documentazione, in quale misura ed in quale parte ogni romanziere rivela la sua dipendenza dalla tradizione.

Indi egli cerca di mettere in evidenza l'apporto personale, le tendenze artistiche e tematiche di ogni romanziere esaminato nell'ambito della letteratura di osservazione e il graduale progresso realizzato dall'arte descrittiva; progresso che scaturisce, ovviamente, da un attento esame degli elementi descrittivi analizzati nei sette romanzi francesi.

L'esame degli elementi descrittivi è condotto alla luce dei principi della retorica medievale.

È noto, infatti, come la retorica abbia avuto la sua indubbia ripercussione nelle opere della nascente letteratura romanza e abbia dato il suo valido contributo all'arricchimento della creazione poetica.

L'arte descrittiva nel romanzo di avventura francese registra, nel corso del XIII secolo, una sostanziale evoluzione ed un graduale cambiamento nel tono generale.

L'arco di questa evoluzione verso il romanzo di costume e verso il realismo ha in *Amadas e Ydoine* il suo inizio e si conclude, non senza proiezione verso il futuro, con il *Castelain de Couci*.

Questo sta a significare che verso la fine del Duecento il romanziere, dopo essersi liberato dagli ostacoli della tradizione, sposta il proprio centro di interesse verso altri poli di attrazione, verso altri elementi da lui ritenuti di ordine superiore, quali il reale e l'umano.

L'analisi delle caratteristiche dell'arte descrittiva, nel vasto e complesso quadro del romanzo di avventura, è di indiscutibile interesse per la filologia romanza e per la letteratura medievale.

I vari capitoli in cui si articola l'opera del filologo inglese ci guidano alla scoperta dei veri valori funzionali della tematica trattata. Essi ci rivelano, inoltre, molti aspetti significativi della vita e del costume medievali e mettono in risalto le tecniche descrittive applicate dai vari romanzieri alla descrizione di persone, oggetti e scene.

I pregi che si riscontrano nell'opera del nostro autore sono: obiettività critica, chiarezza espressiva, precisione concettuale ed unità di direttive.

Il libro è corredato da numerose citazioni bibliografiche quasi ad ogni piè di pagina, da un repertorio bibliografico finale e da un indice alfabetico per soggetti e per autori. E costituisce un contributo prezioso per l'ulteriore conoscenza dell'imponente patrimonio letterario della narrativa medievale francese — più precisamente del romanzo di avventure nel secolo XIII —.

S. F.

Maria Alzira Barahona, *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1968.

Il lavoro ha origine da una tesi di laurea redatta nel 1966, e dichiara già nella premessa i limiti del discorso che vuole affrontare: limiti metodologici, dovuti alla sua stessa iniziale natura, e limiti cronologici, che risultano particolarmente vistosi nel caso dell'opera di Maria Judite de Carvalho, esaminata solo sino alla data del 1963.

Nonostante queste carenze di base, ci sembra che lo studio rappresenti un contributo stimolante e originale per una migliore conoscenza, se non del romanzo portoghese contemporaneo nella sua totalità, almeno di quattro fra i suoi protagonisti oggi più qualificati e rappresentativi, da Agustina Bessa Luís a Vergílio Ferreira, dalla Carvalho ad Augusto Abelaira.

Per ognuno di questi autori la Barahona ricerca e definisce il concetto di tempo narrativo, dopo una doverosa introduzione storica che prende le mosse essenzialmente da Proust e fissa nei nomi di António Patrício, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Raul Brandão gli antesignani portoghesi di più o meno coscienti innovazioni nei moduli espressivi della prosa letteraria.

Così il tempo della Bessa Luís sarebbe un « tempo de derivação », quello di V. Ferreira un « tempo de pesquisa », mentre la Carvalho e l'Abelaira, per i quali la tecnica narrativa si distacca in misura molto minore dalla realtà del presente, adotterebbero rispettivamente tempi « de integração » e « de convergência ».

Lo sforzo di sistematizzazione non restringe comunque gli interessi critici della studiosa che, pur partendo da una visuale specifica della ricerca strutturalistica, riesce a presentare con molta acutezza i mezzi espressivi e l'*animus* creativo dei quattro scrittori, rivelandosi interprete congeniale soprattutto dell'opera di Agustina Bessa Luís, dove, del resto, più chiaramente e razionalmente si affronta e si risolve il problema di un tempo di « recherche ».

E. M. R.

Theodoro Henrique Maurer Jr., *O infinito flexionado português*. São Paulo, Editôra da Universidade, 1968.

L'interesse del Maurer per il problema dell'origine e del trattamento dell'infinito personale (o « flexionado », come lo studioso brasiliano preferisce chiamarlo), tipico del portoghese — ma presente anche nel galego, nell'ungherese, nel leonese arcaico e, in certa misura, nel napoletano antico —, è documentato sin dal 1951, quando l'autore gli dedicava quaranta pagine del lavoro su *Dois problemas da língua portuguesa*.

L'argomento, ripreso poi dal Maurer nel '57, trova adesso la definitiva sistemazione in quest'opera storico-descrittiva, dove l'ampio spazio riservato all'esemplificazione didattica giustifica e conforta i risultati dell'indagine più propriamente filologica.

Confutando la vecchia tesi del Rodrigues e della Michaelis l'autore dimostra con argomenti a nostro avviso culturalmente validi come la flessione dell'infinito non derivi dall'imperfetto congiuntivo latino, ma prenda le mosse dallo stesso infinito usato con valore personale in tutta la Romània, dove sporadicamente si rilevano tendenze verso una flessione di tale tempo: una ragione determinante della specifica vitalità della forma flessionata nel portoghese sarebbe da ricercarsi, ragionevolmente, nella presenza di strutture analoghe per il futuro del congiuntivo.

All'uso attuale di questo infinito il Maurer dedica molta parte della ricerca, sforzandosi di stabilire una regolamentazione soprattutto per i casi in cui esso appare facoltativo. Sarebbe stato forse comunque opportuno distinguere meglio gli esempi tratti dal portoghese europeo da quelli che possono provenire da autori brasiliani, come Jorge Amado, abbastanza lontani ormai dalla sintassi della madre patria.

La bibliografia, pur ampia e ragionata, manca di alcuni nomi, fra cui quello dell'Hampejs, che in varie occasioni, anche recenti, si è utilmente occupato del problema.

E. M. R.

Simon de Pouille. Chanson de geste éditée d'après le manuscrit n.4780 de la Bibliothèque Nationale par Jeanne Baroin, Genève Droz, (Textes littéraires Français), 1968, pp. 264.

L'autrice dell'edizione critica di questa *Chanson de geste* del XIII secolo, Jeanne Baroin, si è assunto il non facile compito di presentare un testo di scarso interesse artistico e storico.

Esistono di *Simon de Pouille* tre versioni manoscritte, che la studiosa esamina e confronta nella prima parte della sua lunga introduzione: questo lavoro non è però coronato da conclusioni interessanti, perché i manoscritti, tre copie rimaneggiate della canzone originale, presentano incongruenze così notevoli che impediscono di fissare quale sia il più fedele.

Tuttavia, pur trovandosi nell'impossibilità di definire il testo originale della *Chanson*, l'autrice riesce a dedurre considerazioni notevoli dall'esame della letteratura contemporanea o immediatamente anteriore ai manoscritti e da un esame filologico di questi testi.

Un brano della *Chronica* del monaco Aubri de Trois-Fontaines offre alla Baroin lo spunto per alcune deduzioni: la leggenda di Simon è ben nota verso il 1250, la canzone quindi è anteriore a questa data; inoltre Simon è presentato come nipote di Garin de Monglane: questo particolare autorizza l'autrice ad avvicinare la *Chanson*, che non presenta stretti legami con nessuno dei grandi cicli epici, al ciclo di quell'eroe. La studiosa individua poi nel 1059, l'anno in cui i Normanni si insediano nel ducato di Puglia, il termine *-a quo-* della formazione di questa leggenda. Il personaggio di Simon non è storico, non essendo esistito nessun duca di Puglia con quel nome; esso sembra inoltre presentare caratteristiche prese da più di un personaggio storico.

Nel capitolo seguente dell'introduzione la studiosa cerca di ricostruire la personalità dell'autore della *Chanson*: esamina il quadro geografico in cui si svolge il poema; osserva che esso non è scritto per un uditorio colto e che non presenta affinità con la letteratura cortese.

Le qualità dell'autore non risiedono nella raffinatezza ma derivano « de son esprit réaliste, de son robuste bon sens » (pag. 35).

Dopo alcune osservazioni sul carattere dei personaggi, l'autrice passa ad esaminare la composizione e lo stile dell'opera e trae da questo studio delle conclusioni degne di nota: « Plus doué pour la

construction du vers que pour les subtilités psychologiques, pour la recherche ou l'adaptation d'une formule épique, rapide, frappante, que pour la réflexion savante ou le détail livresque, notre poète présente toutes les caractéristiques du poète-jongleur qui s'adresse plutôt à un auditoire qu'à un lecteur. Son art est peut-être surtout celui d'un versificateur, mais sans que jamais la composition tombe dans un exercice de virtuosité aux dépens de l'action. Bien au contraire, son style simple, familier et alerte confie de la vie au récit » (pag. 45).

Si inizia ora la parte più impegnativa dell'introduzione: lo studio del lessico della *Chanson*. La studiosa tenta dapprima di precisare, attraverso l'esame della lingua dei tre manoscritti, quelle che dovranno essere le caratteristiche della *Chanson* originale. Il difficile lavoro porta ad alcune affermazioni cui l'autrice arriva attraverso un chiaro ragionamento, basato su osservazioni acute e precise: « La confrontation des trois récits A, B et C montre que le poème primitif a subi, et dans le détail et dans le plan d'ensemble, des altérations très importantes; il n'est même pas certain qu'il nous en reste autre chose que des remaniements. On peut supposer que ces transformations ne se sont pas opérées en quelques années seulement » (pag. 65). Essa volge poi la sua attenzione alla lingua del manoscritto A, che è quello da lei edito, e cerca di capire in quale ambiente visse il copista, esaminando le sue caratteristiche lessicali: « Dans son ensemble, la langue du manuscrit rappelle surtout la partie est du domaine d'oïl: Bourgogne et Lorraine principalement. Il est probable que le poème a été transcrit dans la région sud-est d'oïl, non loin de la frontière linguistique du franco-provençal » (pag. 85).

Sono insomma lodevoli il metodo e la serietà con cui questo lavoro è stato formulato e condotto. La studiosa ha saputo sfruttare nel modo migliore i pochi elementi che erano a sua disposizione; e le conclusioni cui è giunta, anche se non molto precise, ci permettono di inquadrare in modo sufficientemente chiaro *Simon de Pouille* nell'epoca e nell'ambiente in cui è stato composto.

R. P.

Jorge de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quincentista peninsular*. Lisboa, Portugália Editora, 1969, pp. XIV + 249.

Il comprensibile accanimento con cui la tradizione critica portoghese si è sempre preoccupata di esaltare e di difendere i valori simbolici oltre che poetici del poema nazionale di Luís de Camões, *Os Lusíadas*, se da una parte ha contribuito a richiamare l'attenzione del pubblico mondiale su quell'opera, dall'altra ha finito, attraverso il tempo, per compromettere almeno in parte il significato dell'opera lirica di quel grande poeta. Spetta alle generazioni più vicine a noi e alla nostra essersi reso conto di ciò, anche in Portogallo, pure attraverso perplessità, esitazioni, contraddizioni.

Nello spirito di tale revisione sostanziale lavora da tempo, da circa un ventennio, uno degli studiosi culturalmente più aperti, criticamente più coraggiosi, ed esteticamente più sensibili, che vanta il Portogallo di oggi, Jorge de Sena, da vari anni docente della letteratura patria in università straniere, prima in Brasile e ora negli Stati Uniti. L'attenzione di lui sul Camões è appunto soprattutto rivolta a un riassetto generale sia dei dati di fatto sull'opera lirica del poeta, sia delle considerazioni che se ne possono dedurre a ragion veduta per un senso di proporzione dei valori di quell'opera più consona con la realtà, alla luce di criteri finalmente liberi da polemiche, di qualunque sorta esse siano state o siano, a vantaggio o a svantaggio di quel poeta nei riguardi di altri, oppure a vantaggio o a svantaggio di singole manifestazioni d'arte nel complesso dell'attività del poeta stesso. Con la nota vivacità di formulazione e di difesa delle proprie opinioni Jorge de Sena prosegue in questo libro il proprio discorso sul poeta lirico, discorso validamente ed efficacemente iniziato col precedente volume *Uma Canção de Camões* (Lisboa 1966) e continuato attraverso studi minori, ben collegati fra di loro da una visione metodologica letterario-culturale di cui la critica portoghese sui grandi problemi nazionali non potrà non tenere conto per il futuro. Il presente volume, che sottopone a un vaglio rigoroso le modalità con cui l'opera lirica del Camões fu presentata nelle edizioni dal 1595 al 1663, risponde infatti a un'esigenza filologico-estetica che non lascia nulla di intentato né di trascurato per liberare il campo dalle sovrastrutture che si sono andate accumulando attraverso i secoli, per richiamare la critica portoghese alla necessità e all'urgenza di un esame serio dei testi, per riportare ai punti di partenza delle

statistiche (a cominciare dalle statistiche delle tecniche metriche) l'intricatissimo problema dei rapporti della lirica cinquecentista portoghese con quella italiana in genere e petrarchesca in specie — sia nei rapporti diretti sia nelle indubie ma tuttora non sempre ben definite interferenze castigliane —.

Non è facile additare quale sia, fra i molti, il merito precipuo di questo lavoro di Jorge de Sena, di pazienza certolina e di illuminanti intuizioni: se lo sia quello di avere rifatto ordine anche cronologico nella produzione dei lirici portoghesi del Cinquecento; se quello di avere utilmente equilibrato le informazioni letterarie specifiche con quelle culturali generiche; se quello di avviare a interpretazioni nuove i fenomeni culturali portoghesi di quel secolo; se quello di avere applicato alla lirica nazionale del Rinascimento certe ricerche già fatte per quella analoga di altri paesi (per esempio, la ricerca degli schemi petrarcheschi, già fatta fra l'altro in Spagna, dal Covarsi); se quello, ancora, di non avere esitato ad affrontare, dove opportuno, il preoccupante problema dell'attribuzione di liriche di altri poeti a Camões (o viceversa). Un risultato già definitivamente acquisito è che anche gli ulteriori studi di Jorge de Sena sul Camões, se obbediranno alla cautela e alla passione insieme che informano queste pagine, accentueranno il desiderio, oltre che la necessità, di una formulazione nuova di problemi che è tempo siano affrontati con decisione pari alla cautela.

G. C. R.

M. Spaziani, *Il « Théâtre Italien » di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1966.

Crediamo che per gli studiosi di teatro il famoso *Recueil* di Gherardi sia non solo un testo unico dal punto di vista storico ma qualcosa di più, qualcosa che fa leva su una componente quasi sentimentale. Esso non è solo la raccolta di 55 commedie del *Théâtre Italien*, ma l'espressione, sempre viva e sempre egualmente avvincente, di quegli ultimi anni dell'*Ancien Théâtre Italien* a Parigi.

Nel suo libro, denso e completo sotto ogni punto di vista, M. Spaziani ci presenta otto commedie scelte nel *Théâtre Italien* di Gherardi e di queste ci dà, oltre a un'edizione critica, uno studio

attento e profondo; studio che si estende alla Commedia dell'Arte in Francia e offre suggerimenti quanto mai validi sull'argomento.

Da anni le ricerche dello Spaziani si imperniano sul teatro in Francia¹, e in particolare su quella forma di espressione teatrale tanto varia e complessa che è il teatro della *Foire*. La sua particolare competenza in questo campo gli permette ora di far luce su alcuni punti chiave per quanto riguarda un coerente svolgimento della storia dell'*Ancien Théâtre Italien*.

Il suo libro si articola sostanzialmente in tre parti. Le otto commedie pubblicate sono precedute da un'introduzione sulla storia della Commedia dell'Arte. Seguono, interessantissime, le Appendici I e II.

Nella prima parte le commedie sono state scelte, e quindi analizzate, in modo da rendere chiara e logica la trasformazione del classico canovaccio in una commedia vera e propria. Questa graduale evoluzione, che costituisce uno degli elementi più interessanti della raccolta di Evaristo Gherardi, è stata messa in rilievo, dallo Spaziani, nell'ambito delle opere di tre autori particolarmente rappresentativi del periodo: Fatouville, Regnard e Dufresny.

Ma l'analisi dello studioso va oltre. L'Appendice I dà finalmente dati certi e definitivi sulla compagnia dell'Hôtel de Bourgogne, e, soprattutto, un prezioso elenco di tutte le commedie rappresentate a Parigi dai comici italiani, dal loro arrivo, nel 1660, fino alla loro espulsione, nel 1697. Quello che per troppo tempo è stato un mito — il *Théâtre Italien* — diventa ora storia.

Eguale interesse è l'Appendice II, che ci fornisce un canovaccio inedito, *La Dame Diabliesse*. Se l'edizione critica delle otto commedie appartenenti al *Recueil* di Gherardi è un punto fermo e costruttivo per ciò che concerne lo studio della Commedia dell'Arte — tutti sanno che, anche se molto studiato, l'argomento resta sfuggente e molteplice —, sia in Francia che in Italia esistono molte raccolte di canovacci ancora inediti. Questo che lo studioso ci presenta fa parte del ms. 9329 della Biblioteca Nazionale di Parigi. Egli lo fa precedere da una minuziosa descrizione del ms.,

¹ M. Spaziani, *Lesage e il Théâtre de la Foire*, Roma, 1958. — *Il teatro della Foire*, Roma, Ed. Dell'Ateneo, 1965.

nella quale avanza un'ipotesi suggestiva sulla motivazione di tale raccolta. Si aprirebbe in tal modo una nuova luce su questo periodo teatrale e, soprattutto, sul realizzarsi di uno spettacolo della Commedia dell'Arte.

Si può affermare dunque che questo nuovo libro dello Spaziani segna, nei riguardi delle sue opere precedenti, un ulteriore passo avanti nella conoscenza del fatto teatrale e di quello, così particolare, del *Théâtre Italien* a Parigi.

S. S.

S. Thérault, *La Commedia dell'Arte vue à travers le Zibaldone de Pérouse*, Paris, édition du C. N. R. S., 1965.

Si è parlato e si parla tuttora molto di Commedia dell'Arte. Da pochi anni è stato pubblicato, anche nella traduzione italiana, l'esauriente e approfondito studio di A. Nicoll¹ che, in un'ampia visione d'insieme di tale spettacolo, ne mette in rilievo l'eccezionale importanza teatrale. Riteniamo tuttavia che non tutto sia stato ancora detto. Sono tuttora molte le raccolte di canovacci rimaste inedite. Per questo il libro della Sig.na Thérault ha piena validità costruttiva ai fini della ricerca.

Lo *Zibaldone* di Don Placido Adriani è un'opera personalissima e, in un certo senso, a se stante rispetto alle altre raccolte di canovacci. Ci sembra che nel pubblicare sei scenari dello *Zibaldone* la Sig.na Thérault abbia saputo conservare il più fedelmente possibile il carattere del tutto soggettivo dell'opera.

Nell'introduzione appare con quale spirito acuto e lucido l'autrice esamina lo Spettacolo all'Improviso. Ci sembra di poter cogliere soprattutto, attraverso la sua analisi, un interesse umano, quasi nostalgico, nei confronti del mondo della Commedia.

Destinato al pubblico francese, il libro è dato con una libera traduzione del testo italiano a fronte. Ogni canovaccio è introdotto da un riassunto dell'intreccio, dall'analisi del valore teatrale, della

¹ A. Nicoll, *The World of Harlequin*, a critical Study of the Commedia dell'Arte by Allardyce Nicoll, Cambridge, University Press, 1963. Traduzione italiana, Milano, Bompiani, 1965.

messa in scena, dei personaggi. Questa presentazione, anche se chiara e logicamente svolta, ci sembra però, nel complesso, un allontanamento da quelli che, a nostro avviso, sono i problemi di fondo che ogni canovaccio della Commedia dell'Arte presenta. L'intreccio è sostanzialmente ben poca cosa e può essere ridotto a schemi generali dai quali non ci si distacca mai molto. I personaggi esistono raramente in quanto tali; è sempre il « tipo » che, di volta in volta, realizza se stesso sotto una nuova luce. È soprattutto l'azione, più o meno improvvisata, che costituisce l'unicità di tale spettacolo.

Un glossario dei termini napoletani che si trovano negli scenari dell'Adriani termina questo studio e attesta la scrupolosa documentazione dell'Autrice.

Col suo lavoro S. Thérault ha dunque contribuito alla riesumazione di testi che, nella loro apparente scheletricità, conservano ancora, per gli amatori di teatro, qualcosa della vita che li aveva animati sul palcoscenico.

S. S.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

(dagli « Annali » o dal Direttore personalmente)

- Xavier Abril, *Dos estudios. I, Vallejo y Mallarmé; II, Vigencia de Vallejo*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1960, pp. 39.
- Francisco Aguilar Piñal, *La Real Academia Latina Matritense en los planes de la Ilustración*. Estratto da « Anales del Instituto de Estudios Madrileños », Madrid, III (1968), pp. 35.
- Vicente Aleixandre, *Poemas de la consumación*. Barcelona, Plaza & Janés, 1968, pp. 111.
- Castro Alves, *Antologia poética*, a cura di Gaston Figueira. Montevideo, Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro, 1968, pp. 65.
- Joana Lopes Alves, *A linguagem dos pescadores da Ericeira*. Lisboa, Junta Distrital, 1965, pp. 258 e tavv. f. t.
- Constantín Amariu, *Los siete pecados capitales*. Trad. di Carmen Boada. Barcelona, Plaza & Janés, 1968, pp. 234.
- David Antunes, *Bagunça*. São Paulo, Edição Saraiva, 1968, pp. 166.
- Mario Apollonio, *Attualità di Pirandello*. Roma, Unione Italiana per il Progresso della Cultura, 1969, pp. 89.
- Guillermo Ara, *Literatura nacional y libertad expresiva*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1960, pp. 19.
- Matilde Rosa Araújo, *O livro da Tila*. Coimbra, Atlântida Editora, 2ª ed. 1968, pp. 99.
- Sebastián Juan Arbó, *La espera*. Barcelona, Plaza & Janés, 1968, pp. 398.
- Charles V. Aubrun, *Rubén Darío en Francia*. Estratto da « Universidad de San Carlos » (San Carlos de Guatemala), LXIX (1967), pp. 29-33.
- , *Aperçu sur la structure et la signification de « Mulata de tal »*. Estratto da « Europe », sett. 1968, pp. 8.
- Enrique Badosa, *Poesía*. Barcelona, Plaza & Janés, 1968, pp. 13.
- W. Bal, *Introduction aux recherches de linguistique romane en rapport avec l'Afrique noire*. Estratto da *Recueil Commémoratif du X^e Anniversaire de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Lovanium de Kinshasa*, Paris-Louvain, Nauwelaerts, s. d., pp. 34.
- Rafael de Balbín, *Nueve poemas del espíritu*. Madrid 1968, pp. 14.
- Antônio Rangel Bandeira, *Diálogos no espelho*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1968, pp. 123.
- M. A. Barbareschi Fino, *Brasil, meu ben!* Milano, Edikon, 1968, pp. XI + 169.
- Francisco de Assis Barbosa, *Retratos de família*. Prefácio de Josué Montello. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 2ª ed. 1968, pp. XVI + 202.
- Pedro Luis Barcia, *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Estudio preliminar, reco-

- pilación y notas de ... Advertencia por Juan Carlos Ghiano. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1968, pp. 380.
- Pío Baroja, *Il volto degli italiani*. Traduzione di Alessandra Melloni. Bologna, Casa Editrice Prof. Riccardo Pàtron, 1967, pp. X + 231.
- Gaspar Barreiros, *Chorographia*. Coimbra, Universidade, 1968, pp. X + 249 (con l'aggiunta di *Censuras*, altra opera dello stesso autore, riprodotta senza numerazione di pagine).
- Alfredo Barrera, *Seis poetas nicaragienses contemporáneos*. Torino, Università, 1968, pp. II + 80.
- José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*. Madrid, El Bardo, 1968, pp. 392.
- Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana. V - E-FIN*. Torino, U. T. E. T., 1968, pp. 1057.
- Carlo Battisti - Gabriella Giacomelli, *I nomi locali del burgraviato di Merano*, vol. I. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1968, pp. 318.
- Alessandro Bausani, *Kulturbegegnung in Indonesien*. Estratto da « Antaios », Stuttgart, IX (1968), N° 6, pp. 548-569.
- Gian Luigi Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*. Torino, G. Giappichelli, 1968, pp. XXXVI + 373.
- Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y prosas*. Edición y prólogo de Rafael de Balbín — Antonio Roldán. Madrid, Ediciones Rialp, 1969, pp. 266.
- Ettore Bonora, *Il prologo del «Giorno»*. Estratto da « Lettere Italiane », XX (1968), N. 2, pp. 201-213.
- Borges, *L'Antologia personale di ...* Trad. di Maria Vasta Dazzi. Milano, Longanesi & C., 1967, pp. 274.
- Göran Bornäs, *Trois contes français du XIII^e siècle tirés du recueil des vies des pères*, publiés par Lund, C. W. K. Gleerup, 1968, pp. 242.
- Umberto Bosco, *Il canto XXIII del Purgatorio*. Firenze, F. Le Monnier, 1968, pp. 30.
- Carmen Bravo-Villasante, *Biografía y literatura*. Barcelona, Plaza & Janés, 1969, pp. 218.
- Attilio Brilli, *Satira e mito nei Paralipomeni leopardiani*. Urbino, Pubblicazioni dell'Università, serie di Lettere e Filosofia, vol. XXI, 1968, pp. 151.
- Brito Broca, *Memórias*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. XXVII + 243.
- Maria Cecília Caldeira, *Corrente de um elo só*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. 157.
- Vasco Callixto, *As rodas da Capital. História dos meios de transporte da cidade de Lisboa*. Lisboa, Junta Distrital, 1967, pp. 139 e tavv. f. t.
- Antonio Camarero, *Estética del color en la lengua latina*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1960, pp. 18.
- Tommaso Campanella, *Apologia di Galileo*, a cura di Luigi Firpo. Torino, U. T. E. T., 1968/1969, pp. 195.
- Ramiro Campos Turmo, *Etimología de Jibraltar ó Gibraltar*. Madrid, Biosca, 1968, pp. 6.

- Emilio Carilla, *Estudios de literatura argentina. (Siglo XX)*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, 1968, pp. 173.
- , *Estudios de literatura argentina (siglos XVI-XVIII)*. Tucumán, Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, 1968, pp. 123.
- André Carneiro, *Introdução ao estudo da « Science-Fiction »*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1968, pp. 137.
- Antonio Carvajal, *Tigres en el jardín*. Madrid, El Barco, 1968, pp. 63.
- J. G. Herculano de Carvalho, *Símbolo e conhecimento simbólico*. Estratto dalla rivista « Rumo », N° 135, maggio 1968, pp. 13.
- , *Crítica filológica e compreensão poética*. Estratto da *Litterae hispanae et lusitanae*, München, Max Hueber Verlag, 1968, pp. 85-107.
- Rodolfo M. Casamiquela, *Sobre la significación mágica del arte rupestre nord-patagónico*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1960, pp. 55.
- , *Estudio del millatun y la religión araucana*. Ivi, ivi, 1964, pp. 271.
- , *Rectificaciones y ratificaciones hacia una interpretación definitiva del panorama etnológico de la Patagonia y área septentrional adyacente*. Ivi, ivi, 1965, pp. 146.
- José Caso González, *La génesis del Lazarillo de Tormes*. Estratto da « Archivum », Oviedo, XVI (1966), pp. 129-155.
- Aníbal Pinto de Castro, *A mensagem de Afonso Lopes Vieira*. Leiria, Câmara Municipal, 1968, pp. 29.
- Ferreira de Castro, *O instinto supremo*. Lisboa, Guimarães & C., 1968, pp. 362.
- Estêvão Rodrigues de Castro, *Obras poéticas em português, castelhano, latim, italiano*. Textos éditos e inéditos coligidos, fixados, prefaciados e anotados por G. Manuppella. Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1967, pp. X + 650.
- Gabriel Celaya, *Canto en lo mio*. Madrid, El Bardo, 1968, pp. 142.
- Amândio César, *Parágrafos de literatura ultramarina*. Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural 1967, pp. 340.
- Guilhermino César, Donald Schüller, Flávio Loureiro Chaves, *Euclides da Cunha*. Porto Alegre, Faculdade de Filosofia, 1966, pp. 106.
- Antônio Ribeiro Chiado, *Autos*, vol. I, a cura di Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968, pp. X + 254.
- Oswaldo Chiareno, *Note e recensioni su scrittori spagnoli*. Genova, Libreria Editrice Mario Bozzi, 1966, pp. 278.
- Ciceron, *Defensa del poeta Arquias*. Introduzione e note di Antonio Camarero. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1965, pp. 109.
- Hernâni Cidade, *Portugal Histórico-Cultural*. Lisboa, Arcádia, 2^a ed. 1968, pp. 526.
- , *Luis de Camões. II volume. O épico*. Lisboa, Livraria Bertrand, 3^a ed., 1968, pp. 258.
- Héctor Ciochini, *Góngora y la tradición de los emblemas*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1960, pp. 70.
- , *Temas de crítica y estilo*. Ivi, ivi, 1960, pp. 97.
- Sá Coimbra, *Eva*. Porto, Editorial Inova, 1968, pp. 242.
- Maria Romano Colangeli, *Classicismo e romanticismo in M. de Cabanyes*. Lecce, Edizioni Milella, 1967, pp. 367.

- Carlos E. Cortés e Richard Kornweibel, *Bibliografía da história do Rio Grande do Sul (Período Republicano)*. (Porto Alegre), Universidade Federal, 1967, pp. 58.
- José Ramón Cortina, *El arte dramático de Buero Vallejo*. Madrid, Editorial Gredos, 1969, pp. 130.
- Afrânio Coutinho, *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*. São Paulo, Universidade - Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. XXIV + 199.
- Crestomație Romanică*. Întocmită sub conducerea Acad. Iorgu Iordan. Vol. al III-lea, partea I. București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968, pp. 1331 e tavv. f. t.
- Benedetto Croce, *A poesia*. Tradução de Flávio Loureira Chaves. Supervisão e revisão de Angelo Ricci. Porto Alegre, Universidade Federal, 1967, pp. XI + 223.
- Félix Cucurull, *Poemas escolhidos*. Seleção e tradução de Stella Leonardos. São Paulo, Monfort Editor, 1968, pp. 99.
- Attilio Dabini, *Notas sobre la « Commedia dell'Arte »*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1967, pp. 77.
- Mary L. Daniel, *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Introdução de Wilson Martins. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. XXXVII + 186.
- Salvator d'Anna, *Poesia del Brasile d'oggi*. Palermo - S. Paulo, Editrice Palma, 1968, pp. 149.
- Giuseppe De Gennaro, *Il sentimento tragico della vita nell'opera di M. A. Asturias*. Estratto dalla rivista « Letture », Milano n. 5, maggio 1968, pp. 20.
- Adalbert Dessau, *Mythus und Wirklichkeit in Miguel Angel Asturias' Bananentriologie*. Estratto da « Lateinamerika », Universität di Rostock, Primavera 1966, pp. 58.
- , *José Trigo, Betrachtungen zu einem literarischen Ereignis*. Ivi, ivi, Autunno 1967, pp. 69-79.
- Ernesto Dethorey, *Miguel Ángel Asturias premio Nobel de literatura 1967*. Breves apostillas por ... Tiden-Estocolmo, Biblioteca e Instituto de Estudios Ibero-americanos de la Escuela de Ciencias Económicas, 1967, pp. 16.
- Vincenzo de Tomasso, *La funzione dell'Università nel pensiero di José Ortega y Gasset*. Estratto da « Annali della Pubblica Istruzione », XIV (1968), 2, pp. 189-195.
- Arturo Díaz Martos, *El Instituto Central de conservación y restauración de obras de arte y antigüedades*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1968, pp. 29 e tavv. f. t.
- António Joaquim Dias Dinis, O. F. M., *Monumenta Henricina*, vol. IX (1445-1448), Direcção, organização e anotação crítica de ... Coimbra, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1968, pp. XXVI + 446.
- Nestor Duarte, *Cavalo de Deus*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. X + 156.
- Mircea Eliade, *Pe strada mântuleasa*. S. l., s. d., pp. 127.

- Enciclopedia de la Cultura Española*. Madrid, Editora Nacional, Tomo V, Queipo de Llano - Zurita, Suplemento, 1968, pp. XV + 823.
- Salvador Espriu, *Antología*. Texto catalán-castellano, prólogo de Joaquim Molas, traducción de José Batlló. Madrid, El Bardo, 1968, pp. 90.
- Vicente Fatone, *Temas de mística y religión*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1963, pp. 86.
- Celso Emilio Ferreiro, *Viaxe ao país dos ananos — Viaje al país de los enanos*. Texto gallego/castellano. Traducción y prólogo de Jesús Alonso Montero. Madrid, El Bardo, 1968, pp. 139.
- Marco Fidel Suárez, *Obras*, tomo II. — *Sueño de Luciano Pulgar*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1966, pp. LXIV + 2217.
- Silvestro Fiore, *Les origines orientales de la Légende du Graal: évolution des thèmes dans le cadre des cultures et des cultes*. Estratto da « Cahiers de Civilisation Médiévale », Poitiers, Université, X (1967), N° 2, pp. 207-219.
- Wilfried Floeck, « *Las mocedades del Cid* » von Guillén de Castro und « *Le Cid* » von Pierre Corneille — *Ein neuer Vergleich*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1969, pp. 234.
- Miguel Jaroslaw Flys, *La poesía existencial de Dámaso Alonso*. Madrid, Editorial Gredos, 1968, pp. 344.
- Ugo Foscolo, *Opere*, con un saggio critico e note di Enzo Noè Girardi. I - *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, II - *Le poesie*. Milano, Le Stelle, 1968, pp. 240 e 155.
- G. Wilhelm Freyreiss, *Reisen in Brasilien*. Estocolmo, Biblioteca e Instituto de Estudios Ibero-americanos de la Escuela de Ciencias Económicas, 1968, pp. VII + 99 e tavv. f. t.
- Joseph G. Fucilla, *Daniello's Annotations to Petrarch's « Canzoniere » and Lope de Vega's « El perro del hortelano »*. Estratto da « Mélanges de Littérature comparée et de Philologie » offerts à Mieczyslaw Brahmmer. Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, s. d., pp. 241-249.
- Maria de los Reyes Fuentes, *Elegías Tartessias*. Orense, La Editorial Comercial, 1964, pp. 63.
- , *Acrópolis del testimonio*. Sevilla, Delegación de Cultura del Ayuntamiento, 1966, pp. 83.
- Gloria Fuertes, *Poeta de guardia*. Madrid, El Bardo, 1968, pp. 165.
- Francesco Gabrieli, *Unità e divisione nel mondo arabo*. Roma, U. I. P. C., 1968, pp. 56.
- Patrick Gallagher, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*. London, Tamesis Books Limited, 1968, pp. X + 296.
- Benito Gámez, *Once treinta a. m.* México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 1968, pp. 18.
- Delfín Leocadio Garasa, *Santos en escena (Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1960, pp. 134.
- F. García Pavón, *Historias de Plinio*. Barcelona, Plaza & Janés, 1968, pp. 203.
- Sebastião da Gama, *Itinerário paralelo*. Prefácio de David Mourão-Ferreira. Lisboa, Edições Ática, 1967, pp. 112.

- Elio Gianturco, *A Selective Bibliography of Vico Scholarship* (1948-1968). Supplemento di « Forum Italicum », Buffalo, N. Y. Firenze, 1968, pp. 104.
- Pedro Gimferrer, *La muerte en Beverley Hills*. Madrid, El Bardo, 1968, pp. 44.
- Edward Glaser, *The cancionero « Manuel de Faria »*. A Critical Edition with Introduction and Notes. Münster Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1968, pp. 283.
- Arminda Gonçalves, *Chama reacendida*. Lisboa, Sociedade Industrial Gráfica, s. a. (ma 1968), pp. 86.
- Carl August Gosselman, *Informes sobre los estados sudamericanos en los años de 1837 y 1838*. Estocolmo, Biblioteca e Instituto de Estudios Ibero-americanos de la Escuela de Ciencias Económicas, 1962, pp. 172 e tavv. f. t.
- António de Gouveia, *Comentário sobre as conclusões e em defesa de Aristóteles contra as calúnias de Pedro Ramo*. Estabelecimento do texto e tradução de M. Pinto de Meneses. Introdução de A. Moreira de Sá. Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1966, pp. 207.
- Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*. Estudio preliminar, edición, notas y glosario por Margherita Morreale. Madrid, C. S. I. C., 1968, pp. 383.
- Germán de Granda, *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo* (1898-1968). Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968, pp. 226.
- Pedro Grases, *Suerte y ventura de un libro de la biblioteca de Miranda*. Estratto dalla rivista « El Farol », N° 224, marzo 1968, Caracas, pp. 12.
- Luis Guarner, *Poesías desconocidas de Vicente W. Querol*. Recopilación, prólogo y notas de ... Madrid, C. S. I. C., 1966, pp. 174.
- Nicolás Guillén, *El gran zoo*. Con ilustraciones de Francisco Todó. Madrid, El Bardo, 1969, pp. 71.
- João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*. 4ª edição, introdução de Paulo Rónai. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. LVIII + 176.
- John W. Hamilton, *Dos Obras de Lope de Vega con Tema Americano*. Auburn, Alabama, 1968, pp. XL + 178.
- Zdenek Hampejs - Jaroslav Holbíg, *Cesko-Portugalská Konverzace*. Státní Pedagogické Nakladatelství, Praha 1964, pp. 401.
- João da Rocha Hirson, *Contribuição para o estudo geológico do grupo Tamandú da série Rio das Velhas*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1967, pp. 123 e tavv. f. t.
- H. Houwens Post, *Gil Vicente proto-érasmien*. Estratto da « Caravelle », n° 9 (1967), pp. 97-108.
- , *Mário de Sá-Carneiro* (1890-1916) precursor do Surrealismo Português. Estratto da « Ocidente », Lisboa, LXXIV (1968), pp. 65-79.
- Luis Jardim, *Proezas do Menino Jesus*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. 126.
- Ulrich Knoke, *Die spanische „Maurenromanze“*. Göttingen, Universität, 1966, pp. VIII + 367.
- Werner Krauss, *Localización y desplazamientos en la novela pastoril española*. Estratto da *Actas del segundo congreso internacional de hispanistas*, Nimega, Instituto Español de la Universidad, 1967, pp. 363-369.

- , *Sobre el concepto de decadencia en el siglo ilustrado*. Estratto da « Cuadernos Hispanoamericanos », N° 215 (1967), pp. 16.
- , *Sobre el destino español de la palabra francesa « civilisation » en el siglo XVIII*. Estratto da « Bulletin Hispanique », Bordeaux, Faculté des Lettres, LXIX (1967), 3-4, pp. 436-440.
- Ernesto Krebs, *Marianela y Doña Bárbara - Ensayo de comparación*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1967, pp. 177.
- Manuel Lamana, *La novela de la postguerra*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1960, pp. 15.
- Manuel Rodrigues Lapa, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965, pp. 302.
- Fernando Lázaro, *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Salamanca, Ediciones Anaya, 1966, pp. 200.
- , *Lope de Vega. Introducción a su obra*. Ivi, ivi, 1966, pp. 231.
- Fernando Lázaro Carreter, *La ficción autobiográfica en el « Lazarillo de Tormes »*. Estratto da (Vari), *Litterae Hispanae et Lusitanae*, München, Max Hueber Verlag, s. d. (ma 1968), pp. 195-213.
- Ivan Lins, *Lope de Vega*. Porto Alegre, Faculdade de Filosofia, 1967, pp. 35.
- José Lins do Rêgo, *Fogo morto*. 7ª ed. comemorativa. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. LXIX + 290.
- , *Pedra Bonita*. 7ª edição, introdução de Paulo Rónai, ivi, ivi, 1968, pp. XXXIV + 220.
- Santiago Lorén, *Del electron a Dios*. Barcelona, Plaza & Janés, 1968, pp. 469.
- Leopoldo de Luis, *Poesía 1946-1968*. Barcelona, Plaza & Janés, 1968 pp. 234.
- Alfredo Llanos, *El problema del voluntarismo en Descartes*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1960, pp. 39.
- Aníbal M. Machado, *João Ternura*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 2ª ed. 1968, pp. XXX + 206.
- Antonio Machado, *Prose*. Traduzione e note di Oreste Macrí e Elisa Terni Aragone. Roma, Lerici Editore, 1968, pp. XXXIX + 715.
- Oreste Macrí, *Ensayo de métrica sintagmática* (Ejemplos del « Libro de Buen Amor » y del « Laberinto » de Juan de Mena). Madrid, Editorial Gredos, 1969, pp. 295.
- Maurice Maeterlinck, *A Intrusa*. Trad. de Guilhermino César. Porto Alegre, Faculdade de Filosofia, 1967, pp. 56.
- Francisco E. Maffei, *En busca de una expresión argentina*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1960, pp. 21.
- Virgilio Malvezzi, *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV*. Edición y estudio preliminar por D. L. Shaw. London, Tamesis Books Ltd., 1968, pp. LIV + 206.
- Paolo Marconi, *La Roma del Borromini*, a cura di ..., fotografie di Oscar Savio. Roma, « Capitolium », 1968, pp. 247 § 142 illustrazioni f. t.
- Raymond Marcus, *Las Casas pérouaniste*. Estratto da « Caravelle », 7, Paris 1966, pp. 25-41.
- Heitor Martins, *Bocage e Minas*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1966, pp. 64.
- Hélcio Martins, *A rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Introdução

- de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. XXIV + 134.
- Donald McGrady, *Mateo Alemán*. New York, Twayne Publishers, Inc., 1968, pp. 190.
- Maria Helena Mira Mateus, *La traduction portugaise inédite de « Li fet des romains »*. Estratto da *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología románicas*, Madrid, C. S. I. C., 1968, pp. 765-775.
- Edgard Santos Mattos, *Educação made in USA*. Lisboa, 1966, pp. 118.
- , *Congressos e conferências internacionais*. 2ª ed., Lisboa, 1966, pp. 114.
- , *Assim nasceu a Rhodesia*. Nova Lisboa, s. d., pp. 25.
- José Ramón Medina, *Poesía plural*. Barcelona, Plaza & Janés, 1969, pp. 284.
- Francisco Manuel de Melo, *Auto do Fidalgo Aprendiz*. Reprodução fac-similada da edição de 1676. Introdução por José V. de Pina Martins. Lisboa, O Mundo do Livro, 1966, pp. 51 + 20.
- Giovanni Meo Zilio, *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su « S. Ignacio de Loyola Poema Heroyco »*. Messina-Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1967, pp. 357.
- Paulo Merêa, *História e direito (Escritos dispersos)*, t. I. Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1967, pp. VIII + 330.
- Margherita Morreale, *Apostillas lexicales a los romanceamientos bíblicos: letra A*. Estratto da *Homage to John M. Hill*. Bloomington, Indiana University, 1968, pp. 281-308.
- Armor Pires Mota, *Baga-baga*, (Poemas da Guiné). Braga, Editora Pax, 1967, pp. 65.
- Rose Marie Muraro e Frei Raimundo Cintra, *As mais belas orações de todos os tempos*. Seleção e tradução de ... Prefácio de Tristão de Athayde. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. XXIII + 166.
- Carlos Orlando Nallim, *La literatura de la independencia*. Estratto dalla « Revista de Literaturas Modernas », N° 5, Mendoza, pp. 11-27.
- , *Andamento holandês e poemas graves*. Lisboa 1964, pp. 41.
- Vitorino Nemésio, *Canto de véspera*. Lisboa, Guimarães Editores, 1966, pp. 78.
- , *Elogio histórico de Júlio Dantas*. Estratto dalle *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras*, t. IX (1966), Lisboa, pp. 7-29.
- , *Violão de Morro*. Lisboa 1968, non numerato.
- Severiano F. Nicolás, *Las Influencias*. Barcelona, Plaza & Janés, 1968, pp. 287.
- R. Olivar-Bertrand, *Oratoria política y oradores del Ochocientos*. Bahía Blanca, Universidad, « Cuadernos del Sur », 1960, pp. 114.
- O « Livro de Cozinha » da Infanta D. Maria de Portugal. *Primeira edição integral do Códice Português I. E. 33 da Biblioteca Nacional de Nápoles*. Leitura de G. Manuppella e S. Dias Arnaut. Prólogo, Notas aos textos, Glossário e Índices de Giacinto Manuppella. Introdução histórica de S. Dias Arnaut. Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1967, pp. CXLV + 257.
- Lauro Olmo, *Golfos de bien*. Barcelona, Plaza & Janés, 1968, pp. 194.
- Daniel-Henri Pageaux, *L'Espagne des Lumières et la leçon des temps médiévaux*. Estratto da *Actes du Congrès de Poitiers*, s. a., pp. 123-1141.

- , *La genèse de l'œuvre poétique de M. J. Quintana*. Estratto da « Revue de Littérature comparée », [n. 146, 1963], pp. 227-267.
- , *Nature et signification de la gallomanie dans l'Espagne du XVIIIème siècle*. Estratto da *Actes du IVe Congrès de l'Association Internationale d Littérature Comparée*, Fribourg 1964. The Hague-Paris, 1966, pp. 1205-1220.
- , *Le thème de la résistance asturienne dans la tragédie néo-classique espagnole*. Estratto da *Mélanges à la mémoire de Juan Sarrailh*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966, pp. 237-242.
- , « *La Gaceta de Madrid* » et les traductions espagnoles d'ouvrages français (1750-1770). Estratto da *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, LVII, 1967, Genève, Institut et Musée Voltaire.
- , *Un Lorrain à la cour d'Espagne (1693-1699)*. Estratto da « Revue de Littérature comparée », [n. 164, 1967], pp. 589-598.
- Antonino Pagliaro - Alessandro Bausani, *La letteratura persiana*. Nuova edizione aggiornata. Firenze-Milano, Sansoni - Accademia, 1968, pp. 578.
- Antonio Palermo, *Corrado Alvaro - I miti della società*. Napoli, Liguori, 1967, pp. 130.
- Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*. București, Editura Pentru Literatură, 1967, pp. 589.
- Jack H. Parker, *Gil Vicente*. New York, Twayne Publishers, Inc., 1967, pp. 169.
- Eurípedes Simões de Paula, *I Colóquio Brasil-Japão*. São Paulo, Universidade, 1967, pp. 345.
- Roberto J. Payró, *Al azar de las lecturas*. La Plata, Universidad Nacional, 1968, pp. 204.
- Luigi Peirone, *Tradizione e irrequietezza in Nicolò Liburnio*. Genova, Casa Editrice San Giorgio, 1968, pp. 101.
- Pedro Pérez Oliva, *Iniciación al teatro*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1968, pp. 48 e tavv. f. t.
- Giorgio Petrocchi - Ferruccio Ulivi, *Stile e critica. - Avviamento allo studio della letteratura italiana*. Prima ristampa. Adriatica Editrice, Bari, 1968, pp. 558.
- Osmar Pimentel, *A lâmpada e o passado (Estudos de literatura e psicologia)*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1968, pp. 121.
- Mario Pinna, *La lirica di Quevedo nei « Poemas metafísicos »*. Estratto dagli « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », Pisa, serie II, vol. XXXVII (1968), fasc. I-II, pp. 141-161.
- , *La lirica di Quevedo*. Padova, Liviana Editrice, 1968, pp. VII + 192.
- Fernão Mendes Pinto, *No rasto do corsário*. Adaptação de Branquinho da Fonseca. Lisboa, Portugalia Editora, 2ª ed., 1964, pp. 173.
- J. Estêvão Pinto, com a colaboração de Maria Alice Reis, *Pedro Álvares Cabral*. Lisboa, 1968, pp. 69.
- Sérgio da Silva Pinto, *Resenha histórica de Braga Medieval*. 2ª ed., Braga, Câmara Municipal, s. d., pp. 28.
- , *Breves notas sobre presúrias do século IX na terra portuguesa a respeito de Vimara Peres*. Porto 1968, pp. 21.
- Sérgio da Silva Pinto e Egidio Amorim Guimarães, *A Cúria Régia de Braga de 872 e o conde Vimara Peres*. Braga 1968, pp. 14.

- Erminio Polidori, *Rubén Darío en Mallorca*. Roma, 1967, pp. 35.
- , *Etapas españolas en la vida de Rubén Darío*. Estratto da «Atenea», [Chile, Universidad de Concepción] pp. 405-419.
- Pero da Ponte, *Poesie*, a cura di Saverio Panunzio. Bari, Adriatica Editrice, 1967, pp. 277.
- Bernard Pottier, *Lingüística moderna y filología hispánica*. Trad. di Martín Blanco Álvarez. Madrid, Editorial Gredos, 1968, pp. 246.
- António Quadros, *A teoria da história em Portugal. II. A dinâmica da história*. Advertência, introdução, selecção e notas de Notas bio-bibliográficas de Pinharanda Gomes. Lisboa, s. d. pp. 250.
- Dinah Silveira de Queiroz, *Verão dos infieis*, romance. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. 159.
- Fernando Quiñones, *Las crónicas de mar y tierra*. Epílogo de José Hierro. Madrid, El Bardo, 1968, pp. 61.
- Georges Raeders, *Origines (françaises) du romantisme brésilien*. Estratto da «Paideia», Sorocaba, II (1955), 1, pp. 157-166.
- , *Ouvrages français sur le Brésil au début du XIX^e siècle*. Estratto da «Revista da Universidade Católica de São Paulo», São Paulo, X (1956), 18-19, pp. 226-240.
- , *Henri Ternaux Compans (1807-1864)*. S. l., 1956, pp. 16.
- , *Le «Caramuru» et son traducteur français*. Estratto da «Revista do Livro», Rio de Janeiro, 1961, 23-24, pp. 51-66.
- Américo da Costa Ramalho, *O mito de Actéon em Camões*. Estratto da «Humanitas», Coimbra, XIX-XX (1968), pp. 51-72.
- Alejandro Ramírez, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles. (1577-1606)*. St. Louis, Washington University Press, 1967.
- Ricardo Ramos, *Memória de Setembro*, romance. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. 171.
- Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Do Barroco ao Modernismo*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1968, pp. 275.
- Carlos Ramos-Gil, *Ecos antiguos, estructuras nuevas y mundo primario en la lírica de Lorca*. Bahía Blanca, Universidad, «Cuadernos del Sur», 1967, pp. 77.
- Jaime Rest, *Cartomancia y poesía*. Bahía Blanca, Universidad, «Cuadernos del Sur», 1960, pp. 26.
- Robert Ricard - Nicole Péliisson, *Etudes sur Sainte Thérèse*. Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1968, pp. 197.
- Angelo Ricci, Guilhermino César, Valério Rohden, *Benedetto Croce*. Porto Alegre, Faculdade de Filosofia, 1966, pp. 79.
- Angelo Ricci, *O teatro de Sêneca*. Porto Alegre, Faculdade de Filosofia, 1967, pp. 63.
- Håkan Ringbom, *Studies in the narrative technique of Beowulf and Lawman's Brut*. Abo, Åbo Akademi, 1968, pp. 180.
- Alfredo Rizzardi, *Il primo Shakespeare: il mito, la poesia*. Urbino, Pubblicazioni dell'Università, serie di Lettere e Filosofia, vol. XXII, 1967, pp. 228.
- Jean Roche, Dieter Woll, Hans Bayer, *Die Deutschen im brasilianischen Schrifttum*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1968, pp. 91.

- Giuseppe Carlo Rossi, *Letterature straniere* [Cucurull-Gazdaru-Batllori], Roma, «Nuova Antologia», marzo 1968, pp. 212-214.
- , *Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo*. Estratto da «Annali - Sezione Romanza», Napoli, I. U. O., X (1968), 1, pp. 95-147.
- , *Cultura e poesia nel Camões lirico*. Estratto da *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica*, Madrid, C. S. I. C., 1968, pp. 967-976.
- , *Portugal num código vaticano*. Estratto dal «Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira», Lisboa, VIII (1967), 2, pp. 343-345.
- , *Carta de Itália*. Lisboa, «Colóquio», N° 48 (aprile 1968), pp. 73-75.
- , *Cenni sulla presenza del Vico nella cultura della Penisola Iberica*. Estratto da «Rivista di Studi Crociani», Napoli, V (1968), 2, pp. 193-197.
- , *Cenni sulla presenza del Vico in Portogallo*. Estratto da «Forum Italicum», Buffalo, II (1968), 4, pp. 546-554.
- , *L'interesse dei popoli iberici per la cultura italiana e tedesca di oggi*. Estratto da *Atti del V Convegno Internazionale di Studi Italo-Tedeschi di Merano*. Bolzano 1968, vol. II, pp. 211-215.
- Jean Roudil, *Les Fueros d'Alcaraz et d'Alarcón*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968. Tome I, Introduction et texte, pp. 590, tome II, Glossaire, tableau de concordance et index, pp. 591-801.
- Horst Rüdiger, *Alcuni riflessi italiani nel Goethe «romano»*. Estratto dagli *Atti del Quarto Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1956, pp. 171-174.
- , *Presenza animatrice di Dante nella letteratura tedesca*. Estratto da *Miscellanea di Studi Danteschi*, Libreria Editrice Mario Bozzi, Genova, 1966, pp. 20.
- Luis Alberto Sánchez - Iván Barrientos, *La formación del estudiante universitario*. Center of Latin American Studies, The University of Kansas, 1968, pp. 44.
- Jaime Sánchez Romeralo, *Poesía pictórica*. Nijmegen, Gebr. Janssen N. V., 1968, pp. 38.
- Luigi Santa Maria, *I prestiti portoghesi nel malese-indonesiano*. Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1967, pp. V + 130.
- José H. Saraiva, *A Verdade e o Direito «na casa del Granella»*. Estratto da «Estudos Italianos em Portugal», Lisboa, N° 28, 1967-I, pp. 18.
- Clelia Sarnelli Cerqua, *Al-Hagari in Andalusia*. Estratto da «Studi Magrebini III». Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1968, pp. 43 + XXVI tv.
- Friedrich Schürr, *Erlebnis, Sinnbild, Mythos - Wege der Sinndeutung romanischer Dichtung*. Bern-München, Francke Verlag, 1968, pp. 334.
- Friedhelm Schwamborn, *Das Spanienbild Domingo Faustino Sarmientos*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1968, pp. 171.
- Michele Federico Sciacca, *Silêncio e palavra*. Tradução de Maria Teresa Pasquini e Flávio Loureiro Chaves. Supervisão de Angelo Ricci. Porto Alegre, Universidade Federal, 1967, pp. 78.
- Jole Scudieri Ruggieri, *Riflessioni su «kcharge» e «cantigas d'amigo»*. Estratto da «Cultura Neolatina», vol. XXII (1962), fasc. 1-2, pp. 35.

- Jorge de Sena, *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. Lisboa, Portugalia Editora, 1969, pp. XIV + 249.
- Homero Senna, *Gilberto Amado e o Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. XXIII + 183.
- Pedro Cunha Serra, *Contribuição topo-antroponímica para o estudo do povoamento do noroeste peninsular*. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1967, pp. 133.
- António da Silva, S. J., *Mentalidade Missiológica dos Jesuítas em Moçambique antes de 1759*. (2 voll.). Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1967, pp. 391 e 359.
- Lília A. Pereira da Silva, *Síntese lírica*. 2ª ed., São Paulo 1960, pp. 80.
- José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*. vol. VII. Madrid, C. S. I. C., 1967, pp. XIII + 954.
- Raffaele Sirri, *L'attività teatrale di G. B. della Porta*. Napoli, Libreria de Simone, 1968, pp. 223.
- Maria de Lourdes Teixeira, *O pássaro tempo*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1968, pp. 118.
- Domenico Triggiani, *Per la Storia della letteratura italiana contemporanea*. Bari, Grafiche Levante, 1967, pp. 297.
- Luiz Forjaz Trigueiros, *Ventos e marés*. Sociedade de Expansão Cultural, Lisboa, s. d. (1964?), pp. 224.
- Ferruccio Ulivi ed Elio Filippo Accrocca, *Lirici pugliesi del Novecento*, a cura di ... Bari, Adriatica Editrice, 1967, pp. 354.
- Miguel de Unamuno, *Poesie* a cura di Roberto Paoli. Firenze, Vallecchi Editore, 1968 pp. CXI + 457.
- George Uscatescu, *De Maquiavelo a la razón de Estado*. Madrid, Colección Destín, 1951, pp. 223.
- , *J. B. Vico y el mundo histórico*. Madrid, C. S. I. C., 1956, pp. 226.
- , *Gentile e Marx*. Estratto da «I problemi della Pedagogia», Roma, 1968, N° 4, pp. 8.
- Alberto José Vaccaro, *Horacio y los poetas de su tiempo*. Bahía Blanca, Universidad, «Cuadernos del Sur», 1960, pp. 15.
- Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*. Edizione critica a cura di Cristina Barbolani de García. Messina-Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1967, CXVIII + 222.
- José Ángel Valente, *Breve son*. Madrid, El Bardo, 1968, pp. 67.
- Hermes Vieira, *Bandeiras e escravagismo no Brasil*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1968, pp. 157.
- Ernesta Vigant, *Il pensiero di José Ortega y Gasset*. Padova, CEDAM, 1968, pp. 258.
- Morton D. Winsberg, *Modern cattle breeds in Argentina: origins, diffusion and change*. Center of Latin American Studies, The University of Kansas, 1968, pp. 59.
- Felipe Ximénez de Sandoval, *La piel de toro*. Madrid, Publicaciones Españolas, 3ª ed., 1968, pp. 328 e tavv. f. t.
- Concha Zardoya, *Hondo Sur*. Madrid, El Bardo, 1968, pp. 169.
- Jorge Zetti e Rodolfo M. Casamiquela, *Noticia sobre una breve expedición ar-*

- queológica a la zona de Lihuel Calel (Provincia de la Pampa) y Observaciones complementarias*. Bahía Blanca, Universidad, «Cuadernos del Sur», 1967, pp. 30.
- (Vari), *Actas do Congresso Internacional de Etnografia promovido pela Câmara Municipal de Santo Tirso de 10 a 18 de Julho 1963. Volume sexto. Colóquio sobre o Conto Popular*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, s. a., pp. 379 e tavv. f. t.
- (Vari), *Anais - III Simpósio dos professores universitários de história, organizado pelo Prof. Eurípides Simões de Paula*. Franca (Brasil), 1966, pp. 619.
- (Vari), *Aspectos do Barroco*, I e II. Porto Alegre, Faculdade de Filosofia, 1967, pp. 83 e 119.
- (Vari), *Economia e sociologia. Estudos Eborenses*. Évora, Instituto de Estudos Superiores de Évora, 1968, pp. 277.
- (Vari), *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1968, pp. 255.
- (Vari), *Estudos sobre pré-história do Ultramar Português*. (Vol. II). Lisboa, Memórias da Junta de Investigações do Ultramar, 1964, pp. 175.
- (Vari), *Faculdade de Filosofia - 25 Anos de Atividade (1942-1967)*. Pôrto Alegre, Universidade Federal, 1967, pp. 137.
- (Vari), *Histórias breves de escritores ribatejanos*. Lisboa, Prelo Editora, 1968, pp. 171.
- (Vari), *L'inquietudine religiosa - Almanacco Letterario Bompiani* 1969. Milano, Bompiani, 1969, pp. 207.
- (Vari), *Message et Mission. Recueil Commémoratif du X^e Anniversaire de la Faculté de Théologie*. Louvain - Paris, Publications de l'Université Lovanium de Kinshasa, 1968, pp. 283.
- (Vari), *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa*. (4 voll.). Lisboa, Junta Distrital, 1962-63, pp. 63, 95, 101, 100 e tavv. f. t.
- (Vari), *Presenza della cultura italiana nel mondo della cultura di lingua tedesca e della cultura tedesca in quello di lingua italiana dal 1945 ad oggi nel quadro dell'unità culturale europea*. (Atti del V convegno internazionale di studi italo-tedeschi: Merano 1964). Merano, Istituto Culturale Italo-Tedesco in Alto Adige, 1968, Parte I: Relazioni, pp. 486, Parte II: Comunicazioni, pp. 244.
- (Vari), *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*. Madrid, C. S. I. C., 1967, pp. VIII + 335.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN DONO O IN CAMBIO

(dagli « Annali » o dal Direttore personalmente)

- « Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, T. XVIII (1968) fasc. 1-4.
- « Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, Akadémiai Kiadó, T. X (1968) fasc. 3-4.
- « Anales de la Universidad de Murcia ». Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, vv. XIII-XXVI (1954-1968).
- « Annali di Ca' Foscari ». Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, VI (1967).
- « Annali del corso di lingue e letterature straniere ». Università di Bari, v. VIII (1966).
- « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa ». S. II, v. XXXVI (1967) fasc. 3-4.
- « Annali - Sezione Germanica ». Istituto Universitario Orientale, Napoli, X (1967) e XI (1968).
- « Archivum ». Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, T. XV (1965); T. XVI (1966); T. XVII (1967).
- « Atlántida », Revista bimestral. Madrid, nn. 32-36 (1968); 37 (1969).
- « Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte ». Münster Westfalen, 5 Band (1965).
- « Biblos ». Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, vv. XXXIX (1963), CXL (1964).
- « Boletim Cultural ». Fascículos dedicados à comemoração do XI centenário da *Presúria de Portugale* (Porto), em 868, por Vimara Peres. Câmara Municipal do Porto, vol. XXXI, fascs. 1-2 (marzo-giugno 1968).
- « Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra ». Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, v. XXVII (1966).
- « Boletim da Sociedade de Língua Portuguesa ». Lisboa, a. XIX (1968) nn. 2-12.
- « Boletín de Filología ». Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación, T. XIX (1967).
- « Boletín de Filología Española », Madrid, C. S. I. C., Instituto Miguel de Cervantes, nn. 24/25 (1967) e 26/27 (1968).
- « Boletín de la Academia Nacional de la Historia ». Caracas, T. L, nn. 199-200 (1967); nn. 201-203 (1968).
- « Boletín de Orientación Bibliográfica », da 61 a 73 (Enero 1968 - enero 1969), Madrid, Ministerio de Información y Turismo.
- « Boletim do Gabinete Português de Leitura ». Pôrto Alegre 1967, nn. 7-8.
- « Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira ». Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, v. VII (1966), n. 4, v. VIII (1967) nn. 1-3.
- « Brotéria ». Lisboa, v. LXXXVI (1968) nn. 1-12.

- « Bulletin ». Aix, Faculté des Lettres, Institut d'Histoire des Pays d'Outre-Mer, n. 2 (1967-68).
- « Bulletin Hispanique ». Bordeaux, Faculté des Lettres, T. LXIX (1967) n. 3-4; T. LXX (1968) n. 1-2.
- « Bulletin of Hispanic Studies ». Liverpool University Press, v. XLV (1968) n. 2.
- « Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien ». Toulouse, Institut d'Études Hispaniques, Hispano-Américaines et Luso-Brésiennes, n. 10 (1968).
- « Cercetări de Linguistică ». Cluj, Academia Republicii Socialiste România, a. XII (1967) n. 2, a. XIII (1968) n. 1.
- « Colóquio ». Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, nn. 47-51 (1968).
- « I Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros-Anais ». Tóquio, Associação de Professores de Português, n. 1 (1967).
- « II Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros - Anais ». Tóquio, Associação de Professores de Português, n. 2 (1968).
- « Comparative Literature Studies ». Urbana, University of Illinois, v. IV (1967) nn. 3-4; v. V (1968) n. 1.
- « Comunidades Portuguesas ». Lisboa, União das Comunidades de Cultura Portuguesa, a. III n. 9 (1968).
- « Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno ». Salamanca, Facultad de Filosofía y Letras, T. XVIII (1968).
- « Cuadernos del Sur ». Bahia Blanca, Universidad Nacional del Sur, nn. 5 (1966), 6-7 (1967), 8-9 (1967-1968).
- « Cuadernos Hispanoamericanos ». Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, nn. 21, 22, 23, 24/25 (1968).
- « Dialoghi », Rivista bimestrale di letteratura, arti e scienze. Roma, XV (1967), 6, e XVI (1968), 1-3, 4-5, 6.
- « Diálogos ». El Colegio de México, Città del Messico, N° 21 (1968).
- « El Libro Español ». Madrid, I.N.L.E., nn. 129-132 (1968), 133-135 (1969).
- « Estudos Italianos em Portugal ». Lisbona, Istituto Italiano di Cultura in Portogallo, nn. 26-27 (1966); nn. 28-30 (1967).
- « Ființa Românească ». Paris, Fundația Regală Universitară Carol I, n. 7 (1968).
- « Filologia e Letteratura ». Napoli, Loffredo, XIV (1968), 1-3.
- « Filología Moderna ». Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, n. 29-30 (Octubre 1967 - Enero 1968).
- « Forum Italicum », Florida State University, Tallahassee, Florida 32306, vol. II (1968), nn. 3-4, vol. III (1969), n. 1.
- « Garcia de Orta ». Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, v. 14 (1966) nn. 1-4.
- « Grial ». Vigo, nn. 19-22 (1968).
- « Hispanic Review ». Philadelphia, Dept. of Romance Languages in University of Pennsylvania, v. XXXV (1967) n. 4; v. XXXVI (1968) nn. 1-4.
- « Ibero-romania ». Zeitschrift für spanische, portugiesische und katalanische Sprache und Literatur. München, I (1969), 1.
- « Ibero-Romanskt ». Stockholm, Föreningen Hispania, III (1968), 1.
- « Idea ». Roma, XXIX (1968), 5-12; XXV (1969), 1.
- « Incontri Culturali ». Roma, Centro Internazionale di Studi e di Relazioni Culturali. Anno I (1968), nn. 1, 2-3, 4.

- « Inter-American Review of Bibliography ». Washington D. C., Pan American Union, XVIII (1968), 2,3.
- « Islas ». Cuba, Universidad Central de las Villas, IX (1967), n. 4; X (1968) n. 1. XVII (1969), n. 1.
- « Italian Quarterly ». University of California, n. 43 (1967); nn. 44-45 (1968).
- « Italica ». Evanston Ill., Northwestern University, vol. XLV (1968), 3, 4.
- « Latin American Theatre Review ». Lawrence, University of Kansas, Center of Latin American Studies, v. I (1968) nn. 1-2.
- « Les Lettres Romanes ». Université Catholique de Louvain, T. XXII (1968) nn. 1-3.
- « Le Lingue del Mondo ». Firenze, Valmartina Editore, XXXIII (1968), 7-12 e XXXIV (1969), 1-5.
- « Libri e Riviste d'Italia ». Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, nn. 215-225 (1968).
- « Limba Rômană ». București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, a. XVII (1968) nn. 1-5.
- « Lingua e Stile ». Bologna, Istituto di Glottologia, a. III (1968) nn. 1-3.
- « L'Italia che scrive ». Roma, LI (1968), 5-12; LII (1969), 1-3.
- « Luso-Brazilian Review ». The University of Wisconsin Press, v. IV (1967) n. 2; v. V (1968) n. 1.
- « Manuscripta ». Saint Louis University Library, v. XI (1967) n. 3; v. XII (1968) nn. 1, 2.
- « Monumenta Nipponica ». Tokyo, Sophia University, v. 23° (1968) n. 1-2.
- « Norte ». Amsterdam, a. IX (1968) nn. 1-5.
- « Nyelv-és Irodalomtudományi Közlemények ». Cluj, Akadémiájának Kiadója, a. XI (1967) n. 2; a. XII (1968) n. 1.
- « Ocidente ». Lisboa, v. LXXIV (1968) nn. 359-367.
- « Organon ». Revista da Faculdade de Filosofia. Porto Alegre, Universidade Federal, N° 11 (1967).
- « Palaestra Latina ». Caesaraugustae, a Sociis Claretianis edita, a. XXXVIII (1968) nn. 201-204.
- « Panorama ». Lisboa, S. N. I., nn. 25-28 (1968).
- « Philologica Pragensia ». Praha, Academia Scientiarum Bohemoslovenica, a. X (1967) n. 4; a. XI (1968) nn. 1-3.
- « Poetica ». München, 2. Band, Heft 1. (1968).
- « Quaderni ibero-america ». Torino, Arcsal, nn. 33 (1966) e 34 (1967).
- « Realismo lirico ». Rivista bimestrale di letteratura. Milano, n. 82-88, settembre 1967 - ottobre 1968.
- « Revista de Filología Española ». Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, T. XLIX (1966) cuadernos 1-4.
- « Revista de Historia de América ». México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, nn. 61-62 (1966).
- « Revista de Humanidades ». Córdoba (Arg.), Facultad de Filosofía y Umanidades de la Universidad Nacional, X a. n. 10 (1966).
- « Revista de Literaturas Modernas ». Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, a. 1967, n. 6.

- « Revista de Portugal-Série A - Língua portuguesa ». Lisboa, v. XXXII (1967) n. 260; v. XXXIII (1968) nn. 264-267.
- « Revue d'Histoire Ecclésiastique ». Louvain, Université Catholique, v. LXII (1967) n. 1.
- « Revista exterior de poesía hispana ». Trent University, Peterborough, Ontario, Canada, anno 0, n° 0 (ott.-dic. 1967); anno 1, n° 1, (gennaio-marzo 1968), n° 2 (aprile-giugno 1968), n. 3 (luglio-settembre 1968), n° 4 (ottobre-dicembre 1968).
- « Revista Iberoamericana ». Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, v. XXXIII (1967) n. 64; v. XXXIV (1968) n. 65.
- « Revue Romane ». Copenhague, Instituts d'Études Romanes au Danemark, T. III (1968) fasc. 1-2.
- « Revue Roumaine de Linguistique ». Academie de la République Socialiste de Roumanie, T. XII (1967) nn. 4-6; T. XIII (1968) nn. 1-3.
- « Rinascimento ». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, II s., v. VI (1966).
- « Romanistisches Jahrbuch ». Hamburg, Romanisches Seminar der Universität, XVIII. Band (1967).
- « Segismundo ». Revista hispánica de teatro. Madrid, C. S. I. C., nn. 5-6 (1967).
- « Siculorum Gymnasium ». Università di Catania, Facoltà di Lettere, n. s. a. XX (1967) n. 2.
- « Studi Goldoniani ». Venezia, Pubblicazioni della « Casa di Goldoni ». Quaderno (1 1968).
- « Studi Romani », Roma, Istituto di Studi Romani, V (1957), n. 6; XI (1963), n. 6; XVII (1969), n. 1.
- « Studi Urbinati ». Urbino, Università degli Studi, a. XLI (1967) n. 1-2; a. XLII (1968) n. 1.
- « The Modern Language Review ». London, LXIII (1968), 2-4, LXIV (1969), 1-2.
- « Thesaurus ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, T. XXII (1967) nn. 2-3; T. XXIII (1968) nn. 1, 2.
- « Vetera Christianorum ». Bari, Istituto di Letteratura Cristiana Antica dell'Università, n. 5 (1968).