

CONVERGENZE, IMITAZIONI, ADATTAMENTI. OLTRE LA SOGLIA DELLE TRADUZIONI PORTOGHESI DELLE *AVENTURES DE TÉLÉMAQUE* DI FÉNELON¹

di Monica Lupetti² e Marco E.L. Guidi³

1. INTRODUZIONE

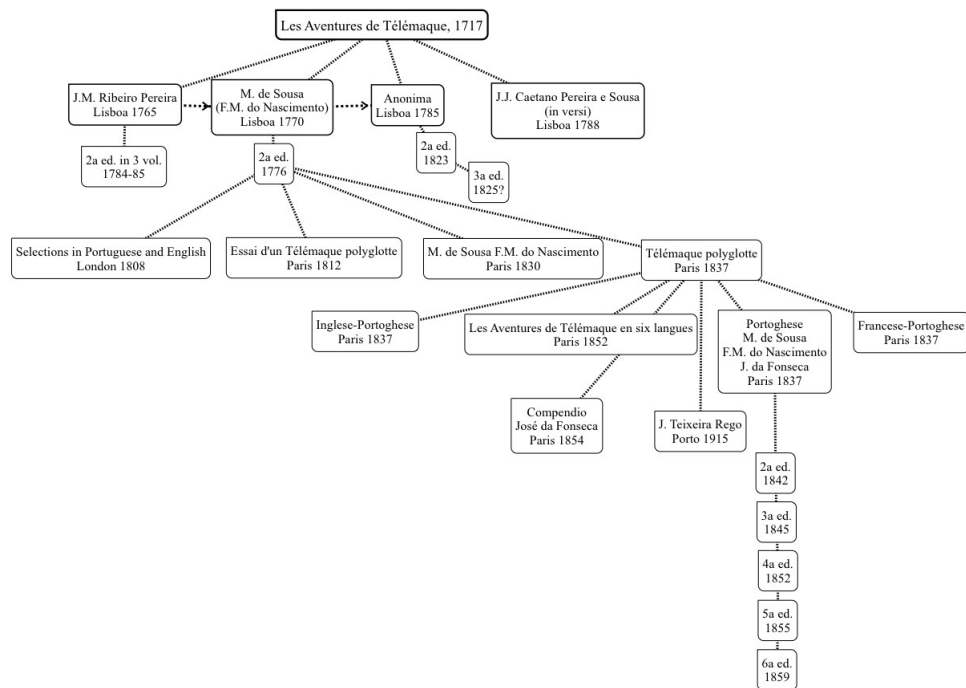
Questo studio prende le mosse dalle ricerche che, negli ultimi anni, abbiamo svolto sulle traduzioni delle *Aventures de Télémaque* di François Fénelon, romanzo pubblicato all'insaputa dell'autore nel 1699 (Lupetti e Guidi 2016; 2017).

Le traduzioni settecentesche portoghesi furono quattro, tutte derivanti dall'edizione francese del 1717. La prima, del 1765, si deve a José Manuel Ribeiro Pereira. Segue la traduzione del 1770 di Manuel de Sousa, cui collabora il poeta Francisco Manuel do Nascimento (nome arcadico, Filinto Elisio). La terza traduzione, datata 1785, è la prima in cui si annette l'apparato paratestuale dell'edizione francese del 1717, incluso il *Discours sur la poésie épique* di Ramsay. Infine uscì nel 1788 una quarta traduzione in versi, curata da Joaquim José Caetano Pereira e Sousa, che mira, come altri esempi europei, a riportare il romanzo nell'alveo del genere epico a cui il romanzo si era ispirato. Tranne quest'ultima, tutte queste traduzioni ebbero riedizioni. In particolare quella di Sousa e Filinto dette origine a una lunga serie di traduzioni bilingui e poliglote nella prima metà del XIX secolo, in gran parte pubblicate a Parigi e curate da José da Fonseca, come testimonia il grafo che segue.

1 Il saggio è il risultato di una comune ricerca. Tuttavia la redazione dei paragrafi 2, 3 e 5 è di Monica Lupetti e quella del paragrafo 4 di Marco Guidi.

2 Università di Pisa, Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica. monica.lupetti@unipi.it.

3 Università di Pisa, Dipartimento di Economia e Management. marco.guidi@unipi.it.



Il presente lavoro compie invece una prima esplorazione delle opere derivate in lingua portoghese – imitazioni, adattamenti, compendi – o che, pur senza esserlo inizialmente, vennero accostate alle traduzioni portoghesi delle *Aventures de Télémaque*, inserendosi nella scia del loro straordinario successo, qui come in tutta Europa tra Sette e Ottocento. Siamo convinti che queste opere derivate costituiscono parte integrante della ‘fortuna’ dell’opera e testimoniano della complessa rete di scambi culturali tra Portogallo ed Europa, con l’Italia in una posizione di preminenza in virtù delle sue tradizioni artistico-musicali. I complessi risvolti di questi intrecci attribuiscono al caso portoghese un valore per molti versi paradigmatico.

2. SULLA SOGLIA DELLE TRADUZIONI: IL CASO DELLE *AVENTURES DE TÉLÉMAQUE* IN PORTOGALLO.

Il *Télémaque* è un esempio emblematico della natura di palinsesto di ogni testo (Genette 1982), «enorme stereofonia», intessuta «di citazioni, di riferimenti, di echi» (Barthes 1971: 61). Le diverse operazioni culturali che fanno da sfondo alle traduzioni, infatti, e le complesse reti peritestuali e intertestuali che le attorniano – che sono al contempo reti sociali e istituzionali (Guidi 2018) – non fanno altro che sviluppare aspetti potenzialmente racchiusi

nei diversi sottotesti dell'opera e confermano la tesi di Hans Robert Jauss (1987; Holub 1989) che il senso di un'opera è dato dalla sua ricezione.

I molteplici sottotesti delle *Aventures de Télémaque* si manifestano ai seguenti livelli:

- genere letterario: romanzo, poema epico classico, *Bildungsroman*, *speculum principis*.
- scrittura e lingua: un modello, un classico della lingua francese dell'età dell'oro;
- contenuto filosofico e pedagogico: l'etica classica della virtù ripresa dal cristianesimo, l'analisi delle debolezze umane e della capacità umana di riscatto, il tema del destino e del disegno divino, la guida spirituale dei giovani, l'educazione del principe e i doveri di quest'ultimo;
- messaggio politico ed economico: i fini e l'arte del governo, le condizioni della pace e dell'equilibrio tra le potenze, l'economia politica di una nazione agricola e commerciale.

È del tutto plausibile che le traduzioni, adattando il testo non solo alla lingua, ma anche al contesto culturale di accoglienza, riportino alla luce uno in particolare di questi sottotesti, spostandone altri in filigrana. Nel caso, non solo portoghese, delle traduzioni del *Télémaque*, alla ricezione tipica della seconda metà del XVIII secolo, che intreccia il livello del genere letterario con quelli del contenuto filosofico e politico-economico, ne segue una, caratteristica del primo Ottocento, in cui, assodata l'affidabilità morale e civile del contenuto, viene esaltato il valore della scrittura e della lingua. Da una traduzione indirizzata principalmente all'opinione pubblica nazionale e concepita come intervento – nel caso del Portogallo spesso guidato dall'alto – nella dialettica politica del tempo, si passa alla traduzione come strumento glottodidattico, sulla scia di quel 'metodo Jacotot' sperimentato per la prima volta proprio impiegando il *Télémaque*.

È la natura stessa della traduzione a consentire questi processi. Essa è, infatti, *transazione* tra testi e lingue (Bassnett 2002) e, come ha affermato Walter Benjamin (1966, trad. it., p. 41), instaura un «rapporto intimo» con il testo fonte, un rapporto «naturale, o meglio ancora un rapporto di vita», cosicché, lungi dall'essere semplice «riproduzione di senso», fa vivere il testo fonte in nuovi contesti, «ricrea[ndo] nella propria lingua il modo di intendere» (ivi, p. 49) quest'ultimo. La traduzione è perciò, essenzialmente, adattamento (Raw 2012) e, con opportune trasformazioni, le si applicano *in toto* le regole di quest'ultimo (Hutcheon 2013, pp. 6-9). Essa è infatti ricodificazione inter-linguistica, inter-culturale e acceleratrice di

instabilità generica (Beebee 1994, pp. 8-9); è atto creativo e interpretativo di appropriazione; è, propriamente, intertesto e palinsesto.

Accade così che, fuori dalle soglie – intese come paratesti (Genette 1988) – delle traduzioni di un’opera *epoch making* come il *Télémaque*, si crei un intero vicinato di imitazioni e adattamenti che stabiliscono una complessa intertestualità sia con il testo fonte, sia con le traduzioni, sia ancora con altre imitazioni e adattamenti prodotti nella stessa lingua o in altre lingue. Per adattamenti si intende – prendendo a prestito il linguaggio del diritto della proprietà intellettuale – ‘opere derivate’, di norma appartenenti a generi diversi o *media* diversi e implicanti ricodificazione, creazione originale e nuovi palinsesti con ulteriori intertestualità, che impegnano il lettore e l’interprete in un lavoro di interazione con le fonti (Hutcheon 2013, pp. 6-9). Le imitazioni sono invece opere che traggono ispirazione da altre opere, generalmente di successo, ma le sviluppano in modo che, parafrasando il consueto *caveat*, «ogni riferimento a fatti o persone *in queste opere* esistite *sia* puramente casuale». Perciò esse non violano alcun *copyright*. Per nostra fortuna, la proprietà intellettuale era all’epoca appena agli albori e non copriva gli adattamenti, il che ne spiega lo straordinario fiorire.

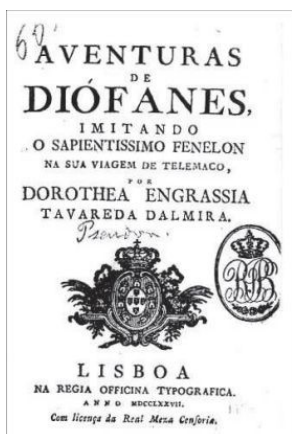
Nella vicenda della fortuna lusitana delle *Aventures de Télémaque*, drammi, opere, operette, balletti, satire ispirate al romanzo di Fénelon rappresentano un caso interessante, perché talora vengono rappresentati nella lingua originale (italiano, spagnolo in particolare), talora in traduzione (da queste stesse lingue), mentre altre volte ancora sono composizioni originali che attingono con disinvoltura ad esempi consimili, stabilendo suggestive triangolazioni.

3. TERESA MARGARIDA, EMIRENA E LE VIRTÙ REGALI: STORIA DI UNA NON-IMITAZIONE

La prima opera che vive una singolare vicenda di accostamento con le *Aventures de Télémaque*, che precede di oltre un decennio la prima traduzione portoghese, ruota in maniera ambigua attorno al registro dell’imitazione. È un romanzo che narra anch’esso di una peregrinazione, la lunga fuga per le strade della Grecia di una principessa tebana, catturata e resa schiava dai nemici del padre, la quale, grazie alle proprie virtù private e pubbliche, vince i pericoli del mondo, pervicacemente persegue e infine ritrova la regalità perduta.

L'opera esce a Lisbona nel 1752, con un titolo che pone il problema di quale relazione letteraria la caratterizzi, se quello dell'imitazione – in questo caso dell'originale francese e, se vogliamo, anticipazione della traduzione portoghese – o quello di un'origine indipendente ispirata al comune prototipo omerico o ad altri modelli, che assume maggior visibilità posteriormente, quando le prime traduzioni del *Télémaque* ne sanciscono il successo nel mondo culturale lusitano. Il titolo dell'opera al suo primo apparire è infatti *Maximas de virtude e formosura, com que Diofanos, Clymenea e Hemirena, principes de Thebas, venceram os mais apertados lanches da desgraça*. Merita subito osservare che il titolo mette in evidenza il tema della virtù classica, anziché l'avventura o la peregrinazione, presentando peraltro su un piano di eguaglianza i tre – tre appunto, non uno o una – effettivi protagonisti dell'opera, Diofane, re di Tebe, Clymenia, sua sposa, e la principessa Emirena, loro figlia.

È solo a partire dalla seconda edizione, pubblicata nel 1777, posteriormente alle prime due traduzioni, che il titolo viene trasformato per accostarlo al *Télémaque*. In realtà, le edizioni del 1777 – o meglio i frontespizi delle copie tramandate fino a noi – sono due. Il primo riporta il titolo *Aventuras de Diófanos, ou Maximas de virtude e formosura, com que Diofanos, Clymenea e Hemirena, principes de Thebas, venceram os mais apertados lanches da desgraça*: un titolo che riduce quello originale a sottotitolo e che suona come mera operazione commerciale da parte del nuovo tipografo-editore, la Regia Officina Typografica (la prima edizione era stata pubblicata da Miguel Manescal da Costa). Il secondo frontespizio esplicita, accreditandola, la versione dell'imitazione: *Aventuras de Diófanos, Imitando o Sapiantissimo Fenelon na sua Viagem de Telemaco*. Che l'operazione sia alquanto goffa e difficilmente attribuibile all'autrice risulta anche dalla bizzarra scelta del protagonista, il re Diofane, che nella vicenda ha un ruolo secondario rispetto a quello delle due figure femminili, Clymenia e soprattutto Emirena, *alter-ego* della ancora giovane autrice e l'unica a essere sempre presente nella vicenda che si dipana lungo i sei libri di cui è composta l'opera (anche questo numero, sia detto incidentalmente, non ha niente a che vedere con i ventiquattro del *Télémaque*, a loro volta frutto di una complessa vicenda di imitazione dell'*Odissea* di cui furono protagonisti gli eredi di Fénelon).



Ma una controprova del ruolo dell'editore – e della sua disinvoltura – si ha con la terza edizione, risalente al 1790, nella quale viene confermato l'accostamento al romanzo di Fénelon (*Aventuras de Diófanés, Imitando o Sapientissimo Fenelon na sua Viagem de Telemaco*). L'editore ignorava, o piuttosto fingeva di ignorare⁴, chi si celasse dietro lo pseudonimo con cui le precedenti edizioni erano state firmate – Dorothea Engrassia Taveda Dalmira – al punto che, puntando al colpo editoriale, dichiarava nel frontespizio: «Seu Verdadeiro Author Alexandre de Gusmão». Quest'ultimo, nato nella città portuale di Santos nel 1695 e morto senza discendenza a Lisbona nel 1753, era stato segretario personale del re D. João V, dal 1730 al 1750, e ambasciatore presso la Santa Sede. Si era distinto in particolare come rappresentante del Portogallo nei negoziati sfociati poi nel Trattato di Madrid (1750), che regolò per qualche tempo la spartizione dei possedimenti territoriali di Spagna e Portogallo in America Meridionale e in Asia. Gusmão aveva compiuto studi di diritto alla Sorbona tra il 1715 e il 1719 e in quel contesto era con ogni probabilità venuto a conoscenza del romanzo più discusso del momento, le *Aventures de Télémaque*. L'editore, in effetti, insiste sul fatto che l'autore avrebbe composto «em seus primeiros annos, e na idade florente a presente Obra» (Orta 1790, [p. I non num.]), preferendo l'anonimato per non dover schivare gli strali della critica. Tuttavia avrebbe lasciato una traccia della sua identità nel nome fittizio, «de cujas letras se forma também o de Alexandre de Gusmão; Anagramma porém imperfeito pela redundância, para mais occultar o próprio nome» (*ibidem*). Ora, come sostiene Inocêncio da Silva, lo pseudonimo «está mui longe de poder considerar-se

4 Come fa osservare Inocêncio da Silva (1858, p. 34), Barbosa Machado aveva già nel 1759 attribuito l'opera a Teresa Margarida da Silva e Orta. Cfr. Flores 2011, p. 190.

anagramma do seu próprio, ao passo que o é perfeito e completo do de D. Theresa Margarida da Silva e Orta, que até então passara por auctora do dito romance» (Inocêncio 1858, p. 34).

Teresa Margarida da Silva e Orta era anche lei nata in Brasile, a São Paulo nel 1711, dove il padre, José Ramos da Silva, aveva fatto fortuna in affari legati al commercio di generi alimentari nelle Minas Gerais. La famiglia era però rientrata in Portogallo nel 1716, e qui Teresa risiedette per il resto dei suoi giorni, così come il fratello, Matias Aires Ramos da Silva de Eça (1705-1763). Nello stesso anno in cui Teresa Margarida pubblicava le *Maximas*, Matias dette alla luce le *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens*, un'opera ispirata ai *Caractères* di La Bruyère e alle *Maximes* di La Rochefoucauld. Tra i due era però da tempo iniziata una guerra legale connessa alla spartizione dell'eredità paterna, con Matias che, dopo avere dilapidato le proprie fortune, si attaccava alla quota di Teresa (Mesquita 2005, p. 10-12), mentre quest'ultima cercava di ottenere dal fratello la legittima che le spettava. Mentre Matias aveva studiato a Coimbra e successivamente a Baiona e a Parigi, per poi ereditare dal padre, morto nel 1743, il posto di *Provedor da Casa da Moeda*, Teresa Margarida, assieme a una sorella, era stata invece mandata a studiare al Convento das Trinas allo scopo di intraprendere la vita religiosa e mantenere così intatto nelle mani del fratello il patrimonio paterno. Teresa tuttavia, contro il volere del padre, aveva rifiutato la prospettiva monacale e si era sposata con Pedro Jansen Moller van Praet, col quale ebbe dodici figli. La coppia frequentò gli ambienti della corte di D. João V, dove strinse amicizia con Alexandre de Gusmão, segretario del re, Sebastião Maldonado, segretario di Stato e l'infante D. Manuel, fratello del re. La loro vita familiare fu angustata da problemi finanziari di ogni genere, resi drammatici dalla morte di Pedro nel 1753 (Flores 2011). Iniziò allora il periodo più buio, culminato nell'accusa di menzogna rivolta al re a proposito di una relazione amorosa del figlio. La donna venne rinchiusa, per ordine di Pombal, nel 1770, nel monastero di Ferreira de Aves. Liberata per grazia di D. Maria I nel 1777, visse in compagnia del cognato, l'inquisitore Joaquim Jansen Moller. Morì a Lisbona nel 1793.

Le *Maximas* furono consegnate alla censura per la necessaria approvazione nel 1750 e, quando vennero pubblicate due anni dopo, il censore dell'Ordinario lasciò ben capire che tutti, negli ambienti di corte, sapevano a quale nome corrispondesse l'anagramma dello pseudonimo (Flores 2011, p. 190). Si trattava dunque di un romanzo di genere, il primo pubblicato in Portogallo da un'autrice con un'origine brasiliana, il che ha fatto gridare – con qualche forzatura – anche al «primeiro romance brasileiro» (Bloem 1945, pp. xiv-xv).

Sicuramente il romanzo aveva protagoniste femminili e rifletteva sul rapporto tra bellezza e virtù nella donna, laddove la virtù era declinata sia in senso privato sia nel suo risvolto pubblico e propriamente politico: non a caso la dedicataria della prima edizione era D. Maria, figlia di D. José I e futura sovrana del Portogallo.

Nel prologo, l'autrice afferma che fine dell'opera è ispirare «o amor da honra, o horror da culpa, a inclinação ás sciencias, o perdoar a inimigos, a compaixão da pobreza, e a constancia nos trabalhos» (Orta 1877, [p. I non num.]). Il libro è scritto da una donna (che si finge «estraneira» per poter parlare liberamente delle virtù regali) ed è rivolto alle donne, «por advertir a algumas a gravidade de Efratonica, a constancia de Zenobia, a castidade de Hypona, a fidelidade de Polixena, e a sciencia de Cornélia» (ivi, [p. II non num.]). Il romanzo esamina, in particolare,

...a maior grandeza na grandeza abatida; a formosura sem indecentes adornos, adornada de virtudes; o sabio virtuoso, que entre os inimigos da verdade não se lhe apoução as luzes, que conduzem para a gloria das Magestades; o prazer dos pais, que chegão a ver bem fazonados os frutos da boa educação; o horror, com que os justos sabem ver o indigno aspecto da lisonja; e as mudanças do tempo, que sempre vem a dar o seu a seu dono (ivi, [pp. III-IV non num.]).

La prefazione fa esplicito riferimento a Omero, alle *Epistole di Falaride* ma non allude al *Télémaque*. Anche la seconda edizione, che riprende il prologo della prima, non segnala in alcun modo l'ispirazione féneloniana. Anche nel giustificare la scelta di parlare di virtù attraverso una vicenda immaginaria, un romanzo, anziché con esempi storici, cita genericamente l'opinione diffusa presso «os Hespanhoes, Francezes, e Italianos, que entendem ser este methodo o que produz melhor effeito» (ivi, [p. V non num.]).

L'elemento principale che accomuna le *Maximas* al *Télémaque* è la peregrinazione avventurosa. Tuttavia, la storia di Telemaco è quella della ricerca di un padre scomparso, il cui teatro, come nel caso dell'*Odissea*, è il mare, mentre quella di Emirena e dei suoi genitori è il romanzo di una fuga *on the road*, in cui i protagonisti si cercano reciprocamente. L'obiettivo è tornare da legittimi sovrani sul trono, ma un trono non usurpato, semmai cancellato dalla sottomissione a un popolo nemico.

Ma ciò che distanzia di più i due romanzi è che Fénelon sceglie coscientemente di modellare il proprio romanzo sui *tópoi* del genere epico, a cominciare dal ruolo che esercitano gli dei, in costante lotta tra loro, nel determinare le vicissitudini degli umani.

Fénelon fonde anche – in questo caso sul modello virgiliano – la trama dell’*Odisea* con quella dell’*Iliade*, dedicando un’ampia parte del romanzo (i libri dal X al XVI nella versione definitiva del romanzo) alla guerra tra la lega dei Salentini e dei Manduriani, guidata da Idomeneo, e i Dauni, governati dal tiranno Adrasto. Le battaglie sono l’occasione, per Telemaco, di dimostrare le proprie virtù guerresche: coraggio, abilità, saggezza nel comando. È vero che queste virtù maschili, nella morale classica, non potevano trovare usbergo nel cuore di Emirena. Tuttavia, non sarebbero mancati, nel romanzo, gli agganci per immaginare un qualche conflitto nel quale dare, ad esempio ad Arnesto, futuro sovrano di Delo, l’occasione di mostrare il proprio valore. Nelle *Maximas* non ci sono dèi capricciosi, semmai divinità come oggetto delle preghiere e della pietà dei protagonisti. E l’*itinerarium* dei fuggiaschi non è vicenda epica, ma, come sottolinea il prologo, una prova, dalla quale può emergere, quando davvero esiste, «a maior grandeza na grandeza abatida», la vera «Magestade» di chi, uomo e donna, è chiamato a governare i popoli: quella virtù che nasce dalla coscienza e che fa la differenza tra essere ammirati e meritare di essere ammirati. Analogamente, sarebbe vano cercare nella letteratura portoghese altre possibili fonti di ispirazione, giacché nulla avvicina le *Maximas* all’epica dei *Lusiades* (1572) e tantomeno al genere del viaggio di scoperta etnografica incarnato dalla *Peregrinação* (1614) di Fernão Mendes Pinto.

Non mancano analogie con le peregrinazioni di Telemaco, ma a ben vedere sono solo apparenti e non giustificano la scelta del romanzo di Fénelon come modello da imitare. Anche Telemaco, nella sua prima tappa egiziana, è ridotto in schiavitù per alcuni anni. Successivamente, però, viene emancipato e la sua partenza dall’Egitto non è una fuga. Viceversa anche Emirena, sia nella sua vita da schiava ad Atene, sia nella fuga, conosce diverse costituzioni (Tebe, Sparta, Atene), ma, nel romanzo di Teresa Margarida, esse fanno solo da tela di fondo, mentre mancano del tutto quelle parti didascaliche che, messe in bocca a diversi personaggi, descrivono nelle *Aventures de Télémaque* i tratti dei diversi sistemi di governo e di economia politica (L’Egitto schiavile, Tiro commerciale, la Beozia pastorale, Creta *royaume agricole*, Salento prima e dopo la riforma suggerita da Mentore, che ne fa la costituzione ideale e virtuosa). L’assenza di questo elemento nel romanzo portoghese rivela anche che quest’ultimo non assume i tratti del *Bildungsroman* politico, sebbene non si possa escludere che la fuga di Emirena non rappresenti, per lei almeno, anche l’occasione per una formazione del proprio carattere pubblico.

Probabilmente la maggiore analogia col *Télémaque* la si ritrova nelle varie occasioni in cui Emirena, Clymenia e Diofane dialogano o parlano in pubblico sulle virtù e sui doveri del principe. Anche Telemaco, quando partecipa alla competizione per scegliere il re di Creta a seguito dell'esilio di Idomeneo, stupisce i giudici per la sua saggezza nel definire l'uomo virtuoso, e a Salento, con Idomeneo, discute in più occasioni della costituzione della città. Tanto nel *Télémaque* quanto nelle *Maximas*, i protagonisti della vicenda rivelano dunque di meritare lo *status* regale per la completezza, profondità e consapevolezza delle proprie virtù, aristotelicamente articolate in virtù intellettive e morali. In questo specifico caso, insomma, nel 'palinsesto' delle *Maximas* si può individuare l'impronta del romanzo féneloniano. Tuttavia, l'analogia può derivare da strati comuni del *background* intellettuale dei due autori, in particolare dalla tradizione degli *specula principis* (Volpilhac-Augier 2003; Meyer 2004). Nel caso di Teresa Margarida può avere esercitato una sua influenza la tradizione umanista portoghese degli *espelhos do príncipe* (Tocco 1999; 2003) e anche di quelli *da princesa* (Fernandes 1993). In questo senso, le *máximas* evocate nel titolo dell'opera, che guidano il comportamento virtuoso dei protagonisti, potrebbero alludere alle *sentenças* che, a partire dal Cinquecento, avevano costituito la base dell'educazione del principe e del nobile (Soares 1993; 1999), ma anche a quelle *Maximes* di La Rochefoucauld cui si era ispirato il fratello Matias Aires, il che aprirebbe una pista, tutta da esplorare, circa la possibile natura cripto-giansenista del romanzo della Orta.

Infine manca, nella trama delle *Maximas*, la figura chiave del romanzo di Fénelon: Mentore. Non solo perché questi è Minerva travestita, quindi, come dicevamo poc'anzi, una divinità che determina le vicende del romanzo in contrasto con il volere di altri dei; ma anche e soprattutto perché, agli occhi di un uomo e una donna di media cultura del Settecento, la storia di Telemaco era anche la storia di Mentore, sua saggia guida. E quel personaggio diventerà ben presto un'antonomasia, il mentore, la guida spirituale, fino a venire identificato con la figura professionale del precettore (Caraccioli 1756). Che non ci sia nessun equivalente di questa figura nel romanzo di Teresa Margarida da Silva e Orta è, secondo noi, la prova decisiva dell'assenza di legame imitativo con il *Télémaque*.

Qual è, dunque, il nesso con le *Aventures* e con le sue traduzioni portoghesi? È quello di una singolare coincidenza tra due romanzi di peregrinazione a sfondo morale e politico, diversi anche se forse non del tutto impermeabili, che diventa vera e propria convergenza soprattutto a partire dal momento in cui cominciano a circolare traduzioni portoghesi del

best-seller féneloniano. Il successo tardivo del romanzo di Teresa Margarida – testimoniato dalle 3 (4) riedizioni – viene sancito proprio dalle traduzioni del già celeberrimo romanzo francese ed è favorito da una bieca operazione di marketing, su cui aleggia il sospetto, prima, della scorrettezza editoriale (Orta 1777a e b) e, poi, la certezza della prevaricazione di genere (Orta 1790).

4. GLI ADATTAMENTI MUSICALI E TEATRALI, E LE TRADUZIONI DI ADATTAMENTI

Il Portogallo è anche teatro di alcuni adattamenti del *Télémaque* in generi letterari ed artistici diversi dal romanzo. In questo caso, tuttavia, questi adattamenti non sono sempre autoctoni, ma sono, a loro volta, traduzioni di adattamenti che attraversavano l'Europa e giungevano in terra lusitana grazie alla circolazione di musicisti, direttori d'orchestra, coreografi e cantanti di provenienza italiana o spagnola. È, anzi, del tutto probabile che le poche notizie conservate siano solo la punta dell'iceberg di una diffusione ben più ampia.

Le testimonianze reperite ci portano prima di tutto al balletto, di cui è protagonista un artista italo-francese che diventerà famoso più tardi soprattutto per la coreografia della *Giselle* di Théophile Gautier e Adolphe-Charles Adam (1841): Jean [Giovanni] Coralli (1779-1854). Nato a Parigi, dove aveva studiato danza, debuttò nel 1802 come primo ballerino all'Opéra, per poi passare al King's Theatre di Londra, all'Hofoper di Vienna – dove compose i suoi primi balletti, in particolare tra il 1806 e il 1807 – alla Scala di Milano e, nel 1817, al São Carlos di Lisbona, dove danzò e successivamente tornò come coreografo (Ascarelli 1983). Nel 1821 allestì e diresse, per il teatro della capitale portoghese, il balletto «heroico-mythologico» in tre atti *Telemaco na corte de Idomeneo*, di cui spicca il contenuto originale rispetto ad altri modelli italiani ed europei, con la scelta di un episodio ricco di contenuti morali e politici. Quanto ci rimane è tuttavia solo un programma di sala contenente l'elenco degli interpreti e un breve sunto degli argomenti trattati.

Più tradizionale è il soggetto di *Telemaco na Ilha de Calypso*, balletto mitologico musicato e diretto da Francesco Jorck (o York), in tre quadri, rappresentato nel Teatro São Carlos nel 1841. Di Francesco Jorck si hanno notizie come «Primo ballerino di scuola francese» in alcune rappresentazioni del teatro Carlo Felice di Genova nel 1835⁵. Lo ritroviamo ancora come coreografo in una locandina relativa alla stagione di Carnevale 1856-1857 del teatro

5 *Gli esiliati in Siberia, ossia, Otto mesi in due ore*, con libretto di Domenico Gilardoni e musica di Gaetano Donizzetti; *Danao re d'Argo*, con libretto di Felice Romani e musica di Giuseppe Persiani.

Comunitativo di Piacenza, elemento che lascia pensare che fosse italiano. In effetti, in Italia circolano testi, musiche e balletti su Telemaco e Calipso fin dal 1738 (Anonimo 1738), anche se non abbiamo trovato alcun collegamento tra questi e il coreografo. Ma la storia musicale di questa opera inizia almeno nel 1712 nel Queen's Theatre di Hay Market, a Londra, dove viene rappresentata un'opera in 3 atti intitolata *Calypso and Telemachus*, musicata da John Ernest Galliard (1712) e prosegue attraverso Parigi (1714), Amburgo (1727), ancora Parigi, dove nel 1759, presso la Salle Favart du Théâtre-Italien si assiste alla prima di *Télémaque dans l'île de Calypso*, balletto di Antoine Bonaventure Pitrot, tradotto in Italiano per la Scala nel 1791. Tornando alla rappresentazione portoghese del 1841, anche in questo caso ci rimane testimonianza solo del programma di sala, completo di elenco degli interpreti e sunto degli argomenti trattati.

Da testimonianze indirette ricaviamo notizia della presenza di altri adattamenti di episodi del *Télémaque* fin dal Settecento. F.A. de Varnhagen (1847, p. 118), nel suo ritratto del commediografo Antonio José da Silva, *cristão novo* mandato al rogo nel 1739 dal Tribunale dell'Inquisizione, gli attribuisce in via ipotetica il testo di un *Telemaco na Ilha de Calypso*, di cui Varnhagen dichiara di possedere il manoscritto. Un'opera intitolata *Telemaco nell'Isola di Calipso* messa in musica da João Cordeiro da Silva, organista e compositore della Capela Real da Ajuda che forse aveva studiato a Napoli, viene rappresentata al Palácio de Queluz nel 1787 (Vasconcelos 1870, vol. 2, p. 170; Cristovão 1983, p. 142; Salema 2003). E ancora, nel *Reise durch Portugall* di Carl Israel Ruders (1808, pp. 88 e sgg.), si riferisce, in un appunto datato 29 marzo 1800, della recente inaugurazione (1793) dell'«italienische Theater», ossia il Teatro São Carlos. Ruders (ivi, pp. 100-102) descrive con toni divertiti il successo del balletto, grazie alla presenza di una nuova ballerina, Mademoiselle Radaelli, che ha debuttato nel *Telemaco na Ilha de Calypso* del «Sig. Rossi» (il balletto del nobile pisano Carlo Giuseppe Lanfranchi Rossi, rappresentato per la prima volta a Firenze nel 1773). Infine Joaquim de Vasconcelos, nei suoi *Musicos Portuguezes* (1870, vol. 2, p. 32), ricorda, tra i balletti composti per il Teatro S. Carlos da Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860), anche un *Telemaco na Ilha de Calypso*.

Accanto a questa tradizione operistica e ballettistica troviamo la diffusione della zarzuela spagnola, che fin dal 1723 si era esercitata sul tema *Telémaco y Calipso*, con un'operetta di José de San Juan, libretto di José de Cañizares, rappresentata dalla compagnia di José Prado

nel Teatro de la Cruz di Madrid⁶. Nel 1763 troviamo ancora una versione dello stesso intreccio curata da Francisco de Robles, segretario del Marchese di Estepa.

La Biblioteca Nacional de Portugal possiede la partitura manoscritta di un'altra zarzuela di origine spagnola, il *Jovem Telémaco*, traduzione di *El jóven Telémaco: pasaje mitológico-lírico-burlesco* (1866), in due atti, scritta da Eusebio Blasco, musicato da José Rogel (1829-1901) e messo in scena dai Bufos Madrilenos, una compagnia creata dall'impresario madrilenos Francisco Arderius, sul modello dei Bouffes che a Parigi recitavano le operette di Offenbach. La versione portoghese è adattata da João Rodrigues Cordeiro (1826-1881) e il testo «imitad[o] em versos portugueses por Eduardo Garrido»⁷ (Siqueira 1967, p. 81; Cfr. Garrido 1892). Il fascicolo, un'ottantina di fogli di formato orizzontale, risale al 1872 e contiene il testo e il rigo vocale assieme alla parte del primo violino, cui seguono le parti di altri strumenti. José Rogel, autore spagnolo di zarzuela, concluse la sua carriera, tra il 1880 e il 1883, come direttore d'orchestra del Teatro da Trindade di Lisbona⁸, ma questo adattamento lo precede di un decennio circa e deve aver contribuito alla sua fama in terra lusitana.

La circolazione del *Joven Telemaco* nella versione spagnola dei Bufos madrilenos dovette tuttavia precedere questo adattamento, come è attestato da un componimento satirico e parodistico di Alberto Pimentel intitolato *Que joven Telémaco! Poesia cómica*, recitato dall'attore Valle, del Teatro do Gymnasio di Lisbona, nel Teatro do Baquet di Porto la sera del 23 agosto 1867, pochi giorni dopo la recita dei Bufos, e pubblicato nel 1868. È Pimentel stesso (1868, p. 3) a raccontare nel prologo dell'operetta le circostanze della composizione: José António do Vale e Guilherme Silveira, attori del Teatro do Gymnasio, erano giunti a Porto con l'intento di recitare nel Baquet.

Il breve testo mette in evidenza con ironia la pacchianeria e l'approssimazione della trama e della rappresentazione del *Joven Telemaco* (ivi, p. 7), così come la pochezza dei costumi e degli apparati scenici dei Bufos (ivi, p. 11), finendo per mettere sotto accusa un genere che anche in Spagna era considerato da molti popolare e leggero.

6 <http://almanac-gherardo-casaglia.com/index.php?Start=0&Giorno=&Mese=&Anno=&Giornata=&Testo=calipso&Parola=Stringa>

7 «Jornal do Comércio», 2 febbraio 1871.

8 https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Rogel_Soriano.

Vale infine la pena registrare la circolazione in Portogallo di musica da ballo derivata a sua volta dall'operetta, come il *Tango delle ninfe* con accompagnamento di pianoforte, risalente agli anni settanta-ottanta dell'Ottocento (Rogel 187–; 188–).

5. POSTILLA: ADATTAMENTI E IMITAZIONI PER L'INFANZIA

Merita accennare brevemente a un altro genere di adattamenti, questa volta di natura volgarizzatrice e pedagogica, che, nella cultura portoghese come altrove, accompagnano la lunga scia di successo delle traduzioni del *Télémaque*. Il primo è le *Aventuras de Telemaco: filho d'Ulysses, compendiadas para uso dos meninos: seguidas das de Aristonoo e de Ulysses*, pubblicate a Parigi nel 1854 dalla vedova di Jean-Pierre Aillaud, l'editore franco-portoghese degli emigrati politici lusitani nella prima metà dell'Ottocento. L'operetta è curata da José da Fonseca, compilatore anche di un'importante edizione bilingue delle *Aventuras* (Lupetti e Guidi 2017, p. 223) e contiene un compendio del *Télémaque* suddiviso in 9 capitoli (pp. 1-80), dell'*Histoire d'Aristonoüs*, racconto féneloniano che compare almeno a partire dall'edizione Foppens del 1701 (pp. 81-96), e dell'*Odissea* di Omero, di cui, secondo la tradizione, il romanzo di Fénelon si vuole continuazione (suddiviso in 9 capitoli, pp. 97-154).

L'altro episodio è una 'imitazione' del *Voyage dans l'île des plaisirs*, di Fénelon, pubblicata su una rivista per l'infanzia nel 1875 (Fénelon 1875), testimonianza tra le più tardive dell'impronta di Fénelon sulla cultura portoghese.

6. CONCLUSIONI

L'inventario ragionato qui proposto, con tutti i suoi limiti, mostra come gli adattamenti portoghesi del *Télémaque* di Fénelon rappresentino un vasto palinsesto che evidenzia alcuni significati dell'opera e ne spiega il successo in terra lusitana: lo specchio dei doveri del principe (Idomeneo, ma anche, *malgré elle*, Emirena), il romanzo con i suoi appassionanti intrecci amorosi e drammatici (Calipso), l'etica della virtù e il più generale valore educativo della vicenda narrata. Si è anche visto come il successo di un'opera come il *Télémaque* abbia prodotto una convergenza *ex post*, dai tratti tutt'altro che specchiati, tra testi che inizialmente erano solo concomitanti, forse perché dividevano i medesimi 'palinsesti'.

Molto resta ancora da fare per arricchire l'interpretazione di questo aspetto della fortuna di Fénelon: una più attenta analisi degli episodi, dei personaggi e dei temi prescelti; una comparazione delle edizioni e delle versioni consimili; uno studio più approfondito della intertestualità sussistente tra il romanzo, le sue imitazioni e i suoi adattamenti; infine una interpretazione dei contenuti economico-politici delle opere sopra presentate, che consenta di comprenderne il successo anche in termini di formazione dell'opinione pubblica portoghese nel XVIII e XIX secolo. Quanto abbiamo mostrato prova che vale la pena affrontare queste sfide.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

I. *Fonti primarie*

AIRES, MATIAS, *Reflexões sobre a vaidade dos homens* [...], Lisboa, na Officina de Francisco Luiz Ameno, 1752.

ANONIMO, *Telemaco nell'isola di Calipso*, Serenata a quattro voci, In Venezia, Stefano Valvasense, 1738.

CARACCIOLI, LOUIS-ANTOINE DE, *Le véritable mentor, ou L'éducation de la noblesse* [...] (1756); 2^a ed., A Liège, de l'imprimerie de Bassompierre, à Francfort, en foire, a Bruxelles, chez J. Vanden Berghen, 1759.

CORALLI, JEAN, *Telemaco na corte de Idomeneo*, baile-heroico-mythologico em 3 actos [...], Lisboa, na Typografia de Bulhões, 1821.

FÉNELON, FRANÇOIS, *Aventuras de Telemaco, Filho de Ulysses*, traduzido do original francez na lingua portugueza, Lisboa, na Regia Officina Silviana, 1765.

FÉNELON, FRANÇOIS, *O Telémaco*, de Monsieur Francisco de Salignac de la Motte Fenelon [...], traduzido e dedicado ao Ill.mo, e Ex.mo Senhor Marquez Secretario de Estado, pelo capitão Manoel de Sousa, Lisboa, na Officina de Miguel Rodrigues, 1770.

FÉNELON, FRANÇOIS, *Aventuras de Telemaco, Filho de Ulysses, è...*, traduzidas do Francez em Portuguez, com um Discurso sobre a Poesia Épica, e Excellencia do Poema de Telemaco e Notas Geograficas, e Mythologicas para a Intelligencia do Mesmo Poema, Lisboa, Typ. Rollandiana, 1785.

FÉNELON, FRANÇOIS, *Aventuras de Telemaco, traduzidas em verso portuguez*, a que se ajuntaõ algumas Notas Mythologicas, e Allegoricas para intelligencia do Poema, dedicadas ao serenissimo

- Principe do Brasil, por Joaquim Joseph Caetano Pereira e Sousa [...], 2 voll., Lisboa, na Offic. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1788.
- FÉNELON, FRANÇOIS, *Aventuras de Telemaco: filho d'Ulysses, compendiadas para uso dos meninos: seguidas das de Aristonoo e de Ulysses*, Paris, Va. J.P. Aillaud, Monlon e Ca., 1854.
- FÉNELON, FRANÇOIS, *Uma viagem à ilha dos prazeres (imitação de Fénelon)*, «Recreio Infantil», II, 1875, pp. 206-213.
- GALLIARD, JOHN ERNEST, *Songs in the opera of Calypso & Telemachus*, [...], the words by Mr Hughes, London, printed for I. Walsh, 1712.
- GARRIDO, EDUARDO, *O jovem Telemaco*, Opereta burlesca em dois actos e em verso, imitação da zarzuela de D. Eusebio Blasco, música de D. Jose Rogel. 4º éd., Lyon, Impr. Pitrat Ainé, 1892.
- JORCK, FRANCESCO, *Telemaco na ilha de Calypso*, bailete mythologico em tres quadros [...], Lisboa, Typographia do Gratis, 1841.
- LANFRANCHI ROSSI, CARLO GIUSEPPE, *Telemaco nell'isola di Calipso*, dramma per musica [...], In Firenze, appresso Anton Giuseppe Pagani, 1773.
- ORTA, TERESA MARGARIDA DA SILVA E, *Maximas de Virtude e Formosura, com que Diofanes, Clymenea e Hemirena, Principes de Thebas, Venceram os mais apertados Lanches da Desgraça* [...], Lisboa, Na Offic. de Miguel Manescal da Costa, 1752.
- ORTA, TERESA MARGARIDA DA SILVA E, *Aventuras de Diófanés, Imitando o Sapientissimo Fenelon na sua Viagem de Telemaco* [...], Lisboa, na Regia Officina Typografica, 1777 (a).
- ORTA, TERESA MARGARIDA DA SILVA E, *Aventuras de Diófanés, ou Maximas de virtude, e formosura, com que Diofanes, Clymenea, e Hermirena, principes de Thebas, vencerão os mais apertados lances da desgraça* [...], Lisboa, na Regia Officina Typografica, 1777 (b).
- ORTA, TERESA MARGARIDA DA SILVA E, *Aventuras de Diófanés, Imitando o Sapientissimo Fenelon na sua Viagem de Telemaco* [...], Seu Verdadeiro Author Alexandre de Gusmão, Lisboa, na Regia Officina Typografica, 1790.
- ORTA, TERESA MARGARIDA DA SILVA E, *Historia de Diofanes, Clymenea, e Hemirena, Principes de Thebas. Historia moral*, [...], Lisboa, Typografia Rollandiana, 1818.
- ORTA, TERESA MARGARIDA DA SILVA E, *Aventuras de Diófanés*, Prefácio e estudo bibliográfico de Rui Bloem, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945.
- ORTA, TERESA MARGARIDA DA SILVA E, *Aventuras de Diófanés*, ed. Maria de Santa-Cruz, Lisboa, Caminho, 2002.
- PIMENTEL, ALBERTO, *Que joven telémaco! Poesia cómica*, Porto, Typ. de A. de Moraes & Pinto, 1868.

- PITROT, ANTOINE-BONAVENTURE, *Télémaque dans l'île de Calypso*, ballet sérieux, héroï-pantomime [...], Paris, imprimerie de Ballard, 1759; trad. italiana, *Telemaco nell'Isola di Calipso* [...], Milano, Bianchi, 1791.
- ROBLES, FRANCISCO DE, *Zarzuela nueva burlesca. Telémaco, y Calipso*, [...], En Madrid, En la Imprenta de D. Gabriël Ramirez, 1763.
- ROGEL, JOSÉ, *El jóven Telémaco*, pasaje mitológico-lírico-burlesco, en dos actos y en verso, letra de Eusebio Blasco [...], Madrid, Rodríguez, 1866.
- ROGEL, JOSÉ, *El joven Telémaco*, tango de las ninfas con acompañamiento de piano [...], Lisboa, Sassetti, 187–; 188–.
- ROGEL, JOSÉ, CORDEIRO, JOÃO RODRIGUES, *Jovem Telémaco*, ms. [...], Ponta Delgada, s.e., 1872.
- RUDERS, CARL ISRAEL, *Reise durch Portugal*, Berlin, In der Vossischen Buchhandlung, 1808; trad. portoghese, *Viagem em Portugal, 1798-1802*, trad. di António Feijó, pref. di Castelo Branco Chaves, 2 voll., Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002².

II. Letteratura secondaria

- ASCARELLI, ALESSANDRA, *Coralli, Jean*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 28, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983, *ad vocem*.
- BARTHES, ROLAND, *De l'œuvre au texte* (1971), in ID., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984; trad. italiana, *Dall'opera al testo*, in ID., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1984.
- BASSNETT, SUSAN, *Translation Studies*, 3rd edition, London, Routledge, 2002.
- BEEBEE, THOMAS O., *The Ideology of Genre*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1994.
- BENJAMIN, WALTER, *Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966; trad. italiana *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 39-52.
- BLOEM, RUI, *Teresa Margarida e o Romance Brasileiro*, in TERESA MARGARIDA DA SILVA E ORTA, *Aventuras de Diófanos*, Prefácio e estudo bibliográfico de Rui Bloem, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945, pp. v-xvi.
- COSTA E SILVA, JOSÉ MARIA, *Ensaio biographico-critico sobre os melhores Poetas portuguezes*, t. IX, Lisboa, na Imprensa Silviana, 1833.
- CRISTOVÃO, FERNANDO ALVES, *Presença de Fénelon no espaço literário luso-brasileiro*, in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 135-150.

- FERNANDES, MARIA DE LOURDES CORREIA, *Francisco de Monzón e a «princesa cristã»*, in *Espiritualidade a Corte em Portugal (Séculos XVI a XVIII)*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1993, pp. 109-121.
- FLORES, CONCEIÇÃO, *Teresa Margarida da Silva e Orta (1711-1793)*, «Covergência Lusíada», 26, 2011, pp. 189-193.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; trad. italiana, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987; trad. italiana *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- GUIDI, MARCO E.L., *Translation and the Circulation of Economic Ideas across Nations*, in José Luís Cardoso, Heinz D. Kurz, Philippe Steiner (eds), *Economic Analyses in Historical Perspective*, London, Routledge, 2018, pp. 144-154.
- Holub, Robert C. (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989.
- HUTCHEON, LINDA, *A Theory of Adaptation*, 2nd edition, London, Routledge, 2013.
- JAUSS, HANS R., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- LUPETTI, MONICA, GUIDI, MARCO E.L., *Traduzione come adattamento. Le traduzioni e riscritture delle Aventures de Télémaque in Portogallo da romanzo di formazione politica a manuale glottodidattico*, «Diacritica», II, 6, 2016, pp. 58-82.
- LUPETTI, MONICA, GUIDI, MARCO E.L., *Le traduzioni lusofone delle Aventures de Télémaque (1765-1915)*, in Marco E.L. Guidi, Marco Cini (a cura di), *Le avventure delle Aventures. Traduzioni del Télémaque di Fénelon tra Sette e Ottocento*, Pisa, ETS, 2017, pp. 193-230.
- MESQUITA, ANTÓNIO PEDRO, *Matias Aires: uma introdução ao pensador e ao seu pensamento*, in MATIAS AIRES, *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens e Carta sobre a Fortuna*, 2^a ed., Lisboa, INCM, 2005, pp. 9-28.
- MEYER, JEAN, *L'éducation des princes en Europe du XV^e au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2004.
- Raw, Laurence (ed.), *Translation, Adaptation and Transformation*, London, Continuum, 2012.
- SALEMA, MARIA JOSÉ, *Amour et haine: Télémaque et l'apprentissage du français au Portugal*, «Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde», 2003, [Online], consultato il 10 giugno 2020. URL: <http://journals.openedition.org/dhfles/1350>.
- SILVA, INOCÊNCIO DA, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, t. 1, Lisboa, na Imprensa Nacional, 1858.
- SIQUEIRA, BAPTISTA, *Ernesto Nazareth na música brasileira: ensaio histórico-científico*, Rio de Janeiro, Gráf. Ed. Aurora, 1967.

- SOARES, NAIR DE NAZARÉ CASTRO, *A Literatura de Sentenças no Humanismo Português: res et verba*, in *Humanismo Português na Época das Descobertas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1993, pp. 377-410.
- SOARES, NAIR DE NAZARÉ CASTRO, *Humanismo e Pedagogia: o De Regis Institutione et Disciplina de D. Jerónimo Osório*, in ANTÓNIO MARIA MARTINS MELO (coord.), *Humanismo Novilatino e Pedagogia*, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1999, pp. 179-216.
- TOCCO, VALERIA, *Gli Specula Principis nel Portogallo delle Scoperte*, in Luisa Secchi Tarugi (a cura di), *Atti del IX Convegno Internazionale Cultura e potere nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 1999, pp. 531-541.
- TOCCO, VALERIA, *La formazione culturale del sovrano daquém e dalém mar, nel Cinquecento portoghese*, «Artifara», III, 2003, pp. 1-14.
- VARNHAGEN, F.A. DE, *Antonio José da Silva*, «Revista Trimensal de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico Geographico do Brasil», segunda serie, II, 1847, pp. 114-124.
- VASCONCELLOS, JOAQUIM DE, *Os Musicos Portuguezes: biographia-bibliographia*, 2. voll., Porto, Imprensa Portugueza, 1870.
- VOLPILHAC-AUGIER, CATHERINE, *Introduction. De Montausier à Mirabeau: un siècle d'Institution du prince*, in Gérard Luciani, Catherine Volpilhac-Augier (dir.), *L'Institution du prince au XVII^e siècle*, Ferney-Voltaire, Centre International d'Étude du XVIII^e Siècle, 2003, pp. 1-11.