

ANNALI

della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

DI

CA' FOSCARI

I

1962



UGO MURSIA EDITORE

334/AC - Ugo Mursia Editore, Via Tadino 29, Milano.

© Copyright by Istituto Universitario «Ca' Foscari», Venezia - 1962.

SOMMARIO

M. L. ARCANGELI MARENZI, <i>La parola di Max Jacob</i>	pag. 9
P. BROCKMEIER, <i>La Storia della poesia e della retorica francese di Friedrich Bouterwek e la sua polemica contro i critici francesi del Settecento</i>	» 21
U. CAMPAGNOLO, <i>L'innesto dell'esistenzialismo sul marxismo: Appunti di una lettura della <i>Question de méthode</i> di J. P. Sartre</i>	» 41
O. HESTERMANN, <i>Der unbekannte Brecht: Brecht als Erzähler</i>	» 51
F. MEREGALI, <i>Antonio Machado e Gregorio Marañón</i>	» 59
L. MITTNER, <i>L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento</i>	» 79
C. ROMERO MUÑOZ, <i>Un cuento de Unamuno</i>	» 109

RECENSIONI. — C. BAUDELAIRE, *Critique littéraire et musicale*, texte établi et présenté par C. Pichois (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 131 - R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 132 - M. GOTH, *Franz Kafka et les lettres françaises* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 133 - A. ROBBERGILLET, *Les Gommages, Le voyeur, La jalousie, Dans le labyrinthe* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 133 - J. SAREIL, *Anatole France et Voltaire* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 135 - VERCORS, *Sylva* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 136 - D. ALONSO, *Dos españoles del siglo de oro* (B. Cinti). Pag. 136 - M. CRIADO DEL VAL, *Teoría de Castilla la Nueva* (B. Cinti). Pag. 139 - C. A. CAPARROSO, *Dos ciclos de lirismo colombiano: R. MAYA, Los orígenes del modernismo en Colombia* (G. B. De Cesare). Pag. 146 - R. PINILLA, *Las ciegas hormigas* (M. T. Rossi). Pag. 149. Riassunto in italiano degli scritti pubblicati in lingua straniera pag. 152

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1960, a cura di Teresa Maria Rossi - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 155 - Repertorio alfabetico. 157 - Indice dei soggetti. 197) » 153

SAGGI

LA « PAROLA » DI MAX JACOB

« *J'ai tissé, j'ai tissé de vent et de paroles
un voile au long col gris.* »¹⁾

È difficile immobilizzare sul telaio dell'indagine critica la mobilità del linguaggio poetico e ridurre all'unità la molteplicità inafferrabile dei suoi momenti, che hanno la brevità dell'attimo e la durata dell'eterno.

E tanto piú difficile riesce questa indagine quando lo spazio che contiene il verbo poetico si chiama *quarta dimensione*²⁾ e il filo che ne costituisce il tessuto è un sottilissimo filo d'Arianna.

Studiare il linguaggio di Max Jacob è sfogliare una cipolla³⁾, è ritrovare e ricostruire una strana cattedrale bretone le cui linee non hanno certo la « *netteté* » del tempio di Eupalinos ma gli arabeschi alla roccocò di certi tempetti barocchi.

La parola di Jacob nasce in un *Cornet à dés*, si droga a dosi piú o meno forti nel *Laboratoire central* di Montmartre, inforca dei grandi occhiali magici alla Picasso nelle *Visions infernales*, si veste da saltimbanco nel *Matorel*, da aedo in *Morven le Gaëlique*⁴⁾, da finto e da vero penitente nel *Tartufe* e nei *Pénitents en maillots roses*, si denuda infine e si trasfigura nel *Fond de l'eau* e nell'*Homme de Cristal*.

Non vi è rottura tra questi momenti, ma una compenetrazione l'uno nell'altro, un lento ricomporsi di membra spezzate, un intersecarsi doloroso di linee ascendenti e discendenti, uno svanire di volti fino all'unico viso, quello dell'uomo e del poeta Max Jacob. Dal molteplice delle immagini lanciate ad altezze vertiginose nel cielo rosa di Picasso, all'uno di una sola immagine gettata come una « *balle* » nel cielo nero dell'anima là dove Dio abita, e dove le parole non sono piú variopinti dadi numerati, ma « *mots-plaies* ». La parola di Jacob è in un primo momento proiettata violentemente verso il caos da un'immensa forza centrifuga che tenderebbe a disgregare ogni substrato logico, substrato che già Rimbaud aveva ridotto ad una tela di ragno. Contemporaneamente però, il poeta oppone, a questa linea di forza, una uguale e contraria forza centripeta tendente a riportare al loro centro

le parole folli. Il poeta avverte il pericolo di disintegrare completamente la parola negli «*espaces imaginaires*» di Apollinaire, cosicché, anche se è tutto teso ad afferrare «*de toutes manières, les données de l'inconscient: mots en liberté, associations hasardeuses des idées, rêves de la nuit et du jour, hallucinations*»⁵⁾, egli non si lascia attrarre né dal mare troppo infido del *Coup de dés*, né dall'oceano tempestoso di *Maldoror*, né dall'onda fosforescente del *Bateau ivre*, ma cerca la terra, il fondo, qualcosa di solido a cui aggrapparsi e a cui appoggiare la scala lunghissima della sua immaginazione. Ma siccome attorno a sé non trova altro che acqua o aria, egli si forgia con le sue stesse mani una specie di zatterone, o, per aggiornarci, di missile: il *poème en prose*⁶⁾.

Il *poème en prose* è lo strumento di cui si serve questo Cirano del XX secolo per inchiodare nello spazio piccolissimo della pagina, l'immensità dello spazio immaginario. «*Toute œuvre courte est un poème en prose et obéit à ses lois d'unité, de couleur, unité d'action, voire même de lieu*»⁷⁾.

Il *poème en prose* fa parte dei «*moyens choisis*», del vecchio «*métier*» contro il quale ha fatto causa in ogni tempo questo eterno fanciullo folle che è il poeta. Il paradosso cubismo-classicismo⁸⁾ trova qui la sua risoluzione provvisoria. Jacob unisce in amaro connubio, nel letticiolo del poemetto in prosa *l'esprit de géométrie* e *l'esprit de finesse*. Jacob adopera anche il verso, ma sia la rima, troppo fragile barriera per contenere l'onda travolgente delle immagini, sia la tecnica del medaglione⁹⁾, consistente nel coagulare attorno ad una parola tutta la materia verbale del poema, non riescono a stabilire un equilibrio perfetto tra le due forze se non a tratti. È sempre nel poemetto in prosa che Jacob riesce a realizzare la sua esigenza di concreto, esigenza che determina e, nel medesimo tempo, impedisce di ben determinare la sua posizione. Ogni parola porta in sé l'uomo, ma anche la breve giornata in cui s'inserisce la vita dell'uomo. L'esigenza di concretezza è il tentativo disperato dell'uomo che si sente mancare la terra sotto i piedi.

La parola di Jacob è divenuta una piccola mano avida che non vuole più stringere in pugno conchiglie sonore ma pietra e carne e vita. Sulla musolina della sua camera di bimbo, il piccolo Max vedeva disegnarsi delle lettere. Sulla pagina le lettere diventano oggetti e esseri viventi:

«*H, un homme assis; B, l'arche d'un pont sur un fleuve.*»¹⁰⁾

Sulla parete della sua stanza a Montmartre, l'uomo maturo vede disegnarsi un'immagine, un corpo umano¹¹⁾. Sulla pagina questa medesima immagine, lungi dal rarefarsi, prenderà colore, vita, movimento, diventerà «*noyau de forces*» da cui si sprigioneranno tutte le innumerevoli immagini del cielo jacobiano.

Il peso del linguaggio gravita tutto sull'immagine. L'immagine è sempre data dal sostantivo. Non si tratta tanto di qualificare, quanto invece di met-

tere a fuoco la sostanza, l'oggetto. L'aggettivo ha poca presa su questo tessuto verbale. Così quando noi diciamo che il cielo del *Cornet à dés* è rosa, questa sensazione ci è data non già dal colore rosa, ma dalle innumerevoli immagini che lo evocano: la coda del pavone, la carne del salmone, ecc. Alcuni poemetti sembrano impastati di polvere d'ardesia e ci fanno pensare a certi quadri dell'epoca *bleue* di Picasso. Il cielo delle *Visions infernales* è invece nero; ma questa qualità ci è data quasi unicamente dalle grottesche figurine dei demòni che saltellano sulle pagine come ranocchi.

L'immagine però, in sé e per sé, non dice nulla o dice ben poco. Anche Mallarmé afferma che ogni parola presenta « *dans ses voyelles et ses diphthongues, comme une chair; et dans ses voyelles, comme une ossature délicate* »¹²⁾, ma egli ha orrore della carne e dell'osso e tutto dissolve in polvere impalpabile di magia. Jacob all'opposto cerca la carne e le ossa per potenziarle al massimo. Mallarmé isola le immagini, Jacob le aggancia ad altre; l'immagine jacobiana assume la sua estrema vitalità dall'urto con le altre. « *L'art est la conflagration* »¹³⁾. Come meteore le immagini solcano lo spazio della quarta dimensione, si urtano e esplodono nel nulla. La « *surprise* » bodleriana si è trasformata in uno « *choc* » capace di suscitare l'emozione artistica e di « *situer* » il poemetto, circondandolo di una specie di zona magica che lo difende dagli sguardi indiscreti.

« *On reconnaît qu'une œuvre a du style à ceci qu'elle donne la sensation du fermé; on reconnaît qu'elle est située au petit choc qu'on en reçoit ou encore à la marge qui l'entoure, à l'atmosphère spéciale où elle se meut.* »¹⁴⁾

L'urto genera la scintilla, lo *humour*, la maschera. Ma sotto la maschera che ride, vi è un'intelligenza acuta, una sofferenza più profonda e una sensibilità delicatissima. Lo *humour* di Jacob non raggiunge mai la tragica esasperazione di un Lautréamont, né la smodata sguaiatezza di un Jarry, né l'acida secchezza di un Corbière, né il riso amaro di Laforgue. Il riso jacobiano si frangia di rosa, di nero, di cristallo seguendo o, per meglio dire, aderendo alle ore della giornata dell'uomo e del poeta.

Più che di riso si deve parlare di sorriso. Nel riso l'intelligenza ha il predominio sulla sensibilità. Nel sorriso esse si equilibrano. « *Ce que j'appelle sourire — dice il poeta — c'est l'humour, sorte d'ironie mouillée de larmes qui empêche que les imbécilles vous prennent au sérieux par ce qu'ils ne savent pas que là où il y a humour, il y a une pensée et une douleur.* »¹⁵⁾

La parola di Jacob ha in un primo momento paura dell'*homme de chair* e preferisce l'*homme reflet* che gioca con i riflessi di un'immagine fluttuante e cangiante, che non s'addentella alla realtà che con « *l'ongle du pouce droit* » per vivere il brivido delle immagini senza storia, là ove l'arte trova il principio e il fine in se stessa. Ma l'*homme de chair* è lì in agguato, pronto a sferrare il suo attacco come il serpente nel paradiso perduto della Bellezza.

Il serpente di Jacob non seduce come il serpente antico, ma morde per rompere l'incanto di magia e ridonare la parola all'uomo.

«... *mon rire un serpent du sentier
ma bouche est un rocher qui mord.*»¹⁶⁾

La vertigine del sogno è subito attanagliata nella morsa di una realtà che non perdona. Ecco perché dai grattacieli vertiginosi le cui terrazze sporgono su minuscoli «*Coins de Paradis*», noi precipitiamo in neri imbuto infernali dove viscidì serpi s'aggrovigliano a demòni mascherati. Poi per qualche attimo tutto si acqueta e le immagini acquistano l'immobilità di quegli oggetti che si trovano, sotto vetro, nei musei di cose antiche.

Eppure è da questo crocicchio di linee che scattano in direzioni opposte, in questa sproporzione tra il troppo pieno di un'immagine portata al massimo della concretezza e il troppo vuoto di un contenuto sul quale la parola non si sostiene che per incanto di magia, in questo duello incruento tra l'*homme de chair* e l'*homme reflet*, che nasce il meraviglioso fuoco d'artificio del *Cornet à dés* e, in minore misura, del *Laboratoire central*, ma è anche da questo incontro che si sprigiona una nuova esigenza. Con uno spostamento lentissimo, ma anche graduale e continuo, la parola si avvia verso un concreto non fatto piú solamente di forma ma anche di pensiero, e verso uno spazio non piú soltanto abitato da un'assenza, ma da una presenza di valori spirituali e sovrannaturali che innestano inscindibilmente il linguaggio nella carne e nello spirito del poeta, rendendolo espressione folgorante di un grido che spacca l'involucro incantato dell'immagine facendone sgusciare, nuda e impalpabile, la forma di una bellezza che è poesia e verità insieme:

«*Et nu comme une amande écoscée de la peau
tordu comme un habit mouillé par le malheur
avec mes blancs poignets je prendrai le drapeau...*»¹⁷⁾

Troppi sono i nodi che vengono al pettine e Jacob se li trova tutti sotto i denti, impastati della polvere di troppe strade. È difficile scrollarsi di dosso un'eredità, soprattutto quando essa è di vecchia data e conta nomi illustri. Jacob piú che comprenderlo, lo sente. Non è l'intelligenza, ma la sensibilità che trova la via d'uscita in quasi tutte le situazioni. Jacob non se la scrolla di dosso, ma se ne ammanta cosí come il pavone raccoglie nella sua coda tutti i colori dell'arcobaleno. Non per nulla il poemetto del pavone è forse il piú bello del *Cornet*, o, per lo meno, esso meglio sintetizza l'*homme reflet* di Montmartre:

«*Un incendie est une rose sur la queue ouverte d'un paon.*»¹⁸⁾

Pur tuttavia questi nodi, a forza di essere ripresi dal dente duro di una sensibilità inflessibile, si sciolgono a poco a poco, e da questo lento svolgersi

di ingorghi, il linguaggio scorre via piú disintossicato in cerca di quella sorgente viva e segreta che ogni poeta porta in sé, e nella quale egli potrà spegnere un po' di quel fuoco e lenire, in parte, le bruciatore.

Il *Cornet à dés*, il *Laboratoire central*, i poemetti sparsi che si trovano fra le pagine del *Matrel* e della *Défense de Tartufe*, scaturiscono dalla fiammata dell'inferno rimbaudiano, ma, mentre Rimbaud, da uomo scaltro, non si lascia bruciare vivo e liquida la partita, Jacob brucia nel rogo con le sue stesse immagini. L'*(homme de paille)*¹⁹⁾ diventa cosí un grande braciere, le cui faville cadranno su tutto il tessuto verbale: ancora ardenti come nelle *Visions infernales*, nei *Pénitents en maillots roses*, in *Rivage*, piú rade e quasi spente nell'*Homme de Cristal*, nei *Derniers Poèmes en vers et en prose*, in *Fond de l'eau*, in *Sacrifice impérial*.

Il gioco di Jacob è un gioco terribilmente serio: «*Un vrai poète est tordu sur un bûcher en silence.*»²⁰⁾

Ecco perché quando Jacob, nel 1921, lascia Parigi²¹⁾ per ritirarsi nel verde silenzio di Saint-Benoît-sur-Loire, non solo egli lascia a Parigi una parte viva di se stesso al cui richiamo non saprà sottrarsi, ma porta con sé il suo inferno di lava incandescente, con la sola differenza che la parola prima combusta in un crogiolo di laboratorio, si consuma d'ora innanzi nel crogiolo di una verità che soggioga l'uomo e il poeta appunto perché essa ha l'incanto del sogno e l'evidenza della realtà.

Se l'esperienza estetica favorisce nella sensibilità permeabilissima di Jacob l'esperienza mistica, quest'ultima, a sua volta, lungi dal portare il linguaggio al di fuori della vita, lo fa entrare maggiormente nella vita, salvandolo da un gioco d'azzardo che lo avrebbe alla fine autodistrutto.

Se vi sono certe affinità tra l'esperienza estetica e l'esperienza mistica²²⁾, vi sono però delle differenze troppo sostanziali per permettere di avvicinarle e di porle su di un medesimo piano. Vi è però un luogo comune tra esse: l'immagine. Ma mentre l'immagine costituisce la parte piú sostanziale dell'espressione poetica, essa costituisce la parte piú effimera e fittizia dell'esperienza mistica.

Per Jacob non vi è posto per l'effimero. L'immagine e l'IMMAGINE sono per lui un'unica cosa, con la differenza che la prima è incosciente, la seconda è cosciente:

«*Il y avait quelqu'un sur le mur! Il y avait quelqu'un sur la tapisserie rouge! Ma chair est tombée par terre! J'ai été déshabillé par la foudre!*»²³⁾

Ciò che unifica la parola di Jacob è la fedeltà all'immagine, ciò che la prolifica è la fedeltà ad un'IMMAGINE cercata, inseguita, posseduta, sofferta. La fedeltà è presenza. Poco importa se questa presenza si metamorfosa in mille forme, dal diavoleto mascherato di Matrel al «*Fantomas*» del *Cornet*, dal clown in maglia rosa alla curiosa figura vestita di giallo del Cristo. Poco importa se essa si oggettiva nel riso, nel grido, nel silenzio. Essa è il

breve pertugio attraverso il quale la parola respira. Certo che il respiro è difficile sia quando l'aria è troppo rarefatta, sia quando è troppo densa. Ora è fatale che il mondo immaginario di Jacob, abituato allo spazio della quarta dimensione di Montmartre, si trovi un po' a disagio nei tre metri quadrati di una celletta cenobitica²⁴⁾. L'uomo che si allontana da Parigi per cercare la pace, non fa che rinchiudere il poeta nel suo proprio inferno. Le parole non perdono la loro agilità, anzi l'aumentano e si rincorrono nel chiuso con strepito di grida e di risa cantando madrigali e snocciolando rosari. Pur tuttavia sotto lo strepito e la mobilità delle parole, si avvertono sempre più frequenti delle pause di silenzio e d'immobilità. La forza centrifuga viene sempre più vinta dalla forza centripeta che riporta il linguaggio verso il nucleo centrale, là dove nuovi Graal attendono di essere portati alla luce. Dire che questa esigenza all'essenziale non appare che a partire da un certo momento dell'espressione poetica di Jacob, sarebbe dire un'assurdità. Non ci sono rotture nella parola di un poeta, come non ci sono rotture nella vita, la vita che è la stessa nel turbinio degli astri e degli atomi, nello splendore di una stella e di una pupilla, ma che trova la vita nel segno cosciente che l'esprime.

*« Quand la pensée se fait matière, c'est la vie... »²⁵⁾
 « Ce qui ne vient de rien ne mène à rien ... Il faut retourner à la pensée ... Mais qu'un poème repose sur une pensée ... Ainsi tu donneras du poids au poème tout en lui laissant les ailes les plus diaprées ... Je dis qu'il y a sujet quand il y a matière humaine: or la matière humaine est en toi: tu dois l'extérioriser ou la laisser toucher du doigt ... Aussi dépêche-toi de remplir les poèmes avec la matière... »²⁶⁾*

Si tocca qui il punto cruciale e più delicato del linguaggio jacobiano. La critica²⁷⁾, in generale, ha puntato i riflettori più sul primo momento della voce di Jacob, lasciando troppo nell'ombra i momenti successivi, di modo che si è prodotta in questa visione poco omogenea e parziale una specie di rottura.

Bisognerebbe cercare di illuminare in pieno anche questi momenti perché solo allora è possibile cogliere nella sua apertura l'arco della parola, senza immobilizzarne il gesto in schemi convenzionali.

« La personnalité profonde, — dice Gaétan Picon — responsable, n'est pas un secteur privilégié dans un ensemble dont le reste appartient à l'insignifiance: elle est une forme totale dont rien ne peut être retranché... L'œuvre authentique est une vie, non un objet. Le mouvement qui a été celui de sa création — cette marche hasardeuse vers l'inconnu, qui la porte vers un au-delà sans cesse imprévisible — est aussi celui par lequel elle se manifeste à nos yeux. Cette ouverture qu'elle est pour nous semble se souvenir de l'ouverture qu'elle fut pour elle-même: comme si elle ne s'était achevée que pour

*s'ouvrir indéfiniment. Ce qui agit sur nous est bien en elle: mais moins sous la forme de structures repérables que sous la forme d'expressions, qui tantôt sommeillent, tantôt affleurent, passant sur elle comme sur un visage vivant. Et de l'œuvre, comme du visage, il n'y a pas de schéma qui fixerait et épuiserait la source de ses expressions possibles.»*²⁸⁾

L'arco di una parola non comprende solo la linea ascensionale, ma anche quella discendente. Ora tanto le *Visions infernales*, quanto i *Pénitents en maillots roses* segnano un termine e un inizio, termine di ascesa e inizio di una discesa, quella discesa che si fa così sensibile in *Fond de l'eau* e in *Sacrifice impérial*. Discesa nel mondo chiuso dell'anima, discesa nel mondo aperto dell'universo. Nelle *Visions* le parole, piú che esprimere «*les données de l'inconscient*», sono il risucchio di una coscienza che si cerca. Nei *Pénitents* la voce si protende e si curva ad ascoltare il tonfo di cose vive e morte nel fiume, il brusio della foresta vergine delle erbe; le immagini si gonfiano di vento e di nubi color zafferano, si contorcono nello spasimo dei rami, si impregnano di effluvi, si abbandonano ad un lirismo cosmico:

*« Sans obstacle, entre en moi, lumière
force les portes du tombeau
pour m'unir à l'élémentaire
grain de sable, à la goutte d'eau.»*²⁹⁾

Jacob è cosciente di questa discesa, di questa «*naissance de la terre*» che non può realizzarsi senza grido e senza lacerazione.

*« Puis la terre eut un cri comme on arrache un ongle.»*³⁰⁾

Sembra che l'*humour* non abbia piú presa su di una parola che continua a scendere lungo le pareti viscide e verticali di una specie di budello infernale, scorticandosi mani e piedi, e riducendosi a miseri lembi di carne viva.

Fond de l'eau, che il poeta considera il «*fond*» della sua opera, segna certamente l'acme della discesa. Nei *Conseils à un jeune poète* Jacob lo conferma: «*Une œuvre mûrie, devient sérieuse. Une œuvre mûrie trouve d'elle-même son commencement, son milieu et sa fin. Un style mûri prend sa consistance comme l'œuf prend de la consistance sous la poule... J'appelle maturité d'une œuvre sa descente aux enfers.»*³¹⁾

Raggiungendo la regione piú profonda del suo essere, il poeta dona alla parola i tratti informi di un viso devastato dall'angoscia. Jacob è anch'egli un «*desdichado*», un *desdichado* che aggiunge però al male del secolo vissuto dai Nerval, dai Baudelaire e tanti altri, il male dell'essere che vuol essere ma che si sente suo malgrado prigioniero dell'*esistere*. Come Kierkegaard, Jacob sente passare sul capo la follia dell'assurdo, ne sente guizzare il nodo scorsoio il cui cappio lascerà sulla pelle i lividi azzurri. Ma vi è qualche altra cosa che Max Jacob ritrova in fondo a se stesso e che lo salva

dall'assurdo: l'IMMAGINE. « *C'est le feu en lettres de Dieu* »³²⁾. Non si tratta del Cristo del Bateau-lavoir, ma di Adonai, il dio dei suoi antenati. Jacob porta con sé l'eredità e la condanna dei figli d'Israele. Attingendo alle radici del suo essere, egli diviene l'ebreo errante inseguito dall'Assoluto:

*« Adonäi Adonäi dans les forêts crépues
Dans les coudriers des clairières et sur les arbres du mail
Les feuilles portent ce nom gravé: Adonäi! Adonäi!
Lorsque le printemps éclate comme un déménagement
Printemps
Les fleurs ont en leur creux ce nom gravé
Javeh!... »*³³⁾

Ma attingendo alle radici piú profonde di se stesso, il poeta ritrova anche un'altra immagine, quella di un fanciullo, il fanciullo bretone che correva a piedi nudi lungo le « *falaises* » e tra i castagni, il fanciullo-poeta che gli ridona il sale della sua terra, il canto di *Morven le Gaëlique*.

La diversità delle due opere *Fond de l'eau* e i *Poèmes de Morven*, opere che sono composte nel 1927³⁴⁾, non ha nulla di strano e di sconcertante. *L'homme de chair et l'homme reflet* apparentemente separati, continuano invece a vivere nell'unità del poeta e nell'immagine che docile si piega a tutte le metamorfosi. L'uomo non sa piú ridere, ma il poeta ha bisogno dell'*humour* e soddisfa la sua esigenza creandolo ex novo in mille gamme: dall'*humour* grossolano che non disprezza il gergo, all'*humour* delicatissimo come una trina che palpita sui *Noël*.

Ed è forse questa esigenza dell'*homme reflet* che pesa sulla vita di Jacob al punto da fargli desiderare il ritorno a Parigi, alla schiuma che danza sulle onde senza conoscere l'amarezza del fondo.

Ma è difficile risalire alla superficie quando si è toccato il fondo. Jacob vi risale ma non sa ritrovare piú il suo sandalo magico e la sua maglia rosa. *Sacrifice impérial*, *Rivage*, *Chemin de croix infernal*, sono l'espressione di una nuova crisi nella quale si dibatte l'uomo e il poeta. I temi che ricorrono continuamente in queste raccolte poetiche sono: esami di coscienza, giudizi universali, inferno, morte. I versi prendono sovente l'andatura dei versetti biblici. Le immagini si urtano, si schiantano. Solo in *Rivage*, l'*humour* fa capolino frangiando di schiuma leggera qualche verso, ma si tratta di un riso stanco che si ripiega nella smorfia dell'amarezza, oppure, come nel *Chemin de croix*, in una specie di piroetta da danza macabra.

L'homme reflet non è ormai che un'ombra che appartiene al passato. Bisogna lasciarla al passato, abbandonarla al corso del fiume per ritrovarla al mattino di una nuova stagione:

*« Le poète-enfant demeure un renaissant matin
Ombres de moi qui fus, reconnais-tu mes ombres? »*³⁵⁾

E la nuova stagione non ha piú per sfondo Parigi, Montmartre, l'Hôtel Nollet, ma di nuovo Saint-Benoît-sur-Loire, una *casa rosa* e una *stella gialla*. È forse un'ironia della sorte questa macchia di rosa che risuscita tutto un corteo di Arlecchini e di saltimbanchi mascherati attorno al vecchio poeta il cui petto è ormai frangiato dalla stella gialla del suo destino? Direi che piú di un'ironia della sorte, essa vela e addolcisce la tragicità della vita, immagine lieve della poesia che non abbandona il poeta ma allevia la sua solitudine permettendogli di affrontare gli ultimi anni con uno sguardo lucido, e di attendere la morte con animo tranquillo.

« *Combien doux à la mort nous semble tes sofas
O Printemps glorieux au bord de ma rivière.* »³⁶⁾

I *Derniers poèmes en vers et en prose*, *L'homme de Cristal*, ai quali noi vorremmo anche aggiungere *Inventions*, *Méditations religieuses* e *Cornet à dés II* chiudono l'arco della parola jacobiana.

« *L'homme de chair et l'homme reflet* », si sono ricongiunti per percorrere insieme l'ultimo tratto di strada. La carne stanca del tessuto verbale, che porta già ben visibile l'unghia del tempo, è come percorsa da venature di luce. La luce pare quasi formare, a volte, uno strato sottile di brina sui versi o sul poemetto in prosa, chiudendoli in uno scrigno di cristallo.

« *La chambre devint si claire — qu'elle était vide comme l'éther — couleur de nacre, couleur d'huître, blanc — si claire qu'elle éclata comme un éclair.* »³⁷⁾

Jacob gioca con la luce come a Montmartre giocava con i dadi, come da bimbo giocava con le noci. Gioca ed è giocato, vinto, fatto prigioniero di una luce che lo insegue, lo incalza, l'assilla, l'avvolge infine come una carezza. Il tema della morte che continua ad echeggiare in tutte queste raccolte poetiche all'unisono con la morte che imperversa nel mondo devastato dalla guerra, e che solleva a tratti sulla pagina lunghi cortei di allegorie mostruose, si sfalda a poco a poco in una trasparenza diffusa, in gamme di rosa e di verde, in un respiro arioso, liberato da ogni peso:

« *Ma guerre est close
Sur mes erreurs passe le vent
En deuil mes parterres de roses...* »³⁸⁾

La voce pare cercare una traccia, la ritrova. Non è che un sottilissimo filo d'Arianna. Su questo filo di luce, il poeta danza ancora, con Tronc le Nain e la fata Gloriande il suo ultimo *Sabbat de mai*:

« *Nous avançons comme des algues
Ton voile est voile de vaisseau
Nous allions au sabbat de mai
On ne revient jamais le même...* »³⁹⁾

Che importa se il passo di danza ha perduto l'agilità del clown di Montmartre? Che importa se il riso è tutto velato di lacrime? Che importa se la carne del tessuto verbale è tutta segnata di rughe, di vene gonfie e di ossa sporgenti?

«... *les vêtements collés, le sang vient quand on tire...*»⁴⁰⁾

Su tutta questa materia verbale che sta dissolvendosi fioriscono come per incanto prati verdi, meli e ciliegi in fiore, limpide sorgenti, vele gonfie di vento. E tutto un popolo minuto di figurine si muove su queste pagine. Sono i volti antichi di Matorel, di Tartufe, di Morven che il tempo aveva cancellato ma che la fantasia del vecchio poeta rievoca e risuscita per un ultimo incontro.

Essi fanno capolino tra i demòni e gli angeli, tra gli gnomi e tra le fate, tra la Vergine in porcellana di Sèvres e il Cristo che cammina leggero sotto le acque del fiume. «... *donnez-moi le reflet des paysages chéris... le val où nous avons couru pieds nus dans les champs nouvellement moissonnés, dans les fougères en forêts minuscules, les cerisiers, les pommiers sauvages... Oui ces paysages-là je voudrais y vivre à jamais, sans cesser de les contempler... Ou encore revoir la mer bleue entre les arbres ou au bout des champs, ou encore la plage de Plozevet, bordée de vieilles fermes et de landes. Cher pays où mon cœur n'a cessé de vivre depuis soixante ans.*»⁴¹⁾

Sarebbe un grave errore vedere una frattura tra il Jacob del *Cornet à dés* e il Jacob delle *Méditations*. Ed è forse per rimediare alle troppe fratture di cui è stata vittima la Parola del nostro poeta, che i poemetti in prosa pubblicati postumi nel 1953, sono stati chiamati *Cornet à dés II*. Ma sarebbe un errore, non certo meno grave, ignorare quello che separa e che congiunge i due *Cornets*.

Li separa la vita, li ricongiunge la vita. Li separa la giornata terrena di un piccolo uomo, li unisce l'attimo eterno della poesia, li separa il mondo multiforme delle immagini, li unisce l'unità inscindibile della PAROLA.

MARIA LAURA ARCANGELI MARENZI

¹⁾ M. JACOB: *L'homme de cristal*. Paris 1946, p. 22.

²⁾ G. APOLLINAIRE: *Les peintres cubistes*. Paris 1950, p. 17.

³⁾ L'immagine de *l'oignon* è cara à Jacob. Essa si ricollega allo Zohar, secondo il quale i mondi si avvolgerebbero gli uni negli altri come le foglie di una cipolla.

⁴⁾ *Les Poèmes de Morven le Gaëlique*. Paris 1927.

⁵⁾ *Préface de 1916* del *Cornet à dés*.

⁶⁾ Nella *Préface* del *Cornet à dés* Jacob considera inventore del *poème en prose* Aloysius Bertrand e Marcel Schwob, rimproverando però al primo il suo romanticismo alla Callot e al secondo il tono narrativo, che fa dei suoi poemetti in prosa delle novelle più che della poesia pura.

Quanto però al poemetto in prosa moderno, Jacob, con un po' troppa presunzione, ne dà a sé stesso la paternità, rifiutandola a Reverdy e a Cocteau (Voir: R. LANNES: *Arts*, 31-1-1945).

Non crediamo opportuno dilungarci su di un argomento che richiederebbe uno studio minuzioso dei testi. In fondo né Bertrand, né Schwob, né Poe, Baudelaire, Mallarmé, Cocteau, Reverdy, Apollinaire, Max Jacob sono stati inventori di un poemetto in prosa classico, romantico o moderno. Essi non hanno fatto che aggiungere un altro capitolo, ciascuno secondo la propria personalità e sensibilità, alla vecchia Querelle, del vecchio e del nuovo, del verso e della prosa.

⁷⁾ R. G. CADOU: *Esthétique de Max Jacob*. Paris 1956, p. 46. Richiamiamo l'attenzione sulla prefazione di Max Jacob al *Cornet à dés* (1916): « Dans les grandes époques artistiques, les règles de l'art enseignées dès l'enfance constituent des canons qui donnent un style: les artistes sont alors ceux qui, malgré les règles suivies dès l'enfance, trouvent une expression vivante. Cette expression vivante est le charme des aristocraties, c'est celui du XVII^e siècle. Le XIX^e siècle est plein d'écrivains qui ont compris la nécessité du style, mais n'ont pas osé descendre du trône que leur désir de pureté avait bâti... Cette théorie n'est pas ambitieuse; elle n'est pas non plus nouvelle: c'est la théorie classique que je rappelle... »

L'art est proprement une distraction... Mais il faut donner au mot distraction une signification encore plus large. Une œuvre d'art est une force qui attire, qui absorbe les forces disponibles de celui qui l'approche. Il y a ici quelque chose comme un mariage et l'amateur y joue le rôle de la femme. Il a besoin d'être pris par une volonté et maintenu. La volonté joue dans la création le rôle principal, le reste n'est que l'appât devant le piège. La volonté ne peut s'exercer que sur le choix des moyens, car l'œuvre d'art n'est qu'un ensemble de moyens et nous arrivons par l'art à la définition que je donnais du style: l'art est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis. »

(Le *Cornet à dés*, Gallimard, Paris 1945, pp. 14, 15.)

⁸⁾ L'accordo tra il cubismo (fenomeno che permane pur sempre un fenomeno pittorico più che letterario e di cui la data di nascita sembra esser stata data da Picasso nel 1907, con « *Les demoiselles d'Avignon* ») e il classicismo (fenomeno che non ha né data di nascita né data di morte), rimane pur sempre allo stato di paradosso. Maurice Raynal lo spiega come l'incontro di due forme d'immaginazione, « *la savante et la populaire, tour à tour mêlées et séparées* ». La vertigine della fantasia in Braque, in Picasso, sarebbe, secondo Raynal, dominata da un « *besoin d'ordre... un penchant carthésien pour la méthode, la précision, la mesure... une sorte de nécessité physique, inspirée sans doute par la fameuse atmosphère du pays espagnol où la pureté déshydratée de l'air accuse les contours et durcit les lignes pour les laisser seuls organiser des spectacles naturels qui ignorent le dissolvant des nuances...* ».

(M. RAYNAL: *Vers le cubisme in De Picasso au surréalisme*, Genève 1950, p. 40.)

⁹⁾ Jacob la realizza nelle *Ballades* e in molti altri poemetti in versi liberi.

¹⁰⁾ M. JACOB: *Le Cornet à dés*. Paris 1945, p. 155.

¹¹⁾ Si tratta della visione del Cristo che Jacob afferma aver avuto nel 1909. Essa si ripeté nel 1914. Di esse il poeta tratta soprattutto nella *Défense de Tariufe*. Fu in seguito a questi due fattori che Jacob si convertì al cristianesimo e si fece battezzare. Fatto curioso: colui che venne chiamato il Picasso della letteratura fu tenuto a battesimo proprio da Picasso.

Lo studio più oggettivo sul misticismo di Jacob e sull'influenza da esso esercitata sul suo linguaggio, è quello del critico ANDRÉ BLANCHET: *La Littérature et le spirituel* I. Aubier, Paris 1959, pp. 15-101.

¹²⁾ S. MALLARME: *Les mots anglais*. Œuvres, Pléiade 1945, p. 301.

¹³⁾ M. JACOB: *Art poétique*. Paris 1922, p. 26.

¹⁴⁾ M. JACOB: *Préface de 1916* del *Cornet à dés*.

¹⁵⁾ R. G. CADOU: *Esthétique de Max Jacob*. Paris 1956, p. 43.

¹⁶⁾ M. JACOB: *L'homme de cristal*. Paris 1946, p. 64.

¹⁷⁾ M. JACOB: « Chevalier en deuil », *L'homme de cristal*. Paris 1946, p. 69.

¹⁸⁾ M. JACOB: *Le Cornet à dés*. Paris 1945, p. 51.

¹⁹⁾ J. COCTEAU: *Aguedal*. Mai 1939, p. 155.

²⁰⁾ R. G. CADOU: *Esthétique de Max Jacob*. Paris 1956, p. 45.

²¹⁾ Ricordiamo che Max Jacob è nato a Quimper, in Bretagna, nel 1876. Va a Parigi nel 1897. Ivi fa parte del gruppo di letterati e artisti che si raccolgono a Montmartre inneggiando alla libertà dell'arte e nell'arte. È amico di Picasso, Apollinaire, Salmon, Reverdy, Cocteau. La prima rottura con Parigi avviene nel 1921, anno in cui Jacob si ritira a Saint-Benoît-sur-Loire, nel Loiret. Ritorna a Parigi nel 1928 e vi rimane fino al 1936, anno in cui il poeta si stabilisce definitivamente a Saint-Benoît, rimanendovi fino alla sua cattura da parte della Gestapo, nel 1944. Muore nel medesimo anno a Drancy. Il suo corpo riposa oggi a Saint-Benoît-sur-Loire.

²²⁾ Max Jacob vede più un'antitesi tra poesia e mistica; anche se si tratta di un'antitesi che presenta vari punti di contatto. Ma l'elemento che secondo lui oppone decisamente le due posizioni è appunto la *parola*. Il mistico porta con sé l'esigenza al silenzio, il poeta deve parlare, in quanto si *esprime* solo attraverso la parola. Il mistico e il poeta si ritrovano insieme sul terreno delle immagini. Sarebbe un errore credere che il mistico è insensibile al concreto e vive in un mondo rarefatto e astratto. Il silenzio del mistico è popolato di sapori di odori di forme. Basta leggere S. Giovanni della Croce, Santa Teresa d'Avila, S. Francesco di Sales per vedere come il *silenzio* è fatto immagine, come il divino è umanizzato e come il mondo dell'invisibile è tutta una festa di colori e di luce.

Una lettera di M. Jacob a Louis Emié, a questo proposito, è molto chiara: « *La Poésie et la Religion s'opposent. Poésie veut dire objectivation et religion veut dire intériorité. L'une et l'autre se tolèrent mutuellement... Je ne crois pas qu'il y ait aucune similitude entre la Religion, la Voyance et la*

Poésie. La Poésie est une objectivation, le martèlement d'un rythme. La religion est une fièvre intérieure qui, exprimée, ne donne que le contraire de la poésie: des balbutiements, des exclamations ou la symbolique compliquée de Saint Jean de la Croix... La poésie et la vision sont séparées par cet abîme: le talent de l'expression. L'expression, le don d'expression, tout est là, même quand il n'y a rien à exprimer... »

(L. EMIE: *Dialogues avec Max Jacob*. Paris 1954, pp. 177, 178.)

²³⁾ M. JACOB: *La défense de Tartufe*. Paris 1919, pp. 31-32.

²⁴⁾ Max Jacob è stato ospitato, nel primo periodo del suo soggiorno a Saint-Benoît-sur-Loire, in una celletta del monastero benedettino costruito accanto alla meravigliosa cattedrale romanica di Saint-Benoît-sur-Loire.

²⁵⁾ M. JACOB: *Le Phanérogame*. Paris 1918, p. 7.

²⁶⁾ R. G. CADOU: *Esthétique de Max Jacob*. Paris 1956, pp. 22, 23, 71.

²⁷⁾ La critica in genere, riguardo a Max Jacob, piú che chiarire la posizione dello scrittore, l'ha lasciata in un frammentario disordine, sovrapponendo sul volto già camaleontico per natura altre maschere e contribuendo così a creare « il mito Jacob » piú che a valutare il peso di un linguaggio.

Per Carco (*De Montmartre au Quartier Latin* 1927, *Bohème d'artistes* 1949), Salmon (*Air de la Butte* 1909, *Max Jacob poète, mystique et homme de qualité* 1927, *La négresse du Sacré Cœur* 1920), Apollinaire (*La poésie symboliste* 1909), Sachs (*Le Sabbat* 1946, *La décade de l'illusion* 1950), Arland (*Essais et nouveaux essais critiques* 1952), Fargue (*Portraits de famille* 1947) Jacob è quasi esclusivamente il clown della rue Ravignan, l'angelo-demone del Bateau-Lavoir, il giocoliere del *Cornet à dés* e del *Laboratoire central*.

Rousselot (*L'homme qui faisait penser à Dieu* 1949), Lagarde (*Max Jacob mystique et martyr* 1941), Belaval (*Rencontre avec Max Jacob* 1947), Blanchet (*La Littérature et le spirituel*, I, 1959) si preoccupano invece di dar risalto alla figura del mistico e del convertito, cercando di far luce sulla figura dell'uomo.

Un gruppo di ammiratori come J. Lanoë (*Simoun*, Avril 1955), Y. Deletang-Tardif (*Simoun*, Avril 1955), Y. G. Le Dantec (*Simoun*, Avril 1955) si preoccupano soprattutto di riportare Jacob nella sua terra bretone, l'unica che possa spiegare, per essi, certi aspetti contraddittori della sua opera e vedono in Jacob una specie di bardo moderno.

E come se ciò non bastasse eccone altri preoccuparsi di dare a Jacob trisavoli e nipotini che vanno da Omero a Chagall.

(E. BLANCHE, *Disque vert*, novembre 1923, Citati, Paragone, agosto 1957.)

Per una buona parte della critica Max Jacob è morto quando lascia Parigi nel 1921. L'arco di opera che s'allunga dalle *Visions infernales* alle *Méditations religieuses*, cioè dal 1924 al 1944, è trascurato, o per lo meno, non sufficientemente vagliato.

Lo studio di Béalu, *Dernier visage de Max Jacob*, 1946 è un omaggio all'amico piú che uno studio reale e oggettivo. Belaval (*Encontre avec Max Jacob* 1947) non prende in considerazione che *Le Cornet à dés* et le *Méditations religieuses*. E. Cassa Salvi riporta l'attenzione sull'ultima parte del linguaggio jacobiano in uno studio su *Humanitas*, gennaio 1952, ma senza mostrare tutta la curva dell'arco della sua parola.

Gli unici studi che sentono di darci una visione unitaria dell'opera dello scrittore, sono il libro di Emié (*Dialogues avec Max Jacob*, Paris 1954), e l'articolo di Le Bot in *Europe* (*Hommage à Max Jacob* - Numéro spécial - Avril-Mai 1958).

²⁸⁾ G. PICON: *L'usage de la lecture*. Paris 1960, pp. 15-16.

²⁹⁾ M. JACOB: « Voyages ». *Les pénitents en maillots roses* (O. C.).

³⁰⁾ M. JACOB: « Couleur de l'aube ». *L'homme de cristal*, Paris 1946.

³¹⁾ M. JACOB: *Conseils à un jeune poète*. Paris 1945, pp. 17-18.

³²⁾ M. JACOB: « Les yeux au ventre » in *Fond de l'eau*.

³³⁾ M. JACOB: « Les yeux au ventre » in *Fond de l'eau*.

³⁴⁾ *Fond de l'eau* è stato pubblicato nel 1927. I *Poèmes de Morven* appaiono in parte nella rivista *La ligne du cœur* del medesimo anno, ma non saranno pubblicati che nel 1953, postumi.

³⁵⁾ M. JACOB: *Derniers poèmes en vers et en prose*. Paris 1945, p. 37.

³⁶⁾ M. JACOB: *Derniers poèmes en vers et en prose*. Paris 1945, p. 52.

³⁷⁾ Poesia inedita pubblicata da A. BILLY nel suo libro *Max Jacob*. Paris 1946, p. 174.

³⁸⁾ M. JACOB: *L'homme de cristal*. Paris 1946, p. 29.

³⁹⁾ M. JACOB: *L'homme de cristal*. Paris 1946, p. 16.

⁴⁰⁾ M. JACOB: *L'homme de cristal*. Paris 1946, p. 31.

⁴¹⁾ M. JACOB: *Méditations religieuses*. Paris 1947, pp. 89-90.

LA « STORIA DELLA POESIA
E DELLA RETORICA FRANCESE » (1806-1807)
DI FRIEDRICH BOUTERWEK

E LA SUA POLEMICA CONTRO I CRITICI FRANCESI DEL
SETTECENTO

«Hierin sollte die Kritik wirken, uns ins Universum sämtlicher gebildeten Nationen versetzen und auf unserem einsamen Gang von ihnen uns Licht und Hilfe zufördern! Überhaupt glaube ich, dass dem Charakter unserer Nation nach die Kritik durchaus belehrend, fördernd, gutmütig, human sein müsste...» (HERDER, Briefe zur Beförderung der Humanität, 8. Slg., 106. Brf.).

I

Nei primi due decenni del XIX secolo, quando i due fratelli Schlegel offrivano nelle loro lezioni e nei loro saggi una esposizione sintetica e geniale delle letterature europee moderne, Friedrich Bouterwek (1766-1828)¹⁾, professore di filologia e filosofia all'Università di Göttingen, lavorava alla sua «Storia della poesia e della retorica» (12 voll., 1801-1819), e precisamente ad una storia in germe già comparativa della letteratura italiana, spagnola, portoghese, francese, inglese e tedesca. I romantici, contro i quali Bouterwek quale kantiano si scaglia in una aggressiva polemica in campo filosofico-estetico²⁾, gli rinfacciarono di essere un «insipido compilatore»; ma ancora nel 1887 Max Koch, uno dei primi comparatisti, gli riconosce il merito di «aver reso possibile la conoscenza scientifica delle singole letterature» (d'Europa); G. V. Amoretti³⁾ osserva che vi fu un reciproco impulso tra il saggio di A. W. Schlegel «Sul teatro spagnolo» (1803), la storia basilare della letteratura spagnolo-portoghese scritta da Bouterwek (1804-1805) e le lezioni viennesi di Schlegel (1809); G. Getto esprime l'opinione⁴⁾ che la storia della letteratura italiana di Bouterwek (1801-1802) per quanto riguarda il suo contenuto diffusa in Italia da G. Berchet, abbia portato assieme alle opere di F. Schlegel e di S. Sismondi «una approfondita sensibilità critica» negli

studi di storia letteraria italiani. Le traduzioni in francese (1812), inglese (1823), spagnolo (1829) della storia della letteratura spagnolo-portoghese di Bouterwek, estratti in francese della sua storia della letteratura inglese (1810), il riassunto in francese della storia delle letterature francese e tedesca (1825, 1826)⁵⁾ ci testimoniano l'efficacia ancora perdurante di questo critico oggi quasi dimenticato. All'inizio del XIX secolo si deve aver sentito la necessità di un'esposizione ordinata, informativa e al tempo stesso critica proprio delle letterature romanze.

Per quanto riguarda la conoscenza delle singole letterature nazionali, la « Storia della poesia e della retorica »⁶⁾ ha le sue origini nella tradizione degli studi di storia letteraria compiuti in Italia, Spagna, Francia, Inghilterra e Germania. Queste diverse origini nell'esposizione di Bouterwek rendono difficile un equo giudizio delle sue singole storie di letterature nazionali per quanto riguarda la loro originalità e derivazione; per ogni volume della « *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* » sarebbe necessaria una conoscenza più precisa della critica letteraria delle diverse nazioni. In generale si può dire che Bouterwek cercò di acquistare per ogni letteratura una visione personale e una coscienziosa erudizione. Sebbene per la maggior parte degli autori poco importanti, dimenticati già attorno il 1800, egli si avvale delle annotazioni biografico-bibliografiche e dei brevi giudizi dei critici precedenti, tuttavia per gli autori importanti si pone contro la tradizione spesso inanimata e troppo conservatrice della critica nazionale, per esprimere un giudizio personale e non di rado il suo entusiasmo. La critica letteraria di Bouterwek, che secondo le sue proprie parole deve essere ampliata oltre « i limiti delle regole inferiori del gusto » in base a una coltura del sentimento (« *gebildetes Gefühl* »), per poter così offrire una « caratterizzazione » (« *Charakteristik* ») dei singoli poeti, non appare sotto la sua giusta luce, se la si considera come arida, pedante ed incapace di afferrare il carattere del poeta o dell'opera e ciò in confronto alla critica infarcita di dogmatica prevenzione di F. Schlegel⁷⁾. L'entusiasmo di Bouterwek per Petrarca, Ariosto, Tasso, Rousseau, Camões, la sua fine valorizzazione dei romanzi sentimentali di Richardson, la sua simpatia per Molière, Swift, Fielding, mostrano quanto egli dipende dal gusto del 1700; nella ricchezza delle sue conoscenze, nel suo sforzo di adeguare le sue preferenze ed il suo gusto ad un giudizio oggettivo e convincente, non riconosciamo né l'insipido compilatore, né il polemista aggressivo e critico del proprio tempo, né il meschino criticastro, ma un conoscitore ed esteta erudito, un uomo dall'ampia cultura storica. Un semplice sguardo alla « *Litterär-geschichte* »⁸⁾ che J. G. Eichhorn, un altro professore di Göttingen, pubblicò nel 1799, ci fa vedere quale progresso la « Storia della poesia e della retorica » costituisca per la scienza della letteratura in Germania; perciò vorremmo collocarla come una testimonianza modesta ma degna della critica letteraria tedesca accanto alle geniali lezioni viennesi di un Friedrich Schlegel, in cui le idee filosofico-religiose sopraff-

fanno la critica letteraria, e in cui la « caratterizzazione » dei grandi poeti manca di acutezza e pregnanza estetica. L'unione fra l'« esposizione di questo sviluppo (della poesia come un tutto) e la caratterizzazione di grandi personalità letterarie e significative opere » che Eichner⁹⁾ ha rilevata in Schlegel appare in campo più limitato anche in Bouterwek, come una realizzazione delle idee di Herder, fondata sulla visione disincantata e competente degli sviluppi individualmente condizionati delle singole letterature nazionali. Mentre F. Schlegel versa ancora lacrime sull'età d'oro della poesia umana¹⁰⁾, Bouterwek pone le letterature « moderne », cioè le letterature nazionali dopo il 1300, alla pari della letteratura greca, poiché esse compensano la « verità », la « natura », la « leggerezza », la « compiutezza classica », la « bellezza pura » dei Greci con la loro « ricchezza di idee estetiche e la varietà dell'argomento »; così l'originalità di Ariosto sta alla pari di quella di Omero e di Virgilio¹¹⁾.

Bouterwek combatte decisamente per la causa del buon gusto¹²⁾ e perciò va anche contro la « corrente romantico-mistica » e la sua — sempre secondo il giudizio di Bouterwek — presa di posizione a favore di ciò che è contrario al buon senso ed al buon gusto¹³⁾; il buon gusto però e la sua oggettiva manifestazione, cioè la bellezza perfetta, non sono secondo Bouterwek caratterizzati semplicemente dai concetti dell'« eleganza », della « piacevole correttezza » delle forme estetiche, termini questi cari all'estetica francese del XVIII secolo. Con il concetto della bella forma, cui giunse attraverso Herder, come di una « espressione di sentimenti e pensieri interessanti », Bouterwek superava l'idea della bellezza come « bel complesso di puri rapporti » (« *schöner Inbegriff reiner Verhältnisse* »), quale essa era stata formulata in modo simile da Kant. A questa concezione della forma estetica come espressione viva ed indipendente dello spirito umano è collegata strettamente la concezione del genio originale, o come lo chiama Bouterwek del « genio artistico » (« *Kunstgenie* ») tramandata dallo Sturm und Drang: questo, il genio, può generare il « carattere della sua propria forza » nella forma di una « seconda natura », creare un « nuovo mondo ». La teoria dell'imitazione del Settecento sarebbe con ciò completamente demolita. Bouterwek non ne cerca le conseguenze, bensì pretende che l'arte « ritenga il tipo della naturalezza » cioè segua le « immutabili leggi del naturale e razionale »¹⁴⁾. Questi due ultimi concetti che proprio per la loro indefinibilità limitano l'estetica letteraria del Seicento e Settecento, non nuocciono eccessivamente alla critica di Bouterwek, poiché al concetto della « bellezza regolare » accoppia quello della « bellezza irregolare » o del « disordine lirico » (« *lyrische Unordnung* »). Questo bisogno di un bello irregolare, della fusione dell'eterogeneo (cioè del solenne e del comico nell'epos italiano, nel dramma spagnolo, in Shakespeare) sarebbe proprio delle letterature nazionali europee. Inoltre Bouterwek cerca di ordinare la ricca tradizione delle letterature moderne con i due concetti del « romantico » (« *romantisch* ») e del « classico » (« *klassisch* »)¹⁵⁾.

I concetti storici della critica letteraria in uso da Herder in poi diventano anche in lui — come già in Herder stesso e in Schlegel — concetti stilistici ed estetici. « Classico » significa per Bouterwek la perfezione esemplare che indica una « perfetta cultura e della forma estetica e della espressione »; la « corretta trivialità » non è ancora classica, d'altra parte alla « non corretta genialità » (« *inkorrekte Genialität* ») manca « l'impronta della perfezione », cioè la « purezza della forma estetica ed il giusto equilibrio tra il troppo ed il troppo poco »¹⁶⁾. Con questa definizione del classico Bouterwek ha trovato una formula valida sia per i poeti antichi, sia per quelli moderni, i cosiddetti « romantici »: « poeti classici » sono Omero, Pindaro, Sofocle e Petrarca, Ariosto, Tasso, Cervantes, Molière, Klopstock, Goethe; il « romantico classico » (« *klassische Romantik* »)¹⁷⁾ Bouterwek lo vede realizzato in Petrarca, Raffaello, Michelangelo. Il contrapporsi e l'accordarsi dei termini « classico » e « romantico » caratterizza la critica estetica di tutta la « Storia della poesia e retorica ».

II

Non deve essere stato un compito semplice scrivere una completa storia della letteratura francese intorno al 1806 in Germania. Dopo la liberazione dal giogo napoleonico Bouterwek stesso confessò¹⁸⁾ di aver provato una « ostilità » (« *Widerwillen* ») contro la cultura francese durante la redazione della « Storia della poesia e della retorica francese »; questa avversione trovava le sue prime origini nella aggressiva polemica che gli scrittori tedeschi avevano iniziato nella seconda metà del Settecento contro la letteratura francese per liberare la loro letteratura da tutto l'influsso gallico. Quella stessa aggressività spinge Lessing ad esprimere un giudizio tra i più incomprensibili¹⁹⁾ su Corneille²⁰⁾ e F. Schlegel a sorvolare con disprezzo la letteratura francese nel « *Gespräch über Poesie* »²¹⁾. Herder, che aveva rivolto contro gli stessi tedeschi lo sdegno contro l'imitazione servile dello spirito francese in Germania (anche se poi scusa i tedeschi per la loro schietta bonarietà), manifesta ora un sentimento nazionale fresco e suscettibile non, come in Bouterwek, contro il supposto assolutismo dello spirito francese e rispettivamente contro le qualità della letteratura francese sottovalutate troppo avventatamente²²⁾. Malgrado il generale pregiudizio Bouterwek cerca tuttavia di proposito nella sua « Storia della poesia e retorica francese » una giusta via tra i giudizi severi e spregiativi dei critici tedeschi e l'entusiasmo facilmente comprensibile dei critici francesi. Se tuttavia i giudizi dello storico tedesco sono spesso sfavorevolmente influenzati dalla sua prevenzione contro la fredda eleganza, la correttezza del buon gusto, contro la poesia francese impoetica e senza entusiasmo, bisogna tuttavia addurre a sua scusa il fatto che la critica francese, proprio nell'anno 1800 cerca di consolidare di nuovo attraverso l'opera

di Jean-François Laharpe²³⁾ gli elementi della « *doctrine classique* »²⁴⁾, poiché secondo l'opinione di Laharpe ed altri lo sviluppo letterario in Francia non avrebbe più seguito i modelli del « *Grand Siècle* » a causa del « *drame bourgeois* » e dell'influsso straniero (Shakespeare) e poiché la letteratura francese dopo le assurdità nichilistiche della « *philosophie* » sarebbe andata completamente in rovina sommersa dal caos sanguinoso della Rivoluzione. Durante il secolo XVIII gli stessi antifilosofi²⁵⁾ Sabatier de Castres e J. M. B. Clément non sono riusciti a superare nella loro estetica il limite della « *doctrine classique* ». Bouterwek si oppone a ragione al pregiudizio dei critici francesi sfavorevole ad una esposizione della loro letteratura: loro consideravano i primi tentativi della poesia francese soltanto come esercizi preliminari che sarebbero riusciti o meno in misura che essi sono conformi alla norma del gusto seicentesco (Vedi *GPB*, V, pag. IV s.).

Dovremo prima dare un breve sguardo alle storie della letteratura francese scritte in Francia²⁶⁾. Già nel XVI secolo le due prime storie della letteratura francese ad opera di Claude Fauchet e Estienne Pasquier²⁷⁾ rivelano le due principali tendenze della storiografia letteraria del XVIII secolo: Fauchet è il tipo del collezionista che si interessa soprattutto dei singoli fatti storici della letteratura e che in base a un profondo studio dei manoscritti dà piuttosto una informazione oggettiva che un giudizio estetico; nella sua esposizione egli rivela un primo tentativo di concatenamento di cause ed effetti e penetrazione del materiale storico; ma in effetti egli ci dà soltanto una rudimentale suddivisione dei periodi della storia della letteratura²⁸⁾. La sua aridità nella critica estetica può essere forse ricondotta al fatto che Fauchet non osava applicare agli antenati, cui Du Bellay aveva rinfacciato una certa « *simplicité* », termini più pretenziosi riservati all'antichità classica ed agli imitatori francesi di questa; sebbene Fauchet all'inizio prende una posizione programmatica contro le esigenze classicistiche della Pléiade ed in favore invece di una cura della « *antiquité françoise* » che fosse più attenta e consapevole dei valori nazionali. Durante tutto il XVIII secolo fino a Bouterwek ci si basa sempre sull'oggettivo e sobrio « *Recueil* » quando si vuole dare un'esposizione della letteratura francese prima del 1300. Pasquier, la cui originalità fu apprezzata da Lanson e da altri, è con le sue ampie ricerche per la storia della costituzione, del diritto, della Chiesa, delle dinastie, della lingua e della letteratura (1560-1621, 10 libri delle sue « *Recherches* ») il più eminente erudito francese del XVI secolo. Pasquier sfoglia da letterato dilettante le pagine della storia della letteratura, mostra un gusto sicuro ed uno sguardo acuto nella caratterizzazione dei poeti a lui contemporanei e manifesta un palese piacere per la « *Farce du Maître Pathelin* » e per Rabelais. Nel suo riassunto della letteratura francese appare chiara la tendenza a osservare in modo particolare la « *restauration des bonnes lettres* », il risveglio delle arti; ciò è collegato al suo spiccato senso per le « *révolutions et entresuites* », condizionate storicamente, delle scienze e delle belle arti. Pasquier concentra il suo inte-

resse sui secoli che si distinguono per la loro perfezione linguistica e perciò anche letteraria, cioè sulle « *bonnes lettres* » del XVI secolo, trascurando i cosiddetti « *entrejets de temps* », cioè le epoche letterarie che non corrispondono ancora all'ideale classicistico della perfezione, proprio dei contemporanei. Nella prima metà del XVIII secolo alcuni pazienti collezionisti si occupano di studi di storia letteraria francese; essi si dedicano alla storia precedente il « *Grand Siècle* » — cosa assai lodevole dopo il Seicento pieno di sé e dagli interessi principalmente estetici; essi continuano ed approfondiscono almeno la conoscenza biografico-bibliografica della letteratura preclassica e medioevale sulle orme di Fauchet e di Pasquier. Dopo il 1750 le storie letterarie apparivano in parte come dizionari ordinati alfabeticamente; così vanno perduti il nesso cronologico e la successione delle epoche, sempre osservati dai critici francesi precedenti. In particolare si è raffreddato l'interesse per il periodo preclassico: per Marot, Ronsard, Du Bellay sono sufficienti poche righe. La letteratura del XVII secolo dà, e senza discussione, gli unici modelli validi, quella del XVIII viene attaccata da una critica mordace e personalmente impegnata; si raccomanda espressamente agli autori contemporanei di ritornare alla scuola degli autori classici.

Nella prima storia della letteratura, meglio della poesia del XVIII secolo (« *Histoires et règles de la Poésie françoise* », 1706) il cluniacense Joseph Mervesin giudica il passato poetico dal punto di vista della perfezione classica raggiunta dalla sua epoca ²⁹⁾. Ma la sua opera, che segue strettamente i giudizi ed il sapere di Fauchet, Pasquier e Boileau, può essere trascurata come opera superficiale e dilettantesca a favore della « *Histoire de la poésie françoise* » di Guillaume Massieu, presentata già nel 1705 ³⁰⁾ alla « *Académie des Inscriptions* ». Massieu, nella storiografia letteraria del XVIII secolo, merita le più alte lodi, essendogli riuscita una fusione di critica estetica equilibrata, di erudizione storica ed esposizione genetica ³¹⁾. Accanto a una struttura genetica risalta in Massieu il suo atteggiamento critico di fronte ai suoi precursori (Fauchet e Pasquier), atteggiamento critico basato su una fresca conoscenza delle fonti. Classifica i singoli poeti secondo i periodi di regno dei re francesi. Nel romanzo medioevale non trova, come prima di lui P. D. Huet, l'« *art* », la « *simplicité de dessein* », l'« *unité d'action* ». Al contrario di Fauchet lo urta la licenziosità dei *Fabliaux* — ma la scusa con l'idea dell'« *innocente medioevo* » ³²⁾. Importante per una valutazione in qualche modo giusta della letteratura preclassica è l'opinione di Massieu, che non si dovesse esagerare in « *délicatesse* » nei riguardi dei vecchi poeti francesi: Marot, Voiture, La Fontaine ed altri avrebbero avuto una particolare simpatia verso i « *vieux rimeurs* » e saputo apprezzare le loro « *naïveté* » e « *force* ». Il concetto della « *naïveté* », che è stata portata nella letteratura francese dalla poesia preclassica, costituisce una delle opinioni più durevoli della critica del XVIII secolo; se ne avvalgono Voltaire e Laharpe, Bouterwek se ne serve per svalutare il classicismo francese; ancora F. Schlegel nelle sue lezioni viennesi lo pone in

particolare risalto assieme alla «grazia naturale» come una delle qualità esclusive dell'epoca antica della letteratura francese (*Kritische F. Schlegel-Ausgabe*, VI, pag. 296).

Dopo l'esposizione del Massieu la «*Bibliothèque Française*» (18 voll., 1740-1756) di Claude-Pierre Goujet, abbondantemente arricchita di nomi e di dati, dimostra un regresso: la struttura genetica si perde quasi completamente nei fatti biografici. Quando Goujet cerca di mostrare uno sviluppo storico della letteratura, dipende in ciò quasi sempre da Massieu. La discussione, esauriente ma isolata, si concentra sulle opere e sulle biografie degli scrittori; da Palissot e Sabatier che verranno poi, Goujet si distingue per la sua ricerca delle fonti, per il suo istinto di collezionista; ad essi lo avvicina invece l'intento pedagogico che in Palissot, Sabatier, Laharpe si manifesterà però soltanto come esortazione a diffidare del XVIII secolo. Malgrado la sua dipendenza dai Pasquier, Massieu, La Curne de Sainte Palaye, Parfaict, Sallier, Lenglet du Fresnoy, Goujet dà sempre un accento personale ai propri giudizi. Il suo giudizio per i poeti anteriori al '600 è quasi sempre negativo e pedante nella sua condanna, e rivela ancor minor simpatia e comprensione di quanta Massieu ne ebbe per i «*vieux rimeurs*». Per i giudizi sui poeti del '600 Goujet segue grosso modo Boileau, Saint-Evremond, Pelisson-Olivet³³), Perrault e Lambert; spesso si avvale in ciò dei giudizi più positivi di Pelisson-Olivet o di Saint-Evremond contro il «*législateur du Parnasse*» Boileau. Goujet moralizza non di rado nei suoi giudizi, che dal punto di vista teoretico si basano sulla *Doctrine classique* e sui suoi concetti dell'«*élégance*», della «*finesse*», dell'«*élévation*», della «*solidité*», della «*netteté*».

Charles Palissot, Antoine Sabatier de Castres e Jean-François Laharpe sono i principali esponenti della storiografia letteraria nella seconda metà del secolo. Tutti e tre questi autori manifestano nelle loro opere³⁴) una concezione a sfondo polemico della storia della letteratura francese, i cui periodi essi riducono essenzialmente al XVII e XVIII secolo; del XVI secolo essi ricordano Ronsard, Du Bellay, Montaigne e Rabelais con giudizi ormai fossilizzati. Villon e Charles d'Orléans sono del tutto dimenticati da Palissot e da Laharpe. I tre critici debbono la loro conoscenza degli autori preclassici alle opere dotte di Massieu e Goujet, che vengono ricordati da Palissot con uno spregiativo «*compilateurs*». Palissot, Sabatier e Laharpe partono da una posizione dichiaratamente negativa nei confronti delle opere letterarie del XVIII secolo, in particolare nei confronti delle opere di Voltaire, Rousseau, Diderot, Helvétius, Condorcet. Per il metodo storico-critico proprio della seconda metà del XVIII secolo, in cui si trascura per principio la struttura genetica, citeremo una frase di Laharpe che vede il compito dello studio della storia letteraria nel «*exact résumé des beautés et des défauts, l'examen raisonné de chaque auteur*» (Lycée, I, p. XLIII).

Charles Palissot, conosciuto per la sua commedia «*Les Philosophes*» (1760), è di gran lunga il meno originale, il meno oggettivo ed il più superficiale

dei tre critici. Le sue « *Mémoires* » sono interessanti solo in quanto esse tramandano in forma piacevole la tradizione della critica letteraria a lui precedente. Infausto per il giudizio letterario sul XVIII secolo è il rimprovero di depravazione, di carattere distruttivo, di sfrenatezza di pensiero mosso ai « *philosophes* », agli « *esprits-forts* » che per Palissot sono particolarmente Diderot, Condorcet, d'Alembert. Gli autori del XVIII secolo sono considerati come epigoni dello splendido XVII secolo. Voltaire aveva già formulato in modo azzecato il supposto tramonto del gusto del suo tempo³⁵. I « *Trois Siècles de notre Littérature* » (1772) di Sabatier de Castres offrono la piú accesa polemica antifilosofica, che viene accolta con scherno mordace da Laharpe, che prima del 1789 era ancora un « *philosophe* ». L'inquieto Sabatier vuole salvare sia la religione che i costumi ed il gusto; al secolo della decadenza, della debolezza, delle frivolezze e delle assurditá filosofiche egli vuole strappare la maschera dal viso e elevare a suo nuovo esempio i preziosi avanzi del « *Grand Siècle* », il solo perfetto. L'« *esprit philosophique* » sarebbe divenuto un periodo nazionale; le « *lumières* » sarebbero divenute torce incendiarie; il nichilismo, il determinismo sottraggono all'anima della nazione la sua « *vigueur* » e la sua « *énergie* »; contro l'abbruttimento dello spirito, l'inaridirsi dei cuori vengono invocati come valori solennemente tramandati il sentimento, la solidità intellettuale, la chiarezza e il pathos. E nel 1794 Sabatier, che vive in esilio, giunge alla conclusione che la letteratura del XVIII secolo fu all'origine della Rivoluzione. Per la sua estetica è caratteristica l'importanza data al sentimento (« *sentiment* »), poiché la « *pureté de langage* » non è secondo lui sufficiente per la produzione di capolavori — la dote naturale del « *genio* » sarebbe in questo caso oltremodo necessaria. Ma la stretta fusione di valutazione moralistica ed estetica impedisce a Sabatier di riconoscere la genialità per esempio di un Villon, di un Rabelais, di un Montaigne. All'origine di un giudizio positivo di Sabatier sta quasi sempre il suo desiderio di polemica con Voltaire, il suo principale nemico o anche con Palissot. Il tentativo di cogliere l'indole o il carattere di uno scrittore anche nelle sue contraddizioni sembra compiutamente riuscito in alcuni articoli dei « *Trois Siècles* ». Questo sforzo di Sabatier è tanto piú lodevole in quanto la critica letteraria nel « *Lycée* » di Laharpe, fondandosi sul metodo di Voltaire si attiene scrupolosamente all'interpretazione di singoli versi e brani di prosa, guidata in ciò da una sensibilità linguistica, che spiritualmente e storicamente è limitata al Seicento francese. Nel XIX secolo il « *Lycée* » di Laharpe rappresenta una delle roccaforti del classicismo. In questa opera dovrebbero essere segnalati gli errori del XVIII secolo, perché possano essere riconosciuti a un loro nuovo ritorno: la maledizione della Rivoluzione grava sulla « *philosophie* » (Diderot, Raynal, Rousseau, Voltaire). Il convertito Laharpe, che sta ancora sotto l'impressione della « *terreur* », considera i « *philosophes* » come padri della Rivoluzione. Dobbiamo riconoscere all'autore del « *Cours* » il merito di avere esposto in ordine cronologico la letteratura a partire dai Greci e Romani³⁶,

con solo brevi considerazioni sui secoli medioevali. In conseguenza della sua sicura sensibilità per i valori poetici manca nella sua opera l'arida erudizione senza alcun interesse estetico; essa aveva talvolta soffocato nelle opere di Goujet e Sabatier i principali fenomeni letterari. Nei brevi giudizi sulla letteratura preclassica Laharpe ripete in larga misura le concezioni comuni da Pasquier, Massieu, Palissot, Sabatier, Goujet in poi. La sua sensibilità stilistica si sviluppa nelle ampie analisi delle tragedie di Corneille, Racine, Voltaire; per l'interpretazione delle tragedie di Corneille e di Racine Laharpe segue per esteso le analisi del suo maestro Voltaire. Senza profondità né acutezza sono le osservazioni generali sulla storia della cultura; anche queste testimoniano l'incapacità di Laharpe di andare oltre il commento al testo e di dare una interessante immagine della «*marche de l'esprit humain*».

III

I critici francesi del XVIII secolo vedono nella letteratura francese uno sviluppo da un inizio ingenuo fino alla perfezione classica; le creazioni letterarie prima del XVII secolo — per quel poco che vengono prese in considerazione — hanno valore solo come gradi di questo sviluppo; esse non sono considerate come opere che abbiano un intrinseco valore e una loro propria bellezza. Questa idea della perfezione è strettamente collegata all'idea che la lingua francese, in un determinato momento del suo sviluppo (cioè circa con Malherbe), sia stata ripulita da tutte le impurità semantiche e sintattiche. Nella sua «*Storia della poesia e retorica francese*» Bouterwek dà una nuova valutazione dello sviluppo della letteratura francese. Egli concepisce l'Italia, la Spagna, il Portogallo («*Südromania*») ³⁷⁾ come la «vera patria della poesia romantico-classica». Incantato dai «rigogliosi campi di fiori» della poesia italiana e spagnola vede nella Francia «una nazione meno poetica»; Italiani, Spagnoli e Portoghesi sono animati dall'«entusiasmo», dalla «sincerità e profondità del sentimento» («*Innigkeit und Tiefe des Gefühls*»); tratto essenziale del carattere nazionale francese è la disposizione «non comune» alla «retorica» (cioè alla prosa!), alla «galanteria cavalleresca», alla «elegante socievolezza»; all'«entusiasmo» degli altri popoli si oppone «lo spirito di riflessione» («*Reflexionsgeist*») dei francesi. In questa caratterizzazione dello spirito della nazione francese egli segue strettamente la concezione di Herder ³⁸⁾. Mentre Schlegel nelle «*Epochen der Dichtkunst*» (1799) condanna in blocco il «sistema di poesia falsa (francese)» nato da «astrazioni e ragionamenti superficiali», Bouterwek si sforza di contrapporre alla concezione dei critici francesi le creazioni della poesia medioevale; esse sarebbero meno eleganti, ma più altamente poetiche ed espressione dello «spirito antico-francese» («*altfranzösischer Geist*») almeno per quel che riguarda i secoli medioevali (cioè dal XIII al XVI secolo).

Bouterwek tiene in minor considerazione lo sviluppo da un inizio rozzo ad un'eleganza classica, anche se questo schema di sviluppo è implicito nella sua storia; a lui importa esporre questo sviluppo come un allontanamento dallo spirito in origine più poetico e giovanile della letteratura francese medioevale; d'altro canto la letteratura francese mostra già agli inizi la sua indole, cioè « lo spirito di riflessione ». Questi due aspetti opposti e confusi impediscono un'esposizione univoca e libera da pregiudizi. Non di rado questa dogmatica etnologica e critica turba nei particolari il giudizio estetico. La poesia del Seicento, che i francesi lodano come classica, ha secondo Bouterwek le sue radici nella sopravvalutazione della forma estetica a scapito della libertà creatrice del genio poetico³⁹). Bouterwek introduce l'antitesi estetica tra « garbo naturale » e « convenzionale » (« *natürliche* », « *konventionelle Schicklichkeit* »); quest'ultimo corrisponderebbe al « gusto della corte », alle norme esteriori dell'estetica classicistica francese. Il suo concetto della « *natürliche Schicklichkeit* » come modo di evitare « gli arditi e selvaggi giochi della fantasia » rimane tuttavia strettamente obbligato ai concetti della « *dé-cence* » e del « *naturel* », se con esso ci si voglia riferire ad un dato estetico concreto. La possibilità di una più libera interpretazione del « *naturel* » o della « *hardiesse* » cioè della libertà poetica, non ci sembra sufficiente a condannare la poesia francese come fundamentalmente sviata, impoetica e fredda. A proposito del rapporto tra « *génie* » e « *règles* » poetiche Laharpe ha trovato un'idea convincente, che nel XX secolo fu formulata anche da André Gide: le regole severe costringono il *grande* poeta a creazioni del massimo valore poetico.

Per un critico è del tutto naturale seguire i pareri dei suoi predecessori quando egli voglia giudicare numerosi poeti e scrittori di scarso valore, soprattutto se egli — e questo è il caso di Bouterwek — non solo si sforzi di dare un giudizio esatto, ma desideri riassumere la letteratura in tutta la sua ricchezza. Intorno al 1800 c'è solo una tradizione scarsa e insufficiente per la letteratura francese anteriore al XV secolo, cioè per i secoli medioevali. Solo intorno al 1813 in Francia si torna ad occuparsi in modo coscienzioso e scientifico di questi periodi: dopo i primi tentativi di Fauchet, Pasquier, Massieu, La Ravalière, Caylus, B. Roquefort e la continuazione della « *Histoire littéraire de la France* », iniziata nel 1733-1763, rappresentano le prime due tappe. Nel senso del suo pregiudizio contro la poesia francese essenzialmente impoetica Bouterwek già nelle testimonianze più antiche, per esempio in Thibault, conte di Champagne, scopre lo scarso entusiasmo poetico, la dizione soltanto elegante come tratti essenziali della poesia francese. Il « *Roman de la Rose* », famoso fin dai tempi di Marot, Fauchet, Pasquier ed altri e da essi apprezzato anche se con qualche riserva, offre secondo Bouterwek « le prime prove dello spirito di riflessione francese », senza rivelare « una vera tendenza poetica ». Per Bouterwek è sufficiente un confronto fra la « *Divina Commedia* » e il « *Roman de la Rose* » per far vedere quanto sia ridicolo l'eccessivo entu-

siasmo di Pasquier nei riguardi di quest'ultimo. Bouterwek scopre la « grazia e l'amabilità piú ingenua » (« *naivste Anmut und Lieblichkeit* »)⁴⁰⁾, « fervore poetico », e « sentimento poetico » in Froissart, che egli sopravvaluta eccessivamente, ed è in ciò fedele alla sua polemica contro il severo giudizio classicistico, che in questo caso non fu mai molto severo. Egli conosce i Fables da alcune antologie in francese moderno del Settecento e li giudica come tipici « prodotti nazionali francesi »⁴¹⁾; in Francia già Caylus e P. Ph. Gudin avevano una conoscenza piú precisa dei Fables, e naturalmente li giudicavano dal punto di vista della estetica formalistica. L'Epos francese antico — Bouterwek lo conosce soltanto da antologie in francese moderno e da posteriori rifacimenti in prosa — viene paragonato, senza riguardo ai periodi storici, alla « bella fioritura » dell'arte epica di Ariosto, secondo lui il rappresentante classico del poema cavalleresco « romantico », e in questo senso giudicato come rozzo « nello spirito e nello stile ». D'altra parte — e in ciò si rivolge contro la critica francese! — quella « fantasia » ricca, anche se « impacciata e rozza », è l'espressione di una vera arte poetica che non sarebbe piú stata raggiunta nel Seicento!

L'Abbé Sallier aveva scoperto Charles d'Orléans già nel 1734 e lo aveva contrapposto a Villon che per i critici francesi era il poeta piú importante del Quattrocento (cfr. « *Art Poétique* » di Boileau). Bouterwek si rifà a questo saggio per riconoscere al poeta una sorprendente « sensibilità per la vera poesia », confondendo di nuovo i concetti francesi della « *heureuse facilité* », della « *simplicité élégante et naïve* », della « *délicatesse* » con le sue concezioni storico-estetiche della ingenua « poesia antico-romantica delle canzoni » (« *alte romantische Liederpoesie* »). François Villon viene ricordato con troppo poche parole e troppo scarsa simpatia in confronto ai suoi meriti. Già nella critica francese la poesia del Quattrocento non godeva di un giudizio positivo. Bouterwek condanna i « *Rhétoriciens* » non tanto per la artificiosa « abilità di verseggiare » (« *Verskünstelei* ») che secondo lui corrisponde proprio al carattere francese, ma poiché aveva presente il nobile « entusiasmo petrarchesco » e rispettivamente la forza poetica delle romanze spagnole; queste ultime palesavano, invece della « piccante loquacità dei francesi », « forza e profondità del sentimento romantico » e « arditezza di metafore »⁴²⁾. Il teatro preclassico è conosciuto da Bouterwek solo indirettamente, attraverso la « *Histoire du Théâtre François* » dei fratelli Parfaict, il breve sunto premesso da Fontenelle alla sua « *Vie de Corneille* » e un saggio di J. B. Suard notevolmente adogmatico. Anche qui il critico tedesco mette in risalto i rapporti col dramma del Seicento: nel « *Mystère* » (1507) di A. Greban e J. Michel vuol scorgere già la « gravità dei tragici posteriori »!

Il merito maggiore nell'esposizione del periodo precedente il 1530 circa (libro I) sta nel richiamo piú particolareggiato alla prosa francese, cioè in primo luogo alla letteratura storica e alle « *Mémoires* » di questo periodo; i testi poteva trovarli nella « *Collection universelle des Mémoires relatifs à l'Histoire*

de France» (London-Paris 1785 ss.). Nella «fedeltà cavalleresca, nella bonaria ingenuità, nella gentilezza cerimoniosa» («*ritterlichen Treuherzigkeit, gutmütigen Naivität, zeremoniösen Artigkeit*») di queste Memorie egli scopre l'opposto dell'arida e fredda eleganza della prosa francese del Sei e Settecento! Joinville, Villehardouin, Christine de Pisan, Olivier de la Marche, Froissart e prima di tutti gli altri Philippe de Commines — che Bouterwek giustamente stima come «conoscitore che sa penetrare nello spirito dell'uomo» («*praktischen Menschenkenner*») ed osservatore preciso e vivace — questi sono nomi che nella critica francese si trovano menzionati solo di rado e isolatamente.

Il secondo libro della «Storia della poesia e retorica francese» tratta il periodo dal 1530 circa al 1650. Nell'introduzione Bouterwek espone la sua radicale critica alla teoria del classicismo francese: il «*bon sens*» non significherebbe in verità la ragione universalmente valida, ma la presunzione prettamente francese di essere «piú ragionevoli» di altre nazioni; la protesta contro la «dittatura» del gusto francese in auge dal 1650, spinge Bouterwek a rinfacciare proprio al classicismo francese di aver assimilato gli insegnamenti dell'antichità per farne poi un sistema di poesia tipicamente nazionale e proprio per questo fecondo. Nella «*Geschichte der alten und neueren Literatur*» (XII lezione) Friedrich Schlegel dimostra una maggiore comprensione per il processo di assimilazione, a carattere strettamente nazionale, della poesia antica da parte dei francesi. Nel 1773 Herder aveva iniziato la sua battaglia a favore del «carattere e dell'arte tedesca» e a favore di Shakespeare contro la fallita imitazione del teatro greco ad opera dei tragedisti francesi; piú tardi riconosce però in modo piú univoco (di quanto non avesse fatto Bouterwek) il dramma francese come creazione nazionale a se stante: «il teatro francese non *dovrebbe* essere un teatro greco, ma francese; chi avrebbe qualcosa in contrario?» (*Briefe zur Beförderung der Humanität*, 9. Slg., 109. Brf.).

Nella sua esposizione della poesia del Rinascimento francese Bouterwek sottovaluta l'imitazione francese della letteratura italiana, poiché altrimenti egli dovrebbe attribuire al tipico-francese un valore piú alto a causa di un eventuale influsso del tipico-italiano. Nel senso del suo principio piú volte citato rimpiange il fatto che fra il 1550 ed il 1600 andarono perdute le «ingenue espressioni» della poesia francese antica soprafatte dall'«eleganza» superficiale e retorica. Purtroppo la comprensione per la poesia francese del Cinquecento non si è ancora destata, nemmeno con Bouterwek; a questo proposito questi avrebbe potuto avanzare un valido argomento contro l'estetica dei letterati francesi⁴³). Il critico tedesco dimostra sí una comprensione piú penetrante nei confronti di Marguerite de Navarre, la cui opera novellistica e drammatica non era stata apprezzata in Francia nel suo giusto valore. Ma nel suo giudizio sui poeti della Pleiade egli non va oltre le opinioni negative e già fossilizzate dei francesi. Tuttavia egli coglie un tratto caratteristico di

questa scuola, affermando che essa aveva indicato « la prima via verso qualcosa di Grande » alla poesia francese, « che fino allora fioriva solo nel campo del comico e dell'ingenuo ». Ciò conduce a un elemento sostanzialmente nuovo nell'esposizione della letteratura francese: Bouterwek vede uno stretto rapporto tra la poesia del Rinascimento ed il « *Grand Siècle* »: la dottrina classicistica è comune a tutte e due le epoche; il progresso consiste solo in un raffinamento ed una precisazione della teoria della lingua e della poesia. L'opinione che E. Jodelle fosse « il primo rappresentante del nuovo gusto dei francesi nel campo della poesia drammatica » (*GPB*, V, pag. 201), la si cercherebbe invano in Suard, Fontenelle, Laharpe, per i quali Corneille è « *le père du théâtre français* »; e Corneille viene collocato da critici severi, come Voltaire e Laharpe, addirittura agli inizi del dramma, ben lontani dalla perfezione di un Racine. Bouterwek conosce la storia del teatro francese fra il 1550 ed il 1650⁴⁴⁾ in primo luogo attraverso i critici francesi: Suard aveva già messo in luce la figura più interessante, Robert Garnier. Tuttavia non viene ancora riconosciuta l'importanza del dramma pastorale di Mairet per la formazione della tragedia classica. Con giusta sensibilità estetica — stimolato dalle schizzinose riserve da parte francese — lo storico tedesco colloca al di sopra del troppo elegante ed un po' insipido satirico Boileau il satirico Mathurin Régnier come poeta dallo sguardo più acuto, più realistico e geniale (con la prerogativa della « *altfranzösischen Naivität* »). Bouterwek avrebbe potuto caratterizzare in modo più chiaro e fondato il rapporto tra la poesia del XVI e quella del XVII secolo con il convincente esempio Ronsard-Malherbe e sarebbe forse giunto per questa via ad una valutazione più positiva di Malherbe, sottovalutato come poeta intellettualistico e senza fantasia per alcuni tratti della sua poesia, ai quali già la critica francese alludeva. Per il romanzo o la « bella prosa » del XVI e XVII secolo Bouterwek contribuisce ancora con studi di gran merito. A proposito di Rabelais, apprezzato nel Seicento da La Fontaine, Molière, La Bruyère, Bouterwek supera l'indecisione della critica francese del Settecento; egli ammira particolare « originalità nel burlesco e inesauribilità nel mostruoso »; ma Cervantes lo supererebbe per « umanità e grandezza interiore ». L'intuizione che anche dietro i prorompenti fiumi di parole di Rabelais c'è un'idea generale dell'umano, quale Bouterwek la esige dal poeta satirico, è frutto dei recenti studi su Rabelais⁴⁵⁾. La critica francese aveva trascurato generalmente con abbastanza disprezzo il romanzo del Seicento, eccezione fatta per Madame de Lafayette considerata la migliore e la prima vera romanziera. Per Bouterwek il romanzo rimane in questo periodo il residuo dell'« entusiasmo romantico » (« *romantische Schwärmerei* »). I romanzieri si sarebbero avventurati con un po' di più di ardimento nel « Grande », la loro « sentimentalità romantica » sarebbe la reazione ad una poesia puramente intellettualistica. Nella sua concezione sul valore del « poetico » Bouterwek è in questo caso troppo influenzato dalla sua predilezione per il fantastico spirito d'avventure cavalleresco; per

questa via giunge ad una sopravvalutazione di La Calprenède e di M^{lle} de Scudéry. È pure significativo il fatto che egli pone al di sopra della « *Princesse de Clèves* » « *Zäide* », il suo primo romanzo, cioè un romanzo avventuroso. Lo storico tedesco colloca giustamente Paul Scarron fra gli autori di secondo rango, avendo davanti agli occhi i grandi poeti satirici e comici della letteratura mondiale. Per la sua conoscenza della *Novela Picaresca* spagnola può trovare facilmente i tratti caratteristici e originali dei romanzi di Lesage: la « semplicità elegante » dello stile e la finezza psicologica (per fare una anticipazione su Lesage).

Bouterwek descrive il classicismo nella letteratura francese dal 1650 (III libro) con i termini della critica francese (« *Anständigkeit* », « *Feinheit und Leichtigkeit* », « *Klarheit* », « *Präzision* », « *Eleganz* »); trascura però i valori del « *sublime* », della « *noblesse* », della « *force* », del « *feu* », dello « *enthousiasme* », della « *hardiesse* », che nell'estetica dei francesi avevano un'importanza non indifferente. Quando rinfaccia al pubblico francese del Seicento di non sentire più come ai suoi poeti manchino « pensieri profondi e sentimenti profondi »⁴⁶⁾, non si accorge che queste qualità estetiche non erano sconosciute ai critici francesi; a questo proposito si vedano i concetti del « *sublime* », della « *force de l'imagination* », della « *pénétration* », « *profondeur* », « *intelligence des passions* », « *énergie du sentiment* », « *chaleur* ». Nei confronti di Corneille ha un atteggiamento essenzialmente più positivo di quello di Lessing; il carattere superbo e tenebroso del Normanno, debitamente rilevato dal suo pronipote Fontenelle, desta la simpatia di Bouterwek. Nel « *Cid* » egli mette in luce la « libertà romantica », cioè la mescolanza dei generi (*Tragi-comédie*). La critica francese da Voltaire in poi (ad eccezione degli antifilosofi Sabatier e Clément) rintracciava di solito nelle tragedie di Corneille certe oscurità ed un certo pathos, eccessivo ed inverosimile (e questo era stato messo in luce soprattutto da Vauvenargues) e certe impurità stilistiche. Al contrario di Laharpe e di altri, Bouterwek pone in particolare rilievo il valore delle tragedie come « *Héraclius* » e « *Pertharite* », posteriori a « *Cinna* », riconosciuta da tutti come l'opera somma del drammaturgo. Nella critica alle scorrettezze linguistiche di Corneille Bouterwek segue un'altra volta Voltaire e Laharpe, senza applicare qui la sua teoria estetica sulle « irregolarità » necessarie nell'opera poetica. Sabatier aveva fatto piazza pulita delle obiezioni contro le « *irrégularités* » sostenendo che esse più di ogni altra scrupolosa simmetria servivano a far sentire la « *noblesse* » e la « *magnificence* » dei drammi. In un periodo di entusiasmo per Shakespeare non ci si può aspettare in Germania una più profonda comprensione per l'irraggiungibilmente fine e perfetto teatro di Racine, cui in Francia si tributava ad una voce la massima lode dopo il discorso di Valincourt, suo successore all'*Académie Française*. Bouterwek sa almeno apprezzare Racine come fine psicologo e con ciò ripete una delle opinioni più diffuse nella critica francese. Nonostante gli rimproveri un po' avventatamente una certa

«falsa solennità» («*falsche Feierlichkeit*») Bouterwek sa rilevare la «sensibilità prettamente umana» («*das wahrhaft Menschliche in der Empfindungsart*») degli eroi di Racine. A Molière spetta il titolo, quasi senza riserve, di poeta comico «classico»⁴⁷⁾. Bouterwek va oltre il giudizio moralistico di un Molière censore e riformatore dei costumi del Seicento⁴⁸⁾, quando vede realizzata la vera morale delle sue commedie nel riso conciliante sulla «imperfezione delle cose umane». A tutta la commedia dopo Molière riserva una lode anche maggiore; una diffusa incompienza da parte francese per Marivaux (i suoi romanzi erano piú in voga) impedisce tuttavia una adeguata valutazione delle sue commedie.

Grazia, leggerezza, ingenuità, queste sono per i francesi e per Bouterwek le qualità poetiche di La Fontaine; per il critico tedesco egli non rappresenta però il «vero genio poetico» («*wahres Dichtergenie*»). Boileau è il rappresentante per eccellenza del gusto nazionale francese; la forza rude, le energiche espressioni della fantasia degli autori antichi vengono invocate a sfavore dell'autore francese che dimostra la massima sicurezza di gusto. Dopo Boileau «singoli bei versi» sarebbero diventati l'argomento preferito della critica francese — e ciò è vero. I critici francesi giurano naturalmente su Boileau, anche se soltanto per contraddire Voltaire che osò criticarlo in termini mordaci; la valutazione piú intelligente la si trova in Vauvenargues. Cercando un certo «sentimento poetico» o una certa «fantasia creatrice» nella letteratura francese Bouterwek si sbaglia credendo di notare una certa genialità in alcuni poeti epici del Seicento; la critica francese li aveva per lo piú trattati con penoso imbarazzo, calcando le orme di Boileau e dei suoi severi giudizi; si sentì come una vergognosa mancanza il fatto che la Francia non aveva un epos ben riuscito, poiché si considerava il poema come il genere letterario piú degno e piú alto⁴⁹⁾. Anche il giudizio negativo dato dai critici francesi su Thomas Corneille spinge Bouterwek a lodare questo poeta drammatico come meno dogmatico e meno regolare. Parlando dei prosatori del Settecento caratterizza Fontenelle come il rappresentante piú tipico del gusto nazionale; dimentica che la critica francese soleva vedere in lui un autore affettato, poco originale, se non addirittura dannoso, distruttivo e «filosofico». Bouterwek completa il ritratto di Pascal, le cui «*Lettres Provinciales*» soltanto riscuotevano un certo interesse in Francia, con un riferimento piú preciso alle «*Pensées*»; è inoltre in contraddizione con la sua teoria della scarsa profondità dello spirito filosofico francese, quando scopre negli scritti di Pascal «il senso celestiale della verità» («*himmlischen Wahrheitssinn*»). Nelle «*Oraisons*» di Bossuet — che F. Schlegel loderà poi come il maggior poeta francese! — Bouterwek intravede l'«affettazione forzata» («*erzwungenen Affekt*»); per La Rochefoucauld e La Bruyère segue per esteso i giudizi, non senza riserve, dei suoi precursori francesi.

Diamo ancora uno sguardo all'esposizione del Settecento. A causa della sua relativa contemporaneità con gli autori trattati Bouterwek limita la sua

esposizione a semplici notizie («*Notizen*»), per non incorrere in giudizi inesatti su di loro — notevole differenza da Palissot, Sabatier e Laharpe, impegnati nella polemica con i loro contemporanei. Le notizie le ricava in gran parte da Palissot, Sabatier, Laharpe, Désessarts⁵⁰). I « costumi rammolliti », la « piú rozza frivolezza », l'assopimento dello spirito, tratti caratteristici del XVIII secolo risollevarono le lamentele sulla letteratura dell'Illuminismo diffuse dopo le esperienze del 1789 e del 1792. Dietro il biasimo di « raffinata delicatezza » si nasconde l'inno di Herder in lode della sana innocenza tedesca. Ma il filosofo Bouterwek deve tuttavia riconoscere nell'Illuminismo un « lo-devole zelo per la verità e la sana ragione ».

A proposito di Voltaire Bouterwek cerca di riassumere con le « *étonnantes contrariétés* » (Sabatier) il carattere del poeta — mentre la critica francese, nella caratterizzazione del poeta, dava troppo peso ai lati positivi o negativi delle sue singole opere; fenomeno piú rappresentativo del suo secolo avrebbe compreso la serietà e la comicità della vita come nessun poeta francese prima di lui. A ragione attribuisce scarsa originalità alle tragedie di Voltaire, ma quando gli rimprovera mancanza di « magia poetica » (« *poetische Magie* ») trascura anche questa volta il fatto che Laharpe aveva definito questa mancanza con « *sécheresse* », « *disette* », « *stérilité* ». Gli stessi critici francesi sapevano dunque cogliere nei loro poeti la mancanza di senso poetico.

Pieno di ammirazione per Jean-Jacques Rousseau e lontano da volerne fare una critica meschina, Bouterwek seppe riassumere l'essenza di questo scrittore: il suo carattere passionale, ipocondriaco ed allo stesso tempo facile all'entusiasmo per la grandezza, la verità e la virtù. Esatta è l'osservazione che il « fuoco » dei suoi scritti è avvolto dal « torbido fumo della sensualità e dell'autoinganno ». La critica francese si dichiarava indecisa, se non cieca e severa, come in Laharpe. Il giudizio positivo del critico tedesco su Diderot si stacca notevolmente da quello diffuso in Germania e in Francia fra il 1800 ed il 1805 e che tacciava l'enciclopedista di essere uno degli iniziatori colpevoli della Rivoluzione. In ogni caso il nostro critico biasima la stessa « *Encyclopédie* » come impresa superficiale e dilettesca. Nella trattazione dei poeti drammatici del '700, ripresi semplicemente dalle storie letterarie francesi, colpisce il suo personale riconoscimento di Beaumarchais. Bouterwek registra indignato i cinici romanzi « *Les Liaisons dangereuses* » di Laclos e « *Justine* » di Sade; i racconti di Chateaubriand vengono salutati come « antidoto alla frivolezza dell'epoca »!

Il suo sforzo di dare una descrizione « critico-filosofica » della letteratura francese in rapporto con l'esposizione delle altre letterature europee — dopo che tutti i lavori storico-letterari dei critici francesi e tedeschi erano già superati intorno al 1800 — ci fa capire quanto sia salda in lui la concezione del carattere nazionale impoetico, e come egli ostinatamente la applichi. Il chiaro schema genetico che divide la letteratura francese in quattro epo-

che (XIII secolo - inizio del XVI; inizio del XVI - 1650 circa; 1650-1750; 1750-1800 circa), la caratterizzazione ed il risalto dato ai «geni», che improntano di sé le singole epoche e cioè agli autori di importanza storica, lo sforzo di riassumere scrupolosamente i fatti essenziali della storia letteraria e della storia in generale — questi sono i caratteri della «storia della poesia e retorica francese» che segnano un importante progresso di fronte agli studi di storia letteraria compiuti in Francia nel '700. Gli storici letterari francesi avevano fatto soltanto un primo tentativo di sintesi informativa e critica allo stesso tempo; Bouterwek segue più volte i giudizi della critica francese e talora dà conto di essi: questo testimonia il contributo non piccolo di questa critica per una nuova interpretazione ed una nuova valutazione della tradizione letteraria francese. Il primo passo dalle ricerche storico-letterarie del Settecento verso la storiografia letteraria scientifica dell'Ottocento era così compiuto.

PETER BROCKMEIER

¹) Come filosofo seguace di Kant, Bouterwek ha trovato una interpretazione approfondita in G. STRUCK, *F. B., sein Leben, seine Schriften und seine philosophischen Lehren*, Diss. Rostock 1919; in questa tesi si trova una esauriente biografia e bibliografia. Come poeta e romanziere Bouterwek è trattato nella tesi di L. KNOP, *F. B. als Dramatiker und Romanschriftsteller*, Leipzig 1912.

²) Bouterwek invece sa apprezzare le qualità poetiche di un Novalis e di un Tieck (vedi *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, XI, p. 436).

³) Vedi A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, pubbl. da G. V. Amoretti, I, pp. XLII, XCI.

⁴) G. GETTO, *Storia delle storie letterarie*. Bologna 1946², p. 137.

⁵) Il frutto più interessante della *Geschichte der französischen Poesie und Beredsamkeit* è il *Résumé de la littérature française* (Paris 1825) compiuto da F. A. LOÈVE-VEIMARS, conosciuto come traduttore di Hoffmann. Con l'aiuto dei giudizi critici di Bouterwek, Loève vuole rettificare le «*idées littéraires*» falsate da Laharpe secondo parziali idee nazionali, e richiamare l'attenzione sul fatto che è necessario considerare i classici francesi, nelle cui opere si sente talvolta una certa «*froidueur*», come condizionati dal loro secolo e che non si deve dimenticare l'ammirazione per Shakespeare, Schiller, Goethe, Lope de Vega, Calderón, altri classici della letteratura europea! In base ai giudizi di Bouterwek, Loève vuole considerare gli autori francesi «*avec cette indépendance de goût et cette liberté d'esprit que réclame notre situation*»! - S. DE SISMONDI (*De la littérature du midi de l'Europe*, Paris, 1813) sembra dover parecchio a Bouterwek.

⁶) La *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* apparve come terza parte della *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des 18. Jahrhunderts*, pubblicata da Eichhorn. Sia H. von Hofmannswaldau che Morhof (vedi S. VON LEMPICKI, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*; Göttingen, 1920; pp. 146 e seg., 150 e seg.) avevano fatto un compendio della *poesia* italiana, spagnola, francese, inglese, olandese e tedesca. Nel XVIII sec. Eschenburg pensava in primo luogo a diffondere in Germania la conoscenza della poesia inglese, in parte sulle orme della storia della poesia inglese di Watton (LEMPICKI, pp. 355 e seg.). Una organica esposizione della poesia italiana è quella di J. M. MEINHARDT (*Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter*, 1763). Tra le opere di critica letteraria tedesca del XVIII sec. Lempicki (*op. cit.*, pp. 346-359) non nomina alcuna sintesi che tratti separatamente la letteratura spagnola (unica eccezione è rappresentata dalla traduzione di L. J. Velasquez ad opera di Dieze 1769) e quella francese.

⁷) Così A. W. SCHÖNBRUNN, *Die Romantiker als Literaturhistoriker und ihre Vorläufer*, Diss. Greifswald 1911; pp. 14-19; come pure H. EICHNER (nella *Kritische F. Schlegel-Ausgabe*, VI, p. XLIV). Eichner estende inavvertitamente a tutta la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* la cattiva impressione suscitata in lui dal ritratto di Dante in Bouterwek — questi, come protestante e cantiano, fu disgustato dalla «erudizione scolastica, astrologica e teologica» (GPB, I, p. 118) di Dante.

⁸⁾ Il termine « *Litterär-geschichte* », in francese « *Histoire littéraire* », comprende nel XVIII sec. la storia di tutte le scienze; le opere, cui questo termine si riferisce, sono soprattutto compendi criticamente poco elaborati (per i particolari vedi LEMPICKI, *op. cit.*). Bouterwek si stacca di proposito dal « *Litterator* » che raccoglie materiale puramente biografico-bibliografico e cerca di realizzare un'immagine filosofico-critica dello « sviluppo del genio e dei progressi del gusto nella bella letteratura » (GPB, IX, p. 334); il titolo della sua opera indica come egli tratti solo un settore della « Letteratura » generale, e cioè solo la « *schöne Literatur* »; le sole « *schönen Redekünste* » vengono trattate in rapporto con lo svolgimento politico e storico in generale. A ciò si aggiunge che Bouterwek pone i « *wahren Kunstgenies* » al di fuori della struttura della « *Litterär-geschichte* » secondo singoli generi consueta fino ad allora (e così non è più del tutto chiaro quale autore abbia un'importanza veramente rilevante, come avviene in Eichhorn); Bouterwek conserva la suddivisione secondo generi soltanto per gli autori di minore importanza. Vuole mostrare come il genio stia « in conflitto con lo spirito del suo tempo », oppure come egli « ora dominasse la sua età, ora fosse dominato da essa » (*Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 93. Stück, 11-6-1801). Il ruolo rappresentativo del genio era un'idea familiare alla critica letteraria francese e tedesca del XVIII sec.; il merito di Bouterwek consiste nel fatto di non aver non solo esposto rapporti scambievoli tra genio e spirito del tempo nel genere delle « *Schriftstellerleben* », ma di averli collegati con l'esposizione su base positivista dell'intera « bella letteratura »; ed egli riesce a dare un panorama completo delle diverse epoche letterarie.

⁹⁾ EICHNER, *op. cit.*, VI, p. XLV.

¹⁰⁾ « *Alles was noch folgt, bis auf unsere Zeiten, ist Ueberbleibsel, Nachhall, einzelne Ahnung, Annäherung, Rückkehr zu jenem höchsten Olympe der Poesie* » (*Gespräch über Poesie [Epochen der Dichtkunst]*, del 1799). All'epoca delle lezioni viennesi Schlegel giunge, in base a studi abbastanza approfonditi, ad una visione complessiva e abbastanza equilibrata delle letterature europee (cfr. EICHNER, *op. cit.*, VI, pp. XVss., XXI, XLV). Nella *Geschichte der alten und neueren Literatur* egli trasferisce infine anche alla poesia antica il criterio religioso dell'« amore divino » o « interiore », ricavato dalla poesia cristiana (*Kritische F. Schlegel-Ausgabe*, VI, pp. 285 s.).

¹¹⁾ *Geschichte der (italienischen) Poesie und Beredsamkeit*, I, (1801) p. 40; II (1802), pp. 40, 43 s.

¹²⁾ Per quanto segue vedi BOUTERWEK, *Aesthetik*, Leipzig 1806.

¹³⁾ Vedi a questo proposito la *Geschichte der (deutschen) Poesie und Beredsamkeit*, XI, pp. 356 s. Come un esempio degli opposti giudizi di Schlegel e di Bouterwek si veda come Schlegel sopravvaluti il *Pastor fido* come « la maggiore e addirittura unica opera d'arte degli italiani (dopo Dante, Petrarca, Boccaccio), che abbia fuso nella più bella armonia lo spirito romantico e la cultura classica » (*Gespräch über Poesie*; cfr. l'analoga formulazione nella *Geschichte der alten und neueren Literatur, Kritische F. Schlegel-Ausgabe*, VI, p. 270). Secondo Bouterwek « lo spirito d'intrigo » disturba nel *Pastor fido* la « semplicità della vera poesia pastorale » (GPB, II, p. 362). Bisognerebbe qui ricordare anche che Bouterwek non riesce a giudicare rettamente il metaforismo lussureggiante di un Calderón, per il suo attenersi scrupolosamente alle « immutabili leggi del naturale e del razionale » (GPB, III, p. 510). Il modo più facile per stabilire il limite tra Bouterwek, che in molti suoi giudizi è ancora frenato dall'estetica del XVIII sec. (la quale cosa non deve, in linea di principio, squalificare i suoi giudizi) e i romantici, che scoprirono entusiasticamente la letteratura spagnola, sarebbe un confronto dei lavori delle due parti sulla letteratura spagnola.

¹⁴⁾ « *Die freiesten Produkte des Dichtungsvermögens sind aus Naturelementen zusammetragen, denen der bildende Geist, wenn er etwas Geistreiches erfand, einen Teil seines Wesens mitteilte* » (BOUTERWEK, *Aesthetik*, pp. 206 s.). Vedi anche il rapporto fra genio e imitazione della natura in LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, 34. Stück.

¹⁵⁾ Per la storia della parola « *romantisch* » e del suo significato vedi R. ULLMANN-H. GOTTHARD, *Geschichte des Begriffes « romantisch » in Deutschland*, Berlin, 1927. Per il significato teorico dei concetti « *Roman* », « *Romanzo* », « *Romantisch* » in F. Schlegel vedi L. MITTNER, *Ambivalenze romantiche*, Messina-Firenze 1954, pp. 207-217. All'origine la parola « *romantisch* » indicava in Herder la letteratura europea del Medioevo fino al Rinascimento circa. Negli Schlegel il concetto oltrepassa questi limiti storico-letterari. In Bouterwek si può stabilire una vera e propria inflazione del termine « *romantisch* », cosicchè il suo significato corre il rischio di andare quasi completamente perduto. Bouterwek sembra essersi accorto della inadeguatezza della parola dal punto di vista storico-letterario, poichè egli sperimenta anche nuove denominazioni come « *neuromantisch* », « *altromantisch* », « *nationaler* », « *altnationaler* », « *neuerer Geschmack* »; la definizione di Bouterwek « *nazioni moderne* ». « gusto moderno » non risulta però abbastanza chiara come categoria storica. All'inizio della *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* Bouterwek dà una definizione estetica che si confonde con l'immagine storica di un periodo tipicamente « romantico »: la « enigmatica idea del casto amore femminile » (nato nel nord) non è solamente l'elemento della « mentalità romantico-cavalleresca » in stretto senso storico, ma rende estremamente interessanti tutte le creazioni del « gusto moderno »; originò la « rivoluzione totale del gusto » dopo l'antichità; per mezzo di essa una più acuta psicologia si unisce alla poesia; e non si potrà più separare la « rappresentazione nobilitata dell'amore » dalla cultura del gusto, senza originare un « generale imbarbarimento » della cultura! Il « poeta romantico » è dunque colui che, « *in schwärmerischer Zärtlichkeit schwelgend* », moralizza con se stesso e la cui fantasia, stimolata da quel casto entusiasmo, aspira alla « purezza morale » (v. *Aesthetik*, pp. 111, 245). Il concetto « ro-

mantico» appare come una variazione del «sentimentale» di Schiller. F. SCHLEGEL in *Ueber das Studium der griechischen Poesie* (1795) evita il logoro concetto di «romantico» e usa coppie di opposti di «poesia bella» (cioè greca) e di «poesia interessante», di «oggettivo»-«interessante» (a quest'ultimo corrisponde il termine «moderno»). Nel *Gespräch über Poesie* appare poi il concetto di «romantico» come lo troviamo poi in modo analogo in Bouterwek: «romantico» sarebbe «ciò che ci rappresenta una materia sentimentale in forma fantastica». Nella *Geschichte der alten und neueren Literatur* (op. cit., VI, p. 197) Schlegel definisce lo «spirito dell'amore» (da intendersi come «amore divino») come il valore che, accanto alla storia nazionale, accanto al «meraviglioso», e accanto alla «fantasia», caratterizza in modo essenziale le «creazioni di poesia romantica». Bisogna osservare che secondo Schlegel il medioevo vero e proprio è anteriore alle crociate, e che solo con esse inizia in Europa la poesia «romantica».

¹⁶⁾ Nel *Gespräch über Poesie* F. SCHLEGEL indica come «il più alto compito di ogni poesia...» raggiungere «l'armonia del classico e del romantico»; in annotazioni inedite degli anni 1797-98 (EICHNER, op. cit., VI, p. XLII) egli definisce il classico come categoria estetica, come l'esemplare per un certo grado di cultura, il solo che merita una valorizzazione estetica. Per la concezione di Bouterwek bisogna ricordare soprattutto Herder, secondo il quale la poesia medioevale mancava di «gusto, di norma e di regola interna» («*Geschmack, innere Norm und Regel*»), che essa avrebbe potuto raggiungere attraverso il «risveglio degli antichi». Cfr. per il rapporto di genio ed arte: «*Oft ist das Genie ein Edelstein, der tief im Schacht liegt, in einer harten Rinde begraben; die Rinde muss gesprengt, der Edelstein von der Hand des Künstlers bearbeitet werden usw.*» (*Briefe zur Beförderung der Humanität*, 8. Slg., 91., 93. Brf.).

¹⁷⁾ A differenza degli Schlegel, essenzialmente ispanofili, Bouterwek è dichiaratamente italianofilo: tutta la letteratura italiana mostrerebbe una «impronta classica» cioè «evita prudentemente l'assurdo, lo sconveniente e il mostruoso e mostra quella chiarezza e quella precisione di pensiero e di espressione, quella esemplare purezza e compiutezza delle forme estetiche che non sono esclusivamente collegati con la poesia dell'antichità classica» (GPB, IX, p. 94); se Bouterwek non trova nella letteratura italiana «pensieri profondi» (GPB, II, p. 544), lo fa nel senso della herderiana psicologia nazionale, per poter riservare ai tedeschi «la forza e la profondità del sentimento!» (GPB, IX, p. 173).

¹⁸⁾ Vedi *Kleine Schriften*, Göttingen 1818, p. 50.

¹⁹⁾ Se si pensa alla battaglia, che era sorta nella critica francese del XVIII sec., attorno all'opera di Corneille: da un canto si lodava la sua «*fiercé*» e la sua «*noblesse*», dall'altro si criticava la sua «*ostentation*» e «*une certaine enflure de cœur*»; la sua opera rivela da una parte un poeta oseremmo dire «barocco», che si ribella cioè alle regole; dall'altra un poeta imperfetto e rozzo.

²⁰⁾ «*Das kahlste, wässrigste, untragischste Zeug*» (*Gesammelte Werke*, Berlin 1954, VI, p. 411).

²¹⁾ In quella parte della *Geschichte der alten und neueren Literatur* (op. cit., VI, pp. 296 ss.) che, con una esposizione sintetica tratta della letteratura francese, Schlegel non riesce a superare di molto le esposizioni dei francesi e quella di Bouterwek, sebbene i suoi giudizi siano più sereni e più benevoli: la «letteratura francese antica» gli pare ancora immersa in uno «stato di trascuratezza in certo qual senso addirittura barbarico»; la poesia del XVI sec. mostra «qualcosa di ingenuo ed una propria grazia naturale»; i capolavori del XVII sec. sono sia per Bouterwek che per A. W. SCHLEGEL (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*; ed. Amoretti, II, pp. 53, 62) il *Cid* e *Athalie*. Dal punto di vista particolarmente religioso egli mette in rilievo l'azione distruttrice dell'illuminismo.

²²⁾ Si osservi a questo proposito come HERDER, almeno nelle *Briefe zur Beförderung der Humanität* (7. Slg., 87., 88. Brf.) sappia caratterizzare senza alcun risentimento la letteratura italiana, quella francese e quella spagnola come sistemi di valori a se stanti nel «Pandemonio», nel «regno degli spiriti», con la riserva molto importante, che tali generalizzazioni, che vogliono caratterizzare la «poesia di una nazione», non sanno rendere la ricchezza e l'opulenza di questa poesia. Cfr. a questo proposito anche la sua esclamazione: «*Als demütige Deutsche wollen wir das gesamte Universum noch nicht lehren, sondern von jeder Nation, von der wir lernen können, lernen*» (op. cit., 9. Slg., 113. Brf.).

²³⁾ *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*; Paris 1800-1805, 24 voll.

²⁴⁾ Cioè il rapporto fra «*enthousiasme*» e «*bon sens*»; e come altri elementi la «*vraisemblance*», il «*naturel*» e soprattutto l'«*élégance*» linguistica. Per quella ultima cfr.: «*L'élégance du style a cette mesure exacte, nécessaire pour embellir la nature sans affaiblir en rien sa pureté*» (*Lycée*, XIII, p. 397); e: «*tout ce qui est ancien, prend à nos yeux un air de simplicité, parce que l'élégance est moderne*» (*Lycée*, IX, p. 72).

²⁵⁾ Cfr. a questo proposito: K. WAIS, *Das antiphilosophische Weltbild des französischen Sturm und Drang*, Berlin, 1934.

²⁶⁾ Per particolari sugli studi di storia letteraria francese del XVIII sec. si veda il mio lavoro *Darstellungen der französischen Literaturgeschichte von Cl. Fauchet bis J. F. Laharpe*, di prossima pubblicazione nell'Akademie-Verlag Berlin.

²⁷⁾ CLAUDE FAUCHET, *Recueil de l'origine de la Langue et Poésie Française* 1581. E. PASQUIER, *Recherches de la France*, livre VII, 1611. I due studiosi lavoravano scambiandosi manoscritti e nozioni.

²⁸⁾ L'importanza storica delle crociate, più tardi meglio rilevata da Herder e da Schlegel, appare per la prima volta nel *Recueil* (pag. 75).

²⁹⁾ Il fascino esercitato dalla letteratura del XVII sec. sulla critica del XVIII appare negli *Hommes illuſires* (1698, 1701) di PERRAULT, e nel breve catalogo degli autori ad opera di VOLTAIRE (nel *Siècle de Louis XIV*), opera imbevuta di aggressiva ironia, e soprattutto nelle opere accurate e ricche di contenuto di TITON DU TILLET (*Le Parnasse françois*, 1732) e CL. F. LAMBERT (*Histoire littéraire du règne de Louis XIV*, 1751).

³⁰⁾ Apparsa postuma soltanto nel 1739. Le esposizioni di Mervesin e di Massieu vennero forse ispirate dalla *Storia della volgar poesia* (1698) di M. CRESCIMBENI.

³¹⁾ Massieu arricchisce di una nuova idea vivificatrice la concezione del « *progrès* » e della « *perfection* »: cioè del paragone con la nascita, l'infanzia, la giovinezza e la maturità: questi sono per lui i « *4 états différents* » attraversati dalla letteratura francese. Massieu interrompe però la sua opera con J. Marot, cioè dopo il II « *état* ».

³²⁾ « *Plus scrupuleux que nous sur les mœurs, peut-être qu'ils l'étoient moins sur le choix des paroles et que l'innocence de leur Siècle les empêchoit de songer à bien des choses, à quoi la corruption des Siècles suivants a fait penser* » (*Histoire*, pp. 137 s.).

³³⁾ *Histoire de l'Académie Française*, 2 voll., 1743 (I vol. 1653 ad opera di P. PELISSON; II. vol. 1729 ad opera di J. P. OLIVET).

³⁴⁾ CH. PALISSOT, *Mémoires pour servir à l'Histoire de notre littérature*, 2 voll., Paris 1803; I edizione in « *La Dunciade* », 2 voll., Londres 1771. A. SABATIER DE CASTRES, *Les Trois Siècles de notre Littérature*, 3 voll., Amsterdam 1772.

³⁵⁾ « *La décadence fut produite par la facilité de faire et par la paresse de bien faire, par la satiété du beau et par le goût du bizarre* » (*Princesse de Babylone*).

³⁶⁾ La perfezione, cioè la completa disciplina che il buon gusto esercita sul genio, è riservata al Seicento francese — agli antichi mancherebbe ancora « *cette perfection de détails et des accessoires que (les modernes) ont pu ajouter à ce bel art que les anciens leur ont appris* » (*Lycée*, II, pp. 157). Oltre a quella francese nessuna altra letteratura è trattata nel *Lycée*, nonostante le promesse iniziali.

³⁷⁾ HERDER (*op. cit.*, 8. Slg., 97. Brf.) e F. SCHLEGEL (*op. cit.*, VI, pp. 260 ss.) concepivano l'Italia, la Spagna, la Provenza, la « *Südromania* », soprattutto come unità religiosa piú che estetica.

³⁸⁾ « *Erzählen und Repräsentieren* » sarebbero i « *zwei Charakterzüge* » dei francesi (*op. cit.*, 7. Slg., 87. Brf.).

³⁹⁾ L'essenza della poesia non consisterebbe soltanto nell'eleganza, « *fantasia e sentimento (richiedono) un modo d'espressione...*, che sollevi lo spirito libero al di sopra di tutte le forme convenzionali » (GPB, V, p. 160).

⁴⁰⁾ Occorre qui osservare che Bouterwek con questa frase riporta il giudizio di LA CURNE DE SAINTE PALAYE (*Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, X, p. 666); gli elementi costitutivi dello « *spirito romantico* » si trovano anche nella critica francese!

⁴¹⁾ In quanto « *la intelligente trattazione di uno scherzo in questa maniera* » verrebbe scambiata « *con la vera poesia* » (GPB, V, p. 54). Di *Aucassin et Nicolette* Bouterwek mette in rilievo la « *delicatezza e la inimitabile ingenuità* ».

⁴²⁾ Allorchè tratta della storia della letteratura spagnola (GPB, III, pp. 51, 54) Bouterwek non trova, a dire il vero, nella « *energica ingenuità* » delle romanze spagnole lo « *studio e zelo artistico* ».

⁴³⁾ Così egli pone a ragione in risalto come figura interessante del XVII sec. Saint-Amant, che era stato disprezzato dalla critica francese fino dal severo giudizio di Boileau (GPB, V, pp. 258 s.).

⁴⁴⁾ A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*; pubbl. da Amoretti; II, pp. 1 e s.; non trova « *alcun motivo* » per soffermarsi sugli inizi della tragedia francese, e per la storia del dramma prima del 1630 circa rimanda ai lavori di Fontenelle, Laharpe e Suard. Anche per la commedia egli comincia direttamente con Molière (*op. cit.*, p. 74).

⁴⁵⁾ Montaigne, contro il cui scetticismo, sentito come distruttivo, soprattutto Sabatier e Laharpe avevano sollevato delle obiezioni, dovute alla loro ideologia, non sembra del tutto simpatico nemmeno a Bouterwek, che non trova in lui « *entusiastiche visioni del grande e del bello* », ma gli riconosce la « *più delicata grazia dello stile* » e continua in ciò i giudizi di Palissot e J. M. B. Clément.

⁴⁶⁾ Nel campo della filosofia non viene riconosciuta ai francesi la « *profonda penetrazione* » (« *tiefe Eindringlichkeit* »); HERDER (*op. cit.*, 8. Slg., 102. Brf.) aveva messo in risalto « *mehr Gemüt, mehr wahre Empfindung* », « *Richtigkeit in Gedanken, Stärke im Willen und Ausdruck* » quali qualità peculiari dei tedeschi.

⁴⁷⁾ Molière univa « *komische Feinheit mit komischer Kraft* » (*Aesthetik*, p. 180).

⁴⁸⁾ A ciò si aggiunge il fatto che in Francia da Boileau in poi si erano fatte delle riserve sul « *bas* », sul burlesco-popolare.

⁴⁹⁾ Ancora F. Schlegel definisce come una « *essenziale manchevolezza, che grava in modo notevole sulla poesia francese...*, il fatto che presso di loro nessun poema epico nazionale veramente classico e perfettamente riuscito avesse preceduto la formazione degli altri generi » (*op. cit.*, VI, p. 298).

⁵⁰⁾ N. T. M. DÉSESSARTS, *Les Siècles littéraires de la France*, 6 voll., Paris 1800-1803; una raccolta non originale, ricca di fatti biografico-bibliografici.

L'INNESTO DELL'ESISTENZIALISMO SUL MARXISMO

*Appunti di una lettura della Question de méthode di J. P. Sartre **

Raramente ci è accaduto di leggere un'opera così acuta come questa di Sartre sulle relazioni fra la filosofia e la politica. Nata da un pensiero paradossale, esercitato alle più ardue dottrine, essa cerca di elevare a perfetta consapevolezza una vasta esperienza vissuta sotto l'impulso della volontà di imprimere sugli avvenimenti un segno personale. Non ci ha quindi sorpreso la complessità degli argomenti profondi e sottili che pur rischiano di far perdere al lettore la speranza di un approdo. Certo la profondità e la sottigliezza non sono gratuite, ma la conseguenza inevitabile di una crisi che getta il dubbio su tutte le idee correnti e le mette sotto una luce insolita, onde sorgono nuovi problemi e muta il significato di quelli tradizionali.

Il titolo: *Questione di metodo* non dice l'importanza dell'assunto, ma indica soltanto che fra il marxismo, cui l'autore intende aderire, e l'esistenzialismo, che non vuole abbandonare, la divergenza non è sostanziale. L'esistenzialismo offrirebbe al marxismo la possibilità di perfezionare il suo metodo d'indagine: non sarebbe se non un aspetto metodologico del marxismo. La presunta incompatibilità fra il marxismo e l'esistenzialismo è l'oggetto della critica sartriana, la quale appunto vuole concludere dimostrando ch'essa si riduce a una diversità di metodi. Però a tale conclusione Sartre arriva spingendo l'indagine fin alle radici sociali delle due dottrine, alle loro origini e alla loro ragione d'essere, riconoscendone la natura politica. È per questo riconoscimento che la meditazione sartriana acquista per noi un grande valore.

* * *

Sartre esamina il concetto onde Kierkegaard si oppone radicalmente al panlogismo di Hegel. Kierkegaard sostiene l'irriducibilità assoluta del *sapere* e dell'*esistere*. Anche Marx — dice Sartre — considera eterogenei la *prassi* e il *sapere*. Kierkegaard afferma che il fatto umano è irriducibile alla conoscenza. Ma per Kierkegaard il fatto umano consiste nell'esperienza intimamente vissuta; per Marx, invece, esso sta nel rapporto sociale ed è legato

a un determinato ambiente storico. Sartre dà ragione a Marx, e critica come illusoria l'intimità incomunicabile di Kierkegaard. Per parte nostra, dubitiamo sia valida la critica mossa a Hegel, nella quale vediamo invece una certa ambiguità dovuta a un'interpretazione inesatta del concetto hegeliano del sapere. Il sapere di Hegel è il sapere assoluto e non un sapere puramente teorico; è il sapere nel suo farsi concreto, dialettico, filosofico. Inteso come logico e astratto, evidentemente esso non può coincidere con il fatto, con l'esistere, ch'esso non può mai cogliere nella sua realtà. Il sapere di Hegel è un *sapersi*; quello contro cui muovono Kierkegaard e Marx, criticando a torto Hegel, è un conoscere intellettuale, scientifico. Del resto Marx, a differenza di Kierkegaard, non ritiene che il fatto umano sia inaccessibile alla conoscenza; tutt'altro. Introducendo nella materia stessa la dialetticità, gli conferisce la possibilità di rendersi cosciente, di chiamarsi fatto di coscienza. Per Kierkegaard il sapere vero è nella coscienza del soggetto, per Marx la coscienza segue il fatto creatore inconsapevole e si adegua ad esso, quasi un riflesso se non un postumo di esso, e non agisce su di esso che negandosi come coscienza, facendosi cosa, reificandosi.

Insomma, pensiamo che l'opposizione fra il marxismo e l'esistenzialismo abbia per origine un insufficiente approfondimento del carattere specifico della scienza in confronto alla filosofia. Sartre sembra sorvolare, non diversamente da Marx, sull'irriducibilità di tali due forme del conoscere, onde le sue riserve nei riguardi del marxismo sono dovute più alla diversità degli interessi personali, che non a un'opposizione di principio. Sartre afferma la necessità storica del marxismo da lui definito la sola filosofia del nostro tempo. Così accade che il contrasto assuma vaste proporzioni nella forma, quando viene viceversa negato nella sostanza. Il che naturalmente può generare nello studioso molta perplessità. Così, non escluderemmo l'esistenza di opposizioni « obiettive » sostanziali, che Sartre dovrebbe, a parer nostro, rilevare e su cui dovrebbe insistere. Ci basterà qui accennare all'idea del « progetto ». Il concetto sartriano di « progetto » implica un atteggiamento filosofico essenzialmente non marxista. Per quanto Sartre cerchi di legare il « progetto » alla situazione, esso rimane un movimento del pensiero che non può essere dedotto dalla situazione, sia questa caratterizzata economicamente, politicamente o socialmente. Si tratta di una creazione assolutamente libera, che introduce nel mondo qualcosa di nuovo, onde l'avvenire sarà diverso dal presente e dal passato. La scienza, col suo metodo, non potrà mai determinare questo qualcosa di nuovo, anche se la storia, retrospettivamente, riconoscerà la sua presenza nel presente e nel passato stessi, comprendendoli logicamente.

* * *

Sartre rimprovera ai marxisti (non a Marx) di trascurare, di misconoscere, o addirittura di ignorare, le « mediazioni » di gruppi, di categorie, di per-

sone, nelle loro ricerche storiche, ciò che li conduce a interpretare l'accadimento secondo schemi astratti, che diventano delle leggi, assunte come presupposto intangibile della ricerca. Sartre ha senza dubbio ragione di criticare il carattere sommario della storiografia marxista; però la sua critica è giusta per un motivo diverso da quello da lui addotto. Il motivo vero è l'ambiguità del metodo marxista, che si applica indifferentemente al passato, al presente e al futuro, cioè alla storia, alla politica e alla filosofia. Sartre, sotto questo aspetto, si distingue dai marxisti per la sua esigenza di spingere più lontano l'analisi dei fatti. Ma i marxisti gli potrebbero rimproverare l'inutilità, la superfluità del suo sforzo, giacché essi ottengono dalla propria indagine tutti i risultati politicamente utilizzabili. Sartre sente più vivamente, non solo l'esigenza filosofica, ma anche quella storica e quella letteraria. Egli appare più uomo di cultura che politico, più sensibile alla dialettica della politica della cultura che alla logica della politica ordinaria. Si direbbe ch'egli diverga dai marxisti più che per il metodo, per il temperamento. Però la sua intenzione di perseguire l'indagine «personale» sul terreno scientifico della sociologia e della psicologia cade fuori dal marxismo. Questo non solo non ne ha bisogno, ma in quanto metodo politico vi si oppone, per non smarrirsi nell'infinità dei moventi individuali. Il marxismo sa che nell'insieme, come valore obiettivo, il comportamento capace di influire sullo svolgimento dei fatti dipende dalla sua appartenenza a una determinata classe. La scienza deve, di causa in causa, andare all'infinito, ma ciò non cambia la natura storica e la portata politica dei fatti; ed è di queste che il marxismo si occupa. Certo anch'esso cambia surrettiziamente di carattere e passa sul terreno filosofico. Ma parlando di «progetto», Sartre rinuncia troppo apertamente ad essere socialismo scientifico.

* * *

Sartre tenta di innestare l'esistenzialismo sul tronco marxista mediante il concetto del «progetto». Il «progetto» e non il riconoscimento alla materia dell'essenza dialettica, supera gli ostacoli del determinismo materialistico, ponendo all'origine del mondo la libertà creatrice. La storia ha inizio dal «progetto»; perciò essa è opera dell'uomo e non semplice svolgimento della materia, pur concepita come viva e dialetticamente articolata. La dialettica viene restituita al pensiero, non come dialettica di opposti o di distinti, ma d'individualità storiche. A partire dalla libertà, che non è per niente diminuita dalla preesistenza di una «situazione», il «progetto» è ciò che noi chiamiamo cultura, intesa appunto come attività creatrice; e quando il «progetto» raggiunge la sua piena consapevolezza, si chiama filosofia oppure anche politica della cultura¹⁾. Con il «progetto» Sartre raggiunge i nostri concetti di cultura e di politica della cultura. Il problema ch'egli solleva nei riguardi del marxismo e del suo essere marxista è sostanzialmente il mede-

simo di quello che abbiamo noi stessi sollevato domandandoci se ci sia posto nel marxismo per la politica della cultura, anzi se esso ne implichi la necessità. Ora la dottrina marxista, quale s'è imposta sul terreno politico, in quanto sostiene la priorità della politica della cultura esclude l'autonomia e quindi anche la specificità politica di essa. Se poi il marxismo abbia, in pratica, intensificato lo sforzo creatore di nuovi valori, ciò dipende dalla sua realtà rivoluzionaria, non da un proposito consapevole, da un concetto dottrinale. D'altra parte, se conviene ammettere che l'efficacia dell'azione politica del marxismo è dovuta ai limiti stessi, ciò non toglie che codesti limiti possano avere, oggi e in avvenire, conseguenze negative.

Non possiamo dunque considerare risolto il problema del rapporto fra esistenzialismo e marxismo dalla risposta sartriana, dalla tesi che lo vuole ridotto a una questione di metodo. Al contrario, il marxismo ci appare giudicato come uno schema interpretativo della storia, che ha esaurito il suo compito e ha fatto, per così dire, il suo tempo, e deve quindi essere sostituito da uno schema nuovo contenente una visione del futuro, che oltrepassa in modo concreto quello della vittoria del proletariato. Quanto a noi, riteniamo di aver già indicato e nominato tale visione, dimostrando che la crisi attuale del mondo non è più il fatto della rivoluzione industriale e della lotta di classe, ma la conseguenza dell'antagonismo internazionale dovuto al pluralismo politico e giuridico del mondo. Questo antagonismo si manifesta oggi in una situazione in cui l'alternativa della pace e della guerra è sostanzialmente ancora valida, a causa del prodigioso sviluppo della tecnica atomica²⁾. Non è certo una semplice questione di metodo quella che ci permette di affermare l'avvento della « questione internazionale » e la fine, o almeno il rinvio, della questione sociale. Sartre ci appare, suo malgrado, un non marxista, cioè né un marxista né un antimarxista; egli riflette già, sia pur ancora in modo non chiaramente definito, una nuova filosofia, cioè una nuova *totalisation du Savoir*. Assai paradossale sembra la volontà di questa filosofia originale di non riconoscere la propria originalità. Ma il paradosso è dopo tutto più apparente che reale, poiché Sartre non intende rivendicare ciò che gli appartiene in proprio. Hanno però torto i suoi critici, i marxisti al pari degli antimarxisti, di assumere verso il pensiero di Sartre un atteggiamento negativo, giacché, nonostante tutte le obiezioni possibili, esso già preannuncia le strutture del mondo di domani.

Occorre ancora chiarire se Sartre intenda abbandonare il soggettivismo esistenzialista, identificando il soggetto col « progetto ». Evidentemente, in quest'ultimo caso il « progetto » non potrebbe mai divenire sapere oggettivo, farsi storia e comunicazione. Ove però si accetti l'affermazione che l'esistenzialismo di Sartre è un'ideologia nella filosofia di Marx, bisognerebbe pur concludere che il « progetto » appartiene al pensiero universale, e quindi il concetto di esso sarebbe assai più vicino a Hegel che a Kierkegaard. Cionondimeno l'ufficio attribuito alla psicanalisi e, in generale, alle « mediazioni »,

è così essenziale da indurre a pensare (come alcuni critici, senza esitazione, hanno fatto) che Sartre non intende rinnegare e nemmeno modificare la sua posizione esistenzialistica originaria, per la quale la libertà non sta nel riconoscimento della necessità ma in una decisione assoluta del soggetto. Ora sembra incontestabile che tale posizione non possa conciliarsi con il marxismo, il quale della libertà ha finalmente il concetto di Hegel. Per Marx il contrasto fra l'intenzione, o la volontà soggettiva, e la realtà oggettiva, rimane la chiave interpretativa dell'agire umano; la volontà soggettiva non è libertà, ma velleità. Creatore è il pensiero nella sua universalità, cioè nella sua oggettività. La storia è l'opera di tale pensiero. Sartre considera l'adagio che l'inferno è lastricato di buone intenzioni, un'affermazione superficiale e falsa. Egli ha ragione infatti, nel senso almeno che si tratta, non di buone intenzioni, ma di intenzioni cattive, cioè sterili, perché non radicate nella situazione storica, e quindi non in vera opposizione dialettica con essa.

Forse Sartre non ha osato giungere fino ad affermare l'identità della società e dell'individuo, pur mostrando di riconoscere l'esigenza di tale identità. Se l'avesse apertamente ammessa, egli non avrebbe potuto pensare di costituire il concreto con gli elementi di un'analisi dell'individuo, bensì avrebbe scelto, come punto di partenza della sua ricerca, il fatto sociale più comprensivo. Sartre ha ragione di chiamare *diktat* le leggi del socialismo scientifico. Esse lo sono, infatti; però s'inganna pensando che potrebbero, anzi dovrebbero non esserlo: esse non sono che una deduzione dei principi del marxismo. È per questo che nei suoi limiti il marxismo ha sempre ragione. Insomma, l'atteggiamento di Sartre rimane essenzialmente ambiguo. Il suo concetto di storia confonde l'analisi del passato e la creazione dell'avvenire. Non sembra che Sartre intenda seguire fino in fondo lo sforzo del marxismo per risolvere in unità il dualismo di teoria e di pratica, di sapere e di esistere; egli non risolve in modo esplicito nell'oggetto il soggetto, l'oggetto nella soggettività universale. Quindi egli non può pervenire a una dialettica del « progetto », nei riguardi di ciò che lo condiziona, della situazione in cui il soggetto si manifesta quando vuole veramente obiettivarsi e farsi storia, vale a dire raggiungere la piena consapevolezza della propria natura universale.

* * *

Il significato più profondo del tentativo sartriano, di fondere, sul terreno metodologico, l'esistenzialismo e il marxismo, va indubbiamente cercato in relazione all'antinomia della necessità e della libertà. Tale antinomia si presenta sotto aspetti diversi, che non ne mutano la sostanza; uno di essi è costituito dalla tesi del determinismo storico, sostenuto, con molta decisione, da Marx, da Engels e dalla maggior parte dei marxisti, e, con sottili riserve, da quei marxisti che si sono trovati a dibattere il problema con avversari che ritenevano di poter trarre argomenti in favore del non determinismo

della scienza stessa. Sartre entra nel dibattito e cerca di superare le antitesi senza tuttavia adottare la soluzione hegeliana, respinta almeno in apparenza da Marx. Sennonché lo sforzo di eliminare il dualismo della necessità storica e della libertà individuale è inasprito dal dualismo ancora più radicale, nella filosofia di Sartre, fra l'essere e il pensare. Nonostante il suo marxismo, la filosofia di Sartre rimane la filosofia dell'essere. Ora la logica dell'essere è irriducibile alla dialettica del pensiero. Marx, per rimanere sul terreno del monismo, che è il suo, ha dovuto o creduto di dover e di poter ridurre il pensiero a un episodio dell'essere. In tal modo, egli però abbandonava ogni possibilità di rendere ragione dell'esperienza personale, la quale veniva così a cadere nel mondo dell'essere, dell'illusione, e quindi privata di ogni valore. Per contro, il pensiero di Sartre è incapace di concepire un universo in cui l'individuo possa venire negato o semplicemente subordinato. Per Sartre, il problema è di giustificare il passaggio del soggetto all'oggetto, dall'individuo alla storia, della libertà alla necessità. Ma il soggetto di Sartre è l'*esistente*, onde rientra nel concetto dell'essere. Il soggetto è, esiste. Come può esistere accanto ad esso, oltre ad esso, la storia? Dovremo intendere la storia come un altro esistente, un altro essere, più esistente e più essere dell'esistente soggettivo? Che il soggetto si obietti nella storia è assai più facile dire che pensare. Non si può legare la libertà alla necessità, se ciò significa legare due realtà strutturalmente diverse. Pare che Sartre senta la vanità del suo sforzo, poiché il suo insistente ritorno sull'ostacolo altro non può significare che la sua insoddisfazione. Sartre è, in fondo, antihegeliano e antimarxista nello stesso tempo. Egli non accetta né la riduzione dell'essere al pensiero, né la riduzione del pensiero all'essere, alla materia. Gli abbisogna una sintesi, che rispetti il dualismo originario. *Credo quia absurdum*; in fondo, il vero ispiratore di Sartre rimane Kierkegaard, onde oserei dire che Sartre è fondamentalmente pascaliano.

* * *

Abbiamo accennato alle affinità fra i concetti di «progetto» e di filosofia sartriani con i nostri di cultura e di politica della cultura. Per tale affermazione ci siamo riferiti, più che al rigore delle dottrine, alla sensibilità e agli orientamenti generali, che nelle dottrine stesse possono trovare un ostacolo invece di un adeguato mezzo di espressione. Il dualismo della libertà e della necessità, l'aporia del determinismo storico e del volontarismo politico, possono essere superati, riteniamo, sul terreno di una speculazione rigorosamente filosofica. È su questo terreno che la necessità e la libertà appaiono non escludersi, ma condizionarsi e supporre reciprocamente, e che la relazione fra il possibile e l'effettuale diviene chiara. La storia può essere concepita come opera dell'uomo, solo ove si riconosca che la sua sostanza è il pensiero. Il determinismo storico non è, né in fondo può essere, altra cosa

che la scelta compiuta dal pensiero, inteso nella sua universalità, fra gli infiniti « possibili », di quel « possibile » che diverrà la realtà storica perché sarà il frutto di un'autentica volontà universale. La libertà della storia consiste, dunque, in ciò che la storia è autogenesi; e l'individuo si riconoscerà libero, quando si renderà conto che l'impotenza è la negazione della sua natura.

(Qui troviamo, ci sia consentito di rilevarlo fra parentesi, il fondamento di un rigoroso concetto della democrazia. Intesa nel suo profondo significato, la democrazia ci appare il metodo onde attraverso gli individui si giunge a determinare la volontà universale. La storia, si può dire, è sempre il risultato della democrazia: antidemocratiche sono le intenzioni di cui è lastricato l'inferno. Essa è veramente il tribunale del mondo, in quanto, fra gli infiniti possibili velleitari, attua il possibile che è il reale. Vera è pertanto anche l'affermazione marxista che nulla si può contro la storia, mentre tutto si può con la storia; affermazione non fondamentalmente diversa da quelle bibliche che tutto è possibile a coloro che sono con Dio e che la fede muove le montagne. E vera è anche quest'altra, che la storia è opera dell'uomo, e che tutto è possibile all'uomo quando voglia veramente se stesso, cioè far passare nella storia la sua umanità.)

Il determinismo è non la causa, ma il prodotto della qualificazione di scientifica data alla dottrina marxista. Esso è necessario per sostenere che la società è retta da leggi analoghe a quelle che regolano i fenomeni della natura. Alla sua origine c'è l'esigenza rivoluzionaria di una certezza assoluta, che solo la scienza può assicurare. L'affermazione del carattere scientifico del socialismo ha indubbiamente uno scopo politico. Gli approfondimenti delle sue conseguenze derivano da un dibattito altrettanto inevitabile quanto estraneo alle concrete ragioni del movimento rivoluzionario. Inetta è pertanto la discussione delle tesi marxiste che dimentichi i loro motivi pratici. A parer nostro, la causa prima delle infinite difficoltà che incontrano gli interpreti del marxismo, sia quelli che intendono combatterlo sia quelli che si propongono di difenderlo, derivano dall'ambiguità dell'origine del marxismo stesso, il quale si pone come scienza per poter raggiungere il massimo di efficacia. L'origine del « socialismo scientifico » è un atteggiamento politico, cui dovrà piegarsi la dottrina per sostenerlo e renderlo accettabile. L'immensa letteratura intorno al pensiero di Marx è, in parte almeno, il portato di un errore metodologico. Il marxismo chiede di essere studiato come un fenomeno storico; invece si è voluto estenderlo fino ad abbracciare fatti e avvenimenti che hanno soltanto superficiali e occasionali analogie con l'epoca della rivoluzione socialista. La quale forse è già sostanzialmente chiusa con l'esperienza del socialismo sovietico, cioè di un'organizzazione sociale la cui genesi e le cui strutture difficilmente il marxismo ortodosso avrebbe potuto prevedere. E noi non escludiamo che oggi l'interpretazione delle opere di Marx e di Engels, e in parte anche di quelle di Lenin,

possa costituire una remora, se non un ostacolo, agli sviluppi della società sovietica. Gli orizzonti che a questa società hanno aperto i suoi straordinari successi, sia in campo tecnico scientifico che in campo economico politico, oltrepassano di gran lunga le previsioni di Marx. Certo, i dirigenti sovietici possono continuare a considerarsi marxisti; però devono subito precisare che ciò che caratterizza il marxismo è il principio onde il marxismo stesso è destinato a essere superato.

* * *

Se, per rimanere ancora un poco in quest'ordine di idee, volessimo chiarire la natura dell'opposizione sollevata da Marx fra il suo socialismo «scientifico» e quello «utopistico» dovremmo sostenere il carattere essenzialmente polemico dell'opposizione. Il contrasto fra gli atteggiamenti dell'uno e dell'altro socialismo sta in ciò: che mentre il «socialismo scientifico» intende fondare la sua azione sul riconoscimento di una volontà storica sufficientemente determinata, il socialismo utopistico parte da un ideale morale che dovrebbe suscitare l'adesione di tutti. Ma guardando bene in fondo, ci si avvede che i due socialismi, quanto a principi, divergono meno per la sostanza che per la forma, giacché anche il socialismo scientifico cerca di far leva sulle aspirazioni di una miglior giustizia. La contraddizione fra la necessità storica e la libertà morale, che viene rimproverata al «socialismo scientifico», e che può sembrare insuperabile finché la storia è considerata come una forza superiore esterna alla volontà degli uomini, scompare appena ci si renda conto che la storia è il fatto degli uomini. Il carattere scientifico del socialismo marxista dipende, dunque, in fin dei conti, dal fatto che i suoi sostenitori vedono coincidere o convergere il proprio ideale di giustizia con il sentimento dominante, e credono di trovare, nella presente situazione, gli elementi e gli argomenti per spingere quel sentimento stesso a divenire una forza politica. Il socialismo scientifico non implica l'obiettività dell'osservazione scientifica, dove lo scienziato è soltanto spettatore; esso infatti mira a far maturare la volontà da cui dipende il raggiungimento dei fini propostisi. Quindi, anche nell'ipotesi che la sua previsione corrisponda all'orientamento generale dello sviluppo della società, è sicuramente impossibile che essa precisi i momenti del suo progresso. Questo infatti è legato agli imponderabili infiniti delle azioni individuali.

* * *

Un fatto qualunque della cronaca quotidiana può imporre alla nostra riflessione, come una sfida alla ragione, il problema del dolore. Che senso ha la vita, se essa è insidiata dal più futile e imprevedibile degli incidenti? Come si può parlare di responsabilità e d'impegno politico, se l'esistenza dell'individuo è legata a un filo così sottile? È risaputo che la riflessione sul dolore, sull'angoscia, sulla disperazione ha dato origine all'esistenzialismo, il quale nell'individuo riassume ogni valore e non riconosce altra realtà all'infuori

dell'individuo. Kierkegaard ha trovato un senso alla vita nella fede, che ha la sua ragion d'essere proprio nell'assurdità con la quale la vita appare quando la si consideri sotto l'angolo visuale del singolo. Ma chi non riesca a risvegliare in se stesso la fede, chi non accetti di prendere l'assurdo per giustificazione delle proprie aspirazioni, e abbia sete di giustizia e bisogno di chiarezza, costui, ove non soggiaccia alla tentazione suicida, deve pur cercare, al di là dell'esperienza soggettiva, nel concetto di una solidarietà fra tutti gli uomini, la risposta all'interrogativo del dolore umano. Questa risposta sembra darla la filosofia che identifica l'uomo col pensiero universale. È in questo pensiero e per questo pensiero che si può comprendere la solidarietà, resa manifesta dagli incontestabili rapporti esistenti fra gli uomini. Vero è però che troppo spesso ci si arresta all'aspetto superficiale di tale solidarietà, ond'essa viene intesa come la semplice identità del destino dei singoli, senza giungere al riconoscimento della loro essenziale unità; ragione per cui si tende a credere che la solidarietà o sia estremamente limitata o non esista affatto, e così ciascuno spera che gli sia risparmiato il peggio della sofferenza e del dolore altrui.

Forse le difficoltà del problema sono esasperate dal venir meno del coraggio di accettare, in teoria e in pratica, i paradossali corollari della sua soluzione. Forse occorre riconoscere e ammettere che, per vie non sempre chiare, anzi spesso oscure, il dolore di uno diventi il dolore di tutti, e non sia possibile la salvezza di nessuno, se questa non significhi la salvezza di tutti. La solidarietà, elevata a concetto filosofico, da empirica che essa è in origine, dovrebbe esser concepita come unità reale, e la vita del singolo essere considerata l'espressione particolare della vita del tutto. Sfugge al singolo la possibilità per la sua esperienza di cogliere quest'unità, e perciò egli si sente solo nella vita come nella morte. Di qui l'ispirazione tragica di molte dottrine. Ma quando la speculazione filosofica diventi concretamente cosciente della propria universalità, l'assurdità dell'esperienza ordinaria si dilegua, e si dilegua insieme il senso di solitudine che prova l'individuo davanti all'insondabile abisso della sua individualità. L'esistenzialismo di Sartre, nonostante i suoi sforzi per rimanere fedele a se stesso, reca in sé evidente l'esigenza di questo superamento del soggetto individuale, come lo prova il tentativo d'innestare il proprio pensiero sul tronco del pensiero marxista.

UMBERTO CAMPAGNOLO

* La *Question de méthode* è apparsa dapprima nella rivista *Les Temps Modernes* (1957, pp. 134-140) ed è stata poi ripubblicata in *Critique de la raison dialectique*, Paris, 1960.

¹ Mi sia permesso qui di citare i seguenti nostri scritti, apparsi in *COMPREDRE: Politique et Culture* (VII-VIII, 1953); *L'humanisme comme politique de la culture* (XV, 1956); *Essence de la culture* (XVII-XVIII, 1957).

² U. CAMPAGNOLO, *Raison d'Etat et raison de l'homme devant le problème des armements atomiques*, Venise, 1958.

DER UNBEKANNTE BRECHT: *BRECHT ALS ERZÄHLER*

Der Erzähler Brecht steht im Schatten des Stückeschreibers — ein Tatbestand, der angesichts der lebenslangen Bemühung des Dichters um das Theater nur natürlich erscheint. Die dreisten Affronts und Zynismen der Dreigroschenoper, die aggressive Polemik der Lehrstücke, das Programm des epischen Theaters und natürlich die großen und wahrhaft unerschöpflichen Stücke der Reifezeit, das sind die Dinge, die Kritik und Publikum immer von neuem faszinieren und provozieren. Daß sich der gleiche Dichter in einem erzählenden Werk von nicht unbeträchtlichem Ausmaß — es umfaßt einen umfangreichen Roman, ein größeres Romanfragment und eine ansehnliche Reihe kürzerer, erst zum Teil gesammelter Geschichten — als ein Erzähler von hohen Graden beweist, nimmt man kaum zur Kenntnis. Brecht der Lyriker hat seinen festen Platz im Panorama der deutschen Gegenwartsliteratur gefunden, Brecht der Erzähler ist ein ungeschriebenes Kapitel. Am meisten Interesse hat noch der Dreigroschenroman gefunden, in dem die anarchische Räuberromantik der Oper zu einer mit Flaubertscher Insistenz ins Ungeheuerliche gesteigerten Satire auf die kapitalistische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts verwandelt wird. Es verdient Beachtung, daß der inzwischen zum konsequenten Marxisten gewandelte Dichter sich bei der erneuten Behandlung des gleichen Sujets der Romanform bedient; doch es liegt auch wieder eine merkwürdige Paradoxie darin, daß er in dem Moment, wo er ein neues Theater durch die Einführung » epischer « Mittel zu schaffen bestrebt ist, die epische Gattung des Romans überanstrengt. Denn so bedeutsam die Mittel satirischer Selbstenthüllung sind, die Brecht hier im Sinne einer eigenen Verfremdungstechnik des Romans entwickelt, die lastende Einförmigkeit dieses wahren Pandämoniums menschlicher Schlechtigkeit verfehlt letzten Endes ihre Wirkung, weil sie dem Gesetz ästhetischer Ökonomie widerspricht.

Der zweite, ebenfalls stark satirische Roman mit dem bezeichnenden Titel 'Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar' stellt sich weitgehend als neuer Versuch am gleichen Objekt dar — auch die römische Gesellschaft der ausgehenden Republik ist kapitalistisch —, verbunden mit der Absicht der vollständigen Entthronung des größten »Helden« bürgerlicher Geschichts-

auffassung. Freilich offenbart das hier eingesetzte viel reichere Instrumentarium erzählerischer Mittel, unter denen die verfremdend-moderne Sprechweise der Personen und die Verknüpfung mehrerer sich gegenseitig erhellender Perspektiven hervorzuheben sind, eine ausgereifte Erzählkunst. Daß der äußerst fesselnde Roman trotzdem Fragment blieb, dafür gibt es eine einfache Begründung: Brecht hatte in einer gleichzeitig mit dem Roman entstandenen und thematisch nah verwandten Erzählung, die vielleicht seine beste ist, alles gegeben, was er im Roman hätte geben können. Diese Erzählung heißt 'Cäsar und sein Legionär' und gehört zu den Kalendergeschichten.

In den sieben Jahre vor dem Tod des Dichters veröffentlichten Kalendergeschichten müssen wir das eigentliche Vermächtnis des Erzählers Brecht sehen. Man weiß nicht, was man an diesen Geschichten mehr bewundern soll, die vielseitige Thematik, die bunte Reihe lebensvoller Gestalten, die schlagende Wirkung der Schlüsse, die Kunst der Anspielung ... In dem Vermögen, in wenigen Strichen eine Figur hinzuwerfen, eine Szene zu umreißen, in der geschickten Handhabung des Details zeigt sich der Erzähler Brecht durchaus als Meister der kleinen Form. Durch die sichere Beherrschung seiner Mittel, unter Verzicht auf jede modernistische Allüre, versteht er es, die Dinge selbst sprechen zu lassen, den Charakter in die Rede, das Gefühl in die Geste zu fassen: der verstandesklarste der neueren deutschen Erzähler ist zugleich der unmittelbarste. Das Weltanschauliche tritt in den Hintergrund, welthaltiges und seine Wahrheit in sich selbst tragendes Geschehen zieht in bunter Fülle am Leser vorüber.

Die Erzählkunst der Kalendergeschichte ist aus den Quellen bester deutscher Überlieferung gespeist. Es ist ein merkwürdiger und viel zu wenig beachteter Tatbestand, daß dieser Dichter, der den Hamlet sozialistisch interpretiert und dem Goethes Lyrik nur noch eine Parodie wert zu sein scheint, viel tiefer in der literarischen Tradition verwurzelt ist als mancher Traditionalist. Ob es nun während oder vor der Abfassung der Kalendergeschichten gewesen ist, Brecht macht eine für ihn höchst bedeutsame literarische Entdeckung, sie heißt Johann Peter Hebel. Der Autor von 'Mahagonny' und der 'Heiligen Johanna der Schlachthöfe' trifft sich mit dem von Goethe begrüßten alemannischen Volksdichter? Dem Schulpräfekten und Prälaten, der als der »Rheinische Hausfreund« für die Bauern seiner Heimat lehrhaft-erbauliche Geschichten schrieb? Was zunächst wie ein literaturgeschichtlicher Treppenwitz anmutet, erweist sich bei näherem Zusehen als durchaus plausibel: auch Brecht, den man einen »verhinderten Christen« genannt hat, erstrebte wie Hebel das Horazische '*prodesse et delectare*' in einem, auch Brecht, der Dramaturg vom Schiffbauerdamm, wollte ins Volk hinein wirken, auch Brecht kannte die wissend-freundliche Teilnahme an allem, was menschlich ist, — und auch Hebel saß, wenn er seine Geschichten erzählte, öfter wie Brecht der Schalk im Nacken. Brecht als Kalendermann —

man mag dies für ein Kostüm halten, wie der Autor andere Kostüme und Masken angelegt hat, jedenfalls war es ein Kostüm, das ihm auf den Leib geschnitten war.

Natürlich lag Brecht, im Falle Hebels ebenso wie im Falle François Villons oder Martin Luthers, nichts ferner als Wiederholung des Unwiederholbaren, so daß bei aller Verwandtschaft die Unterschiede bedeutend sind. Der wichtigste ist dieser: Hebel, tief verwurzelt in der bestehenden und für gottgesetzt angesehenen sittlich-sozialen Ordnung, macht sich zum Verkünder des Alten Wahren — Brecht, Anwalt einer besseren und gerechteren Gesellschaft der Zukunft, sucht den Leser über sich hinaus und zu neuen Einsichten zu führen. Die formale Konsequenz: Hebel liebt es, seine Lehre, durch ein »Merke« angekündigt, in die verbürgte Wahrheit eines Sprichworts zu fassen — Brecht versteckt sein '*fabula docet*' oder läßt es gerade aus der Verkehrung des Beglaubigten hervorspringen. »Die öffentliche Laufbahn des großen Francis Bacon endete wie eine billige Parabel über den trügerischen Spruch 'Unrecht macht sich nicht bezahlt' « — so beginnt die Geschichte 'Das Experiment'. Wie Hebel in 'Kindesdank und Undank' stellt Brecht ein Sprichwort an den Anfang, aber nicht um seine Wahrheit zu bestätigen, sondern um über seine Widerlegung zu einer ganz anderen Lehre zu führen, daß nämlich die moralischen Verfehlungen eines Menschen gering wiegen gegen seine Verdienste um den Fortschritt der Menschheit. Diese Lehre ist anfechtbar — wir kennen ihre grausamen Konsequenzen. Aber wie der Dichter den Lordkanzler und den Stalljungen im Zeichen des pädagogischen Eros zu einer Gemeinschaft hingebender Diener der Wahrheit verbindet und wie das schlichte Experiment der Konservierung eines toten Huhns zum Symbol eines eben angebrochenen, verheißungsvollen, neuen Zeitalters wird, allen beharrenden Mächten zum Trotz, das ist wiederum zwingend.

In der Geschichte vom 'Augsburger Kreidekreis' die dem Stück 'Der Kaukasische Kreidekreis' in ihrer künstlerischen Geschlossenheit mindestens ebenbürtig ist, hat Brecht seinen Vorwurf, die biblische Anekdote vom weisen Gericht des Königs Salomon, geradezu auf den Kopf gestellt. Bei der Probe im Kreidekreis wird nicht die natürliche Mutter, von der es im Buch der Könige heißt: »Das mütterliche Herz entbrannte über ihrem Sohn.« sondern die Dienstmagd, die sich opfermütig des Kindes angenommen hat, als die »rechte Mutter« ermittelt; augenzwinkernd spricht ihr der ebenso gütige wie verschlagene Richter (wir finden Züge des Dichters selbst in ihm wieder) das Kind zu. Brecht wollte offensichtlich befremden, herausfordern, die gesellschaftskritische Reflexion provozieren, aber seine Herausforderung wird durch die absolut folgerichtige, gar keine andere Lösung zulassende Anlage der Handlung gleichsam wieder zurückgenommen. Was als Kern bleibt, ist dennoch etwas Außerordentliches: der Preis einer alle Grenzen des Standes und Bande des Blutes übersteigenden mütterlichen Liebe.

Wenn ein nicht sehr wohlmeinender Kritiker den 'Augsburger Kreidekreis' eine »Kalendergeschichte, aber gegen den Strich gekämmt« genannt hat, hat er damit etwas Richtiges getroffen. Der die Dinge ins rechte Licht rückende, alles nur Erbauliche vermeidende, einem eigenen Ethos verpflichtete Erzähler der Brechtschen Kalendergeschichten ist nicht mehr der treuherzige Erzähler des Hebelschen Schatzkästleins, er ist eine schöpferische Parodie des alten Kalendermannes. Keine göttliche umfriedete, sondern eine über sich hinausweisende, in die Zukunft geöffnete Welt stellt der Dichter vor uns hin: das »Experiment« der gleichnamigen Geschichte wird nicht mehr bestätigt, der nach dem Tod des Lords vereinsamte Junge bleibt allein mit ihm: »er würde sehen, ob...« Die den Leser ins Nachdenken entlassende offene Form — wir kennen sie bereits von den Dramen — rückt die Brechtsche Kalendergeschichte in die Nähe der modernen Kurzgeschichte.

Die Erzählhaltung, die, wie uns Wolfgang Kayser gelehrt hat, maßgeblich Gepräge und Wirkung erzählender Dichtung bestimmt, ist unter solchen Voraussetzungen schwer eindeutig zu umreißen, sie schillert zwischen verschiedenen Möglichkeiten, ist gekennzeichnet durch den wechselnden Einsatz vielfältiger Mittel. Die Gattung bedingt eine — bei Brecht von Pose nicht freie — persönliche Erzählhaltung, die sich in Wertung und Anteilnahme des Erzählers am Dargestellten äußert, zu finden etwa in der Einleitung zum 'Mantel des Ketzers'. Man sollte auch glauben, daß das Bestreben, zu beeinflussen und zu belehren, zu einem mehr subjektiven Erzählen oder gar zur persönlichen Zwiesprache mit dem Leser führen muß. Doch dem steht entgegen, daß der Marxist, der Brecht auch als Erzähler bleibt, den Anspruch erhebt, ein wissenschaftlich begründetes Weltbild zu haben und die Dinge so wie sie sind zu sehen. Daher kleidet sich der Erzähler der Kalendergeschichten mit Vorliebe, ähnlich wie der Erzähler in den Novellen von Kleist, in das Gewand des Chronisten, der unter genauer Angabe von Ort und Zeit ein beglaubigtes Geschehnis berichtet. So beginnt der 'Augsburger Kreidekreis': »Zu der Zeit des Dreißigjährigen Krieges... in der freien Reichsstadt Augsburg am Lech«, oder 'Die zwei Söhne': »Eine Bäuerin im Thüringischen ... im Januar 1945«, oder 'Der Mantel des Ketzers': »Giordano Bruno, der Mann aus Nola, den die römischen Inquisitionsbehörden im Jahre 1600 auf dem Scheiterhaufen verbrennen ließen...«, worauf der Beginn der Geschichte auf Tag und Stunde genau angegeben wird. In der 'Unwürdigen Greisin' erzählt der Dichter, in der scheinbaren Unbeteiligtheit des Nachgeborenen, unter ständiger Berufung auf die Berichte der Angehörigen, die Geschichte seiner Großmutter, die nach einem sechs Jahrzehnte währenden Leben bürgerlicher Familientyrannie zwei Jahre eigenwillig in Anspruch genommener Freiheit durchlebt. 'Der Soldat von Ciotat' beginnt ebenfalls als nüchterner Bericht, weitet sich dann aber aus zu einer großen Vision, in welcher der »Statuenmensch« mit dem schlichten französischen Namen zu dem gejagten und durch keinen Krieg zur Besinnung gelangten Unbekannten Soldaten aller Völker und Zeiten wird.

So ist die Person des Erzählers, bisweilen in ein und derselben Geschichte, einmal deutlich vernehmbar, dann wieder bis zur Unkenntlichkeit verborgen. Gerade die zur Schau getragene impassibilité, die freilich öfter durch Ironie gebrochen ist, dient dem Autor dazu, den Leser in seine Netze zu ziehen, während der persönliche Erzählton bewirkt, daß das Erzählte ergreift, bevor es befremdet. Es ist bezeichnend, daß Brecht eine Aussageform, die zwischen Teilnahme und Enthaltung steht und deren Wirkung auf einer im Innenleben des Protagonisten wieder aufgehobenen impassibilité beruht, mit besonderer Vorliebe und besonderem Geschick verwendet, nämlich die 'erlebte Rede'. Brecht geht bei ihrem Gebrauch so weit, daß er nicht nur, wie üblich, Vorstellungen, sondern ganze Gespräche in 'erlebte Rede' verwandelt, so daß bei gesteigerter Eindringlichkeit alles Gesprochene zu Gehörtem und Erlebtem wird. Man betrachte daraufhin folgendes Beispiel aus 'Cäsar und sein Legionär': » Rarus ist außer sich vor Freude, als der alte Soldat hereinstampft. Was, Lucilia ist hier in Rom? Ja, sie ist hier, aber das ist kein Grund zur Freude. Die Familie ist auf die Straße geworfen worden. Hauptsächlich durch Lucilias Schuld. Sie hätte dem Pachtherrn, dem Lederfabrikanten Pompilius, gegenüber ruhig etwas entgegenkommender sein können ... Umso mehr, als Rarus sich überhaupt nicht mehr sehen ließ! Der junge Mann verteidigt sich leidenschaftlich. Er hat keinen Urlaub bekommen. Er wird alles tun, der Familie zu helfen «.

Bewunderung verdient vor allem, wie der Erzähler Brecht die Erzählform dem jeweiligen Gegenstand und der jeweiligen Absicht anzupassen weiß, wofür neben der 'Unwürdigen Greisin' besonders der 'Verwundete Sokrates' und noch mehr 'Cäsar und sein Legionär' instruktive Beispiele sind. Geistreich, witzig bis zum Übermut und in seiner Vertraulichkeit mit dem Leser fast ein wenig altmodisch gibt sich der Erzähler im 'Verwundeten Sokrates' ein gewitzter Menschenkenner und Schütze wohlgezielter Pointen. Freilich wäre die Erzählung keine Brechtsche Kalendergeschichte, wenn sie nicht eine Herausforderung enthielte, welche hier darin besteht, daß die für Legende gehaltene Überlieferung von Sokrates' kriegerischer Tugend nicht ohne Mutwillen zerstört wird. Man hat an der allzu freien Behandlung der historischen Wahrheit Anstoß genommen, doch Entrüstung scheint die am wenigsten angebrachte Haltung gegenüber dieser gelungenen Humoreske, die der satirischen Töne nicht entbehrt, doch im letzten Grunde gutgemeint ist. Die Würde des Weisen wird durch die Schlußwendung wiederhergestellt, indem Sokrates als sich selbst überwindender Mensch gezeigt wird.

Ganz eigen dagegen die Erzählform in 'Cäsar und sein Legionär': durch tagebuchartige Reihung knapper Episoden entsteht hier ein Sekundenstil neuer Art, der Erzähler gleicht dem Kameramann, der den sich jagenden Ereignissen der drei letzten Tage des Diktators auf der Spur ist. Inmitten einer Welt von Feinden sehen wir einen Cäsar, der nur noch im Scheitern etwas von seiner einstigen Größe ahnen läßt; als skrupelloser Imperialist

gezeichnet, wird dieser Cäsar aber — ob mit oder gegen den Willen des Dichters — zum erschütternden Sinnbild der menschlichen Vereinsamung der Mächtigen. Im zweiten Teil der Erzählung werden die drei letzten Tage Cäsars in genauer zeitlicher Kongruenz noch einmal erzählt, nun aus der Perspektive der »anderen« Seite, von der aus der Marxist die überlieferte Geschichte umzuschreiben versucht. Fast Stunde um Stunde wirft das Geschehen der großen Welt seine Schatten auf das Leben des kleinen Cäsarianischen Legionärs, der, ein Spielball im Wirbel der Ereignisse, zwischen Hoffnung und Verzweiflung hin- und hergeworfen wird. Und noch etwas macht die Doppelung der Perspektive sichtbar: das Schicksal der Großen ist ebenso in die Hand der Kleinen gegeben wie das der Kleinen in die Hand der Großen: der arme kleine Legionär hätte dem von Feinden verfolgten Diktator fast das Leben gerettet.

Mit Hilfe einer neuartigen, aus der spezifischen Intention geschöpften literarischen Technik zeichnet Brecht ein abgründiges Bild der römischen Republik im Moment ihres Untergangs und liefert damit einen Beitrag zur materialistischen Historiographie. Freilich interessierte Brecht die Geschichte nie um ihrer selbst willen; die »finsternen Zeiten«, in die er sich selbst geboren sah, sollten sich in ihr spiegeln. Daher verfremdet er sie in der Cäsar-Erzählung, wie auch im 'Verwundeten Sokrates', mittels einer betont modernen Ausdrucksweise: Cäsar erscheint auf der »Handelskammer«, er verhandelt mit den Vertretern der »City« und der »Straßenklubs«, »die Rüstungsbetriebe bereiten fieberhaft den Krieg vor«.

Stärker als in den anderen Kalendergeschichten hat sich der Zeit- und Gesellschaftskritiker Brecht in 'Cäsar und sein Legionär' engagiert, aber in feiner Dosierung ist allen Geschichten das gesellschaftskritische Aroma beigegeben, in einer pointierten Wendung, in einem provokanten Detail oder im ironisch gewendeten Titel ('Der Mantel des Ketzers'). Dennoch haben wir nirgendwo angewandte Weltanschauung; wo den Dichter seine Ideologie zum Schaffen bestimmt hat, bleibt das ethische dem ästhetischen Gesetz untergeordnet, das Dogma der Wahrheit.

Ein bedeutender Künstler ist der Verfasser dieser Geschichten, ein kundiger Meister vieler Formen, dem es zugleich immer um den Menschen in einem grundsätzlichen Sinne geht, seine sittliche Bewährung, sein Schicksal, seine Zukunft. Das nur Interessante und nur Individuelle ist nicht seine Sache; was er ergreift, wird ihm zum Probe- und Modellfall des Menschseins. Daher die Bevorzugung des Geschichtlichen, daher der Zug ins Menschheitlich-Bedeutsame, der noch der schlichtesten Begebenheit eignet. Die vielfältigen thematischen Beziehungen zum dramatischen Werk, des 'Augsburger Kreidekreises' zum 'Kaukasischen Kreidekreis', des 'Experiments' zum 'Galilei', des 'Cäsar' zum 'Lukullus', bestätigen Rang und Reichtum der Sammlung. Und der Dichter hat sie noch ergänzt durch einige der wertvollsten Stücke aus den 'Svendborger Gedichten', die in ihrer formalen und thematischen Vielfalt eine Abbräufung von Brechts Lyrik darstellen,

und jenes hintergründige Selbstportrait des Dialektikers, das er die 'Geschichten vom Herrn Keuner' nannte. Durch sie wird die Sammlung noch mehr, was sie ohnedem schon ist: ein Mikrokosmos des Brechtschen Werkes.

OTTHEINRICH HESTERMANN

ANTONIO MACHADO E GREGORIO MARAÑÓN

Antonio Machado, un contemplativo; Gregorio Marañón, un attivo. Due poli dell'anima spagnola del nostro secolo; due « complementari » che hanno tuttavia in comune la cosa piú importante, la ricerca dell'autenticità: d'un'autenticità che aspira ad essere universalmente umana, e lo è; ma partendo da una radice spagnola. Ciò giustifichi l'accostamento di due studi nati da impegni diversi nello stesso tempo.

I

ANTONIO MACHADO, « NEL TEMPO »

L'occasione del ventesimo anniversario della morte di Antonio Machado è stata raccolta dall'ambiente letterario spagnolo, e con maggiore zelo, si direbbe, da parte di coloro che non poterono conoscere il poeta, da parte delle ultime promozioni, d'accordo, in questo caso, con i rappresentanti di quel gruppo di poeti, noto col nome di « generazione del '25 », che sembrò respingerlo nel passato. È lo stesso Jorge Guillén che proclama Machado il maggiore dei grandi lirici spagnoli di questo secolo; e ciò, se non può sorprendere, perché Guillén fu sempre un ammiratore di Machado, anche quando questi seguiva con malcelato scetticismo le nuove esperienze di lui e degli altri innovatori, non manca di un particolare significato storico. Del resto, lo stesso Jiménez, dopo aver percorso vie ben diverse da quelle dell'amico, insisteva negli ultimi anni, conversando con Ricardo Gullón, sulla profondità del suo sodalizio con Antonio Machado. Eppure è Jiménez appunto che in questi anni ha perso parecchio della sua esemplarità, a favore di Machado. Anche il decennio della morte era stato un pretesto volonterosamente messo a profitto: aveva avuto come frutto un memorabile numero unico dei *Cuadernos hispanoamericanos*. Ma è da notare un tono diverso nel piú ampio e vario concerto della commemorazione piú recente. A un Machado rivolto ai problemi generali della vita umana, politicamente neutri, allora si dirigeva il culto; ora, si direbbe, si pensa soprattutto, lo si dica o no, al Machado

morto a Collioure nel 1939: un poeta, senza dubbio, ma anche un esempio di vita.

Recentemente Juan Goytisolo rimproverava ad Ortega di essere il teorico d'una concezione «disumanizzata» dell'arte. L'attuale gioventù sente la torre d'avorio come un tradimento e una complicità. Bisogna dire che è ingiusto il credere che la diagnosi di Ortega sia da interpretare come un'adesione: lo notò già, appunto, Antonio Machado. Chi osserva da vicino lo svolgimento degli interessi di Ortega nota che questi, che aveva, a suo modo, esercitato la critica letteraria, in epoca giovanile, abbandonò tale suo interesse, quando la letteratura divenne «disumanizzata». Senza rifiutare le nuove tendenze, dimostrava così, nel modo più autentico, il suo distacco da esse: è più lontano da un'attività che di proposito se ne disinteressa, che chi la combatte. In realtà, Ortega è impegnato, non meno di Unamuno e di Machado; è alieno dal posteriore calligrafismo. La celebrazione di Góngora trova assente lui come Unamuno e Machado.

Ma resta comunque chiaro il significato della deplorazione dell'arte disumanizzata e il legame di tale deplorazione col culto per Machado. Non ci si può chiudere in squisite dilettezze mentre la gente ha bisogno di noi. Al rimprovero di Goytisolo fa eco l'impegno con cui, ad esempio, i giovani della rivista malaghegnna *Caracola* hanno ricordato il ventennio machadiano. In fondo, Machado «meritava» di morire come è morto, più di García Lorca. «*Más que la victoria, importa merecerla*», scriveva Antonio ad Unamuno. D'altra parte, è troppo facile essere ingrati coi padri. Nell'affermazione di Guillén vibra non solo lo spirito del numero machadiano dei *Cuadernos hispanoamericanos*, ma anche quello dei giovani di *Caracola*.

Questo carattere umano, oltre che letterario, del trionfo di Machado non può non trovare consenziente chi di Machado ammira soprattutto la esemplare autenticità umana.

* * *

Tutta la vita d'oggi è diretta al successo; l'accettazione d'una missione superiore può farci compiere grandi sacrifici; ma esigiamo come compenso, almeno, l'ammirazione degli adepti, il miraggio d'un trionfo, la straordinarietà stessa della vita, anche se si tratti d'una straordinarietà di miserie. Siamo in un mondo di ambiziosi, di avidi, di fanatici, di furbi: di furbi soprattutto, perché, al di là di molte qualificazioni, come volto dietro la maschera, sta la furbizia. Ed ecco un uomo inetto al successo, spoglio di ambizioni e di pretese, di suscettibilità individuali e di impuntature. Un uomo che ama la solitudine, ma che non se ne fa un piedestallo; che ama la cultura, ma che non se ne fa un'arma per imporsi agli altri. L'approdo della sua vita è questo: attraversa a piedi sotto la pioggia il confine colla Francia, accompagnando la madre più che ottantenne: senza niente; è costretto a gettare anche i suoi manoscritti. Gli danno pane e formaggio.

Antonio Machado è un capolavoro di ingenuità, di modestia, di disinteresse. Figlio e nipote di uomini socialmente qualificati, anzi illustri, si sposa una ragazzina di campagna, la figlia della padrona della pensione in cui vive. Nello sconquasso della guerra civile, dopo aver preso la parte del popolo, non pensa ad organizzare la ritirata: come l'ultimo fantaccino delle truppe repubblicane in sfacelo. Quando nuove generazioni appaiono all'orizzonte letterario spagnolo e arrischiano di respingerlo prematuramente nel passato, dice candidamente quello che pensa: che la poesia è semplicità e chiarezza: certo, frutto di approfondimento, ma frutto che non si può coltivare e rendere bello con innesti e serre.

Una profonda lezione umana ci viene dunque da Machado. Come dev'essere, perché i veri poeti insegnano sempre, specialmente se non si propongono d'insegnare.

Antonio Machado era un uomo di sinistra. Molti uomini di sinistra vogliono un nuovo assetto sociale (precisamente come molti uomini di destra vogliono mantenere l'antico) per guadagnarci di persona: magari solo moralmente, in termini di prestigio, di esemplarità. Machado era uomo di sinistra perché amava la gente semplice. Si accompagnava colle persone più grigie dell'ambiente provinciale in cui viveva: non coi contadini soltanto, ma coi piccoli borghesi, che è più difficile.

Egli realizza in sé ciò di cui abbiamo bisogno per disintossicarci della nostra «civiltà», anche degli aspetti per sé legittimi di essa, anche del culto per la ricerca scientifica (che spesso è una ricerca di nuove tecniche utili); del culto del mezzo cui si subordina il fine, cioè l'uomo. Essendo modernissimo, in quanto non gli importa di urtare i conformismi, è il contrario del mondo moderno. Il suo uomo vive verso dentro, le sue ricchezze sono nel sapere gioire e soffrire, nel pensare al destino, nel guardare un albero, una nube. Ascetismo, edonismo? Le due cose insieme. C'è in lui un fondo quietistico, di ascendenza molto spagnola. Dicono che se ne stesse per ore, seduto al tavolo del caffè, senza dire una parola, senza fare un gesto. Quel silenzio gli occorreva per sentire la voce del suo io profondo.

* * *

In questo Machado uomo c'è anche il Machado poeta: poeta dell'approfondimento, dell'ieri che dura nell'oggi, dell'originalità che è fedeltà. Machado è infatti l'uomo e il poeta della fedeltà. «*Las siete fidelidades de Antonio Machado*» ha esaltato Mario Aguilar.

Un indubbio carattere della personalità letteraria di Antonio Machado è la sua fedeltà ad alcuni pochi temi profondamente legati alla sua esperienza vitale. In fondo, egli non dà l'impressione di essere una persona molto intelligente, nel senso esteriore della parola¹⁾. Era però fedele a se stesso; scavava profondamente in sé, per cercare il senso o, forse meglio, il ritmo, della

propria vita. Poche immagini, pochi temi, pochi aggettivi, continuamente elaborati ed innalzati ad esponenti del proprio destino umano, hanno fatto d'una persona apparentemente non superiore al livello comune della gente un grande poeta: anche questo è un insegnamento della sua singolare figura. Alcuni critici hanno negato che vi sia un sostanziale svolgimento nella sua personalità letteraria. La cosa è in parte vera: ci sono storie umane impostate sull'inquietudine e il mutamento, e altre caratterizzate piuttosto dalla fedeltà; e quest'ultimo è il caso di Antonio Machado. In mezzo alle espressioni giovanili, riflettenti le mode letterarie di quegli anni, appaiono già, prima che i caratteri stilistici, i temi caratteristici della sua poesia. Non volendo giungere al successo, ma alla autenticità, egli riuscì ad essere fedele a se stesso.

D'altra parte, occorre, anche nel rilevare questa fedeltà, non superare una certa misura. Anche Machado, come ogni uomo, è storia. È un ieri che sopravvive nell'oggi, ma questo stesso sopravvivere è un modificarsi, un arricchirsi, un deteriorarsi. Ricardo Gullón è divenuto il sostenitore intransigente d'una visione della personalità e dell'opera di Antonio Machado che escluda ogni evoluzione. « *En actitudes, sentimientos, técnicas y formas de expresión, Machado permaneció invariable desde el principio hasta el fin* »; « *en la obra de Antonio Machado no acierto a ver evolución* ». Che non si tratti d'una *boutade* ci assicura l'insistenza con cui Gullón, uno tra i più intelligenti cultori di critica letteraria in Spagna, ritorna sulla sua affermazione; e del resto molta critica machadiana, anche la migliore (Rosales, Serrano Poncela, Zubiría) insiste su una topografia tematica o stilistica che implicitamente nega o trascura la storia nella personalità letteraria di Machado. Senza dubbio la fedeltà di questo ad alcuni pochi temi stimola la curiosità a ricercarne la sopravvivenza attraverso i decenni; ma questa stessa sopravvivenza, se bene è osservata, rivela nella fedeltà il mutamento. Sarebbe veramente curioso che non fosse così, tanto più in chi ha definito la poesia « *palabra en el tiempo* ». Occorre dunque, al di là della fedeltà, e riconoscendo la fedeltà, mettere in rilievo lo sviluppo. Nell'ormai straripante produzione critica su Machado ci sono anche, e sarebbe incomprendibile che non ci fossero, scritti che lumeggiano qualche aspetto di questo sviluppo; ma, almeno tra quelli che ho potuto leggere, non ho trovato la parabola letteraria e umana di Machado così chiaramente delineata come, mi pare, risulta dal semplice esame delle opere, lette facendo attenzione all'epoca in cui furono scritte. Anche chi si propone di dimostrare uno sviluppo nella personalità letteraria di Machado, come J. M. Valverde, ha messo in rilievo, mi pare, più una diversità di interessi umani, attraverso i decenni, che un vero svolgimento di atteggiamenti letterari e di pensiero. Sembra dunque legittimo aggiungere un numero alla bibliografia machadiana, pur sapendo che il culto più naturale per la poesia di Antonio Machado consiste nella lenta e silenziosa fruizione.

Gli sviluppi, in Machado, non sono dovuti, almeno fino a un determinato momento, a mutamenti intenzionali di tecnica o di tematica, ma alla naturale vicenda delle scoperte che si inseriscono sul suo essere antico. Il Machado delle *Soledades* è preoccupato di se stesso; eppure non è un individualista. Non necessariamente individualistica è la poesia che riguarda l'uomo di fronte ai dati inevitabili del suo destino. Quando un uomo pensa alla sua morte, affronta un problema che lo riguarda come uomo, cioè un problema dell'uomo in generale. La poesia civile e sociale, invece, può talora, malgrado le apparenze, essere una poesia individualistica: quando si ispiri ai sentimenti e ai risentimenti dell'individuo. Senza dubbio, *Soledades* è un libro piú « modernista », assai a suo modo, e *Campos de Castilla* è un libro piú « novantottista ». In questo s'afferma l'influsso di Unamuno, che in fondo è il Novantotto, come Darío è il modernismo. Ma lo sviluppo è, forse ancor piú che nello spostamento d'interessi dal soggetto all'oggetto, rilevato da Valverde, in un prevalere della riflessione sul canto. Nelle *Soledades* abbiamo soprattutto una poesia della *Stimmung*; ma questa si trova anche in alcuni momenti di *Campos de Castilla*; e già nelle *Soledades* appare un riflettere che si serve di metafore, che poi predomina nei *Campos*. Si tratta d'un riflettere (d'un riflettere, piuttosto che d'una riflessione; di qualcosa che è in atto, piuttosto che qualcosa che si conclude) in cui va la vita; che riguarda il nostro destino, non una particolare esperienza. Dalla lirica sentimentale alla lirica esistenziale. Il Manzoni diceva che la poesia è pensiero commosso: possiamo dire, piuttosto, che questa poesia è pensiero emozionato: dal riflettere, quando conduce all'intuizione del nostro annullamento, nasce un'emozione, piuttosto che una commozione. Nella commozione c'è una *doloris voluptas* che non c'è in queste liriche. Quando l'emozione machadiana si esprime attraverso una sentenza metaforica, in forma di *copla* popolareasca, abbiamo il *proverbio*. Il *proverbio* machadiano è stato, mi pare, sottovalutato dalla critica. È una delle espressioni piú caratteristiche del poeta, e significa forse quel momento d'equilibrio di due esigenze che in piú d'un poeta costituisce la vetta. Qui poesia e pensiero sono inscindibili; poi prevarrà il pensiero, e Machado giungerà quasi ad abbandonare il verso per la prosa, come del resto è abbastanza naturale (questo è il contenuto psicologico dello schema crociano dei due momenti, estetico e filosofico, dell'attività teoretica: forse l'unica sua giustificazione).

Nelle *Nuevas canciones* e nel *Cancionero apócrifo* è piuttosto il destino dell'uomo che i problemi civili, che hanno tanta parte nei *Campos de Castilla*, ciò che preoccupa il poeta. Sembra quindi che le ultime raccolte siano tematicamente piú affini a *Soledades*. Ma in questa prevale l'espressione della *Stimmung* individuale, mentre la preoccupazione esistenziale è non piú sporadicamente presente nelle altre raccolte, specie nelle ultime. Nessun italiano

può pensare al crepuscolarismo leggendo le *Nuevas canciones* o il *Cancionero apócrifo*, mentre il richiamo è naturale nel lettore di *Soledades* e anche di alcune liriche di *Campos de Castilla*.

Anche a proposito della metrica si può notare in Machado, nello stesso tempo, una caratteristica fedeltà a se stesso, e uno svolgimento. Machado non ama le esteriori novità: ancora una volta, non lo interessa il lato «sperimentale» della letteratura; ancora una volta, si nota la sua indifferenza per il calligrafismo modernistico. Eppure c'è anche in lui uno svolgimento.

Nelle *Soledades* prevale largamente la *silva* di endecasillabi e settenari, assonantati. Accanto a questa troviamo degli alessandrini, degli ottonari, dei dodecasillabi, dei senari. Non troviamo invece, nemmeno nelle liriche rifiutate, raccolte da Dámaso Alonso, alcun sonetto. Darío, nelle *Prosas profanas*, aveva fatto largo uso del sonetto, sebbene principalmente del sonetto di alessandrini. Questo ci dice come, malgrado le tracce modernistiche del primo Machado, in lui sia nulla la componente parnassiana, importante nel modernismo spagnolo. Nello stesso senso si deve interpretare la predilezione di Machado per l'assonanza, che non ha diritto di cittadinanza nelle *Prosas profanas*, le quali sono in rima o senza rima, ma mai in rima imperfetta. L'assonanza (come, d'altra parte, la predilezione per Jorge Manrique) collega Machado alla poesia medioevale.

Non grandi novità dal punto di vista metrico apportano i *Campos de Castilla*, benché in questo si trovi un accentuato uso dell'alessandrino, particolarmente adatto al tono riflessivo, che prevale in molto di tali canti. Innovazioni importanti si trovano invece nelle *Nuevas canciones*. Vi appaiono, da una parte, il sonetto e, dall'altra, la *copla* popolare, questa presente solo timidamente in *Campos de Castilla*.

Nell'edizione originaria delle *Nuevas canciones* i due sonetti *Pío Baroja* e *Ramón Pérez de Ayala* sono datati rispettivamente 1899-1919 e 1901-1916. Ma evidentemente le prime date non si riferiscono alla composizione dei sonetti, poiché in questi si allude al viaggio di Baroja a Londra, che avvenne, ricorda lo stesso Baroja, nel 1905 o 1906, e a *El sendero innumerable*, che è del 1916. I sonetti dovettero dunque essere scritti nelle seconde date segnate; le prime indicano, verosimilmente, l'epoca della prima conoscenza tra Machado e i due scrittori.

Possiamo dunque affermare che Machado non sembra aver scritto sonetti prima del 1916. I quattro intitolati *Los sueños dialogados* sono del 1919; i cinque del n. CLXV del 1928. Tra le pochissime liriche scritte durante la guerra civile ben nove sono in forma di sonetto. Non è facile dire quale causa abbia questa spiccata differenza delle due epoche, per quanto riguarda questa forma metrica. Certo, significa una tendenza a una forma più rigorosa e definitiva.

D'altra parte, caratterizza le *Nuevas canciones* anche la tendenza alla *copla* popolare, che non appare in *Soledades* e fa solo qualche timida appari-

zione nei *Campos de Castilla* («*Soria fría, Soria pura / cabeza de Extremadura!*»), se prescindiamo dai *Proverbios*, che coniugano in modo suggestivo lo spirito dell'aforisma con il metaforismo e la metrica della *copla* popolare. In *Nuevas canciones* invece la *copla* è prevalente, e di fronte ad essa e ai sonetti la *silva* assonantata, che era stato il metro prediletto, perde importanza. Si potrà dunque discutere sul valore delle *Nuevas canciones*, ma non certo aderire all'opinione di coloro che pensano che esse non apportino nulla di nuovo. La forma metrica infatti è esponente di un nuovo atteggiamento nei confronti della poesia. La *copla* popolare vuol essere la forma esteriore d'una poesia piú legata ai sentimenti del popolo che allo stato d'animo individuale del poeta: a suo modo, corrisponde a quella tendenza all'oggettività, sostituita alla confessione, di cui parla lo stesso poeta, e su cui si fonda l'interpretazione di Valverde.

Per quanto riguarda il *Cancionero apócrifo*, che comprende scritti posteriori a quelli contenuti nella prima edizione delle *Nuevas canciones*, abbiamo *silvas*, sonetti, *coplas* popolari, polimetriche influite da Jorge Manrique: un po' di tutto, insomma; quasi una ripresa delle varie forme metriche, ad eccezione degli alessandrini che, dopo aver avuto una funzione di primo piano in *Campos de Castilla*, scompaiono completamente in *Nuevas canciones* e nel *Cancionero apócrifo*. L'alessandrino è legato al tono riflessivo della poesia civile.

* * *

A sua volta, lo studio dell'atteggiamento di Machado nei confronti della donna e dell'amore dimostra la necessità d'una prospettiva storica. Bisogna delineare una storia; non si può dare una topografia. Con la consueta sagacia studia Serrano Poncela l'atteggiamento del poeta nei confronti dell'amore; ma nemmeno egli sente tale atteggiamento nel tempo. Dice che Machado fu «uomo molto dato alle preoccupazioni erotiche», e cita a dimostrazione i noti due versi del *Retrato*: versi assai generici. Che in età giovanile Machado abbia avuto qualche esperienza erotica è ancor meno caratteristico. L'erotismo di alcuni versi giovanili di Antonio è una insincera adesione alla moda modernista e all'esempio di Darío e di Manuel. Poi, per lungo tempo, l'elemento erotico tace, come tema poetico. Leonor, nelle *Poesías*, esiste solo «in morte». Infine, c'è tutta un'operetta, *De un cancionero apócrifo*, in cui si parla di Abel Martín «*hombre mujeriego*». Quando Serrano Poncela si riferisce all'erotica di Machado è costretto a fondarsi quasi esclusivamente su questa operetta. Ma questa non rappresenta tutto Machado; rappresenta il Machado che nasce dalle riflessioni sul ricordo di Leonor e dall'esperienza di Guiomar; l'epoca «apocrifa» ed ermetica.

Machado, nel *Cancionero apócrifo*, ha negato la sua vocazione alla semplicità, alla comunicazione umana, e, nell'ansia di esprimere i suoi complessi e segreti pensieri, ha cercato le vie d'un ermetismo aristocraticistico: di ciò

appunto che stava negando a parole. Su questa via lo incoraggiò l'opportunità d'occultare il suo amore senile, che aveva la disperazione degli ultimi gridi. Tale ermetismo, come l'escogitazione dell'apocrifo, è anche da spiegare come repressione prudenziale. Si tratta d'un ermetismo diverso da quello formalistico di Góngora, o da quello, fondato sull'uso e l'abuso della metafora, di García Lorca; ma in qualche punto non è meno arbitrario. In realtà, chi conosce la cosiddetta filosofia di Abel Martín può aver la chiave per comprendere liriche come le *Ultimas lamentaciones, En memoria de Abel Martín, Otro clima*; ma è lirica una composizione che esige una chiave, di concetti e di termini? La ricerca dell'evasione nel sogno e nell'allegoria era l'ultima risorsa d'un canto che si esauriva; dopo, non rimaneva che il silenzio, interrotto solo dalle poesie militanti, cioè strumentali, della guerra. Senza dubbio, una vena di sogno e di mistero non mancava nella poesia di Machado fin dalle *Soledades*: le « *secretas galerías del alma* » rilevate da Ricardo Gullón; ma il sogno e il mistero invadono tutto, nel *Cancionero apócrifo*, fino a costringere spesso al mortificante esercizio dell'analisi logica. Machado si è stancato di scrivere liriche « *tan sencillas en apariéncia, y tan claras que hasta las señoras de su tiempo creían comprenderlas mejor que el mismo* » (*De un Cancionero apócrifo: Abel Martín*), ed è passato al nemico, a quella « *creencia supersticiosa en la virtud mágica del enigma* » che aveva deplorato nel 1916 (*Notas sobre la poesía*).

Non bisogna d'altra parte dimenticare che si tratta di liriche « apocrife », dovute non al Machado ufficiale, ma a un complementario che era in lui: una vacanza dal proprio modo, forse con qualche proposito di sfida ai piú giovani. Il *Recuerdo de sueño* (che non manca certo di suggestione) è del 1931, di pochi anni avanti la dichiarazione del Mairena (XIV): « *Sólo en sus momentos más perezosos puede un poeta dedicarse a interpretar los sueños* ».

* * *

Juan de Mairena non è, a rigore, un libro. È uno zibaldone di pensieri vari, pubblicati in quotidiani dal novembre 1934 al maggio 1936 e raccolti, nello stesso 1936, in volume. Questo risulta chiarissimo al lettore che consideri come il volume abbia inizio, come termini (o si interrompa), come pensieri affini vengano espressi in frammenti diversi. Naturalmente, che, trattandosi d'un uomo cosí concentrato in se stesso, disposto sempre a contraddirsi (« *Nunca estoy más cerca de pensar una cosa como cuando he escrito la contraria* »): sembra Unamuno), ma d'una contraddizione che sia un'ulteriore escavazione, lo zibaldone abbia un'intima unità, è quasi ovvio.

Molto di ciò che vi troviamo è anticipato nei *Proverbios*. Vi affluiscono pensieri anche dal *Cancionero apócrifo*; ma non ci sono dei veri « complementari ». Qui Mairena, piú che un complementare di Machado, cioè un altro io, magari un anti-io, è quasi sempre un semplice prestanome. La vacanza

dall'io è finita, e Machado ritorna alla sua fedeltà: questo è il significato del libro nella storia di Machado. Un significato modesto; non paragonabile certo alla scoperta del paesaggio castigliano dei *Campos de Castilla* (con quanto vi è legato) o all'approfondimento dell'epoca di Baeza. Ma, anche se costituisce il ripiegarsi su se stesso d'un uomo che si sta esaurendo, è per noi preziosissimo, perché elabora idee e reazioni prima implicite, specie nei *Proverbios*. Per chi non lo consideri nella dinamica dell'opera di Machado, ma come manuale d'educazione per ognuno, *Juan de Mairena* appare uno dei libri piú salutari e civili di questo secolo, in Spagna.

II

GREGORIO MARAÑÓN

Marcelino Menéndez y Pelayo affermò che è caratteristico del genio spagnolo qualcosa di eccessivo. Egli pensava, ciò dicendo, a Lope de Vega; ma noi possiamo applicare l'osservazione a lui stesso. Sembra impossibile che un uomo, in una vita non lunga, abbia scritto e soprattutto abbia letto ciò che ha scritto e letto Menéndez y Pelayo. Forse come reazione alla tradizione di scarso apprezzamento per il lavoro, una tradizione piú scaduta, in molti strati sociali e regioni della Spagna, di quanto forse all'estero si soglia pensare, appaiono nella società spagnola delle persone di quasi favolosa attività. Accanto allo stesso Menéndez y Pelayo troviamo ad esempio, amico benché di idee profondamente diverse, Benito Pérez Galdós, la cui produzione narrativa è così straboccante che solo chi intende dedicare ad essa parecchi anni può sperare di esaurirla.

Di questo tipo di uomini è stato Gregorio Marañón: professionalmente, un medico, che sembra aver compilato circa centomila cartelle cliniche, cioè curato almeno centomila pazienti. Si direbbe abbastanza per una vita intensissima; ma se prendiamo in mano la bibliografia di lui, compilata nel 1951, cioè nove anni prima della morte, e non includente gli articoli di giornale, e quindi nemmeno la copiosa collaborazione a *La nación* di Buenos Aires, ci troviamo di fronte a 1287 numeri: una sessantina di volumi, circa settecento collaborazioni in riviste, trecentocinquanta tra conferenze e comunicazioni a congressi, e infine, produzione caratteristica dell'uomo, circa centoquaranta prefazioni a libri altrui.

Indubbiamente è questa enorme capacità di lavoro che dapprima sorprende in Marañón; e il desiderio di spiegare come essa sia stata possibile è la prima curiosità che suscita in noi la sua figura. Tanto piú che Marañón fu tutt'altro che esaurito dalla duplice attività di medico e di scrittore: ebbe una marginale, ma non trascurabile attività politica; fu bibliofilo, collezionista d'arte (tra i suoi quadri se ne trovano, a quanto assicura il suo biografo, tre

del Greco, per il quale ebbe una predilezione, tanto che gli dedicò un'importante monografia, e uno di Goya), uomo di società, *aficionado* dei tori.

Tutto ciò non si può spiegare se non con una tempra fisica eccezionale. Egli diceva che sono sufficienti all'uomo cinque ore di sonno, e non più di cinque ore, infatti, dormiva. Dopo una settimana di intensa attività professionale, dedicava il riposo domenicale alla redazione dei suoi scritti. Ma naturalmente, oltre alla condizione fisica, si deve cercare la motivazione psicologica e morale. La molla di tutto era un profondo amore per la vita, la gioia della paternità manifestantesi, al di là della famiglia, nell'ansia di incoraggiare ogni attività creativa, di capire gli uomini, di alleviarne i dolori. Abbiamo accennato a Menéndez y Pelayo e a Pérez Galdós. Orbene: ambedue furono amici di famiglia di casa Marañón: Gregorio ebbe sotto gli occhi il loro esempio fin dai primi anni della sua vita. Era nato a Madrid, dove abitavano quei due; ma passò ogni estate dell'adolescenza e della giovinezza a Santander, di dove era originaria la famiglia Marañón; e a Santander ritrovava il santanderino Menéndez y Pelayo e Pérez Galdós.

Credo del resto che non soltanto l'esempio di una enorme capacità di lavoro il giovane abbia ereditato dai due uomini, tra i più significativi della cultura spagnola della fine dell'Ottocento. Menéndez y Pelayo era cattolico e tradizionalista; Pérez Galdós era estraneo ad ogni confessione e uomo di sinistra. Eppure si stimavano e si amavano: fenomeno del resto non unico, perché Menéndez y Pelayo fu amico anche del repubblicano Clarín e del vecchio, scettico *viveur* Juan Valera. Questi uomini, rappresentativi d'un'epoca cui la cosiddetta generazione del novantotto, pur rispettandoli ed onorandoli, reagì, diedero una lezione suprema, forse la più importante di tutte, e purtroppo quella che più fu dimenticata nel nostro secolo, in Spagna e fuori di Spagna: la lezione della tolleranza, del rispetto delle reciproche opinioni, traducendosi concretamente nella disposizione ad ascoltarle e a lasciarsene eventualmente permeare. Questa lezione, assai più caratteristica di quel gruppo di uomini che di quelli che vennero dopo, gli Unamuno, i Baroja, i Valle Inclán, i Jiménez, è passata a Marañón, costituisce il suo liberalismo. Per questo, Marañón non appare legato alla cosiddetta generazione del novantotto, di cui pure per l'età (era nato nel 1887) dovrebbe considerarsi discepolo, se la storia spirituale d'una nazione potesse ridursi al gioco troppo comodo delle generazioni. Marañón ha una cert'aria ottocentesca, che del resto riesce per certi aspetti assai più moderna di atteggiamenti posteriori. Di fronte all'«inventino loro» (cioè gli stranieri) di Unamuno, che in fondo non è se non una *boutade* sterile, che a suo modo Unamuno felicemente smentiva, è la profonda, direi religiosa vocazione scientifica di Marañón. Di fronte all'alquanto dilettesco radicalismo politico d'un Baroja o dell'ultimo Valle Inclán, sta il liberalismo di Marañón, associato ad un'attività medica e didattica, cioè sociale, che vale assai di più dei socialismi verbali.

Il liberalismo di Marañón è alquanto sfuggente e può apparire in qualche

caso smentito dalla sua vita. Egli ebbe ripetutamente ad osservare che chi si sforza di mantenersi equanime finisce, in un'epoca di sfrenate passioni, coll'essere oggetto d'ostilità da parte di ambedue i contendenti. Tale fu in realtà il suo destino. Gli uomini sono inclini a interpretare in modo deterioro la condotta dei loro simili, e quindi a ravvisare in tale sforzo d'equanimità la furbizia d'un barcamenarsi. La stima intellettuale che certe personalità impongono viene deformata dai furbi, che, interpretando l'intelligenza come astuzia, rifiutano di credere alla sincerità dei loro atteggiamenti aperti e mediatori. Uomo di pace e di creazione, Marañón cercò sempre di non rompere i ponti, di mantenere i rapporti tra gli spagnoli su un piano di civile discussione, come appunto avevano fatto i suoi padri ideali, e ciò mentre Unamuno invitava alla guerra, non immaginando che la storia l'avrebbe atrocemente preso sul serio.

Bisogna d'altra parte riconoscere che tale atteggiamento, saggio dal punto di vista pratico, presenta in Marañón dei notevoli lati negativi, che indubbiamente restringono il significato della sua personalità intellettuale. Se egli non ha l'estremismo di Unamuno, non ne ha nemmeno la schiettezza. In ciò pure egli è alquanto ottocentesco. Forse la sua natura non lo portava alla speculazione filosofica; ma certo il suo desiderio di non urtare alcuna suscettibilità incoraggiava in lui questa sordità. Sintomaticamente egli dice, all'inizio del suo saggio su Vives, che non si occuperà della sua filosofia, che l'interessa solo l'uomo: quasi che il pensiero filosofico di Vives non sia precisamente un aspetto della sua umanità. Così noi finiamo col non sapere cosa egli effettivamente pensi della tradizione cattolica spagnola; cosa ne pensi non storicamente, ma ideologicamente. L'impressione che più lascia è che egli la rispetti ma non ne partecipi; ma talora invece, e più spesso verso la fine della vita, sembra che in qualche modo vi aderisca; un atteggiamento che alcuni possono chiamare prudente, ed altri invece reticente o addirittura ambiguo.

Per quanto riguarda le sue idee politiche e sociali in senso stretto, occorrerà notare che il liberalismo di Marañón è più una norma di condotta che un credo politico, e che non deve essere interpretato come un'accettazione senza riserve della democrazia politica. L'amara esperienza della immaturità delle masse spagnole lo inclinò ad opinioni sempre più sfiduciate per quanto riguarda la capacità del corpo elettorale, in regime di suffragio universale, di assolvere al suo compito di supremo arbitro della vita d'una nazione. Forse, anche in ciò ottocentesco, Marañón non si rendeva conto che, se in regime di democrazia si riflette talora l'impreparazione delle masse, ogni soluzione aristocratica si trasforma quasi automaticamente in un sistema atto ad assicurare i privilegi della minoranza al potere, e non il bene generale. La stessa immaturità delle masse, del resto, è imputabile in gran parte ai ceti dominanti, che non sono certo formati in prevalenza da persone delle capacità e del senso di responsabilità d'un Marañón.

In un discorso tenuto negli anni della Repubblica, Marañón attacca una delle piú tipiche espressioni del costume spagnolo (ma del resto non solo spagnolo), il «*señorito*», che perché «*tiene dinero*» crede lecito non lavorare. Per non cadere nella demagogia, tuttavia, egli aggiunge che ci sono «*señoritos*» anche tra il popolo minuto, e che anzi questi sono i piú deplorabili, perché vivono alle spalle di parenti che devono lavorare anche per loro. L'osservazione è giusta per quanto riguarda questi parenti, ma non per quanto riguarda il rapporto con la società. Il «*señorito*» ricco, avendo avuto i mezzi per rendersi consapevole dei suoi doveri, ed avendo i mezzi per divenire piú efficacemente utile al suo popolo, non ha le attenuanti che ha il povero. Questo giudizio di Marañón mi sembra dunque rivelatore del permanere in lui d'una concezione antiquata della ricchezza, il cui possesso sarebbe assoluto e non avrebbe come correlativo una responsabilità sociale: permanenza del resto splendidamente smentita nella pratica della vita.

Come tutto ciò si rifletta poi sulle sue concrete prese di posizione di fronte agli avvenimenti politici, costituisce uno degli aspetti piú delicati e difficili dell'opera di un futuro biografo.

Abbiamo già una biografia di Marañón, pubblicata nel 1951 da Francisco Javier Almodóvar, col consenso e la prefazione dell'interessato. Le biografie degli uomini viventi sono sempre tali da suscitare delle riserve. Se sono frutto di contatti col personaggio biografato, possono senza dubbio approfittare di fonti altrimenti inaccessibili; ma d'altra parte molteplici riguardi le rendono reticenti o addirittura insincere. Se poi riguardano un personaggio che, vivendo sotto un regime che non approva, permette che il biografo accetto a tale regime ne dia una interpretazione «edificante», ci si può immaginare con quale prudenza debbano essere usate. Certo è che la biografia di Almodóvar, che dovrebbe essere la fonte principale per conoscere la vita di Marañón, nulla ci dice del perché questi, che nel 1922 accompagnava il re nella sua escursione alle Hurdes, fosse nelle regie prigioni nel 1927; della parte avuta da Marañón nella nascita della repubblica spagnola, la cui proclamazione fu decisa precisamente in casa sua, nell'aprile 1931; sorvola sui sentimenti nutriti allo scoppio della guerra civile e durante l'esilio parigino, durato fino al 1946. Gregorio Marañón ha stretto la mano a Francisco Franco; ma ha anche firmato il manifesto degli intellettuali spagnoli in favore della libertà. Non è qui il luogo di insistere su tali temi; ma si deve ad ogni modo osservare che un uomo come Marañón ha dato esempi di virtù civili piú che sufficienti perché possiamo affermare che in ogni modo il suo modo d'agire, anche se suscettibile di dissensi, era degno di rispetto.

Una spiegazione del suo atteggiamento di fronte a Franco può comunque essere trovata nei suoi *Ensayos liberales*, e, precisamente, da una parte nella recensione all'epistolario tra Clarín e Menéndez y Pelayo, che dichiara le origini del liberalismo di Marañón, pressappoco nei termini già da noi visti, e dall'altra nella *Psicología del gesto*, che si può considerare la versione ma-

rañoniana della *Rebelión de las masas* di Ortega. L'uomo dotato d'una visione personale delle cose si sottrae alla suggestione del gesto, dice Marañón. Ma gli esemplari di tale tipo di uomini sono relativamente rari. I piú, specialmente i giovani e le donne, si lasciano trascinare da esso. «È incredibile l'efficacia del contagio del gesto collettivo sull'individuo. È cosí grande, che spesso il movimento della massa organizzata trascina gli individui che avremmo preveduto completamente refrattari alla ideologia collettiva». La moltitudine che si forma spontaneamente in un momento di rivolta cade inevitabilmente nel ritmo d'un gesto, e questo ritmo viene dato da uno solo. Il dittatore segue invariabilmente la rivoluzione. L'emozione ha causato il gesto; ma poi è il gesto, ordinato da un capo, che crea l'emozione. La massa cade in uno stato di ipnosi. Il popolo spagnolo, cosí giustamente reputato individualista, con una facoltà di critica esageratamente sviluppata, potrà avere una parte di libert , la possibile? Una triste congettura ci induce a pensare che esso non potr  avere tale libert  se non dopo una lunga dieta della sua facolt  di critica. «Nel suo disordine si presenta la nostalgia del reggimento, mascherata d'antimilitarismo». «Il gesto uniforme   un tiranno. Ma la grande lezione della storia che non vogliamo mai imparare   che " non c'  mai stata una tirannia che non sia stata meritata da coloro che la soffrono " ». «Il tiranno   sempre il vendicatore delle nostre colpe, e perch  scompaia non   lui che dobbiamo vincere, ma noi stessi». Dal gesto del domatore ci libereremo per sempre soltanto se ognuno avr  il suo tiranno nella sua coscienza.

Comunque possiamo discutere queste affermazioni, dobbiamo riconoscere in esse alcuni tratti caratteristici della personalit  di Marañón: oltre al suo individualismo e alla capacit  di cogliere i moventi piú efficaci ed inconsapevoli dell'agire umano, la convinzione che la salvezza pu  venire, piú che dalla scelta d'una ideologia a preferenza di altre, dalla disciplina interiore di ogni cittadino.

In questa convinzione   forse da ricercare la radice di quel certo disinteresse per il pensiero filosofico che abbiamo rilevato come un limite della sua personalit ; ma in essa   pure la chiave della esemplarit  della sua vita. Per Marañón l'elevazione del popolo spagnolo deve essere raggiunta attraverso un'opera di educazione del popolo, minuta, abnegata, fatta di amore. Forse per questo   tornato in patria, dopo la guerra civile. Per educare un popolo bisogna stare in mezzo a lui; cos  si lavora per la libert , rendendo il popolo degno di essa, eliminando le cause che hanno condotto alla sua sconfitta. Marañón fu essenzialmente un grande educatore. La medicina non era per lui solo una professione o solo una scienza o un'arte, ma era un modo per educare. D'origini profondamente umanistiche, Marañón   sempre restato un umanista, eliminato dalla parola ogni ricordo di pedanteria. Suo padre era avvocato; umanisti furono Menéndez y Pelayo e Pérez Galdós. Quest'ultimo ebbe probabilmente una parte decisiva nel sorgere della vocazione me-

dica di Marañón, colla sua ottocentesca ammirazione per la scienza, e particolarmente per la scienza medica, quella tra le scienze della natura che piú da vicino riguarda l'uomo. Marañón, consapevole della necessità di impadronirsi a fondo degli strumenti, dedicò molti anni della sua vita allo studio esclusivo della medicina; ma che egli la concepisse umanisticamente appare già dallo stile di questo studio, che da una parte si sviluppa particolarmente nella direzione dell'allora nascente endocrinologia, cioè d'un settore che ha interferenza particolarmente importante con la crescita e la vita psichica, e dall'altra rifiuta di chiudersi nella specializzazione.

Non sono in grado di giudicare personalmente il valore scientifico dell'opera medica di Marañón. Essa è stata riconosciuta in Italia da scienziati del valore di Nicola Pende e di Cesare Frugoni, i quali significativamente, nelle prefazioni alle traduzioni italiane di due opere della spagnolo, coincisero, a molti anni di distanza, nel mettere in evidenza l'ampiezza della competenza medica di Marañón. Nicola Pende disse nel 1934, presentando la traduzione italiana del volume sull'evoluzione della sessualità e gli stati intersessuali: «Il problema degli stati intersessuali è di quelli che investono questioni di fisiologia e di clinica medica, di psicologia fisiologica e di psicopatologia, di biologia generale, di sociologia. Soltanto il prof. Marañón, medico illustre, biologo e psicologo poteva quindi, con la massima autorità e competenza, trattare nella forma piú esauriente un simile complesso problema». Vent'anni dopo, nel 1954, nella prefazione alla traduzione italiana del manuale di diagnosi eziologica, Cesare Frugoni rilevava la straordinarietà dell'impresa di Marañón, che aveva scritto da solo un'opera di carattere così generale, da sostituire con vantaggio opere che sono frutto della collaborazione d'una intera *équipe* di specialisti. Marañón, da parte sua, con la sua caratteristica e non affettata modestia, si dimostrava ben consapevole dell'audacia della sua impresa, ma pensava che fosse piú importante salvare l'unità del libro che possedere alquanto piú nozioni specifiche. In questo atteggiamento troviamo l'ansia di Marañón di capire tutto l'uomo e di curarlo tutto. Egli era nemico di quella che chiamava la medicina dogmatica. L'epoca dello studio astratto delle malattie era per lui finito. La diagnosi, egli affermava, «si basa sulle varianti del paradigma e non sulla scoperta di questo, che è, come prototipo, piú raro delle varianti». Sentiva del resto moltissimo l'elemento intuitivo o addirittura artistico della professione del clinico ed affermava con orgoglio d'essere un medico generico.

Ma la realtà è che egli, oltre che medico, fu uomo; o meglio, che fu un grande medico perché fu un uomo capace di grande amore.

Il prof. Mario Canella, traduttore dell'opera sulla evoluzione della sessualità, nella sua introduzione obiettava a Marañón che la legge da lui espressa circa la costanza della predisposizione intersessuale nella specie umana è inconciliabile con la sua credenza a una progressiva eliminazione degli stati intersessuali nel futuro. «Obiettivamente non c'è nulla che possa autoriz-

zare a supporre una progressivamente crescente differenziazione sessuale». L'obiezione, mi pare, dice la distanza che esiste tra la personalità di Marañón e quella d'un puro biologo. Marañón, con quella sua affermazione, se ne rendesse conto o no, non intendeva avanzare una pura ipotesi biologica: intendeva porre un obiettivo al libero progresso dell'umanità, fidando quindi nella capacità creatrice di questa. Non faceva un'ipotesi scientifica riguardante il futuro, ma stimolava una libera scelta.

Il medico, per Marañón, deve capire l'uomo anche nelle sue componenti più alte: come deve passare dallo studio della vita vegetativa allo studio della psicologia, così deve da questa passare all'etica e alla storia. Ecco perché, formatosi ormai come biologo e come clinico, Marañón approda all'attività di saggista e di storico, che comincia in lui piuttosto tardi, ma non per questo si può considerare come un'appendice facoltativa della sua attività e della sua «vocazione» (dirò usando una parola che egli, sintomaticamente, tanto amava) di medico. Questa attività di saggista e di storico ha dato a Marañón una fama che egli non avrebbe se si fosse limitato alla produzione scientifica; ma da questa è in realtà inscindibile; ne è una prosecuzione, che la esige come premessa.

È soltanto nel 1926 che Marañón pubblica degli scritti di carattere non strettamente medico: i *Tres ensayos sobre la vida sexual*. Il titolo fa pensare subito alle *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* pubblicati una ventina d'anni prima da Freud; ma basta un rapido confronto per comprendere quale sia la distanza tra i due. Freud sembrava considerare, più che degli uomini, del «materiale umano». Marañón, la cui intenzione è più educativa che propriamente scientifica, parte dalla biologia, ma giunge a considerare gli uomini nella loro dignità di esseri capaci di comprendere e di volere. Spesso si è chiamato Marañón «il Freud spagnolo», e la definizione non è priva di qualche valore orientativo per chi non conosce ancora Marañón. Ma occorrerà ricordare che egli ha dichiarato, in questi stessi saggi, in quale modo essenziale egli si discosti dal fondatore della psicanalisi. «Si deve a Freud», egli dice, «l'aver difeso per primo, con grandissimo numero di idee concrete» la teoria secondo cui l'influenza del sesso si nota anche nelle attività umane più lontane da esso. «Tuttavia», egli aggiunge, «le idee freudiane riguardano in maniera speciale la patologia, la nevrosi piuttosto che la vita normale». Freud confonde la fame sessuale, la *libido*, «con l'istinto sessuale, che è concetto molto più vasto e molto più nobile». La *libido* è la manifestazione vegetativa dell'istinto sessuale, e con essa non hanno immediati rapporti attività d'innegabile significato sessuale, come il lavoro, la ricerca della gloria e del lusso, l'ornamento.

I *Tres ensayos* hanno una singolare importanza nella dinamica dell'opera saggistica e storica di Marañón, di cui sono anticipate alcune idee conduttrici. Qui troviamo formulata l'idea che il progresso dell'Umanità deve aver per fondamento una differenziazione sempre più netta dei sessi; che quindi

la perfezione della donna sta nel fare non ciò che fa l'uomo, ma quello che è conforme colla sua natura; che Don Giovanni è non un esemplare di virilità perfetta, ma anzi d'un istinto volubile e poco sicuro: la giustificazione d'una poligamia sterile, che ignora il lavoro, «il cammino piú sicuro che ci conduce alla monogamia e quindi all'affermazione o, se cosí si vuole, alla sublimazione della nostra sessualità». Qui abbiamo il germe della tanto discussa interpretazione del personaggio di don Giovanni, come di quella su Amiel: il vagheggiamento del perfetto maschio, cioè del perfetto padre: siamo andati oltre i confini della biologia e della stessa psicologia; siamo giunti al «saggio».

Il saggio di Marañón è l'espressione della sua personalità morale, della sua vocazione di educatore e quindi del suo patriottismo. Abbiamo già accennato al patriottismo di Marañón, ma varrà la pena di insistere su questo aspetto della sua personalità. Ricordo, tra i pochi scritti deludenti che abbia letto di lui, la prefazione alla vita dei due Machado scritta da Pérez Ferreiro. Rievocando i primi trent'anni del secolo, Marañón, ormai vicino alla sessantina, si lascia andare a un'interpretazione esageratamente rosea della vita culturale spagnola di quell'epoca: è una concessione strana al sentimento, in un uomo che ebbe sentimenti fortissimi, ma ben vigilati. Ma quello scritto è al di fuori del vero stile dell'uomo; è uno dei tranelli in cui la sua incredibile capacità di realizzazione rapida l'ha fatto cadere. Il patriottismo di Marañón è infatti saldissimo, ma estremamente critico e costruttivo, anche nell'età tarda: lo dimostra ad esempio lo scritto sulla scienza spagnola nei secoli XVI e XVII, che è del 1953. Intervenendo nella vecchia «querelle» riguardante la scienza spagnola, egli dimostra con quale chiarezza comprenda non solo la falsità storica, ma il pericolo attuale d'una esaltazione retorica della produzione scientifica spagnola del *siglo de oro* al di là del suo vero merito. Quegli spagnoli che hanno spiegato l'indifferenza o la cautela degli stranieri di fronte alle esaltazioni di presunti «precursori» spagnoli col *deus ex machina* d'una congiura dell'Europa ai danni della Spagna, dice Marañón, danno, lo vogliano o no, un pretesto all'inazione. Occorre lavorare modestamente, senza dare agli altri la responsabilità delle nostre colpe. Le vaghe intuizioni di ingegni indisciplinati non sono contributo serio al progresso delle scienze, per il quale occorre perseveranza e sacrificio.

Ognuno vede come tali posizioni siano espressione d'una personalità virile e costruttiva, del tutto aliena dai risentimenti come dalle borie; appassionatamente accettante la vita. Anche negli scritti piú occasionali si incontrano espressioni vivide di questa energia morale. Ricordo d'aver letto molti anni fa due pensieri di Marañón che mi diedero un vivo sentimento di scoperta e che spero non siano restati senza riflessi nella mia vita morale: «Guai a chi non si sdegna per le ingiustizie che non lo riguardano»; «bi-

sogna inventarsi dei doveri». Ma molti altri pensieri che possono avere un effetto analogo possiamo dedurre dai suoi scritti.

Nella risposta al discorso d'entrata nell'Accademia spagnola di Pedro Laín Entralgo si legge, ad esempio: «È un fenomeno tipico del vero creatore che in lui l'applauso si trasformi in inquietudine, forse nella piú profonda: perché l'applauso pone lo spirito forte di fronte al suo piú temibile competitore, che è lo stesso autore, il suo passato»; e piú avanti: «L'autentico creatore nasce già col ciclo delle sue creazioni implicito nella sua personalità. Che tale ciclo si compia o no dipenderà dalle circostanze. E una delle fondamentali sarà sempre che viva coll'impegno di superarsi o si disperda in scaramucce coll'ambiente e l'attualità». Chi non vede l'immediata fonte di tali pensieri nella vita dell'autore, la loro autenticità (che è da distinguere dalla novità ed è piú importante di essa), e insieme il loro valore universale di stimolo, di avvertimento?

Ci si può chiedere se tutto ciò è letteratura. Marañón non «fa dello stile». Non saprei dire, cosí alla sprovvista, quali sono i caratteri dello stile di Marañón, mentre appaiono subito quali sono quelli di Azorín o di Ortega. Egli scrive chiaro, non cerca di proposito l'immagine, non gioca colle parole. La stilistica si troverebbe alquanto a disagio se volesse applicare i suoi metodi agli scritti di Marañón. Dobbiamo dunque concludere che quella di Marañón non è letteratura? È certo che si potrebbe, ad esempio, estrarre dai suoi scritti un ricchissimo repertorio di aforismi, di osservazioni, di consigli, tale da costituire un prezioso «*livre de chevet*». È sufficiente questo per dire che quella di Marañón è letteratura? Per me, basta affermare che questi scritti alimentano l'animo, lo fanno pensare e vibrare nobilmente, mentre esprimono in modo complesso, insieme, e perspicuo la personalità dell'autore. Se ciò non è letteratura, tanto peggio per la letteratura.

Altrettanto o quasi altrettanto si può dire circa il valore letterario della produzione storiografica, un altro aspetto, ancorché strettissimamente legato a quelli già accennati, dell'attività di Marañón. I germi della sua vocazione storiografica sono forse da ricercare in un'epoca assai lontana della sua vita, nel contatto con Galdós, «il gran giullare della storia d'un secolo spagnolo». Marañón infatti aspirerà ad evocare il passato come aveva fatto Galdós. «Il poeta», egli dice appunto nel saggio dedicato a questo, «ci riferisce la storia senza la morta obiettività dello storico. Il miracolo della sua visione, della sua poesia, non sta, come suole credersi, nel deformare la verità né nel creare delle finzioni con materiali della verità genuina; ma nel dare, per miracolo d'immaginazione, carattere di vivenza attuale a ciò che è passato; e quindi nel dare dignità di lezione immediata, per oggi, alla lezione alquanto fredda ed accademica delle cose che furono». Potrebbe essere il programma della storiografia di Marañón, che è a suo modo opera di poesia. Si tratta — è facile capirlo — d'un programma pericoloso, che induce l'autore ad indulgere, qualche volta, alla congettura avventurosa; ma anche

della chiave del fascino dei libri storici di Marañón. I quali sono del resto anche, e soprattutto, interessanti dal punto di vista metodologico. L'attività storiografica di Marañón comincia in un'epoca abbastanza avanzata della sua vita, colla pubblicazione, nel 1930, del saggio biologico su Enrico IV di Castiglia; ma continua poi intensamente cogli studi su Feijoo (1934), Olivares (1936), Tiberio (1939), Vives (1942), per culminare colla monumentale monografia su Antonio Pérez, pubblicata nel 1947, ma frutto in buona parte delle ricerche condotte durante l'esilio, alle quali partecipò attivamente la moglie, assidua collaboratrice dell'attività scientifica e letteraria di Marañón. L'opera su Antonio Pérez è il riflesso d'un desiderio d'evasione dalla triste realtà presente: nella Parigi prima minacciata e poi invasa, nell'incertezza del futuro e nelle preoccupazioni immediate dell'esilio, quest'uomo così amante della vita vissuta si rifugia nel vagheggiamento d'un lontano passato: si tratta d'un momento quasi crepuscolare della sua vita; ma di esso è frutto un'opera che sarebbe sufficiente ad assicurare fama di storico ad un uomo che ad essa avesse dedicato tutta la vita. Direi tuttavia che *Antonio Pérez* non è il prodotto piú caratteristico della storiografia di Marañón. Il metodo storiografico di questo è caratterizzato dall'applicazione delle moderne cognizioni biologiche e psicologiche e, ancor piú, dalla profonda esperienza degli uomini che egli aveva. Non so che nessun altro abbia condotto questa applicazione col suo rigore; ed è ben comprensibile, perché gli storici non sogliono essere dei biologi e dei psicologi. La necessità moderna di specializzarsi rende improbabili queste coniugazioni di preparazioni scientifiche apparentemente senza relazioni, che invece possono essere feconde e necessarie. Con una reazione ben nota, qualcuno tenterà di scorgere un certo diletterantismo in questo andare al di là del proprio terreno di studio. L'accusa è troppo a portata di mano perché noi la possiamo accogliere a cuor leggero. E d'altra parte ricorderemo come Marañón affermasse che le migliori opere sono proprio quelle nate dal diletterantismo, cioè da un bisogno dell'animo che si impone alle necessità della vita. Non dirò che tutto e sempre convinca in questo metodo marañoniano di studiare la storia. Marañón non è certo impassibile di fronte ai suoi personaggi. Ciò non è affatto un male: non è detto che lo storico piú attendibile sia quello che rievoca gli avvenimenti restando freddo di fronte ad essi; ma è certo un metodo pericoloso. Resta comunque nel lettore l'impressione d'un moto di comprensione e di simpatia non disgiunto da uno sforzo di vigilanza critica sulle proprie reazioni. E Marañón è sempre accuratamente documentato: l'ho potuto rilevare personalmente essendomi occupato delle fonti storiche da cui deduciamo la nostra conoscenza di Enrico IV, l'infelice predecessore e fratello di Isabella la Cattolica. È documentato non solo per quanto riguarda il personaggio, ma anche per ciò che si riferisce alle condizioni di vita in cui questo era immerso: condizioni di vita che egli studia partendo dalla sua incomparabile conoscenza pratica dell'umanità, tenendo conto dei fattori igienici,

delle eredità biologiche, soprattutto (e qui il lettore ha qualche volta l'impressione che Marañón mitizzi alquanto) della costituzione temperamentale del personaggio. Il piú tipico e robustamente architettato di questi studi mi pare quello su *Olivares o La pasión de mandar*, pubblicato nel 1936, quando un implicito riferimento a Mussolini, allora all'apice della sua carriera, era inevitabile. Perché questo è pure un carattere dell'opera storica di Marañón: il suo legame segreto all'attualità.

Marañón è stato chiamato «uomo alla moda»; e certe volte la definizione ha avuto un segreto intento di censura. Forse fu fin troppo immerso nell'azione, fin troppo presente nella vita del suo tempo; ma certo non nella maniera frivola che si vorrebbe insinuare con quella definizione. Egli avvertí senza dubbio il bisogno di alternare la pausa all'azione. «La fretta ci lega all'accidente esterno. La pausa permette che ci affacciamo allo specchio della meditazione, creatrice di noi stessi». Ma è chiaro che la sua splendida vitalità lo conduceva piuttosto all'azione che alla contemplazione; che in lui la stessa meditazione era piuttosto un sorgere gioioso di idee che quel vuoto interiore, quella lunga assenza, quello stato d'aridità, dirò ricordando Santa Teresa e l'*Imitazione di Cristo*, che sono la premessa delle «*pocas palabras verdaderas*» a cui aspirava Antonio Machado. Se manca qualcosa in Marañón, è precisamente questo vuoto. Forse la sua è stata una vita troppo piena per essere perfettamente esemplare. Ma del resto nessuna vita può essere perfettamente esemplare; ed è forse questa pienezza, questo rifuggire dalla contemplazione del destino assoluto dell'uomo, ciò che costituisce il segreto della felicità di Marañón.

Perché mi pare chiaro che Marañón fu un uomo felice: sempre, come ebbe a dire con parole rivelatrici, «nella luna di miele del suo amore per le cose». Nessuna traccia vedo in lui delle angosce esistenziali del nostro secolo, che così significativi rappresentanti ebbero anche in Spagna. Parlando di alcune grandi speranze della scienza spagnola stroncati dalla morte prematura, egli affermò che in realtà quegli uomini, con tutta verosimiglianza, avevano già dato quello che dovevano dare. Non vedo altra fonte di questa affermazione che una candida fiducia nella vita. Per lui non si pone il problema se la vita meriti di essere vissuta. E di fronte al prodigio della *sua* vita il dubbio apparirebbe, piú che una legittima perplessità, la confessione d'un personale insuccesso.

FRANCO MEREGALLI

¹) Fu allievo men che mediocre, confessa egli stesso (cfr. «*Gentes de mi tierra*», in *Papeles postumas, Obras Completas*, Madrid, 1946, p. 1187). La scuola non coglie, di solito, la creatività dell'allievo, e qualche volta la comprime; ma ha qualche probabilità di misurare con efficacia la sua esteriore capacità ricettiva. A proposito delle *Obras completas*, occorrerà osservare che la conoscenza di Antonio Machado (anche di lui) viene compromessa dall'attuale situazione della Spagna, oltre che dal disordine di

certe iniziative editoriali. Le *Obras completas* dell'Editorial Plenitud (di cui è stata pubblicata una terza edizione, ma di cui ho sotto gli occhi la seconda) non comprende *El hombre que murió en la guerra*, che è forse il miglior prodotto del teatro dei fratelli Machado, e fu rappresentato a Madrid nel 1941 (e quindi non dovrebbe aver obiezioni da parte della censura); né gli importanti *prólogos* premessi dal poeta alle diverse edizioni delle sue poesie; né le lettere a Unamuno e a Jiménez; e naturalmente non contiene nulla di ciò che Machado pubblicò dopo lo scoppio della guerra spagnola: né le poesie (che a dire il vero non aggiungono molto, dal punto di vista poetico, a quelle raccolte in volume), né i molti scritti che, contrariamente a quanto aveva fatto per quasi tutta la vita, disseminò in quegli anni in giornali e riviste, né il progetto di discorso per il suo ricevimento all'Accademia. Anche chi è contrario a edizioni che raccolgano *tutto* ciò che un autore ha scritto sarà d'accordo nel deplorare tale stato di cose.

L'AMICIZIA E L'AMORE NELLA LETTERATURA TEDESCA DEL SETTECENTO

I

La poesia tedesca del Settecento s'ispira piú all'amicizia che all'amore¹⁾. Suo protagonista ideale è il puro adolescente che, pieno di sacro entusiasmo, apre il suo cuore all'amico, nel cui cuore riconosce con gioia estatica lo stesso sacro entusiasmo. L'amicizia, non l'amore, infiammava le anime; fino allo Sturm und Drang l'amore = passione per una donna amata e desiderata perché era proprio quella donna, non esisteva affatto²⁾. Il giovane sfogava il proprio bisogno di emotività nei colloqui con l'amico; poi si innamorava e si sposava per motivi che non erano passionali: per ubbidienza verso i genitori (o, se era pietista, verso il gruppo religioso cui apparteneva), per motivi (se era illuminista) di onesto e ragionevole interesse personale, ma soprattutto per motivi mistico-sentimentali, dietro ai quali si nascondeva ancora il sentimento dominante dell'epoca, l'amicizia. Era una convenzione quasi tirannica, una specie di legge sociale, ma era anche indizio di particolare, squisita nobiltà e sensibilità innamorarsi della sorella dell'amico o anche — ma assai meno spesso — dell'amica della sorella. Con l'amore della sorella dell'amico il legame con l'amico, ideale fratello, veniva per così dire esteso alla sorella di lui; in realtà la donna era il piú spesso amata *perché* sorella dell'amico: i colloqui fra il giovane e l'amata si distinguevano spesso subito per un alto grado di emotività, perché il loro argomento era il comune «fratello». Col fidanzamento il nuovo fratello era accolto nella famiglia come figlio del suocero; questa figliolanza simbolica, ma spesso anche giuridica, poteva essere facilitata dal fatto che egli era già simbolico fratello, «fratello dell'anima» (*Seelenfreund*), del fratello della sposa. Il triangolo sentimentale costituito dall'adolescente, dall'amico e dalla sorella di questi, si ritrova ad ogni passo nella lirica, nel romanzo e nel teatro del Settecento fino a Jean Paul, che al termine del secolo riassume e potenzia con una ricchissima, sempre viva e spesso bizzarra casistica tale particolare moda sentimentale, che nella letteratura praticamente non ammetteva eccezioni ed è, del resto, confermata anche dalla biografia di moltissimi scrittori.

Goethe si meriterebbe un monumento per il solo fatto che il suo Pilade non prova nessuna attrazione sentimentale per Ifigenia; e Jean Paul non mancò di reinterpretare o di «completare» il dramma goethiano secondo il gusto dell'epoca, disponendo Oreste, l'amico e la sorella in un arbitrario triangolo amoroso³⁾.

Ma Oreste e Pilade, Achille e Patroclo ed i molti eroici amici esaltati da Plutarco erano pagani; i giovani tedeschi evocavano invece con particolare predilezione l'esemplare amicizia di David e Gionata che costituiscono la sola coppia di amici che si trovi nella Bibbia⁴⁾. La storia avventurosa di David e Gionata serviva a dimostrare che Dio non proibiva le amicizie «particolari», come tanti moralisti religiosi e profani credevano di dover fare⁵⁾. Gellert discuteva ancora intorno al 1740 seriamente il problema se e in che senso ed in quale misura l'affetto concesso ad un amico particolare fosse conciliabile con la legge fondamentale dell'amore del prossimo⁶⁾. Dio e la ragione imponevano di amare indistintamente tutti gli uomini; tuttavia su questo principio della pura e perfetta filantropia prevalse lentamente un altro principio che in apparenza non era affatto in contraddizione con esso e se ne differenziava soltanto per una particolare sfumatura sentimentale, il principio che potremmo chiamare filadelfico. Tutti gli uomini erano figli di Dio per gli illuministi, in quanto uomini e quindi partecipi del dono divino della ragione; tutti gli uomini erano figli di Dio per i pietisti in quanto «rinati» per effetto della grazia divina. Questa grazia era però sentita dai pietisti come una grazia particolarissima, riservata a singole anime che, proprio per questo motivo, si consideravano figlie di Dio in un senso più alto e puro. I pietisti si sentivano figli di Dio in quanto fratelli in Cristo, imitatori ed apostoli del Redentore; se Cristo era morto per far rinascere dal peccato tutti gli uomini, evidentemente i pietisti, che si sentivano già rinati in Cristo, erano fratelli «particolari», sia il singolo rinato rispetto agli altri rinati, sia tutti i rinati rispetto a Cristo. Il principio filadelfico del pietismo (ed in parte quello della massoneria) giunge con ciò a negare il principio filantropico dell'illuminismo (ed in parte quello della chiesa luterana ortodossa). Ora dal sentirsi fratelli *in* Cristo al sentirsi fratelli *di* Cristo il passo era breve. Nello spirito della mistica giovannea⁷⁾ il pietista si sente fratello quasi carnale di Cristo, sempre raffigurato in concretissima veste umana. Cristo era non solo il più bello degli uomini secondo Zinzendorf e Lavater, ma non era neppure concepibile per l'uomo se non nella sua umanità⁸⁾.

Zinzendorf dava alla Trinità un'interpretazione bonariamente e rozzamente familiare: «*Gott Papà, Mutter Taube, Bruder Lamm*». Cristo, trasformato da figlio di Dio in figlio di Dio e di Madre Colomba⁹⁾, non è semplicemente l'agnello che muore per tutti gli uomini, ma è Fra Agnello, fratello di tutti gli uomini che sono come lui figli di «babbo Dio». La fratellanza in Cristo è per Zinzendorf non solo superiore, ma anche *anteriore* alla figlio-

lanza di Dio: « *Unser lieber Vater du bist, / weil Christus unser Bruder ist* ». È noto che nelle sue prediche e nei suoi scritti egli si occupa di deliberato proposito soltanto del Figlio; si proponeva di occuparsi piú tardi anche del Padre, ma non tentò mai di attuare tale proponimento. Simbolo mistico e poetico della fratellanza in Cristo era la capanna, reinterpretazione luterana delle tende¹⁰⁾ che S. Pietro avrebbe voluto innalzare sul Tabor¹¹⁾; e la capanna fu in tutto il Settecento rappresentazione concreta delle confraternite mistico-religiose e poi delle sentimentali e poetiche¹²⁾. Nella capanna il credente godeva dell'abbraccio dell'Amico invisibile, e riposava nel suo abbraccio, come l'apostolo Giovanni durante l'ultima cena riposò sul seno del Redentore. Questa scena commoventissima del Vangelo, cui Bengel, a tacere di altri, dedicò un commento di particolare sottigliezza e delicatezza¹³⁾, continuò ad ispirare durante tutto il secolo poeti religiosi ed anche non religiosi¹⁴⁾. Ma superiore alla « voluttà di Giovanni » era la « voluttà di Tommaso »¹⁵⁾, prefigurata dalla gioia della mistica colomba che si cela nella fessura della rupe (*Cantico dei Cantici*, 2, 14)¹⁶⁾: il « puro amore » predicato da Fénelon diventa nella grossolana fantasia immaginifica di Zinzendorf impurissimo farneticamento sensuale. Dopo Spener, Tersteegen ed altri che avevano insegnato e predicato il « puro amore » di Cristo, dopo Francke che aveva posto l'esigenza di una contrizione « cruenta » dell'anima, ripetizione del sacrificio cruento del Redentore, Zinzendorf fuse queste due tendenze, abbandonandosi, sull'orma di vari mistici secenteschi, ad un'orgia di immagini grossolanamente patologiche, in cui la visione dell'amplesso era inseparabile da visioni di ferite sanguinanti.

Dopo quanto si è detto si comprenderà come il culto settecentesco dell'amico, in cui l'adolescente venerava ed ammirava la propria anima gemella, il proprio io migliore ed anche il proprio angelo custode, fosse l'estrema secolarizzazione del culto specialmente pietistico del Redentore venerato come *Seelenfreund*, « amico dell'anima », ma anche amico « spirituale » in genere. A tale riguardo conviene osservare anche nei particolari le amicizie di Zinzendorf: non tanto la maniera in cui egli coltivava l'amicizia, poiché i suoi amici vivevano con lui soltanto per dedicarsi con lui ad una comune opera di apostolato, quanto la maniera tipica in cui stringeva le sue amicizie. « Luogotenente di Cristo sulla terra », Zinzendorf aveva un bisogno frenetico di trovare fratelli in Cristo, concludeva con loro il piú presto possibile un patto di amicizia per tutta la vita, faceva poi entrare spesso subito nel patto un terzo amico, costituendo con ciò un mistico « trifoglio »; siccome aveva un eccezionale intuito nello scegliere amici ubbidienti, attivi e dotati di particolari attitudini spirituali, il trifoglio era già un'embrionale cellula perfettamente efficiente, primo germe di una nuova conventicola o colonia. Herrnhut e tutta l'imponente opera di colonizzazione religiosa di Zinzendorf, che fondò filiali anche nella Russia, nell'America del Nord e nell'Asia,

è conseguenza spontanea di una serie d'incontri personali e di amicizie personali¹⁷⁾.

Ogni amicizia era di regola confermata con una comunione fatta insieme al nuovo amico; la prima comunione di Zinzendorf fu fatta assieme al primo amico da lui convertito¹⁸⁾; bisogna proprio dire che Zinzendorf fu già apostolo di Cristo prima di essere *pleno iure* fratello di Cristo, cioè quando non aveva ancora fatto la sua prima comunione. L'uso caratteristico degli ernutiani di spezzare in due la particola prima di porgerla a due comunicandi uniti dal vincolo dell'amicizia sembrava a Zinzendorf raccomandabile, perché conforme al racconto che il vangelo fa dell'istituzione dell'eucarestia¹⁹⁾. Jean Paul è perfettamente sulla linea zinzendorfiana, quando trasforma la conclusione del patto di amicizia in un mistico rito di morte e di rinascita. Il primo incontro fra Walt e Vult avviene in un cimitero ernutiano; Firmin dice al mago orientale, il cui nome è il nome del Redentore: «*Emanuel, töte mich durch einen Schauder*»; e il primo abbraccio di Victor e Flamin è religiosa esperienza di morte e risurrezione: «*Sie öffneten die Arme für einander und sanken ohne Laut zusammen; und zwischen den verbrüdeten Seelen lagen bloss zwei sterbende Körper*».

II

L'amore, entro tale sfera di estatiche amicizie religiose, si riduceva, esso pure, ad una forma particolare di amicizia, di amicizia colorata quasi sempre religiosamente. Concepito sempre e soltanto come amore coniugale, esso non era però designato di regola come amore coniugale, ma come amicizia coniugale (*eheliche Freundschaft*) o anche amicizia spirituale, amicizia di anime (*Seelenfreundschaft*), amicizia cioè fra due anime create da Dio per unirsi e per restare unite nella vita terrena e poi nel paradiso²⁰⁾. Siamo in un'età in cui la passione amorosa era del tutto sconosciuta e vigeva il principio della *Gelassenheit* (atarassia, accettazione spontanea della volontà di Dio o dei genitori o dei superiori). Le donne si sposavano, perché Dio voleva che nascessero nuovi cristiani, ed accettavano lo sposo scelto dai genitori o dai superiori; se sceglievano esse stesse, spontaneamente, lo facevano talora perché vedevano soffrire l'innamorato²¹⁾. La compassione era invocata per idealizzare la simpatia che sembrava — anche etimologicamente — la stessa cosa e poteva essere invece cosa alquanto o anche molto diversa. A parte ciò, l'amore stesso era considerato come vera e propria rinascita. L'amore, che nella donna «desta», come si dice, appunto la donna, poteva essere sentito come un risvegliarsi, quasi un rinascere della donna²²⁾; il fidanzamento stesso era poi un vero e proprio battesimo, e quindi una rinascita nello spirito, specialmente se il fidanzato, entrando nella famiglia di devoti pietisti, entrava con ciò esplicitamente o implicitamente nella loro cellula.

Importantissima era nell'amore stilizzato come amicizia religiosa e rinascita religiosa la funzione dell'amico-fratello; tanto importante che non sembra possibile ascriverla soltanto a motivi religiosi e poetici. Non mancavano evidentemente motivi pratici imposti dalle esigenze concrete della vita. Era difficile, se non impossibile, entrare nella famiglia di una ragazza nubile senza conveniente presentazione; Jean Paul fa in tale senso qualche volta un po' di malizia sui vantaggi dell'amicizia: si cerca un amico e si trova una fidanzata²³⁾. Vi saranno stati anche motivi economico-sociali. L'importanza che si attribuiva sempre al pronubo sembra rivelare residui dell'avunculato, in cui il posto del padre era tenuto da uno degli zii materni, in genere dal più anziano; ora il pronubo era molto spesso il fratello della sposa che poteva assumere la parte dello zio, se questi era assente o non viveva più. Ma l'«amicizia coniugale» intesa come amicizia in Cristo può essere illustrata soltanto attraverso un attento esame della storia dei fidanzamenti e delle nozze di Zinzendorf che suscitavano non poco scalpore e certo contribuirono a rendere più suggestiva la sua figura.

Il matrimonio era per Zinzendorf sempre una «*Streiterehe*», un matrimonio in Cristo fra due «combattenti» per la causa di Cristo, unitisi per rendere più efficaci i loro comuni sforzi di missionari²⁴⁾. Megalomane sempre desideroso di umiliarsi e di essere umiliato, Zinzendorf sapeva rinunciare ad un matrimonio che pur gli sembrava voluto da Dio, *quando* con ciò rendeva possibile il matrimonio di un suo fratello carnale o spirituale che gli sembrava ancora più conforme al volere divino. Il fatto avvenne due volte nella sua giovinezza, in circostanze molto simili, tanto che è difficile non ritenerlo determinato dalla sua particolarissima costituzione psicologico-morale. Egli progettò di sposare la cugina Juliane von Pohlheim, che considerava sua fidanzata anche perché in un'occasione si era accostato insieme a lei alla mensa del Signore. Non sapeva che Juliane si era già quasi fidanzata e per giunta proprio con suo fratello; rinunciò comunque — com'egli credeva, liberamente — al matrimonio, perché Juliane potesse salvare il fratello che a Parigi conduceva vita poco esemplare; ma nel contratto nuziale fece mettere una clausola con cui il fratello concedeva a Juliane di recarsi da lui almeno una volta all'anno: Zinzendorf diventava con ciò, o continuava a restare, padre spirituale e confessore di Juliane. Di lì a poco pensò di sposare un'altra cugina, Theodora, che viveva alla corte di Ebersdorf, dove si trovava un fratello in Cristo di Zinzendorf, Enrico XXXIX di Reuss-Ebersdorf, che egli aveva il privilegio di chiamare familiarmente il Trentanovesimo; aveva infatti convertito tre anni prima il futuro regnante, inducendolo a firmare una dichiarazione con cui lo obbligava a promuovere la conversione degli ebrei e dei pagani, ma anche a tollerare le eresie, « purché non fossero diffuse pubblicamente ». (Il pietismo voleva conquistare tutte le anime per concedere poi a loro un'illimitata libertà personale nel professare la « stessa » fede). Zinzendorf sperava che Theodora lo avrebbe accettato

come marito, anche perché era stato invitato a fare da padrino ad una giovane ebrea da lei convertita; in quanto ideali genitori di una rinata in Cristo, essi potevano già considerarsi ideali coniugi. Zinzendorf fu però, secondo il suo biografo, «fermato, per così dire, dallo stesso buon Dio»: nel corso del suo viaggio verso Ebersdorf si spezzò una ruota della diligenza e durante l'imprevista sosta egli apprese che proprio il Trentanovesimo aveva l'intenzione di sposare Theodora. Anche questa volta Zinzendorf si convinse di poter rinunciare spontaneamente alla sua supposta fidanzata e vi volle rinunciare riconoscendo che la sua scelta era stata determinata non dalla volontà del Redentore, ma dal proprio istinto peccaminoso. Giunto ad Ebersdorf, inscenò, con grande sorpresa della corte, molto teatralmente il fidanzamento di Enrico e Theodora, intonando d'improvviso, durante il servizio religioso da lui stesso celebrato, un inno che conteneva un'evidente allusione nuziale: «*Oh, wie selig sind die Seelen, - Die mit Christo sich vermählen*»; al Redentore rivolse poi in occasione delle nozze di Enrico e Theodora un inno in cui si legge: «*Vermähle sie mit dir, — So sind sie stets vereint.*» Zinzendorf rinunciò dunque due volte, come credeva, spontaneamente, a sposare una donna che era sua cugina e quindi quasi sua «sorella» ed a cui era già legato con un vincolo sacramentale (comunione, battesimo di una non cristiana); e nell'uno come nell'altro caso rinunciò a favore di un proprio fratello (fratello carnale o fratello in Cristo); si umiliò quindi per la maggior gloria del Redentore, ma si esaltava anche in lui, perché diventava suo ideale rappresentante nell'unione fra un suo fratello ed una sua sorella. Se dai fatti biografici che abbiamo cercato di vagliare e di esporre con prudenza ed imparzialità, passiamo alla loro interpretazione mistica data da Zinzendorf stesso, la sua *Streiterehe* per la causa di Cristo risulta un matrimonio consumato da Cristo stesso. Zinzendorf prende alla lettera la metafora dell'unione nuziale dell'anima col Redentore: il matrimonio non significa, ma è l'unione di Cristo e della comunità. Mentre altri avevano insegnato prima di Zinzendorf che il matrimonio voluto da Dio, perché fossero messi al mondo figli di Dio, doveva essere purificato mediante l'uccisione del desiderio durante l'atto dell'unione, Zinzendorf riteneva, al contrario, che la vera purificazione si ottenesse concentrandosi col pensiero nel Redentore. Il marito si riduceva con ciò a «vice-Cristo», a «procuratore di Cristo»²⁵; era Mardocheo che «custodiva fedelmente» Ester nell'attesa di poterla consegnare al Re. In più concreti termini di antipoeticissima poesia: «*Du grosses Eins, in Dreien offenbaret, - Und unser Beider wahrer dritter Mann (...) - Du wirst in uns Taten tun, - Dass wir hinfort allein in deinem Frieden ruhn*». Non vi era dubbio per Zinzendorf che le vergini dell'*Apocalisse*, degne di accompagnare l'Agnello, erano non solo donne, ma anche uomini. Secondo le speculazioni di Böhme ed Arnold l'androgino Adamo, destinato ad essere il solo «compagno di giuochi di Cristo», commise un peccato d'immaginazione volendo sperimentare l'«essere diverso» da sé; e Dio lo esaudì:

estraendo da lui una costola, lo divise in uomo e donna. Ora secondo Zinzendorf la ferita del costato di Cristo, su cui in primo luogo s'impenna il suo misticismo, ferita in cui il credente, novello San Tommaso, poteva « immergere la mano », liberò Adamo dalla sua ferita, cioè dalle conseguenze del suo fallo, ricostruì la sua unità androgenica. Ne derivava tra l'altro che l'uomo era per la donna ciò che Cristo era per l'uomo: il marito era « viceredentore » della moglie. Hochmann von Hohenau, molto letto ad Ebersdorf, distingueva cinque forme del matrimonio; la *Streiterehe* di Zinzendorf sta idealmente fra la terza e la quarta forma, fra il matrimonio « cristiano » e quello « verginale », come preparazione al quinto, piú alto grado, il « matrimonio col solo Cristo, il puro Agnello »²⁶⁾. Anche il secondo matrimonio di Jung Stilling, a tacere di tanti altri, fu concluso per diffondere il culto di Cristo; e quando la Klettenberg, che aveva sempre rifiutato di sposarsi, credette di aver conquistato per sempre alla propria fede mistica Lavater, che era sposato, gli scrisse una lettera traboccante di passionale felicità subito repressa dalla consueta formula di saluto che sembra voglia disunire per sempre due anime che si erano appena trovate: « *Er gibt dich mir - mich dir - lebe wohl -* »²⁷⁾. La dolce ed ardente « Cordata » era veramente vicina alla perfezione del « matrimonio col solo Agnello ».

Partendo per l'America, Zinzendorf affidò la moglie alle cure spirituali dell'amico Spangenberg, nominato per l'occasione Mardocheo di Herrnhut e viceredentore del viceredentore; egli stesso si fece accompagnare in America da una giovane adepta, il cui ardente fanatismo lo teneva letteralmente soggiogato. Quanti malignarono sulla nuova compagna di lotta, erano certamente in errore; Zinzendorf considerava « vincibilissimi » gli stimoli della carne e non sottraeva mai neppure un attimo al suo massacrante lavoro di missionario. Dopo la morte della moglie sposò l'adepta che, secondo una versione opportunamente diffusa dai seguaci, era stata designata dalla moglie stessa a succederle. Era certamente una pia menzogna che permetteva di salvare il principio dell'indissolubilità del matrimonio che, « concluso nel cielo », doveva continuare nel cielo dopo la morte dei due coniugi. La seconda moglie, designata dalla prima diventava con ciò sua sorella in Cristo; e l'anima della seconda era in fondo ancora e sempre l'anima della prima²⁸⁾. Essendo il matrimonio un'« amicizia coniugale », il fidanzamento era spesso stilizzato come la conclusione di un patto di amicizia, cioè come un rito di morte e di rinascita²⁹⁾; nel *Titan* di Jean Paul il primo abbraccio fra i fidanzati è trasformato dalla sorella pronuba in un vero « risvegliamento » mistico nello spirito della *charitas fratrum*: « *O ihr Eltern, betete die Schwester, o du Gott, segne sie beide! (...) Wacht auf, meine Geschwister!* »³⁰⁾. In questa scena finale vi è l'invocazione dei genitori morti e di Dio; e vi è anche il doppio abbraccio della sorella dell'amata che accoglie il fidanzato come comune fratello rinato in Dio e nell'amore. Ma l'amica pronuba è talora presente soltanto in spirito; essa può essere una morta e la sua intuita benedi-

zione sembra avere in tal caso una particolare efficacia³¹⁾. Wieland varia nei suoi giovanili *Briefe von Verstorbenen* con molta fantasia il tema dell'amore concluso sulla tomba dell'amica dell'amata: la tomba stessa indica la via dell'immortalità, in cui l'amica è già entrata ed in cui entreranno per effetto del matrimonio i due novelli fidanzati³²⁾. Evidentissimi sono qui, come nella cerchia di Klopstock e dei suoi amici, le influenze dei *Letters from Dead to the Living* di Elisabeth Rowe³³⁾; certo però dovevano essere molto forti anche le suggestioni mistiche derivanti dalla consuetudine che voleva che il vedovo sposasse una donna designata dalla moglie, specialmente se la designazione era fatta in punto di morte. La moglie morta diventava con ciò figura mistico-poetica: ideale sorella della futura seconda moglie e quasi angelo custode della nuova coppia³⁴⁾.

III

Nel 1745 ebbero un successo enorme, oggi inspiegabile, i *Freundschaftliche Lieder* di Pyra e Lange che commossero tutta la Germania, anche perché furono pubblicati da Lange dopo la morte prematura di Pyra, suo fratello in poesia ed in religione. Mite e modestissimo poeta, Pyra fu subito assunto nell'Olimpo della letteratura tedesca, come rappresentazione ideale dell'adolescente serafico, dell'eterno adolescente, cui gli dei concedettero la grazia di morire giovane, affinché potesse conservare per tutta l'eternità la propria giovanile purezza. Ma il successo delle odi è da ascrivere soprattutto all'esaltazione dell'amicizia disinteressata. Le più notevoli delle odi di Pyra e Lange³⁵⁾, composte in un rigido stile grecizzante, segnano il passaggio dalla lirica oraziana a quella cristiana e sentimentale; di Orazio e dei greci rimane però, oltre al metro, soltanto un sentimento del valore della pura contemplazione. I due amici cristianizzarono con ciò la poesia anacreontica, dall'altra parte liberarono il dominante sentimento dell'amore filadelfico da ogni elemento specificamente cristiano e, soprattutto, sostituirono al tumultuoso e torbido ardore mistico-sensuale di Zinzendorf un sentimento « greco » della disinteressata contemplazione estetica. Di Dio si parla in fondo soltanto nei titoli; il vero contenuto delle poesie è l'amicizia, in particolare quella di Pyra che fuori dell'amicizia non conosceva alcuna gioia e la cui felicità era completa, perché poteva contemplare la felicità dell'amico Lange amato dalla sua Doris. I titoli stessi delle poesie dicono a chiare note che non solo la religione, ma anche l'amicizia prevale nell'anima degli amici sull'amore: *Damons Zufriedenheit mit dem Himmel, der Dichtkunst, dem Thirsis und der Doris* è tutto un programma poetico: Damon-Pyra canta il cielo, poi la poesia, poi l'amico Tirsi-Lange, poi l'amata di lui, in quanto è appunto amata da lui ed in quanto lo riama. Non meno significativo è il titolo *Des Thirsis Vereinigung mit Damon und Doris den Himmel zu besingen*. Que-

ste poesie si esauriscono compiutamente nel triangolo costituito da un poeta religioso che è celibe, dall'amico, lui pure poeta, e la sposa dell'amico, comune ispiratrice dei due poeti. Damon-Lange è felice perché ha un amico la cui anima è la sua stessa anima³⁶⁾ e perché ama, riamato, Doris; se l'amico gli sopravviverà, dovrà scrivere soltanto elegie sulla sua morte, intrecciando in un verso i due nomi inseparabili Damon e Doris. Più complessi i sentimenti di Pyra, espressi con una discrezione fatta di profonda modestia e di perfetto candore: «*Ich sang, du sangst; du sangst und Doris horchte - Und nahm dich küssend in die Arme*». Intanto l'eco, ripercossa dalle rocce, ripete molte volte il nome di Doris, tanto che la voce di Damon sembra quasi eco di quella di Tirsi. La vera lirica d'amore del Settecento nascerà non tanto dai frivoli bamboleggiamenti anacreontici, quanto dal progressivo, timido affermarsi di un sentimento che, ignaro ancora della propria vera natura, si sviluppa dalla pura gioia della contemplazione del puro amore dell'amico. Pyra non concepisce neppure la possibilità di essere amato da una donna; conosce soltanto un senso altruistico di venerazione e di ammirazione: la donna gli appare amabile, perché è amata dall'amico e ama l'amico. Questo suo sentimento è però pur sempre sentimento amoroso: l'anima dell'amico è infatti la sua stessa anima.

I due amici inaugurano così il periodo dell'amicizia disinteressata e del disinteressato amore sentimentale che erano possibili soltanto in un'età di dominante, anzi assoluta *Gelassenheit*, spassionatezza. Nel sentimento della *Gelassenheit* gli ideali religiosi dei pietisti e quelli etici degli illuministi poterono fondersi compiutamente; vi si aggiunse intorno al 1750 il sentimento preromantico di una vaga, conturbante ed esaltante irrequietezza sentimentale ed anche sensuale, che era ancora ignara e voleva restare ignara della propria vera natura. Gellert è il rappresentante tipico di una poesia in cui queste tre correnti confluiscono e si risolvono in compiuta unità. Le sue amabili e spassionatissime protagoniste sono sempre pronte a rinunciare al proprio amato a favore della sorella o dell'amica del cuore; e la sua celebratissima contessa svedese di G* passa con una disinvoltura veramente inverosimile dal marito all'amico di lui, per ritornare poi al marito che, creduto morto, rientra in patria dopo lunga prigionia. Il frivolo «*changez de dames*» acquista in Gellert un alto significato morale, perché è compiuto per motivi ragionevoli ed insieme sentimentali; e l'imperturbabilità della contessa di G* doveva apparire esemplare proprio perché essa riesce a vincere il turbamento che, ritornata al primo marito, confessa di provare ancora pensando al secondoincidente nel romanzo e specialmente nel teatro fino allo Sturm und Drang. Non ne è esente neppure Lessing: nel *Freigeist* un sacerdote rinuncia alla fidanzata, nata per essere «*moglie di un parroco*», e la cede, come prova di amicizia, al libertino, la cui vivace fidanzata passerà, com'è da aspettarsi, al sacerdote; e la parte più debole di quel capolavoro che è il *Nathan* è la scena finale in cui il cavaliere Curd, in due sole brevissime battute, passa

dall'amore all'amicizia fraterna, quando apprende che la sua amata è sua sorella carnale: un solo grido di stupore e quasi di protesta («*Ich ihr Bruder!*») seguito subito dal grido gioioso con cui abbraccia fraternamente la neo-sorella («*Ach! meine Schwester!*»).

Se ci chiediamo quale realtà psicologica si nascondeva sotto la *Gelassenheit* dell'amore disinteressato, dobbiamo leggere non tanto le commedie ed il romanzo di Gellert, quanto i suoi saggi morali e le sue lettere, in particolare quelle scritte alla «*Demoiselle*» Lucius. Debole di salute ed ipocondriaco, Gellert concepiva soltanto la possibilità di un amore disinteressato. Come Pyra è sempre ideale pronubo di Lange, così Gellert era nato per coltivare con cura e gustare intimamente tutte le dolcezze riservate all'amico pronubo. La colta, spiritosa e malinconica Lucius mandò, non ancora conosciuta, al poeta quarantenne una lettera non firmata, per fargli sapere che suo fratello abitava proprio nella casa di Gellert e che essa avrebbe voluto essere perciò il fratello. Nel corso della corrispondenza che si fa sempre più intima, Gellert giunge a confessare alla Lucius di essere troppo «*parziale*» (e cioè non abbastanza «*disinteressato*») per permetterle di sposare un uomo che non sia stato scelto da lui. Quando un compagno di scuola del fratello giunge a Lipsia, sembra alla Lucius che quest'amico del fratello possa essere anche amico di lei, tanto più che l'inclinazione non le causa nessun turbamento. Il fidanzamento avvenne in preta atmosfera gellertiana. Durante una serata di famiglia la Lucius, il fratello e l'amico, seduti sotto il ritratto di Gellert, cantarono una canzone sull'amicizia; all'ultima strofa essa strinse un po' la mano dell'amico; questi abbandonò subito la stanza per nascondere le proprie lagrime, poi rientrò e disse indicando il ritratto di Gellert: «*O, könnte er Zeuge unserer Empfindungen und unserer Freude sein!*» Nelle «*Lettere esemplari*» di Gellert si trovano passi come questo: «*Uarmen Sie Ihren Geliebten, indem Sie dieses lesen, und danken Sie ihm in meinem Namen mit tausend Küssen für das Vergnügen, das er mir durch das Ihrige gemacht hat*». La lettera più commovente è quella in cui, ritraendo più sinceramente le proprie reali condizioni di salute, manda «*varie dozzine di baci*» ad una donna sposata e si ripromette di fare con lei lunghe passeggiate in mezzo ai prati primaverili: «*Ihr Mann? Der kann auch mitgehen, wenn er nicht zu studieren hat (...); ein kranker Poet aber und eine liebe junge Frau müssen sich für drei Personen vergnügen. Der Doktor hat mir ausdrücklich geraten, dass ich den Brunnen in Ihrer Gesellschaft trinken soll; und wenns der Doktor nicht gewesen ist, so ist mein eignes Herz gewesen*». Dove, sia pure scherzosamente, Gellert finge di pensare alla possibilità di valersi dei propri diritti di «*amico di famiglia*» ed il triangolo dell'amore filadelfico lascia trasparire la possibilità di essere deformato in quel triangolo dell'adulterio che sarà uno dei temi dominanti, tirannicamente dominanti, di tutta la letteratura europea dell'Ottocento. Il mite sofferente Gellert restò per tutta la sua vita ideale pronubo e da pronubo

agí anche con le sue opere, se è vero che alcuni ufficiali prussiani gli scrissero una volta una lettera pregandolo di presentarli a donne simili a quelle che si trovavano nelle sue opere; egli doveva pur aver conosciuto tali donne, poiché aveva saputo ritrarle tanto bene.

IV

Le odi di Pyra e Lange esercitarono una forte influenza sul giovane Klopstock, il quale però, anche troppo consapevole di essere quel grande poeta che era, non si limitava piú a contemplare con pura gioia la felicità amorosa del suo amico, volle invece sposarne la sorella. La Schmidt è la prima donna amata da un poeta del Settecento perché era « proprio quella » che era. Dopo il netto rifiuto di « Fanny », che sapeva di essere troppo ricca per un poeta povero, Klopstock rivolse un'ode *An den Erlöser*, proponendogli in termini alquanto espliciti un vero e proprio patto: gli concedesse il Redentore, cosa facile per Lui, l'amata Fanny ed il poeta, « ebbro di pura voluttà », avrebbe cantato fra le braccia di lei « con toni piú sublimi » il Figlio di Dio, avrebbe cioè condotto a termine il *Messias*. Nella non meno famosa ode *An Fanny* del 1748 il pronubo non è Cristo, ma il fratello di lei; le due anime che, pur essendo state create insieme da Dio, non possono unirsi in questo basso mondo, si uniranno, per tutta l'eternità, dopo la loro morte. Perfetto triangolo pietistico, in cui l'abbraccio del fratello precede correttamente l'abbraccio dell'amata: « *Dann eil ich zu dir! Säume nicht, bis mich erst - Ein Seraph bei der Rechten fasse, - Und mich, Unsterbliche, zu dir führe. - Dann soll dein Bruder, innig von mir umarmt, - Zu dir auch eilen! dann will ich tränenvoll, - Voll froher Tränen jenes Lebens - Neben dir stehn, dich mit Namen nennen, - Und dich umarmen! Dann, o Unsterblichkeit, - Gehörst du ganz uns!* » Falsa la situazione escogitata a freddo, sincero l'empito del giubilante grido finale, la certezza della conquistata immortalità, di cui ben si ricorderà, in una situazione pur tanto diversa, Kleist: « *Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!* ».

Tale prepotente bisogno d'immortalità costituisce la grandezza della lirica di Klopstock pur in mezzo alle molte violente ed anche ipocrite deformazioni della realtà concreta della sua « immortale amata »³⁷. Ma l'amore, pur tanto schiettamente sentito, è quasi sempre subordinato all'amicizia serafica ed è, come l'amicizia serafica, bisogno d'immortalità. Da questo angolo visuale va osservato il *Messias* che, a studiarlo nei suoi genuini e spontanei valori poetici, è non tanto poema della redenzione dell'umanità per opera di Cristo e della risurrezione dell'anima in Cristo, quanto poema dell'amicizia rigeneratrice ed anche dell'amore rigeneratore, dell'amicizia cioè e dell'amore, in cui l'anima rinasce all'immortalità. Sin dal primo canto conosciamo vari gruppi di amici: gli angeli Eloa e Gabriele; l'angelo buono

Abdia e l'angelo peccatore, ma già pentito, Abbadona; Gesù e Giovanni; Maria, madre di Gesù, e Porzia, moglie di Pilato; nell'«amicizia» fra Cidli e Gedor, il giovane di Naim fatto risorgere da Cristo, Klopstock cantò il proprio desiderio d'immortalità. Ai gruppi degli amici serafici s'intrecciano i sempre più folti gruppi di risorti³⁸⁾; il culto dell'amicizia rigeneratrice e quello delle «capanne dell'amicizia», già cantate fra l'altro nell'ode *Der Zürchersee*, culminano nella grande scena dell'agape notturna nel giardino di Lazzaro, assunto a prototipo dell'uomo risorto. Siamo in piena Arcadia pietistica, anche perché nell'ambiente orientale le «capanne» luterane diventano spontaneamente pergole: «*Noch unterreden sich göttliche Freunde - Unter den Rosen des Frühlings beim unentheiligten Weine - Von der unsterblichen Dauer der Seele und ihrer Freundschaft*». È un susseguirsi di miracoli inebrianti; all'ombra delle pergole si confermano amicizie vecchie e si stringono amicizie nuove; si presentano pellegrini che poi si rivelano angeli; un uomo vivo scompare ad un tratto per ripresentarsi all'amico col corpo trasfigurato; all'anima di Lazzaro è presente la sorella Maria che però non deve manifestarsi; si sente risuonare un'altra volta il canto di Gregor e Cidli. Il poeta può dimenticarsi del Redentore; la capanna di Lazzaro sembra veramente quella invocata da Pietro prima della trasfigurazione di Cristo (XV. 1545). L'individualità di singoli ospiti si attenua tanto che alcuni nuovi arrivati restano senza nome; uno di essi è designato come «colui col quale [un pellegrino] divideva il primo sentimento della nuova amicizia, la gioia dei più nobili»³⁹⁾. Alla fine Lazzaro può ben esclamare: «*So wird die Ferne zu Nähe*»: non vi è più divisione fra i mortali e gli immortali⁴⁰⁾.

V

Con Wieland, che si definì sinceramente un «platonico piuttosto sensuale», entra nella letteratura tedesca del Settecento per la prima volta, appunto, la sensualità. Dopo il breve periodo serafico a cui abbiamo già accennato, egli pubblicò la storia d'amore *Araspe und Panthea* (1760), in cui si preannunciano i suoi temi poetici più personali. La storia d'amore s'inserisce nella storia di un'amicizia stoicamente pedagogica. Due amici-fratelli, Ciro ed Araspe, dovrebbero trattare come «sorella» la moglie del nemico che è loro prigioniera; Ciro esce vittorioso dalla difficile prova, non così l'assai più debole Araspe, che proprio perciò ammira in Ciro il suo «genio più forte». È salvo il principio pedagogico-morale ed il culto dell'amicizia; ma l'amore sororale non è più accettato neppure come finzione morale. Dieci anni più tardi il poeta scriverà il *Kombabus*, in cui volgerà in grottesca parodia la storia di Araspe.

Wieland trasformò radicalmente il sentimento dell'amore sororale: i suoi eroi amano spesso contemporaneamente due donne che si rivelano poi sorelle

(carnali o ideali) o sono anche una donna sola: esse rappresentano infatti l'aspetto spirituale e l'aspetto fisico dell'amore⁴¹⁾. Il poeta proietta quindi in due donne dissimili e pur misteriosamente simili o addirittura identiche il più profondo dissidio della propria anima. A risolvere il dissidio compare nel *Don Sylvio* il fratello dell'amata, che rivela al protagonista che la sconosciuta donna del ritratto, che egli ama, è proprio quella Donna Felicia, in cui si ostina a non riconoscere la donna dei suoi sogni. Ben più complessa è la storia di *Agathon*, in cui si presenta per la prima volta un amico maturo ed esperto della vita in veste di cinico corruttore. Ippia, il ricco sofista, non è più l'angelo custode del protagonista, è il suo demone malvagio, è il demonio. Per effetto delle sue subdole macchinazioni Agathon dimentica l'amata Psyche, la donna, appunto, dell'anima, fra le braccia di Danae che, come indica il suo stesso nome, è donna venale, seppure capace di nobile, disinteressato amore. Lasciamo da parte la conclusione moralistica per cui Psyche e Danae, i cui veri nomi sono nomi gemellati: Filoclea e Cariclea ed esprimono la concordia discorde fra l'amore e la grazia, diventano amiche e sorelle⁴²⁾, tanto che i figli di Psyche, educati anche da Danae, si dicono felici di avere due madri; lasciamo anche da parte il fatto che Psyche si scopre sorella carnale di Agathon, diventa con ciò veramente la sua «anima», il suo io migliore e sposa naturalmente l'amico di lui; la vera originalità del romanzo è nelle scene in cui l'anima di Agathon è dolorosamente, seppure dolcemente, scissa fra la lontana donna dei puri sogni e la donna presente in tutta la sua realissima, carnale bellezza⁴³⁾.

Una compiuta soluzione del dissidio wielandiano fra la donna-anima e la donna-corpo vi è in fondo soltanto nel poemetto cavalleresco *Gandalin oder Liebe um Liebe*. Gandalin ama una damigella bionda, da cui è disprezzato, ed una misteriosa orientale che suppone bruna, ma di cui non ha mai visto il volto sempre velato. L'«amore premio dell'amore» suppone il supremo sacrificio di cui sia capace un eroe wielandiano: Gandalin si reca dalla bruna sconosciuta con l'intenzione di uccidersi davanti a lei, dopo averle dichiarato, in una confessione di passionalità disperata, di essere indegno dell'una e dell'altra donna, poiché è capace soltanto di amare l'una e l'altra insieme; la confessione lo rende degno di apprendere subito dalla supposta bruna che sotto il velo di lei si nasconde la bionda. La situazione sembra a tratti quasi comica ed è invece di una serietà che sfiora il tragico. Confessandosi infedele, Gandalin si rivela veramente fedele, fedele nel senso dell'«amore compiuto», poiché in due donne apparentemente diverse ama, senza che egli lo sappia e senza che il poeta lo dichiari esplicitamente, i due aspetti opposti e pur indivisibili della donna che è anima e corpo.

Il trionfo di Gandalin, che è capace di sacrificarsi per una donna che è bionda e mora («cristiana» e «pagana») ad un tempo, è frutto di un lungo ed aspro travaglio fantastico, di cui è indice eloquente un poema cavalleresco eroicomico, caoticissimo oltre che incompiuto, *Idris*. Questo poema ci of-

fre, con un procedimento paragonabile quasi alla moderna « scrittura automatica », una vera orgia d'immagini oniriche dell'aspetto ferino dell'amore accanto a quello angelico. Il contrasto fra Idris, eroe non più serafico, ma puro soltanto perché insipido nel senso dell'« acqua » di winckelmanniana memoria, e Itifall, che ha un nome specificamente priapeo, è un contrasto fra ideali fratelli che si completano o si dovrebbero completare a vicenda, è il tipico sdoppiamento dell'eroe wielandiano in angelo e fauno; al che corrisponde lo sdoppiamento della donna amata da entrambi in statua esanime e ninfa lasciva⁴⁴⁾. Nell'*Oberon*, opera di suprema purificazione artistica e morale, tali sdoppiamenti e sovrapposizioni si trovano soltanto in alcune scene episodiche⁴⁵⁾. Né Hüon né Rezia sono figure « doppie »; Rezia, araba, dovrebbe essere nera di volto o almeno di capelli, ma la fantasia del poeta la vagheggia soltanto in un niveo splendore di cigno, sia che ce la presenti sulle molli piume del suo letto, sia che nel cocchio di Oberon e poi sulla nave la paragoni a candidi uccelli che si cullano dolcemente sulle onde.

VI

La più rivoluzionaria novità di quella rivoluzione letteraria che fu lo *Sturm und Drang* è il tema del fratricidio, la più esplicita ed ampia negazione del principio filadelfico: il primo assassinio compiuto sulla terra fu un fratricidio ed un fratricidio ideale è ogni assassinio, poiché gli uomini tutti sono fratelli. Il vero motivo della predilezione del tema del fratricidio è in realtà politico; poiché i fratelli nemici sono sempre figli di un regnante, la ribellione del fratello minore al maggiore era implicita polemica contro il maggiorascato vigente nelle famiglie dei regnanti e dei nobili: non osando attaccare il padre — il principio del regnante paternalistico — gli Stürmer attaccarono lo stesso principio nel fratello maggiore, contestandogli il diritto ad una piena successione legittima. La rivalità fra i due fratelli per un motivo d'amore è in qualche dramma una motivazione *ad abundantiam*, ma la grande popolarità del tema è indice importantissimo di una nuova spiritualità rivoluzionaria: l'eroe stürmeriano è agli antipodi di Zinzendorf che rinunciava tanto prontamente alla fidanzata a favore del proprio fratello. Egli è quindi colpevole, sia perché non è capace di rinunciare, sia perché ricorre alla violenza per non dover perdere l'amata; gli Stürmer comprendevano l'esigenza di un'efficace azione anche politica, ma erano ancora troppo attaccati agli ideali dell'età dell'introversione per non mostrare che l'azione conduce fatalmente al delitto. (L'unico fratello stürmeriano veramente innocente è l'inattivo protagonista, desideroso soltanto di umiliarsi, del frammento *Der tugendhafte Taugenichts* di Lenz: la cui tragicommedia proprio per questo motivo non poté essere compiuta). Il bene ed il male non sono quindi divisi fra i due fratelli nemici come nelle fiabe e nei miti; né essi

si contrappongono come in Wieland l'eroe platonico si contrappone all'eroe della ferina sensualità, ma rappresentano piuttosto l'opposizione polare fra due qualità egualmente necessarie per governare: la prudenza diplomatica (che può essere vera ed esplicita frode) e il generoso ardimento (che può condurre alla violenza). Karl e Franz Moor sono veramente fratelli gemelli, perché incarnano lo spirito della violenza e lo spirito dell'inganno: due qualità che in vari altri eroi schilleriani (Fiesco, Wallenstein) saranno indissolubilmente fusi. La problematicità morale della posizione di Karl è rilevata anche dai vari sdoppiamenti creati da Schiller intorno alla sua figura. Egli ha la propria anima malvagia nel sinistro e pur ridicolo Spiegelberg (che compie in sua assenza il passo decisivo per la conclusione del patto dei masnadieri) e la propria anima generosa in Kosinski (la cui storia è simile alla sua storia e la cui amata si chiama Amalia, come l'amata di Karl). Travestitosi da conte Brand, Karl si sdoppia anche materialmente: Amalia s'innamorerà subito di lui, pur senza riconoscerlo e, riconosciutolo, comprenderà, con un grido di estasi e di orrore, che lo ama perché egli è angelo e demone ad un tempo. Tali sdoppiamenti, sempre teatralissimi, ma psicologicamente spesso del tutto incredibili, meritano di essere rilevati, anche perché nulla di simile si troverà nello psicologismo in genere molto rettilineo dei successivi drammi di Schiller.

Se il fratello poteva diventare rivale in amore, a più forte motivo lo poteva diventare l'amico. Goethe rovescia nel modo più empio il triangolo filadelfico in due opere giovanili, in cui il protagonista non s'innamora di una donna, perché essa è sorella dell'amico, ma si fa amico o si finge amico di un uomo di cui ama la sorella o la fidanzata. Werther, perfetto dilettante di tutti i sentimenti, si fa, com'egli crede, sinceramente amico di Alberto per poter stare vicino a Lotte che tenterà poi di sedurre, quando sarà già sposa di Alberto. La scena finale del primo libro — il notturno colloquio serafico a tre sull'immortalità — rivela, se letta con attenzione nei suoi particolari, che Werther si sforza di costituire in perfetta buona fede con Lotte ed Alberto un ideale triangolo pietistico, il cui nume tutelare dovrebbe essere la madre morta di Lotte⁴⁶⁾; le sue vere — inconsapevoli — aspirazioni ed intenzioni le confessa a Lotte leggendole le sue versioni di Ossian: gli episodi da lui scelti contengono non soltanto una disperata confessione d'amore, ma anche un'implicita confessione di voler uccidere il «fratello», cioè il fidanzato, dell'amata⁴⁷⁾.

Anche più empio è, a ben guardare, l'atteggiamento di Clavigo che si fa, come egli crede, sinceramente amico di Beaumarchais, fratello della sua fidanzata abbandonata, ma tradisce poi il nuovo amico, appena ha riavuto da lui una lettera compromettente che potrebbe rovinare la sua posizione a corte. Si potrebbe parlare in Goethe di un vero e proprio complesso di Clavigo (timore ed odio del fratello dell'amata che si è sedotta o si pensa di abban-

donare); il complesso deriva dal sentimento della colpa di Goethe di fronte a Friederike Brion e fu alimentato soprattutto dalla lettura dello *Hamlet*⁴⁸⁾. Lo Sturm und Drang profanò anche l'amore sororale; i conclamati diritti del cuore giustificavano anche l'uomo che amava contemporaneamente due donne; egli le amava però il più spesso perché erano per qualche verso « sorelle » ideali e talora anche sorelle carnali. Il doppio amore è il tema del romanzo *Woldemar* di Fr. Jacobi, il cui titolo originario era ben più significativo, era proprio il titolo del nostro saggio: *Freundschaft und Liebe*, dove l'«amicizia» è l'amore platonico e l'amore è l'amore coniugale. Il protagonista di questo «strano caso di natura» ama Henriette (modellata sulla zia di Jacobi), sposa per desiderio di lei un'altra donna, Allwina⁴⁹⁾ ed ha poi l'anima tragicamente sconvolta dalla scoperta che Henriette lo ama anche con i sensi e che egli stesso ama Henriette anche con i sensi. Goethe s'ispirò anche ai casi matrimoniali di Jacobi nello scrivere il dramma *Stella*, in cui le due donne amate da un uomo — una più sentimentale, l'altra più passionale — si fanno ideali sorelle e convivono felicemente in un perfetto *ménage à trois*, mentre Lenz immaginò nella commedia *Die Freunde machen den Philosophen* una variante moralistica di tale triangolo: il marito accoglie nella propria casa l'amico che ama sua moglie e rinuncia a lei. Il tema del doppio amore era attinto a reali fatti biografici. Lasciamo da parte il caso, non ben chiarito, di Schiller che certamente progettò di sposare Caroline von Lengenfeld e per espresso desiderio di lei ne sposò la sorella Charlotte, anche perché sperava di poter conservare con ciò l'affettuosa amicizia di Caroline⁵⁰⁾; ben più rumore sollevarono i casi assai meno edificanti di Bürger che sedusse la propria cognata e la sposò dopo la morte della moglie; nell'età romantica Tieck sedusse la cognata Maria Alberti, anima nobile e religiosissima, notevole scrittrice⁵¹⁾; e di fantasie incestuose è piena l'opera di Brentano, specialmente le *Romanzen vom Rosenkranz* che narrano le tentazioni subite e superate da tre fratelli e dalle loro sorellastre, tanto che l'amore stesso sembra concepito dal poeta soltanto come incesto, come profanazione della donna, in cui si dovrebbe venerare un'ideale sorella.

Tali nuovi, conturbanti rapporti fra l'amicizia e l'amore sono in gran parte diretta conseguenza di una nuova concezione che si ebbe dell'amicizia nell'età «geniale»: il genio, appunto, fu sentito come amico dell'anima dai poeti stürmeriani invasati da un misterioso nume terrificante e beatificante a un tempo. Questo genio non era più l'io migliore, era però certamente un io maggiore; non era l'angelo custode, era forse il demonio; certo aveva un aspetto naturalistico, quasi faunESCO; era pauroso ed allettante a un tempo. Hamann, grandissimo precursore, aveva fuso, fra riga e riga, in un solo essere numinoso lo Spirito Santo ed il daimon di Socrate, il Genius di classica memoria e lo Genie della nuova estetica specialmente inglese; ed aveva provvisto il suo ambiguo nume di barba caprina e di piedi forcuti. Già l'Ippia

di Wieland, il primo amico maturo e corruttore, aveva un certo aspetto faunescò; quando entra nella prigione di Taranto per tentare Agathon, questi ha l'impressione di vedere il proprio malvagio genio; avendolo poi respinto, sente di essere compiutamente se stesso⁵²). Gli Stürmer, invece, e primo di essi, Goethe, vogliono sperimentare a proprio rischio e pericolo la terribilità del misterioso nume elementare. Il giovane Goethe, che sa di *aver* un genio, ma non sa ancora di *essere* un genio, cerca geni piú grandi, veri geni e ad essi si attacca con disperato amore, desideroso di diventare loro allievo ed amico. Progetta una tragedia su Socrate, anela a gareggiare come drammaturgo con Shakespeare e fa un'ardente profferta di amicizia all'uno e all'altro, dichiarando di voler essere l'Alcibiade di Socrate ed il Pilade di Shakespeare-Oreste⁵³). Ora il rapporto fra Götz e Weislingen — fratelli d'armi e quasi anime gemelle, condannate però ad essere nemici implacabili — è ricalcato sul rapporto che Goethe vedeva fra sé e Shakespeare: Shakespeare è, come Götz, un genio, perché è «un uomo tutto d'un pezzo», che ha il proprio centro in sé ed il cui centro è perciò il centro di tutto l'universo; Goethe, che si sente tanto inferiore a lui, lo ama, lo ammira e lo imita, non senza il nascosto sentimento che il suo desiderio di emularlo è di per sé quasi un tradimento. Questo è precisamente l'atteggiamento di Weislingen, specialmente nell'*Urgötz*. Weislingen abbandona la sorella di Götz non tanto perché è un passionale incostante, quanto perché vuole allontanarsi dall'uomo che troppo lo opprime con la sua grandezza; e quando accetta la mano di Adelhaid, nemica di Götz, invoca il proprio genio, perché aiuti Adelhaid a liberarlo dalla sua soggezione a Götz: «*Hilf ihr, mein Genius!*»). Goethe, emulo di Shakespeare appunto nel *Götz*, sa di non essere ancora benedetto dal proprio genio e lotta accanitamente, come Weislingen, per strappargli la benedizione. La sua benedizione Goethe la ebbe non da un altro, piú grande genio, ma dal genio stesso della natura. Il grido di guerra degli Stürmer «*Natur! Genie!*») non era una vuota frase, era vissuta esperienza dell'identità del genio personale e dello spirito della natura, era l'esperienza quasi spinoziana o piuttosto pseudospinoziana del «*Natura sive genius*»). Il viandante goethiano, che si espone arditamente alla tempesta, avverte nella nube minacciosa in mezzo allo scatenarsi degli elementi sopra il proprio capo la presenza di un misterioso genio, del proprio genio, che lo protegge e forse lo guida: ed egli lo affronta per adergersi a lui, per accoglierlo in sé, per fondersi con lui. La teoria hamanniana del daimon diventa con ciò altissima esperienza poetica, cui dobbiamo il piú potente cielo lirico della poesia tedesca, gli inni del viandante da *Wanderers Sturmlied* a *Harzreise im Winter*⁵⁴). Il problema del demoniaco ha sempre torturato ed appassionato Goethe. Il demoniaco può essere il demonio, quello che per gli altri è il demonio; Mefistofele che è «veramente» il demonio, è l'amico malvagio, l'anima nera, l'«ombra» di Faust; non per nulla nell'*Urfaust* lo vediamo per la prima volta nello studio di Faust, senza sapere come vi è capitato, e lo vediamo

vestito della toga di Faust⁵⁵). L'essere incatenato a questo «cane infernale» ha per Faust la conseguenza che per lui non è più possibile costituire un triangolo con l'«amico» e l'amata. Faust e Mefisto si comprendono in parte, Faust e Gretchen si comprendono pure in parte, ma nessuna comprensione vi può essere fra Gretchen e Mefisto. Essa intuisce col suo retto sentimento religioso la pericolosa duplicità di Mefisto («*Sie fühlt, dass ich ganz sicher ein Genie, - Vielleicht wohl gar ein Teufel bin*»); e la rottura definitiva tra Faust e Gretchen avviene nella scena della prigione quando Faust si rifiuta di staccarsi da Mefisto. Goethe riuscì più tardi a purificare il proprio concetto del demoniaco della natura. Nella grande scena *Wald und Höhle* tale demoniaco è scomposto in una parte nobilissima ed una ignobile: un«sublime spirito» si manifesta a Faust attraverso la pura contemplazione delle forze naturali; dallo stesso spirito sembra però dipendere Mefistofele che compare nella stessa scena per rinfocolare la sua sensualità e per strapparla dalla contemplazione. La *Harzreise im Winter* rappresenta il momento della compiuta conquista della religiosità cosmica (e cosmico-scientifica) di Goethe, la sua riconciliazione definitiva col misterioso nume della natura. In cima al Brocken, sull'«altare del diavolo», su un blocco di granito, il poeta aveva offerto «la più affettuosa gratitudine al suo dio»; nella poesia stessa questo dio personale non ha ormai nessun carattere demoniaco: è il padre dell'amore universale, il nume della luce purissima che non si nasconde più nelle nubi, ma troneggia sopra di loro.

Gli altri Stürmer invocano spesso il proprio genio, ma non si sentono tanto grandi da vedere nel genio un amico da emulare⁵⁶). Tragiche sono le strannissime vicende della amicizia passionale di Lenz con Goethe, amicizia che egli definì «*Unserer Ehe*». Succubo di Goethe nella poesia e purtroppo anche nella vita, egli si sforzò di gareggiare con Goethe, presso a poco come Weislingen gareggia con l'assai più «geniale» Götz. S'innamorò più di una volta di donne che Goethe aveva (realmente o apparentemente) abbandonate, e più di un suo eroe concepisce la possibilità di una felicità amorosa soltanto col permesso o con l'aiuto di un amico, dietro al quale non è difficile riconoscere il modello goethiano⁵⁷). È questo il più doloroso aspetto negativo del culto della genialità. Le dissonanze tragico-grottesche di cui è ricca l'opera di Lenz sono dovute in parte non piccola alla sua consapevolezza, soltanto in parte confessata, di essere troppo inferiore al suo grande amico.

VII

Il classicismo impose, dopo la selvaggia scapigliatura stürmeriana che in tanti casi portava diritta all'immoralismo, l'esigenza etica della rinuncia: l'amore passionale doveva sublimarsi in disinteressato amore di tutta l'umanità. Con ciò non si ritornò però all'ideale *filadelfico*, che era di natura sem-

pre religiosa; si fondò invece una nuova religiosità *filantropica* che è tutta secolarizzata e che è indivisibile dall'ideale classico di un cosmopolitismo culturale ed anche politico. Il *Nathan*, l'*Iphigenie* e il *Don Carlos*, i primi drammi classici di Lessing, Goethe e Schiller, stanno a tal riguardo sullo stesso piano⁵⁸): presupposto reale o ideale di tutti e tre è la rinuncia all'amore, la trasformazione dell'amore per una donna in sentimento di venerazione sororale. Curd si rassegna, come abbiamo detto, anche troppo facilmente ad amare da fratello la giovane, che fino ad un momento prima amava da fidanzata; il premio del suo trionfo su se stesso è che è accolto come «fratello» in quella ideale loggia massonica a cui appartengono, oltre a Nathan, il sultano e la sorella, i quali vivono solo per il bene dei loro sudditi e, a quanto sembra, non provano affatto il desiderio di sposarsi. Ben più difficile è il trionfo di Don Carlos. Spostando decisamente l'asse della tragedia da Carlos verso Posa, Schiller trasformò la storia di un amore infelice nella storia d'una nobilissima amicizia. Il triangolo Carlos Posa Isabella è indubbiamente il più nobile di tutti i triangoli settecenteschi: l'innamorato rinuncia all'amore di quella che pure fu sua legittima fidanzata, per rendersi con ciò degno dell'amicizia eroica di Posa, per poter combattere con lui per la libertà di tutti i popoli. Su una ben più difficile purificazione dell'amore si basa però proprio quel dramma, in cui la purificazione stessa non compare affatto, vogliamo dire l'*Iphigenie*; la purificazione non è rappresentata nel dramma, è implicita però nella scelta stessa del soggetto. Goethe aveva già composto, ispirandosi a Charlotte von Stein, la graziosa commediola *Die Geschwister*, in cui ad una fanciulla dolcissima, che vive sola con suo fratello, felice dell'affetto di lui, è concessa la felicità ben più grande di apprendere che suo fratello non è suo fratello e che essa lo può sposare. Era per Goethe un sogno irrealizzabile; ed in una delle sue poesie più profonde e drammatiche aveva esaltato l'amata che in un'esistenza anteriore era stata «sua sorella o sua moglie»: Scegliendo il soggetto dell'*Iphigenie*, Goethe impose al proprio amore passionale il freno dell'affetto fraterno. La storia della purificazione morale di Oreste per opera d'Ifigenia è la storia della purificazione morale di Goethe per opera di Charlotte; il risultato più cospicuo di tale purificazione è appunto il fatto che Ifigenia, la quale ha tanti tratti di Charlotte, è sorella di Oreste. Ciò che fu il dramma personale di Goethe, acquista così un significato nuovo, diversissimo e l'*Iphigenie* poté diventare l'esaltazione del più puro spirito umanitario che trionfa sull'istinto inumano della violenza e dell'inganno.

Non fu certo facile a Goethe uomo ed a Goethe poeta restare in quella sfera della compiuta ed incondizionata rinuncia che è la sfera dell'*Iphigenie*. Wilhelm Meister ottiene al termine dei *Lehrjahre* la mano di Natalia, che è un'altra volta in parte modellata su Charlotte; si fa il fidanzamento, ma non si fanno le nozze; Wilhelm deve rendersi degno della fidanzata iniziando un lungo periodo di viaggi d'istruzione e di tirocinio. Nei *Wanderjahre* la figura

di Natalia diventa sempre piú evanescente; Wilhelm le può scrivere soltanto raramente una lettera e non deve lagnarsi della sua lontananza; essa si reca poi col fratello in America ed è convenuto che il fidanzato piú tardi la raggiungerà. Fra l'uno e l'altro romanzo s'inseriscono *Die Wahlverwandtschaften*, l'opera piú propriamente e piú compiutamente tragica di Goethe, che contiene la piú dura e piú intransigente condanna di quella volubilità erotica e di quel libertinaggio di fantasia che erano tanto forti in Goethe. La quadriglia delle due coppie male assortite — due amici e due amiche che continuano a vivere insieme nel sentimento della propria colpa, incapaci di lasciarsi, incapaci di prendersi — è tragico e spettrale rovesciamento della conclusione della *Schwedische Gräfin*, in cui le due coppie vivono tranquillamente insieme dopoché il conte si è ripresa la moglie e il suo amico si è ripresa la fidanzata. Quel trionfo della rinuncia che Goethe romanziere non seppe o non volle attuare, lo attuò Goethe poeta lirico con la suggestione della musica che sola poteva esprimere la dolorosa ebrezza di una rinuncia definitiva. In uno dei capitoli piú densi dei *Wanderjahre* Wilhelm ed un giovane pittore e due donne da loro segretamente amate trascorrono alcuni giorni sulla sponda del Lago Maggiore in un alternarsi tormentoso e delizioso d'incontri e separazioni, di addii e di ritorni. Quando l'ultima sera i quattro innamorati attraversano il lago e da un'altra barca sentono giungere a loro, ora avvicinandosi, ora allontanandosi, un triste e dolce canto⁵⁹⁾, i due amici si abbracciano piangendo; si abbracciano piangendo anche le due donne. Doppia sostituzione che — quasi per rettificare la tragica situazione finale delle *Wahlverwandtschaften* — unisce e divide goethianamente quattro cuori che sanno di non aver il diritto di amarsi.

VIII

Jean Paul, di cui abbiamo già ripetutamente parlato, riprende e varia con vena inesauribile i piú suggestivi motivi del passato pietistico goduti con la fantasia poetica piú che rivissuti con vera e profonda fede. Egli conobbe e frequentò Spangenberg, il collaboratore fraterno di Zinzendorf, fu affascinato da lui e dalla sua cerchia, e nei suoi romanzi si diletta d'immaginare giardini incantati di un'Arcadia pietistica costruita nel gusto del rococò, giardini in cui, fra arpe eoliche mosse magicamente dal vento, armonium ad acqua, altari, palle d'oro, specole astronomiche e ponti «eteroclitici», si poteva vedere ancora passeggiare proprio il fondatore del pietismo, il vetustissimo Spener. Quanto Jean Paul sia volto verso il passato pietistico, risulta soprattutto dal fatto che la sua fantasia ritorna istintivamente ed instancabilmente verso le origini francesi (ed anche olandesi) del pietismo. I suoi romanzi maggiori si imperniano sulla contrapposizione pietistica del «mondo», che è quello corrotto della corte, e della vita religiosa di provincia, special-

mente dei collegi religiosi, degli *Stifte*, in cui l'anima delle sue liliati fanciulle si apre alla fede e all'amore. Queste fanciulle che hanno sempre un nome straniero, specialmente francese⁶⁰⁾, sono figlie di corrotti e vili cortigiani epicurei, ma hanno avuto una educazione profondamente religiosa, quasi monacale, che è di stampo schiettamente straniero⁶¹⁾, sicché alla corte, che è il mondo della malvagità ed in cui dominano ministri e funzionari dal nome straniero, si contrappone il convento di suore che è asilo di pace, ma asilo esso pure straniero. D'altra parte il giovane eroe, che Jean Paul si propone di educare, è tedesco, ma ha misteriosi legami familiari con regnanti che sono o sembrano stranieri⁶²⁾, tanto che egli stesso, almeno per qualche tempo, passa per straniero. Il vero problema fondamentale dei romanzi maggiori è quello dell'educazione del protagonista a trovare la propria via, a diventare se stesso, in mezzo a tante e tanto diverse suggestioni religiose e politiche che sono tutte di origine straniera.

I romanzi di Jean Paul, che hanno tanti pregi nei particolari e tanti difetti nell'insieme, si reggono soltanto per la presenza di giovani anime floreali che si schiudono per la prima volta all'entusiasmo inebriante dell'amicizia e s'inoltrano timidamente nel magico giardino delle dolcezze e delle pene dell'amore. È sempre l'amico che conduce l'eroe verso quella che egli è destinato ad amare; e nell'amicizia, assai più che nell'amore, è la vera sostanza lirica dei romanzi. L'amico dell'eroe jeanpauliano non è il suo io migliore, è invece il suo io estroverso, è un amico mondano, troppo mondano, talora malvagio; ed è in fondo segretamente amato proprio come possibile educatore a quella conoscenza del « mondo » e della vita reale, da cui il candido eroe resterà sempre sostanzialmente escluso. Ora l'amico è violento e passionale, è soprattutto vanitoso e quindi insincero, è un attore di se stesso⁶³⁾; l'estroversione che dovrebbe essere la meta pedagogica dell'autore, è quindi condannata in partenza, come un rispecchiarsi dell'anima in quella realtà che senza l'anima è priva di vera realtà, è condannata come frivolo ed anche delittuoso narcisismo. E così l'amicizia che dovrebbe aprire l'io verso il non-io, ha il solo risultato di rivelare la scissura irreparabile fra l'io e il non-io, fra l'anima pura e la brutta o almeno spregevole realtà⁶⁴⁾.

Siccome nell'amore l'anima si manifesta in tutta la sua purezza e l'amico di questa purezza è privo, l'amore deve prendere il sopravvento sull'amicizia: il purissimo Victor non può esimersi dall'amore di Clotilde, fidanzata di Flamin, ma è guidato da un suo retto istinto, poiché Clotilde si scoprirà sorella di Flamin; dal lato opposto sta Roquairol che violenta la sorella adottiva di Albano e poi tenta di violentarne la fidanzata. Comunque si risolvono le storie d'amore, l'amico esperto non riesce a rendere esperto il suo amico inesperto, perché in fondo anche lui ha un solo desiderio, solo eccezionalmente confessato, quello di diventare candido com'è l'amico, di ridiventare cioè candido com'egli stesso era stato. Non le orripilanti scene da romanzo satanico costituiscono il pregio dei romanzi di Jean Paul, ma quelle apparente-

mente episodiche, in cui i protagonisti, che tanto vorrebbero comprendersi ed amarsi, devono dolorosamente convincersi dell'impossibilità di fondere intimamente le loro anime. « *Du bist nicht zu ändern, ich bin nicht zu bessern* » dice Vult all'amico Walt, prima di lasciarlo per sempre, riconoscendo con ciò che è peggiore dell'amico, ma ricordando anche all'amico che dovrebbe cambiarsi, che dovrebbe pur entrare in qualche modo nel mondo « esteriore ». Mentre in Goethe l'altro io dell'eroe, sia egli virtuoso come Alberto, Antonio ed il capitano delle *Wahlverwandtschaften* o malvagio come Mefistofele e Fernando, indica la via di quell'apertura verso la realtà della vita, senza la quale l'eroe non può realizzare la propria compiuta personalità, in Jean Paul avviene esattamente il contrario. Egli è l'anti-Goethe per eccellenza dell'età classico-romantica; perciò si chiude gelosamente ed ostinatamente nelle forme e nei sentimenti di un passato che la cultura tedesca aveva già da tempo superato, e fuori di quel passato non riesce a trovare motivi di poesia ⁶⁵).

IX

Il romanticismo è l'età in cui il culto dell'amicizia raggiunge il suo punto più alto e diventa passione frenetica; è anche l'età in cui compaiono in numero eccezionalmente grande coppie di fratelli o di fratelli e sorelle che con la loro intima, imprescindibile collaborazione creano opere di sinpoesia, sincritica e sinfilosofia; quanto all'amore, è quasi inutile aggiungere che esso ha nel romanticismo la sua età aurea. Nonostante il confluire di questi tre fatti, il romanticismo non conosce più un vero e proprio legame fra l'amicizia e l'amore. Clemens e Bettina Brentano sembrano formare con Arnim il più compiuto terzetto; nella loro poesia però né l'amicizia ispira direttamente l'amore, né l'amore l'amicizia ⁶⁶).

Hölderlin rivoluziona come nessun altro poeta l'amicizia, esasperandola tragicamente ⁶⁷), e conferisce all'amore una magica purezza ed un'intensità dolorosa prima ignote; ma nello *Hyperion* la tragedia dell'amicizia non è propriamente legata alla tragedia dell'amore ⁶⁸). Il bisogno orgiastico di totalità che distingue tutti i romantici, tende ad annullare, specialmente nel gruppo di Jena, la personalità concreta dell'amico ed anche quella dell'amata. La « fame di amicizia » di Federico Schlegel e di Tieck, che avevano tanto bisogno di avere molti, moltissimi amici, amici « interessanti » in quanto ispiratori di nuove idee e di nuovi motivi poetici ⁶⁹), è alla base della geniale sincritica di Federico e dell'assai poco poetica sinpoesia di Tieck; affamato di amici era però anche Novalis, secondo il quale nell'amicizia si « mangiava letteralmente » l'amico, si viveva di lui; ed ogni nuovo amico era conglobato alle amicizie precedenti, in vista di una sincritica e sinpoesia romanticamente progressivo-universale. Progressivo-universale era negli amici di Jena anche l'amore; nell'*Ofterdingen* e nella *Lucinde* il nuovo amore acco-

glie e rifonde in sé l'amore precedente o gli amori precedenti. Per Klopstock ogni amata era la stessa «immortale amata»; per i romantici di Jena ogni nuovo amore era un ulteriore passo verso lo spirito dell'amore universale. L'esito positivo e l'esito negativo di tale bisogno d'indivisa totalità mistica, in cui l'amore non è piú amore e l'amicizia non è piú amicizia, ma vi è una sola cosa, la fede assoluta o l'assoluta disperazione, ci sembra offerto da Novalis e da Tieck.

«Cristo e Sofia!» annota Novalis nel diario esortandosi a concentrarsi nel ricordo dell'amata e a prepararsi ad una morte mistico-religiosa. Antiche tradizioni mistiche⁷⁰⁾ identificavano la Divina Sofia col Verbo e anche con la madre di Dio; Novalis può aver concepito la Divina Sofia sulle orme di Zinzendorf sotto la forma di quella Colomba, che era Madre Colomba, la madre di Frate Agnello. Tre mesi dopo la morte di Sofia egli accenna nel quarto dei *Geistliche Lieder* in termini velati ad una «mirabile visione» che non osa narrare; la poesia può essere intesa soltanto nel senso che egli vide il Redentore che teneva per mano Sofia. In questo mistico triangolo il Redentore appariva come ideale pronubo dell'amore di Novalis e di Sofia. Subito dopo Sofia sembra aver assunto il ruolo principale: il canto quattordicesimo esalta la Madonna che tiene fra le braccia il Divino Pargolo, il «piccolo Dio»; nell'ultimo canto il Redentore non vi è piú e Novalis contempla con un senso d'indicibile felicità la Madonna la cui visione gli permette di vivere per sempre nel paradiso⁷¹⁾. L'«amico dell'anima» è, dunque, progressivamente assorbito dallo spirito dell'amore universale che è l'Eterno-femminino raffigurato cristianamente, anzi cattolicamente, sotto la specie della Madonna, la quale è la madre di tutti, anche ed in particolare del Redentore; del Redentore il poeta diventa con ciò ideale fratello. Nell'*Ofterdingen* Sofia potrà essere successivamente Matilde, Ciana ed Edda; sarà cioè Iside, la Grande Madre cosmica verso cui conduce ogni via, poiché ogni umana via è via di ritorno, la via che «conduce a casa».

Tieck che nutrì la sua impurissima fantasia di visioni delittuose che lo riempivano d'orrore ed insieme di autoammirazione (l'uccisione dell'amico, la profanazione dell'amore ed in particolare l'incesto con la sorella) rielaborò e fuse compiutamente questi motivi in quel piccolo sinistro capolavoro che è *Der blonde Eckbert*. Il pallido sognatore, cui sembra bastare l'affetto della moglie Berta e dell'amico Walter, si sente colpevole di una colpa sconosciuta e prende ad odiare l'amico, quando comprende che l'amico — il suo io migliore, la sua coscienza — conosce la sua colpa che egli stesso ignora o finge di ignorare. Che la colpa sia stata in realtà commessa dalla moglie e che egli sia indotto ad uccidere l'oramai odiato amico e poi un'altra persona in cui l'amico sembra rivivere, non è essenziale; essenziale è soltanto che la colpa della moglie è veramente colpa di Eckbert, poiché la moglie — il cui nome non per nulla è parte del suo stesso nome — è in realtà sua sorella, il proprio altro io femminile, la propria perversa fantasia capace

soltanto d'immaginare delitti senza nome. Nel momento estremo della follia tutte le colpe individuali — illusorie — si fondono in un sentimento — realissimo — della colpevolezza universale del protagonista; è distrutto il principio dell'individuazione ed esiste soltanto l'anima del poeta — deformazione involontaria dell'Io assoluto di Fichte — che ha la sola capacità di creare incessantemente mondi fantastici destinati a crollare ed a rivelarsi inesistenti: « *Gott im Himmel! sagte Eckbert stille vor sich hin, in welcher entsetzlichen Einsamkeit habe ich dann mein Leben hingebracht!* » L'io riconosce qui « in silenzio » la propria verità: la solitudine del vuoto e della disperazione, in cui sono conglobati e distrutti in un atto solo e l'amicizia e l'amore, la volontà morale e la fantasia peccaminosa di Tieck⁷²). È la negazione più empia dei due più nobili ideali del Settecento tedesco: dell'amicizia purificatrice e dell'amore sororale.

LADISLAW MITTNER

¹) Nella sua opera fondamentale, che resta una miniera inesauribile, sull'amore nel Settecento, P. KLUCKHOHN, *Die Auffassung der Liebe im XVIII Jahrhundert und in der Romantik*, Halle, 1931-1932, si limita ad osservare che i poeti anacreontici collocavano l'amicizia al di sopra dell'amore (p. 181).

²) L'unica vera eccezione è costituita da Günther, la cui poesia era proprio per questo motivo « vissuta » in senso ben diversamente concreto. La perplessa domanda che ancora Lotte fa a Werther (« *Warum denn mich, Werther? Just mich, das Eigentum eines anderen? Just das?* ») basta da sola ad indicare la rivoluzionaria novità del romanzo: esso rappresenta un uomo che si innamora « proprio » di quella di cui non dovrebbe innamorarsi. Il che non toglie che anche Werther viva in una sia pur passionalissima illusione erotica; anima emotiva che ha bisogno di emozioni sempre diverse e sempre rinnovabili, Werther ama « proprio » la fidanzata di un altro, poiché vuole sperare e disperare, esaltarsi ed avvilitarsi alternativamente; si veda su ciò il mio saggio *Il « Werther » romanzo antiwertheriano* nel volume *La Letteratura tedesca del Novecento ed altri saggi*, Torino, 1960, spec. pp. 73-81.

³) In una scena centrale del romanzo *Hesperus Victor*, il suo amico Flamin e Clotilde, fidanzata di Flamin, recitano insieme l'*Ifigenia*. Vedendo lagrime negli occhi di Clotilde, Victor-Oreste è indotto da una « voce virtuosa » della sua anima a rivelarle un grande segreto che gli è stato affidato, che cioè Flamin è fratello di lei. Essa lo ringrazia « con un sorriso da moribonda »; conseguenza di tale rivelazione sarà che Clotilde-Ifigenia, non più legata dal vincolo del fidanzamento a Flamin-Pilade, potrà essere amata da Victor-Oreste; ma l'amore fra Victor e Clotilde sarà sentito appunto come amore fra due che si sono riconosciuti fratello e sorella, avendo assunto le parti di Oreste ed Ifigenia.

⁴) In una predica nuziale inserita nell'autobiografia di Jung-Stilling l'altissimo valore del matrimonio è provato col fatto che esso è superiore *persino* all'amicizia: i genitori possono infatti dividere gli amici, come Saul cercò di dividere Gionata da David, non possono invece dividere quelli che si sono uniti in matrimonio, poiché il vincolo matrimoniale (altra convinzione fondamentale del Settecento tedesco) non poteva essere contratto (o era addirittura privo di validità) senza il consenso dei genitori. È quanto mai caratteristico il particolare che la predica nuziale parla con ammirazione di Gionata e David, senza neppur accennare all'amore fra David e Micol (*Sämtliche Schriften*, ed. di J. N. Grollmann I. 1835 p. 412). Secondo la Klettenberg David ama Gionata, ma assai più ama il Redentore: « *Der unsichtbare Freund, unser Immanuel, aber bleibt ihm allzeit doch unendlich viel lieber* » (H. FUNCK, *Die Schöne Seele*, 1912, p. 178). In questo passo a Dio che proteggeva i due amici dell'Antico Testamento, è sostituito quasi inavvertitamente il Redentore, amico invisibile di tutti i credenti. Nei *Flegeljahre* di Jean Paul Walt cerca di farsi amico di un giovane che sembra destinato a questa parte per il fatto stesso che si chiama Gionata. Le rappresentazioni iconografiche del Medioevo presentano a tal riguardo qualche notevole precedente: « Se Cristo è il vero David, perché non potrà io essere quel Gionata che ha veramente imitato Cristo? » (Cfr. W. LANKHEIT, *Das Freundschaftsbild in der Romantik*, Heidelberg, 1952, p. 15).

⁵) « *Fi des amis!* » esclama Fénelon. « *Ils sont plusieurs et par conséquent ils ne s'aiment guère ou ils s'aiment fort mal. Le moi s'aime trop pour pouvoir aimer ce que l'on appelle lui ou elle* » (*Lettres spirituelles* edite da S. De Sacy, Parigi 1861, I. p. 537). La feroce condanna sembra voler colpire

soltanto chi ha più di un amico; in realtà essa nega che fra due anime vi possa essere quel « puro amore » che vi è soltanto fra l'anima e Dio.

⁶⁾ *Moralische Vorlesungen*, XXIV. *Von den Pflichten der Verwandtschaft und Freundschaft*. Gellert cerca di giustificare in parte le amicizie particolari, non ammette però che esse siano esaltate come eroiche, poiché da ciò deriva un danno alla « filantropia generale ». L'amicizia « particolare » deriva da una « parzialità » non giustificabile. Scrivendo alla Lucius, Gellert si confesserà scherzosamente troppo « parziale » per permetterle che essa sposi uno che non sia suo amico (opere edite da J. L. Klee, IX. 24).

⁷⁾ Cristo impone di amare il prossimo (S. Matteo 22, 39), anche se è nostro nemico (S. Matteo 5, 44); nell'ultima cena però egli raccomanda agli apostoli un amore particolare: « Amatevi gli uni gli altri come io ho amato voi » (S. Giovanni 13, 34 e 15, 12) con l'importante aggiunta: « Nessun amore è più grande di colui che dà la vita per i suoi amici » (S. Giovanni 15, 13). Se Cristo si apprestava a morire per i suoi « amici » e li faceva con ciò rinascere dal peccato, evidentemente quelli che si sentivano già rinati in Cristo, non potevano non sentirsi suoi amici particolari, quasi suoi fratelli: la risurrezione di Cristo era per loro figura ed anticipazione della propria rinascita. Per la Klettenberg gli amici in Cristo erano addirittura membra di Cristo: « Wenn ich aufhören sollt, seine Brüder und Glieder zu lieben » (p. 239). W. Rasch (*Freundschaftskult und Freundschaftdichtung im deutschen Schrifttum des XVIII. Jahrhunderts*, Halle-Saale, 1936, p. 51) rileva che il rapporto fra il credente e Cristo si confondeva facilmente con quello fra il credente ed il suo amico; gli sfugge che l'amicizia era spesso conclusa nel nome di Cristo e per diffondere il culto di Cristo.

⁸⁾ La Klettenberg credeva « Duss er Mensch war, als Mensch stirbe » con la gravissima aggiunta: « noch Mensch ist » (p. 262). Per Lavater era addirittura idolatria l'adorazione di quel « metaphysisches Unding » che era un Dio concepito « fuori di Cristo ». Tale « Unding » era conseguenza di un'astrazione che la « mente proterva » aveva ricavato dall'idea di un uomo perfetto nel più alto grado, dall'idea cioè di Cristo. Su questo problema si veda in particolare RITSCHL, *Geschichte des Pietismus*, II. pp. 601-602.

⁹⁾ Lo Spirito Santo è per Zinzendorf la Divina Sofia e con ciò la seconda Eva, madre di tutti i credenti.

¹⁰⁾ Lutero aveva trasformato le tende (S. Matteo 17, 4) in capanne, onde rendere la situazione accessibile anche alla mente dei tedeschi meno colti.

¹¹⁾ Le parole di Pietro sono commoventi per il loro pudico riserbo: egli infatti non osa rivelare il desiderio più profondo della sua anima, quello di voler dimorare anche lui in una tenda come Gesù, Mosè ed Elia. Secondo Fénelon Pietro sul Tabor « si trovava in una specie di illusione » (Lettera al Padre Lami, 26 ottobre 1701). Ben diversa era la concezione dei pietisti che erano letteralmente soggiogati dall'idea di vivere in una capanna pervasa dallo spirito del Redentore. Nelle molte capanne degli idilli settecenteschi si sente quasi sempre un afflato religioso: l'amico, con cui si divide la capanna, ha spesso una misteriosa aureola simile a quella dell'Amico degli uomini. Siccome le tende, o capanne che siano, significano anche il corpo mortale che alberga l'anima e che è destinato ad essere distrutto e poi a risorgere (specialmente *Ai Corinzi* II, 5, 1), le capanne del monte della trasfigurazione potevano essere intese come capanne dell'immortalità. Klopstock esaltò le capanne dell'amicizia, le capanne dei giovani poeti uniti dallo stesso entusiasmo religioso e poetico e contrappose ripetutamente alle capanne « mortali », alle « capanne della divisione » (*Messias*, XV, 1545) le capanne dell'immortalità. Gli uomini erano destinati a morire e le loro amicizie erano destinate ad essere provvisoriamente divise; ma nel cielo la capanna dell'anima, il corpo, sarebbe rinato e gli amici sarebbero stati per sempre uniti nell'indistruttibile capanna dell'amore serafico.

¹²⁾ Ricordiamo in particolare l'ospitale « Hütte » di Gleim a Halberstadt. Wieland riassumerà nella poesia *An Psyche* il triangolo sentimentale e il culto della capanna in un solo verso, dando però all'amata la precedenza sull'amico: « Ein liebend Weib, ein Freund und eine Hütte ». Per il Goethe stürmeriano si veda la nota 54.

¹³⁾ Al verso 13, 25 di S. Giovanni: « Johannes erat in sinu Domini; inde reclinabat se quam familiariter ad pectus Jesu, eo ipso tegens animum interrogandi; deinde clam interrogavit » (cioè per non essere sentito dagli altri apostoli, v. 28). Al verso 21, 20: « Accubuerat super pectus, sermo concisus, i.e. accubuerat in sinu Jesu et sic demum applicarat se ad pectus eius ». (J. A. BENDEL, *Gnomon Novi Testamenti*, edizione del 1742).

¹⁴⁾ Per il sublime passo hölderliniano in *Patmos* si veda il nostro commento in *Hölderlin-Jahrbuch*, 1957, p. 131.

¹⁵⁾ Della Thomaswonne parla fra gli altri la Klettenberg (p. 251); vedi anche « Hier darf ich wie Johannes liegen, Auch mir vergönnt er Thomas' Glück » (p. 216).

¹⁶⁾ Innumerevoli esempi impoeticissimi in Zinzendorf; alla colomba che si nasconde nella roccia si alterna l'ape che succhia amorosamente il sangue delle ferite di Cristo. Per la Klettenberg Cristo è « la roccia della salute », roccia dalle cui ferite sgorga dolcezza (p. 203): « Drum schliess ich mich in die Ritzen - Deiner offenen Seite ein » (p. 201).

¹⁷⁾ Oltre alla biografia dell'amico e collaboratore Spangenberg, (1172-1775) abbiamo tenuto sempre presente G. REICHEL, *Die Anfänge Herrnhuts*, Herrnhut 1922, G. E. VON NATZMER, *Die Jugend Zinzendorfs*, Eisenach 1894, e l'importantissima opera di W. JANNASCH, *Erdmüthe Dorothea Gräfin von*

Zinzendorf, Herrnhut 1915. Sono tutte opere apologetiche, in parte veri panegirici, le cui testimonianze vanno sempre vagliate con molta prudenza. Uguale, se non maggior prudenza richiedono studi recenti di psicanalisti (O. PFISTER, *Die Frömmigkeit des Grafen Zinzendorf*, 1925²⁾) che vedono in Zinzendorf l'elemento patologico, non l'elemento positivo, il vigoroso, veramente infaticabile spirito missionario.

¹⁸⁾ Reichel, pp. 50 e 127.

¹⁹⁾ Reichel, pp. 128 e 152. Nel *Titan* di Jean Paul il protagonista, Albano, fa la sua prima comunione accanto all'ancor sconosciuta Liana che diventerà sua fidanzata. Ecco come i due fidanzati, dopo un duplice abbraccio fra due fratelli e due sorelle, si baciano per la prima volta: « *Albano berührte bebend Lianen Blumenlippe wie Johannes Christum küsste* » (volume secondo, fine del capitolo XIV). Faust profana nel modo più empio il sacramento dell'eucarestia (« *Ja, ich beneide schon den Leib des Herrn, — Wenn ihre Lippen ihn indes berühren* »); non meno empia è la profanazione compiuta da Jean Paul che paragona il primo bacio d'amore al bacio dato da S. Giovanni a Cristo.

²⁰⁾ Nei notevolissimi saggi della Klettenberg sull'amicizia vi è un solo breve inciso sull'amore fisico. Come vi è amicizia coniugale senza amore, così vi può essere amore senza amicizia coniugale; l'« anima bella » confessa francamente che tale amore le è sempre sembrato ripugnante (p. 181). Questo amore le è personalmente noto come *Tändelei*, frivolo passatempo che sembra innocente ed è pericolosissimo, perché distoglie per sempre l'anima da Dio.

²¹⁾ Gli esempi non si contano. Nell'*Insel Felsenburg* Concordia, che nell'isola deserta vive sola con Albert Julius, si risolve a proporgli di sposarla, perché ha sentito il canto, con cui egli nella solitudine sfogava i suoi dolori d'amore. Nella commedia *Die zärtlichen Schwestern* di Gellert la protagonista si lascia sfuggire, sia pure soltanto in forma impersonale e senza condurla a termine, una confessione del suo amore ispirato dalla compassione: « *Sie sehen so traurig aus, dass man sich des Mitleidens...* » (II. 4). La *Geschichte der schwedischen Gräfin von G** ci racconta la storia della moglie di un governatore russo che s'innamora del conte G*, perché questi soffre tanto nella prigionia; rimasta vedova, essa sposa l'attendente del conte, commossa dalla compassione che questi dimostrava per il suo padrone.

²²⁾ « Sotto il melo ti ho destata » dice il mistico fidanzato nel *Cantico dei Cantici*, (8, 6) « sotto il melo, dove ti generò tua madre. » Nel *Messias* la Sulamita è destata da Salomone sotto il melo nell'ora fresca dell'alba (IV. 685 e 886). L'accento a Salomone mancava ancora nel testo zurighese del 1751; nell'edizione del 1799 a Salomone fu prudentemente sostituita la madre della Sulamita. Ma nelle due brevi odi *Ihr Schlummer* e *Das Rosenband* Klopstock alterna con estrema delicatezza il desiderio di lasciare l'amata immersa nel sonno, che è un sonno paradisiaco, ed il desiderio di svegliarla, cioè di farla « rinascere » nell'amore e per l'amore.

²³⁾ « *Der an Imanuel geschriebene Brief [sei] nur der Umschlag des Briefes an Klotilde; die Freundschaft ist immer (!) der Deckmantel der Liebe* » (*Hesperus*, capitolo 30).

²⁴⁾ Si vedano a tale proposito le opere elencate nella nota 17 e FR. TANNER, *Die Ehe im Pietismus*, Zürich, 1952.

²⁵⁾ Kluckhohn osserva che la concezione del marito vicario o maggiordomo di Cristo si trova già in Bernardo di Clairvaux, in Tauler ed in Angelo Silesio senza che si debba parlare di una necessaria influenza diretta di questi mistici su Zinzendorf (*op. cit.*, pp. 133-136).

²⁶⁾ NATZMER, *op. cit.*, p. 81.

²⁷⁾ p. 271.

²⁸⁾ Era questa un'interpretazione comunissima. Al protagonista dei *Lebensläufe nach aufsteigender Linie* di Hippel compare in sogno la moglie morta, Mine, e gli concede di sposare Tine (Kluckhohn, p. 493); i due nomi quasi uguali suggeriscono di per sé l'idea che le due donne fossero quasi sorelle. Jung Stilling si fidanzò dopo la morte della prima moglie con la colta ed intelligente Selma; il fidanzamento era già concluso, quando la loro comune amica Sophie von La Roche rivelò che la moglie aveva designato proprio Selma a succederle. Risulta poi che secondo il desiderio della moglie Stilling avrebbe dovuto sposare un'altra amica di lei, Elsa; dopo le nozze con Selma il neomarito compose una canzone in cui afferma che Elsa è Selma. (I due nomi godevano nel Settecento di una particolare predilezione, essendo l'uno e l'altro nomi della *Seele* e dell'amore spirituale). Nel *Titan* Albano dopo la morte della fidanzata Liana si fidanza secondo il desiderio di lei con Linda; i due nomi sono un'altra volta assai simili. Nella vita e nella poesia di Klopstock vi è più d'una deformazione della realtà concreta dell'« amata immortale » che doveva essere sempre la stessa amata, sempre la stessa anima gemella creata da Dio in un atto solo con la sua anima. Dopo aver cantato Fanny, al secolo Marie Sophie Schmidt, Klopstock esaltò Meta Moller col nome di Cidli; ma questo nome era stato da lui usato incidentalmente anche per la Schmidt (*An die künftige Geliebte*, redazione del 1751), così come Meta stessa nella lettera del 14 agosto 1754 si firmò col nome Fanny, quasi per avocare a sé la qualifica di vera « amante immortale ». Dopo la morte di Meta-Cidli il poeta s'innamorò di una Cilie (cioè Cäcilie) e nell'estrema vecchiaia sposò una nipote della « vera » Cidli. L'ode *An Done* fu scritta per una donna che Klopstock pensava di sposare immaginando che la morta Meta benedicesse dall'alto l'unione e che per giunta la stessa creaturina di lui e di Meta — nata morta — nominasse nel cielo esultando le due donne, quasi avesse una madre sola nell'una e nell'altra. (« *Meta! Done!* ») A parte simili distorsioni difficilmente sopportabili, l'amata immortale di Klopstock è sempre la stessa amata, perché è amata da un uomo assetato d'immortalità anche nell'amore, da un uomo in cui anche l'amore è bisogno d'immortalità. Nel *Messias* vi è una Cidli, la figlia di Giairo risuscitata da Cristo; questa Cidli è certamente ispirata dalla Schmidt ed il suo Klopstock si chiama Lazzaro e poi Semida (Canto IV). Vi è poi un'altra Cidli

che è Meta morta di parto ed il cui Klopstock si chiama Gedor (XV. 419 sgg.); ma alla fine dello stesso canto e poi in tre scene del canto XVII Meta-Cidli ricompare accompagnata da Semida. Klopstock preferisce insomma sdoppiare se stesso, pur di conservare l'ideale unicità dell'immortale amata. Ricordiamo qui la pia consuetudine di accogliere in un bacio l'estremo respiro del moribondo, il quale con ciò continuava quasi a vivere nell'anima di chi lo aveva amorosamente assistito; così il padre di Jung Stilling accoglie in un bacio l'estremo respiro della moglie Christiane ed il fratello maggiore di Lotte quello di Werther. Nell'*Alceste* di Wieland si legge nella scena dell'annuncio della prossima, inevitabile morte dell'eroina: «*Du lebst, Admet, und eilest nicht, Alcestens Seele aufzuzungen?*».

²⁹⁾ Nello *Hesperus* di Jean Paul Victor scorge Clotilde accanto alla tomba dell'amica Giulia morta per amore, tanto che crede di vedere Giulia risuscitata; subito dopo Victor e Clotilde sono benedetti da Emanuele. Nel *Titan* Albano vede la sconosciuta Idoine, che dovrà sposare, sulla tomba di Liane che fu sua fidanzata; Idoine somiglia tanto a Liane da sembrare «quasi la stessa donna». L'idea della morte in Jean Paul è spesso quasi presupposto dell'attuabilità dell'amore. Victor si sente autorizzato a baciare Clotilde, perché ha deciso di uccidersi; e crede di doversi uccidere, perché le deve rivelare un tremendo segreto che ha giurato di non rivelare mai se non in punto di morte: il segreto che Flamin, che essa sta per sposare, è fratello di lei. Siebenkäs finge di essere morto per liberarsi dalla moglie e al posto della propria salma fa seppellire un fantoccio; aveva promesso a Natalia (nome tipico della rinascita) di non rivederla più in questa vita; ma, essendo oramai «morto», la può rivedere — e la rivede sulla propria tomba, dove Natalia si reca a pregare.

³⁰⁾ Parole finali del volume IV.

³¹⁾ Nello *Hesperus* la morta Giulia lascia cadere alcune gocce di pioggia su Clotilde e Victor che si rifugiano sotto un pergolato, sentendosi protetti e guidati dall'amica morta: il simbolico pergolato rappresenta per i due innamorati felici ciò che in altre circostanze simili sarebbe la simbolica capanna.

³²⁾ Due lettere attuano compiutamente lo schema del mistico triangolo filadelfico: Gliceria è consolata sulla tomba dell'amica dall'innamorato, mentre figure celestiali aleggiano intorno a loro («*Hier schliessen wir ein Bündnis mit unserer Seele*»), dove *Seele* è anche o soltanto l'anima dell'amica morta). In un'altra lettera il poeta è lieto di poter offrire la mano «fraterna» a Selima (metamorfofi frequente di *Seele*); essa possiede infatti forse come genio tutelare l'anima della morta Ismene, il cui amico non aveva saputo accogliere in un bacio il suo estremo sospiro.

³³⁾ Non bisogna però sopravvalutare l'efficacia della Rowe. Nella sua opera i morti scrivono le loro lettere ai vivi, ai quali soltanto alcuni di essi hanno il permesso di presentarsi, per convincerli della sopravvivenza dell'anima, ma anche per trattenerli dal peccato; questo secondo motivo manca in Klopstock e nei suoi amici. In una sola delle 20 lettere della Rowe, nella settima, vi è un triangolo: Delia vi comunica all'amica che dopo la sua morte fu accolta nel cielo dal fratello di lei che essa da molto tempo amava. Nella lettera precedente vi è una situazione assolutamente inconcepibile nell'atmosfera serafica: un vedovo non vi si comporta da «fratello» con la cognata, ma la perseguita con odiose proferte d'amore.

³⁴⁾ È da notare qui che la letteratura e le biografie offrono vari esempi di pronube morte, ma nessuno di pronubi morti (tolto forse il solo Emanuel che nello *Hesperus* benedice, consapevole della propria prossima morte, la coppia dei protagonisti). Il fatto può avere una spiegazione mistico-poetica (l'anima è femminile), ma anche una spiegazione realistica, tristemente realistica (altissimo era ancora il coefficiente di mortalità nelle donne specialmente per infezioni puerperali).

³⁵⁾ Ci riferiamo soprattutto alle cinque odi 12-15 e 17 che sono scritte in metro più propriamente greco; sono proprio queste indubbiamente le poesie più significative della raccolta.

³⁶⁾ «*Du Thyrsis, oder besser, andrer Damon!*» (Num. 17).

³⁷⁾ Vedi la nota 28.

³⁸⁾ Sei anime morte piamente il Giovedì Santi (canto V.); i nascituri che videro Cristo crocifisso (canto X.); i «santi» risorti subito dopo la morte di Cristo (canto XI.). Ben undici gruppi di risorti si presentano nel canto XV. ai futuri cristiani; l'ultimo è costituito da Cidli e Semida, coppia felice che per la prima volta si abbraccia lassù e non nelle «*Hütten der Trennung*» (XV. 1545), non nelle effimere ed illusorie «capanne terrestri».

³⁹⁾ XVIII. 421-4 e con parole simili 430 e 433-4.

⁴⁰⁾ La particolare importanza di questa scena è provata anche dal fatto che il canto successivo si apre col sogno di Adamo che era previsto nel primissimo progetto di Klopstock. Qui è dunque l'esatta linea di divisione fra le parti concepite fin dall'inizio e quelle apparentemente episodiche che furono inserite più tardi ed in cui domina la corallità dei risorti nel sentimento dell'amicizia. L'originalità della struttura del *Messias* è l'inserzione di un'ampia e multiforme azione secondaria (storie di amici rinati) che corre parallela all'azione vera e propria (redenzione dell'umanità per opera di Cristo). Le due azioni si fondono senza residuo in quella scena che è indubbiamente la più bella di tutto il poema: nella scena di Cristo risorto che appare agli apostoli per la prima volta sulla riva del lago di Tiberiade (XIX. 268 sgg.). In questa scena infatti il Redentore si presenta, a redenzione compiuta, non come Redentore, ma come testimone della propria immortalità, promessa e pegno dell'immortalità dei suoi «amici». Questa scena, ispirata con ogni probabilità dalla visione dell'alba sul lago di Zurigo, era certamente già compiuta nel 1752.

⁴¹⁾ Già Zinzendorf aveva cantato in versi d'impareggiabile volgarità la moglie insieme all'assai più giovane Anna Nietschmann: «*Die Frau ist seines Leibes Rieb* (sic), — *Das Mägdelein seiner Seele*

lieb: — *Die können sich vertragen*.» Accordo perfetto, dunque, ma non diverso da quello che piaceva tanto a Bodmer nella storia di Giacobbe: l'anima del patriarca apparteneva più a Rachele, il corpo più a Lia.

⁴²⁾ Psyche s'ispira indubbiamente almeno in parte al fedele amore platonico di Wieland per Sophie Gutermann; la delusione che Danae fa provare ad Agathon ritrae la delusione che causò al poeta la meno platonica sorella di Sophie, Caton. Il corruttore Ippia è modellato sul conte Stadion, di cui Sophie sposò il figlio illegittimo, von La Roche.

⁴³⁾ Danae colpisce subito Agathon, perché somiglia alla perduta Psyche; si apprende poi che essa si chiama anche Psyche. Nella scena del primo banchetto Danae esegue la danza di Dafne che resiste ad Apollo, ma Agathon sembra che essa resista troppo debolmente; Danae ripete poi secondo il desiderio di Agathon la pantomima con movenze meno frivole ed Agathon, « per il solito effetto meccanico della fantasia », scorge subito Psyche nella reale Danae. Le meditazioni agrodolci di un capitolo del libro IX (« *Ein glücklicher Zustand — wenn er davern könnte!* ») sulla colpa e l'innocenza, sulla fedeltà ed infedeltà nell'amore sono fra le pagine psicologicamente più vive e profonde di Wieland.

⁴⁴⁾ Idris dev'essere riscaldato dalle dolci parole della silfide che custodisce la statua, per avere il coraggio di baciare il freddo marmo, facendo « alla maniera platonica ciò che i fauni fanno faunescammente »; con ciò Zenide, liberata da un malvagio incanto, si « ridesta » all'amore, poiché nella statua, che è lei medesima, è entrata per effetto del bacio non la propria anima, ma l'anima di una ninfa prima disprezzata da Idris. Nelle scene episodiche compare un gallo gigantesco accanto ad una donna addormentata, il cui amante è trasformato in pappagallo e poi in un ripugnante drago; Idris resiste al furore bacchico delle centauresse (come già Agathon alle menadi) e con ciò scioglie dall'incanto Deianira che bacia teneramente un centauro, scambiandolo per il proprio amante. Essenziale rimane sempre il contrasto fra il puro Idris, « armato d'idee » (platoniche) ed armato quindi di una sola spada adamantina il cui tocco irrigidisce subito ogni persona viva, ed il suo animo-nemico Ifalf, coperto di pelle leonina e provvisto di una clava fallica. Nel *Wintermärchen* sarà la shakespeariana testa d'asino a redimere il re delle Isole Nere, il cui corpo dalla cintura in giù fu trasformato in nerissimo marmo. Accanto alle « ombre » incorporee degli innamorati platonici compaiono figure naturalmente e quasi bestialmente sane, come il protagonista di *Pervontes* che ha qualcosa di un mulo; e nulla di più wielandiano dell'idea che ad Abdera, dove si discute tanto intorno all'ombra di un asino, i cittadini si dividono in ombre ed in asini.

⁴⁵⁾ Hüon si comporta cavallerescamente con Angela, liberata dal mostruoso gigante Angulaffer (= Angela + Kaffer?); la riconsegna al fidanzato Alessio e si rende con ciò degno dell'amore di Rezia che subito dopo vede in sogno per la prima volta quasi come un premio per la tentazione superata. Al terzetto Angela, Alessio e Angulaffer corrisponde quello costituito da Rezia, Hüon e Babekan: quest'ultimo si presentò probabilmente alla fantasia di Wieland come una specie di nobile, ma sinistro centauro: nel suo nome sembrano fondersi la parola khan ed il nome del destriero Babieca. Babekan, che dovrebbe sposare Rezia, è il sosia nero di Hüon; per dare una prova d'amore a Rezia, egli affronta un terribile leone che sarà invece ucciso da Hüon. D'altra parte Angela e Alessio, che frenano per tre anni il loro ardore amoroso, sanno resistere là dove Hüon e Rezia falliranno. Wieland crea così fra le figure principali e secondarie una perspicua simmetria che nell'*Idris* manca ancora del tutto.

⁴⁶⁾ Rimando al mio saggio già citato, pp. 72 e 79.

⁴⁷⁾ Le tragiche storie di Colma e di Daura sono quasi uguali. Entrambe sono rapite dall'amato che, dopo averle fatte fuggire dalla casa paterna, muore non senza aver ucciso, nell'una e nell'altra storia, il fratello dell'amata.

⁴⁸⁾ A Sesenheim Goethe lesse in una serata sola tutto lo *Hamlet*; Federica lo ascoltò con le guance imporporate, emettendo di tempo in tempo un profondo respiro; non è difficile immaginare quale tremenda impressione dovesse destare nella sua anima l'ultimo dialogo fra Ofelia ed Amleto letto da Goethe come soltanto egli sapeva leggere. Il nome di Valentino, il fratello dell'amata ucciso da Faust, deriva dallo *Hamlet* e la scena finale nel carcere è piena di reminiscenze della scena della follia di Ofelia. Nei *Lehrjahre* Goethe cercherà di liberarsi con un giuoco quasi umoristico dal rimorso della sua colpa nei riguardi di Federica. Compare nel romanzo un giovane simpatico e sventato che si chiama Laerte, come il fratello di Ofelia; egli propone a Guglielmo subito una gara di scherma. Ma questo Laerte è tutt'altro che pericoloso; e la sua amante, Philine, diventerà amante anche di Guglielmo. Fratellanza dunque, se si vuole, anche qui, ma di natura ben diversa. Poi Laerte sparisce per sempre e si presenta Lotario, il cui nome contiene le stesse consonanti del nome Laerte; e Lotario è fratello di quella Natalia che è destinata ad essere il grande amore di Guglielmo.

⁴⁹⁾ La scena del fidanzamento, con la generosa pronuba che nasconde il proprio amore, ci offre un perfetto triangolo filadelfico: « *Allwina ruhte an Henriettens Busen. Da empfang sie Woldemars Gelübde, da ergab sich ihre Seele dem Edlen.* »

⁵⁰⁾ Nelle lettere di Schiller fidanzato non manca il caratteristico amplesso a tre: « *Ich drücke euch an mein Herz und diesen Kuss bringe euch der Engel der Liebe.* »

⁵¹⁾ Sulla quale si vedano le nostre *Ambivalenze romantiche*, Firenze 1954, pp. 160-1. Il desiderio di possedere le due sorelle doveva essere forte in Tieck prima ancora del matrimonio. In due racconti tieckiani inseriti nelle *Herzensergiessungen* si narra la storia di due pittori che a Roma si convertono al cattolicesimo. L'amata del primo si chiama Amalia, quella del secondo Maria: sono i nomi delle due sorelle Alberti.

⁵²⁾ XII, 10.

⁵³) « *Shakespeare, mein Freund, wenn du noch unter uns wärest, (...) wie gern wollte ich die Nebenrolle eines Pylades spielen, wenn du Orest wärest* » (Zum Shakespeare-Tag). « *Wär ich einen Tag und eine Nacht Alzibades, und dann wollte ich sterben* » (Morris 2, 120). In una lettera a Herder Goethe si dichiara scherzosamente suo scudiero, troppo debole per reggere la sua corazza; in modo non diverso Werther traduttore di Ossian si diletta della fantasia di essere lo scudiero del vecchio bardo.

⁵⁴) Il Goethe stürmeriano trasforma nel modo piú radicale il complesso dei sentimenti che ispirava la « capanna » del passato pietistico. Il viandante sogna la capanna (*Wanderers Sturmlied*) che gli è pur sempre negata (*Der Wanderer*; lettera del 20 gennaio di Werther, la sola indirizzata a Lotte); Prometeo si crea con le sue sole forze la propria capanna, capanna terrestrissima del demiurgico lavoro umano espressamente contrapposta al palazzo degli dei; Faust sa che la sua passione per Gretchen è empia, perché indivisibile dalla sua volontà di profanare e di distruggere la « capanna » (*Urfaust*, V. 1420) dell'antica e salda tradizione religiosa che è per Gretchen la sola possibile forma di esistenza. (Della distruzione di una capanna si renderà colpevole anche il vecchio Faust.) Nel *Wilhelm Meister* alla capanna si sostituisce la neoclassica Rotonda e poi la Torre della massoneria cosmopolita; lo zio dirà espressamente all'anima bella, alla Klettenberg: « *Sie kommen mir vor wie Leute, die den Begriff haben, es könne und müsse ein Turm gebauet werden, und die doch an den Grund nicht mehr Steine und Arbeit verwenden, als man allenfalls einer Hütte unterschläge.* »

⁵⁵) Il diavolo di Maler Müller è invece un virtuale amico, un amico mancato; egli vuole possedere l'anima di Faust, perché solo in tal modo crede di poter diventare suo amico.

⁵⁶) Essi vi vedono soprattutto una forza pericolosa, distruttrice (LENZ, *An den Geist*), Guelfo, il protagonista della tragedia *Die Zwillinge*, identifica i malvagi spiriti notturni col proprio spirito personale e col destino (III. 1).

⁵⁷) Gangolf nel frammento *Henriette von Waldeck*, Don Prado nella commedia *Die Freunde machen den Philosophen* e l'amico burlone nel racconto *Tagebuch*.

⁵⁸) Essi furono considerati insieme già da Scherer, sia perché in ognuna un campione della pura umanità affronta impavido un tiranno, sia perché in ognuna l'autore usò per la prima volta il verso: al sentimento della pura libertà etico-politica fa riscontro la purificazione classica della forma.

⁵⁹) Sugli elementi italiani che confluiscono in questa scena si vedano i miei *Paesaggi Italiani di Goethe* nel volume citato nella nota 2, pp. 133-137.

⁶⁰) Clotilde Le Baut, Liane Froulay; polacco è il nome di Wina Zablocky.

⁶¹) Francese nel caso di Clotilde e di Liane che sono assidue lettrici di Fénelon e della Guyon; espressamente cattolica nel caso di Wina.

⁶²) Il padre o il tutore dell'eroe, un essere inumano, gelido sperimentatore ed analizzatore del cuore altrui, è quindi la negazione dell'educatore; egli ha o assume un nome straniero o passa comunque per straniero. Victor passa per figlio di Lord Horion e dovrà diventare medico di corte, affinché il principe resti sotto l'influenza di Horion; Albano passa per figlio del principe Gaspard di Cesara (in cui Jean Paul ha creduto di satirizzare l'insensibilità del vecchio Goethe); Vult non appartiene alla corte, ma è obbligato a conoscere il mondo per disposizione testamentaria di uno sconosciuto olandese.

⁶³) Flamin, come dice il suo nome, s'infiamma troppo facilmente; Roquairol (dal francese *roque-laure*, specie di mantello) ama troppo i travestimenti ed ha virtualmente sempre una maschera sul volto: non sapendo vivere la realtà della propria anima, recita sempre una parte che in quel momento sente di dover recitare. Anche Flamin « non riusciva ad immaginare sé in nessuna cosa, senza diventare subito quella cosa ». L'assai piú umano Vult è un vagabondo capace soltanto di vivere secondo l'estro del momento, capace soltanto di disperdere la propria anima.

⁶⁴) Non per nulla Albano e Roquairol hanno la stessa voce e Siebenkäs e Leibgeber si somigliano tanto da poter esser scambiati. Walt e Vult hanno quasi lo stesso nome, un nome di derivazione pietistica (Walt è abbreviazione di Gottwalt che corrisponde esattamente a « Quod Deus vult ». Nel romanzo *Katzenbergers Badereise* i due uomini che amano Theuda (attore di sé il primo, sincerissimo e puro il secondo) non sono amici, ma si chiamano l'uno e l'altro Theudobald.

⁶⁵) Il gusto jeanpauliano degli intrecci filadelfici (note 3, 29 e 31) è nel *Titan* di una complessità ed inverosimiglianza che disarmano il lettore. Albano vive con Rabette, che è sua sorella adottiva, e con Julienne che è, senza che egli lo sappia, sua vera sorella; Julienne, che passa per fratello di Roquairol, è amica di Liane, nella cui anima sostituisce un'amica morta che si chiamava Caroline. Fratelli e sorelle in ispirito, Liane, Julienne e Roquairol amano designarsi con i nomi Linda, Elise e Carlo. Liane assume cioè il nome di Linda che Roquairol dovrebbe sposare, questi in compenso assume il nome masculinizzato di Caroline; il nome assunto da Julienne è quello purissimo dell'ideale *Seelenfreundin*, Elisa (si veda anche Selma ed Elsa, nota 28, e Selma e Selmar come nomi dell'ideale coppia di amanti in Klopstock ed altri poeti).

⁶⁶) Si veda specialmente questa lettera di Clemens: « *Acht Tage nach deiner Abreise bekam ich morgens Bettinens Brief, dass sie dich liebe, im Augenblick, als ich auf einer einsamen Insel der Lahn zwischen hohen Bergen und dichten Gebüsch ein Mädchen, das dir durch und durch in Wesen und Gesicht gleicht, den Namen Achim gab, die auch ihre Briefe so an mich unterschreibt. So liebt Bettine und ich den Arnim!* » (Seebass, I. 127). Nel momento stesso, in cui assicura l'amico dell'amore della sorella, Clemens sovrappone alla sorella un'altra donna.

⁶⁷) L'amicizia di un eroe dell'azione è da lui invocata, perché trasformi in eroe il poeta capace soltanto di contemplazione o almeno ne faccia un annunziatore dell'eroe (motivo di Patroclo); l'amicizia del

Redentore dovrebbe fare del poeta un novello Giovanni o almeno un profeta del novello Giovanni destinato a superare il Redentore (motivo dell'aquila; si veda il saggio *Motiv und Komposition* in «*Hölderlin-Jahrbuch*», 1957, pp. 93-95 e 131-133).

⁶⁸⁾ Anche nell'*Empedokles* non vi è la possibilità che l'amicizia e l'amore si fondano; Pausania, Pantea e Delia ammirano troppo Empedocle, perché nella loro anima vi possa essere un altro sentimento.

⁶⁹⁾ Si vedano le *Ambivalenze romantiche*, pp. 191-193 e 226-227.

⁷⁰⁾ Basate anche sull'interpretazione di un passo di S. Paolo (*Corinti*, I, 1, 24).

⁷¹⁾ Limitiamoci a ripetere con la prudente frase di R. HAYM (*Die romantische Schule*, 1924⁴, p. 527) che Sofia è diventata « consapevolmente o inconsapevolmente » la Madonna. Kluckhohn commenta: « *Von einer doppelten Mittlerschaft könnte man hier sprechehn. Die Geliebte ist Mittlerin zwischen dem Dichter und Gott, und zwischen die Geliebte und Gott schiebt sich die Mittler-Gestalt der Mutter Gottes oder des Heilands.* » (p. 483).

⁷²⁾ Si veda l'analisi della novella in *Ambivalenze romantiche*, pp. 231-236. Nel *Tannenhäuser* Tieck riprese con maggior copia di elementi fantastici, ma con minore coerenza e compattezza, molti dei temi dell'*Eckbert*: il protagonista uccide la moglie dell'amato per convincersi che non era pazzo quando, tempo addietro, credeva di averla uccisa; poi, con un bacio, contagia l'amico del suo male, della frenesia sensuale.

UN CUENTO DE UNAMUNO

I

Hace ya algunos años, al leer *El Espejo de la Muerte* (con una finalidad tan concreta y circunstancial que su evocación en estas páginas resultaría, por fuerza, impertinente), tuve ocasión de notar algo curioso: uno de los cuentos recogidos en la colección — precisamente *Cruce de caminos* — parecía escrito en verso, por más que la disposición tipográfica del texto fuera la característica, maciza, de la prosa. No podría decir en qué punto de mi lectura tomé conciencia de esta insospechada peculiaridad; sólo que, una vez intuída la presencia de un « secreto », sentí la comezón de desentrañarlo y explicármelo. Como primera tarea, me dispuse a escandir lo que se me figuraban agrupaciones rítmicas perfectamente asimilables a metros de larga tradición en la literatura española. Avanzaba cauteloso, con cuidado de no dejarme llevar por la facilidad y acabar viendo versos allí donde no existían. Vana inquietud. Los endecasílabos, los heptasílabos y, en menor número, los eneasílabos y pentasílabos, sin que faltara algún que otro alejandrino y uno o dos trisílabos (es decir, versos con plena capacidad de combinarse entre sí) fluían sin esfuerzo aparente, se entrelazaban de manera más o menos armoniosa pero, desde luego, muy unamuniana¹⁾. Sólo en algunos casos — pocos, por otra parte — era posible la indecisión entre esta o aquella medida de las citadas; en los demás, la determinación resultaba siempre sencilla y segura²⁾. Ni era esto todo. Al hecho decisivo de la *total* reductibilidad a un esquema métrico (que no por ser muy libre, abierto, es menos esquema) de un texto de seis páginas impresas podían añadirse otros síntomas de su especialísimo carácter. Indicios subsidiarios, de validez — no debo ocultarlo — bastante relativa, aceptables sólo *a posteriori*, cuando ya en nosotros ha madurado la certeza, pero no por eso desdeñables a la hora de formularla decididamente. Recuerdo entre ellos alguna significativa elección léxica, cierto artificio en la frase y, sobre todo, la frecuente falta de coincidencia entre las pausas constatables en una lectura normal del relato y las pausas creadas por una lectura métrica del mismo³⁾. No había lugar a dudas. *Cruce de caminos* es un cuento poemático, no sólo por el contenido

— cosa evidente — sino también por la forma. Unamuno quiso escribirlo en verso (o, si preferimos llamar a la misma cosa de otro modo, en una prosa rigurosamente rítmica)⁴⁾. Imaginar una casual ordenación métrica que se mantiene desde la primera a la última línea del texto habría sido absurdo. Ahora bien, ante el hecho indiscutible cabía preguntarse: ¿Está escrito de esta manera insólita por puro capricho del autor o, por el contrario, con una finalidad concreta y determinable? En otras palabras: ¿puede hablarse de un empleo gratuito — meramente externo — del verso o de un empleo funcional, internamente justificado? Y, luego: ¿es la primera vez que Unamuno recurre al metro para disimularlo más tarde, haciéndolo pasar por prosa? ¿Es la última? ¿Qué relación es posible establecer entre ejemplos similares — si no idénticos — al caso en cuestión?

No tuve tiempo por aquel entonces para contestarme a estas preguntas con la precisión que habría deseado. Y entre mis papeles quedó la copia de una primera transcripción métrica completa de *Cruce de caminos*, realizada directamente sobre mi ejemplar de *El Espejo de la Muerte*. Pensé más tarde publicarla, con un breve comentario, como simple noticia curiosa. No lo hice, después de todo, por pusilanimidad. Me acabó pareciendo tan obvia esa peculiaridad a que me vengo refiriendo y que, durante algún tiempo, yo había considerado un pequeño — mínimo — pero auténtico «descubrimiento personal»... De ningún modo podía haber pasado inadvertida a los numerosos estudiosos de Unamuno, a tantos de sus innumerables lectores. Sobre todo, teniendo en cuenta que el «hallazgo» no se limita a desvelar un enigma carente de cualquier significado sino que — lo he visto claro más adelante — contribuye a confirmar expresivamente tendencias ya aisladas por la mejor crítica en la obra del gran escritor y, en última instancia, en su misma trayectoria humana. Es decir que no aporta un dato de interés limitado a la técnica, al estilo literario de Don Miguel — lo que, por sí solo, no dejaría de ofrecer cierto atractivo — sino un dato que exige ser referido a su estilo vital, a su personalidad complejísima — lo que, sin duda, es todavía más sugestivo.

Dejé pasar los años, seguro como estaba de que cuanto yo hubiera podido decir entonces sobre el particular era cosa más que sabida. Vuelvo ahora al tema, con muy distintos móviles (la preparación de un estudio, amplio, sobre la estructura melódica, la naturalidad y la artificiosidad en la prosa de Unamuno). He repasado mi transcripción del cuento o poema — que tanto monta — y procurado contestarme a aquellas preguntas que, en otra ocasión, quedaron en el aire. Al mismo tiempo, por un elemental deber de información, he procurado indagar cómo y cuándo se ha hablado de *Cruce de caminos*; quiénes se han ocupado de este texto y de qué manera han expresado su juicio. No he podido encontrar la menor referencia al respecto. El resultado de la pesquisa acaba de decidirme. Pienso que, si los antecedentes no existen, es ya hora de dar a conocer una opinión sobre el tema y que si, por

el contrario, existen, la cantidad de verdad que mi argumentación pueda contener no ha de sufrir menoscabo de la confrontación con otras semejantes. En uno u otro caso, me parece oportuna la publicación de las siguientes notas.

II

He dicho hace un momento que *Cruce de caminos* es un relato poemático «no sólo por el contenido — cosa evidente — sino también por la forma». Se comprende que en el análisis de ambos elementos (el superficial y el profundo) y en la consideración del tipo de relación existente entre uno y otro habré de insistir a lo largo de estas páginas, seguro de que, al final, ellos y sólo ellos podrán explicarnos la insólita presencia de unos versos (para colmo, disimulados) en un libro de cuentos. Pero ese análisis y esa consideración no serían suficientes si, antes, no nos hubiéramos preocupado de *situar* el texto que nos ocupa en el lugar que le corresponde dentro del ingente *corpus* unamuniano.

Por la materia, *Cruce de caminos* escapa resueltamente a la inclusión en el grupo de las obras más representativas de nuestro autor (las que sostienen todavía hoy su fama y las que, al mismo tiempo, exigen con excesiva facilidad a tantos apresurados del esfuerzo de comprender en todas sus múltiples facetas una personalidad tan problemática como la de Don Miguel). Pero esto no quiere decir que rehuya todo encasillamiento. Por el contrario, *Cruce de caminos* se nos presenta como uno de los puntos culminantes — si no *el* culminante — de cierto tipo de unamunismo, poco estudiado y, sin embargo, fundamental para el recto conocimiento de la intimidad del poeta. Me refiero a esa actitud, radicalmente contraria a la aczante, angustiosa del atormentado por el ansia de una *sobrevida* individual y consciente, que Carlos Blanco Aguinaga, en un reciente libro ⁵⁾, ha llamado con acierto *contemplativa* ⁶⁾.

El crítico hispanoamericano documenta abundantemente la dicotomía constatable en la personalidad de Unamuno. Ilustra, mejor, la dialéctica de dos principios, de dos «modalidades de vida» contradictorias e igualmente atractivas, por tan diversas razones. No es ésta la ocasión de discutir por menudo las conclusiones que Blanco Aguinaga extrae de su rigurosa investigación. Bástenos aquí aceptar como válida la afirmación de la existencia de una vertiente contrapuesta a la conocida de agonista en la personalidad del gran escritor, que podría definirse, con palabras del mismo crítico, como la tendencia que siente Unamuno a entregarse a la *continuidad inconsciente* de la vida personal y de la Historia; el Unamuno contemplativo es «el que se deja llevar por el rumor de las aguas eternas de lo inconsciente; un hombre que, así como el agonista busca y necesita la limitación de lo temporal, tiende a la quietud de lo ilimitado y eterno...» ⁷⁾.

Blanco se vale para defender su tesis de una serie de textos cargados de significación en la obra total de Don Miguel ⁸⁾. Con este libro, una intuición difusa generalizada entre los lectores y estudiosos de Unamuno se levanta — o se reduce — a conocimiento sistemático. Una simple catalogación de los temas y símbolos con mayor frecuencia utilizados puede dar al lector que no conozca el estudio a que me vengo refiriendo una idea bastante clara de *este Unamuno* tan diferente al que, con facilidad no siempre exenta de culpable ligereza, suele imaginarse. (Al *excitator* debe aproximarse — ya que no oponerse — el *pacifictor* que el mismo Unamuno quiso ser en determinados momentos, a lo largo de todas las etapas de su vida.) Esos temas y símbolos son, en líneas generales, los siguientes:

- la idea de la niñez,
- el refugio en la familia,
- la madre,
- la entrega al «sueño de dormir»,
- la música y el sueño,
- la música sin letra,
- la eternidad revelada por la naturaleza, que se presenta como un regazo de paz y de descanso,
- el agua (sobre todo agua mansa, quieta),
- la luz difusa.

Todos, temas ausentes de la obra del *otro* Unamuno. Todos, temas presentes (de manera más o menos explícita, pero de cualquier modo operante) en *Cruce de caminos*. Precisamente por esta presencia unánime de temas y símbolos que, en los demás casos, suelen aparecer de manera aislada, es por lo que antes he dicho — y ahora repito, no por última vez — que muy bien podría constituir este cuento el testimonio más alto de la actitud contemplativa.

Hay otras razones todavía. Entre ellas, el grado de exaltación realmente singular de alguno — de varios — de esos temas.

Los protagonistas de *Cruce de caminos* no sólo no tienen necesidad de afirmar a todo trance su personalidad en peligro, sino que más bien parece como si quisieran perderla (cosa inaudita, inconcebible para el Unamuno agónico; o para sus personajes agónicos: da lo mismo). Dicho de otro modo, más que *conocerse*, determinarse, lo que estas criaturas van buscando es *reconocerse*. El problema, aquí, la auténtica tragedia no es tanto *no ser yo* cuanto *no sentirme en participación*. Esto es la angustia. Cuando los personajes se insertan en una tradición (no importa ahora concretar de qué tipo) se reconocen y encuentran la paz. La paz que, en definitiva, les asegurará para siempre la tierra, bajo la cual seguirán viviendo — *en otros*.

III

Acabamos de ver que la materia de nuestro relato es una exacerbación, una posibilidad extrema de *una* modalidad unamuniana. Es lícito que ahora nos preguntemos si la forma con que se presenta esa materia es adecuada a la misma o no lo es. En ambos casos, tiene que haber una razón. Nuestro propósito es determinarla.

En general, puede decirse que la actitud contemplativa suele expresarse en Unamuno por medio de un lenguaje particular, no coincidente por completo con el propio de los escritos agónicos. Un lenguaje dotado de ciertas características privativas, que Blanco Aguinaga no deja de apuntar en el libro antes citado. Yo mismo espero tratar el tema, de manera más amplia, en el ensayo que preparo. Me limitaré ahora a recordar, de manera muy concisa, algunos de esos rasgos peculiares.

La prosa o el verso del Unamuno contemplativo muestran una mayor atención a los valores musicales (entendiendo la música como una entrada a lo inconcreto, a lo ilimitado... y eterno); una clara preocupación por recoger o crear un *acorde* con la tierra, con lo más elemental y profundo, con ese todo que nos une, nos contiene o embebe. En ocasiones, el procedimiento consiste en una renuncia, más o menos evidente, a la carga conceptual de la palabra, para limitarse a aprovechar sólo la capacidad sugestiva de la misma. El recurso a términos populares, dialectales, arcaicos, etc. responde también a este propósito de insistir en lo que se considera más auténtico y, por más *constante*, más valioso. (*Durar* es la gran preocupación unamuniana, el núcleo de toda su acción y de todo su pensamiento. Ahora bien, el Unamuno agónico necesita — como sabemos — una continuidad personal y consciente, mientras que el contemplativo acepta sobrevivir en los otros, en las cosas, en el todo. De ahí su interés, su no disimulada ternura por ese todo, esas cosas, esos otros...).

Todas las citadas, entre otras menos vistosas, son características comunes al verso y a la prosa «contemplativos». Si ahora queremos limitarnos a la prosa (es decir, si nos decidimos a discriminar, a hacer distingos meramente superficiales en una materia que, desde el primer momento, se nos revela compacta, indivisible o, per lo menos, en estrechísima intercomunicación y — lo que es más importante — dotada de una formidable capacidad de «convertibilidad» formal) habrá que decir enseguida que su rasgo más notable consiste en cierta *tendencia al ritmo*, constatable en múltiples ocasiones, desde algunas páginas bien conocidas de *Paz en la Guerra*, por ejemplo, a los últimos artículos paisajísticos. Pasando, obviamente, por cada uno de los textos manejados por Blanco Aguinaga y por algunos otros que él no cita pero que no pueden descuidarse.

Esta tendencia podría parecer inconsciente — y, de hecho, lo es en muchos casos — si no se conocieran varios testimonios del mismo Unamuno los cua-

les, de manera inequívoca, demuestran su conciencia de haber escrito en determinadas ocasiones una prosa ritmoide que, queriendo, con poco esfuerzo podría haber transformado en puro verso. No es aventurado afirmar, de cualquier modo, que esa tendencia al ritmo se presenta como un acompañamiento natural — como una lógica consecuencia formal, elaborada o no después — de la actitud contemplativa, tan propicia a reproducir el ritmo musical de la existencia.

He leído últimamente una buena parte de la obra completa de Unamuno. Y esta vez con una preocupación también — aunque, desde luego, *no sólo* — técnica. En los libros en prosa anteriores a 1913, fecha de la publicación de *El Espejo de la Muerte*, he podido reconocer períodos completos, de diversa extensión, reductibles a verso. Pero a versos que, casi siempre, sólo aisladamente sería admisible considerarlos como tales, puesto que la sumisión a un esquema, a un ritmo mantenido, constante, falta en absoluto. Esos períodos aparecen, sin excepción palpable, en textos pertenecientes a la vertiente contemplativa o en momentos inequívocamente contemplativos de obras que, tomadas en su conjunto, tal vez sería más exacto definir como agónicas. Suelen darse en textos discursivos, lo mismo doctrinales que paisajísticos o de ficción novelesca, aunque no dejen de aparecer ni siquiera en el diálogo de una obra teatral⁹⁾. Huelga decir que resultaría muy peligroso hablar en estos casos de una precisa voluntad del autor, de un decidido propósito de encajar versos en medio de la prosa.

Sabemos, sin embargo, que esa voluntad existe — y es evidente — en *Cruce de caminos*. ¿Deberemos considerar, pues, este cuento como un auténtico experimento, por parte de Unamuno, de prosa rigurosamente métrica que tanto daría haber publicado en la forma tradicional de la poesía? ¿Justificaremos ese insólito *recurso* al verso en un texto incluido en una colección de relatos como una consecuencia normal del mismo grado de ejemplar incandescencia de la materia tratada a que me he referido hace un momento? La experiencia de *Cruce de caminos* no es algo aislado, sin precedentes ni continuaciones, en la obra total de Unamuno. Convendrá examinar cuantos ejemplos similares conozcamos para, más tarde, mediante un contraste de los mismos con el cuento que nos ocupa, intentar determinar de manera más o menos definitiva — pero, eso sí, racional — el verdadero carácter de éste último.

IV

El lector habitual de Unamuno — o simplemente el lector curioso de literatura española contemporánea — recordará sin duda las páginas finales del libro, por tantos conceptos inolvidable, *Andanzas y visiones españolas*. El autor presenta en ellas un grupo de lo que da en llamar *visiones rítmicas* y, al hacerlo, nos ofrece toda una teoría de las mismas. No estará de más

reproducir alguna de las afirmaciones (por otra parte muy conocidas) contenidas en esa advertencia.

«En música acaso se expresa lo más íntimo del paisaje: su sentimiento rítmico. Y hasta el silencio del campo (...)».

«Sin embargo, mi sentimiento rítmico, en cierto modo musical, del campo y de las cosas de viso, no me ha cabido siempre en prosa y he tenido alguna vez que verterlo en verso. De una música, si acaso la tienen, esquinada y rígida, angulosa y dura. Pero no toda música se desenvuelve en curvas (...)».

Habla después de las composiciones que siguen y acaba diciendo:

«Respecto a la forma externa o tipográfica de estos escritos, he respetado en algunos la que al publicarlos por primera vez les di, y es ponerlos como si fueran prosa, sin hacer un renglón aparte de cada verso. Lo que por un lado obliga al lector a estar más alerta en su lectura y no dejarse guiar del artificio tipográfico — que a las veces simula versos donde no los hay — y por otra lleva más papel».

Siguen a esta declaración las *visiones*, en número de ocho. Cuatro de ellas escritas en verso; las otras cuatro, en prosa. Por razones comprensibles de paralelismo formal, sólo me interesan en esta ocasión las últimas.

Las *Andanzas...* aparecieron en 1923 pero las *visiones* habían ya visto la luz separadamente — casi todas — antes de esa fecha, según nos dice el mismo autor. La fijación del momento en que fueron publicadas y, más todavía, del momento en que fueron compuestas podría servirnos de mucho a la hora de establecer una relación entre este grupo y *Cruce de caminos*. Por vía de conjeturas, yo había pensado desde muy pronto que unas y otro debían ser contemporáneos, en un sentido relativamente riguroso. Más tarde, la lectura del libro de M. García Blanco *Don Miguel de Unamuno en sus poesías*¹⁰⁾ me ha ofrecido datos suficientes y seguros. Consta que la más antigua *visión* — repito que me ocuparé sólo de las que se presentan bajo la forma tipográfica de la prosa — es *Las Estradas de Albia*. Fue escrita en 1907 y permaneció inédita hasta su publicación en las *Andanzas...*¹¹⁾. *Junto a la vieja Colegiata* es de 1910 y apareció en *La Esfera*, de Madrid, en fecha, al parecer, indecisa¹²⁾. *Galicia* fue compuesta en 1912 y vio la luz, «a renglón seguido y no en verso»¹³⁾, en *Los Lunes del Imparcial*, de Madrid, el 7 de Octubre de 1913. *El Cristo yacente de Santa Clara* es de 1913; fue publicado también en *Los Lunes del Imparcial*, el 26 de Mayo de 1913¹⁴⁾.

Vemos, pues, que por la época en que aparece *El Espejo de la Muerte* (ignoro la fecha de redacción de *Cruce de caminos*: debo atenerme, por tanto, a la de publicación del libro que lo contiene), Unamuno viene dedicándose a una serie de interesantes experiencias técnicas. Buen ejemplo de ello son estas *visiones* (y, desde luego, el más conocido) pero no el único. El mismo García Blanco, en su libro arriba citado, nos informa de otros dos. El primero fue publicado el 13 de Agosto de 1912 en el diario *La Nación*, de Buenos Aires¹⁵⁾. El segundo apareció en *Los Lunes del Imparcial*, el 14 de

Julio de 1913¹⁶⁾. No puedo decir si esto es *todo* lo publicado por Unamuno aplicando su teoría sobre la «forma externa» de la poesía. Ni me preocupo demasiado por ello.

Más me importa averiguar si esa teoría — que tiene todo el aire de haber prescrito para su autor cuando éste nos la comunica, en 1923 — es contemporánea a la composición de las visiones allí reproducidas como si de prosa se tratase. García Blanco viene de nuevo en mi ayuda, con el dato preciso. Sabemos que, en 1907, Don Miguel habla ya de un «prólogo apologético-polémico» que piensa publicar como presentación y defensa de su tercer libro de poesías¹⁷⁾. Las referencias al mismo se repiten, por lo menos, hasta 1912¹⁸⁾. Pero el volumen, tal y como lo concebía por estos años Unamuno, no llega a publicarse. Y lo mismo ocurre con el famoso prólogo, que ni siquiera llegó a ser escrito de manera definitiva (no pasó de borrador, de un primer esbozo o apuntación). El benemérito García Blanco se ha decidido a publicar esos apuntes, haciéndolos encabezar, con muy buen sentido, su edición de cincuenta poesías inéditas de Unamuno, escritas, en su mayoría, por la época a que nos estamos refiriendo: 1907-1912¹⁹⁾.

El carácter todavía preliterario no resta de ningún modo interés a ese texto lleno de significación para nosotros. Afirma Don Miguel, para empezar, que la decisión de publicar sus versos como prosa obedece al deseo de «ayudar a su mejor lectura e interpretación musical y rítmica. Unos mismos versos pueden partirse de un modo o de otro»²⁰⁾.

Viene luego la conocida apelación al ahorro de papel. Más adelante, anota con respecto a la métrica: «Silva de (versos de) 11, 9, 7, 5 (sílabas) sin rima, libres»²¹⁾. Y añade, ya casi al final: «Estamos más acostumbrados a que los versos se dividan tipográficamente, pero eso es algo como subrayar, no siendo voces extranjeras o neologismos. Es decir al lector: Fíjate, animal, que esto es intencionado!»²²⁾.

No hace falta encarecer la importancia de cuanto antecede. En la teoría y en la práctica, Unamuno defiende, por la época en que presumiblemente compone *Cruce de caminos*, el uso de la forma tradicional de la prosa en vez de la normal en la poesía; por otra parte, declara su recurso al verso — recurso voluntario — cuando la prosa no le basta para expresar el ritmo del paisaje, de la vida profunda. (Y conste que se trataría de una prosa ya de por sí tendente al ritmo, dada la materia — contemplativa — que reviste.)

A la luz de estos datos, *Cruce de caminos* se nos presenta como una auténtica *visión*. (No me parece que pueda haber grandes dudas al respecto.) Pero no como una visión más, en todo equiparable a las que reproducen las *Andanzas...*, sino dotada de algunas características, a mi parecer acusadas, que acaban haciéndola hasta cierto independiente de las otras. Veamos brevemente en qué consisten esos rasgos privativos, tan firmes que, en definitiva, acaban imponiéndose a toda la serie de los otros datos comunes (un mismo

metro; una idéntica actitud contemplativa; un aspecto — una forma «externa» — coincidente).

En el caso de las *visiones* de las *Andanzas...*, Unamuno se ha encargado de poner en guardia al lector en la advertencia que precede a las mismas. Le ha ofrecido, en otras palabras, la solución del problema antes de haberlo planteado siquiera. Además, por si esto fuera poco, la sola lectura — aun despreocupada — de estas composiciones le habría revelado enseguida su peculiaridad. En *Las Estradas de Albia, choca*, una vez terminado el primer párrafo, la repetición de ciertos sonidos. ¡Hay rima, y rima consonante! *Galicia* y *El Cristo yacente de Santa Clara* tienen rima asonante, que se mantiene a lo largo de toda la *visión*. Sólo en la titulada *En la vieja Colegiata* podría dudarse en más de una ocasión, si no se pone cuidado en la escansión de cada verso, hasta formar la primera estrofa (muy extraña, por otra parte)²³⁾. Pero, luego, la repetición del esquema de esa misma estrofa acaba actuando de hilo de Ariadna.

En las otras *visiones* publicadas en prosa y no recogidas en libro, volvemos a encontrar signos, indicaciones suficientes. Hasta excesivas. En la glosa a *La pata de la raposa*, el autor anuncia de manera explícita lo que va a hacer a continuación; la rima es consonante y, por si todo lo anterior fuera poco, los versos aparecen separados por guiones. En *Bienaventurados los pobres* vuelven a aparecer los guiones; la estrofa — sirventesio de alejandrinos — es corrientísima en nuestra literatura, y más todavía lo era por aquellos años. Pensemos, para acabar, en el volumen de poesías proyectado por Unamuno, a cuya cabeza debería haber aparecido el prólogo a que nos hemos referido hace un momento. ¿Qué más indicio que esa introducción «apologético-polémica»?

Nada de esto hay en *Cruce de caminos*: ni aviso previo ni síntoma infalible de metricidad.

Veamos ahora el otro dato discordante.

Si bien se piensa, las *visiones* (y me limito esta vez a las contenidas en las *Andanzas...*) son siempre una efusión lírica, perfectamente subjetiva. En ellas, es siempre Unamuno quien, como tal Unamuno, contempla y reproduce rítmicamente la realidad que lo circunda. En *Cruce de caminos*, en cambio, es otro el procedimiento. Nos encontramos ahora ante un caso de desdoblamiento de la personalidad del autor en personajes de ficción²⁴⁾ que, de manera más o menos autónoma, contemplan e interpretan, por medio de Unamuno, la realidad que les rodea (a ellos). No deja de ser por eso un poema. Y un poema lírico. Pero poema a dos voces (a tres, contando la del autor, que narra y, en ocasiones, también interpreta, a su vez, la interpretación de sus propias criaturas) frente a la *monofonía* de todas las visiones. Lógica consecuencia de este último «signo diferencial» es que Unamuno, consciente de la originalidad de *Cruce de caminos* y de su carácter *próximo* a la ficción novelesca, acaba incluyendo su poema en una colección de nar-

raciones. De narraciones en su mayor parte — no hay que olvidarlo — «contemplativas». Lo que equivale a decir que las distancias entre la prosa y la poesía han sido salvadas con facilidad, gracias a esa notable capacidad de «convertibilidad» formal de la materia contemplativa a que he tenido ocasión de referirme en las primeras páginas de este artículo.

Un solo punto nos queda por aclarar. ¿Por qué razón no anuncia Unamuno al lector la metricidad de *Cruce de caminos*? Se me ocurren varias explicaciones²⁵⁾. Elijo de entre ellas la que, por funcional, me parece más verosímil. Unamuno no dice nada porque no sólo no es necesario prevenir al lector sino que tal vez sea, incluso, contraproducente hacerlo. Al descubrimiento de la artificiosidad formal del relato debe llegar él mismo — si es que llega —, ayudado por su propia sensibilidad, después de haberse empapado insensiblemente del encanto de lo intrahistórico: después, en fin, de haber comprendido y hecho suyo el carácter melódico, musical, de la vida diaria y eterna. Entonces, conseguido ese fin, tanto da que el lector desentrañe el refinamiento o siga pensando en una profunda espontaneidad, en una especie de sencillez trascendental, susurradora del misterio de la existencia.

V

Ofrezco a continuación una lectura métrica de *Cruce de caminos*. Sólo como una curiosidad, puesto que pienso que es en prosa como hay que leer esta *visión*.

CRUCE DE CAMINOS²⁶⁾

1 *Entre dos filas de árboles,
la carretera piérdese en el cielo,
sestea un pueblecillo junto a un charco,
en que el sol cabrillea,
y una alondra, señera, trepidando
en el azul sereno,
dice la vida mientras todo calla.
El caminante va por donde dicen
las sombras de los álamos;
10 *a trechos para y mira, y sigue luego.
Deja que el viento oree su cabeza
blanca de penas y años,
y anega sus recuerdos dolorosos
en la plaz que le envuelve.
De pronto, el corazón le da rebato
y²⁷⁾ se detiene temblando cual²⁸⁾ si fuese**

ante el misterioso final de su existencia.
 A sus pies, sobre el suelo,
 al pie de un álamo y al borde
 20 del camino, una niña
 dormía un sueño sosegado y dulce.
 Lloró un momento el caminante, luego
 se arrodilló, después sentose ²⁹⁾
 y, sin quitar sus ojos de los ojos
 cerrados de la niña,
 le veló el sueño.
 Y él soñaba entre tanto.
 Soñaba en otra niña como aquélla,
 que fue su raíz de vida
 30 y que al morir una mañana dulce
 de primavera,
 le dejó solo en el hogar, lanzándole
 a errar por los caminos,
 desarraigado ³⁰⁾.
 De pronto abrió los ojos hacia el cielo
 la que dormía,
 los volvió al caminante
 y cual quien habla con un viejo
 conocido, le preguntó: « ¿Y mi abuelo? »
 40 Y el caminante respondió: « ¿Y mi nieta? »
 Miráronse a los ojos, y la niña
 le contó que, al morirle su abuelo,
 con quien vivía sola
 — en soledad de compañía solos —
 partió al azar de casa,
 buscando...
 no sabía ³¹⁾ qué...: más soledad acaso.
 — Iremos juntos;
 tú a buscar a tu abuelo; yo, a mi nieta —
 50 le dijo el caminante.
 — Es que mi abuelo se murió —
 dijo la niña ³²⁾.
 — Volverán a la vida y al camino —
 contestó el viejo.
 — Entonces... ¿vamos?
 — Vamos, sí, hacia adelante, hacia levante!
 — No, que así llegaremos a mi pueblo
 y no quiero volver, que allí estoy sola.
 Allí sé el sitio en que mi abuelo duerme.

Es mejor a poniente:
60 todo derecho.
— ¿El camino que traje? — exclamó el viejo
Volverme dices? ¿Desandar lo andado?
¿Volver a mis recuerdos?
¿Cara al ocaso? No, eso nunca, nunca;
no, eso ³³)
sí que no, antes morirnos.
— Pues entonces...
por aquí, entre las flores, por los prados,
por donde no hay camino!
Dejando así la carretera fueron
70 campo a traviesa, entre floridos campos
— magarzas, clavellinas, amapolas —
adonde Dios quisiera.
Y ella, mientras chupaba un chupamieles
con sus labios de rosa,
le iba contando de su abuelo, cómo
en las largas veladas invernizas,
le hablaba de otros mundos, del Paraíso,
de aquel diluvio de Noé ³⁴), de Cristo...
— ¿Y cómo era tu abuelo?
— Casi era
80 como tú, algo más alto...;
pero no mucho, no te creas..., viejo...,
y sabía canciones.
Calláronse los dos, siguió un silencio
y lo rompió el anciano
dando a la brisa que iba entre los árboles
este cantar:
Los caminos de la vida
van del ayer al mañana,
mas los del cielo, mi vida,
90 van al ayer del mañana.
Y al oírle, la niña dio a los cielos,
como una alondra,
esta fresca canción de primavera:
Pajarcito, pajarcito,
¿de dónde vienes?
El tu nido, pajarcito,
¿ya no le tienes?
Si estás solo, pajarcito,
¿cómo es que cantas?

*¿A quién buscas, pajarcito,
cuando te levantas?*

*— Así era, como tú, algo más chica —
dijo llorando el viejo.*

— así era, como tú..., como estas flores...

— Cuéntame de ella, pues, cuéntame de ella!

Y empezó el viejo a repasar su vida,

a rezar sus recuerdos,

y la niña a su vez a ensimismárselos,

a hacerlos propios.

110 *« Otra vez... » empezaba él, y ella,
cortándole, decía: « Lo recuerdo! »*

— ¿Que lo recuerdas, niña?

— Sí, sí ³⁵)

*todo eso me parece cual si fuera
algo que me pasó, como si hubiese
vivido ya otra vida.*

— Tal vez, dijo el anciano, pensativo.

— Allí hay un pueblo, mira!

120 *Y el caminante vio tras una loma
humo de hogares.*

*Luego, al llegar al espinazo, al fondo,
un pueblecillo agazapado en rolde
de una pobre espadaña,
cuyos dos huecos, con sus dos chilejas,
cual dos pupilas,
parecían mirar al infinito.*

*En el ejido, un zagalejo rubio
cuidaba de unos bueyes que bebían
en una charca,*

130 *que, cual si fuera un desgarrón de tierra,
mostraba el cielo soterrano ³⁶)*

y en éste otros dos bueyes

*— dos bueyes celestiales — que venían
a contemplar sus sombras pasajeras
o a darles nueva vida acaso.*

*— Zagal, ¿aquí hay donde hacer noche? Dime
preguntó el viejo.*

— Ni a posta — dijo el mozo.

— Esa casa de ahí está vacía:

140 *sus dueños emigraron
y no sirve hoy más que de guarida
para alimañas.*

*Pan, vino y fuego aquí nunca se niegan
al que viene de paso en busca de su vida.*

— Dios os lo pagará, zagal, en la otra!

*Durmiéronse arrimados y soñaron:
el viejo, en el abuelo de la niña,
y ella, en la nietecita que perdiera
el pobre caminante.*

150 *Al despertar, miráronse a los ojos,
y como en una charca sosegada
que nos descubre el cielo soterraño,
vieron allí, en el fondo,
sus sendos sueños.*

*— Puesto que hay que vivir, si nos quedáramos
en esta casa...*

La pobre está tan sola! — dijo el viejo.

*— Sí, sí, la pobre casa... Mira, abuelo,
que el pueblo es tan bonito!*

160 *Ayer, el campanario de la iglesia
nos miraba muy fijo,
como yendo a decir...*

*En este punto
sonaron las chilejas.*

*Padre nuestro que estás en los cielos... 37)
Y la niña siguió:*

*Hágase tu voluntad así en la tierra como en
los cielos.*

*Rezaron a una voz,
y salieron de casa, y les dijeron:
«Vosotros ¿qué sabéis hacer? Veamos»*

170 *El viejo hacía cestas, componía
mil cosas estropeadas:
sus manos eran ágiles, industrioso su ingenio.*

*Sentábanse al arrimo de la lumbre:
la niña hacía el fuego,
y cuidando de la olla le ayudaba.*

*Y hablaban de los suyos,
de la otra nieta y de aquel otro abuelo.*

*Y era cual si las almas de los otros,
también desarraigadas,
errantes por las sendas de los cielos,
bajasen al arrimo de la lumbre
del nuevo hogar.*

180 *Y les miraban silenciosas,*

y eran cuatro y no dos.
 O más bien eran dos, mas dos parejas.
 Y así vivían doble vida: la una
 vida del cielo, vida de recuerdos,
 y la otra, de esperanzas de la tierra.
 Ibanse por las tardes a la loma,
 y de espaldas al pueblo,
 veían sobre cielo destacarse,
 allá en las lejanías, unos álamos
 que dicen el camino de la vida.
 Volvíanse cantando.
 Y así pasaba el tiempo, hasta que un día
 — unos años más tarde —
 oyó otro canto junto a casa el viejo.
 — Dime, ¿quién canta esa canción, María?
 — Acaso el ruiseñor de la alameda...
 — No, que es cantar de mozo!
 Ella bajó los ojos.
 — Ese canto, María, es un reclamo.
 Te llama a ti al camino
 y a mí a morir. Dios os bendiga, niña!
 — Abuelito, abuelito! — y le abrazaba,
 cubríale de besos,
 le miraba a los ojos cual buscándose.
 — No, no, que a quélla se murió, María!
 También yo muero!
 — No quiero, abuelo, que te mueras,
 vivirás con nosotros.
 — ¿Con vosotros me dices? ³⁸) ¿Yo, tu abuelo?
 Tu abuelo, niña, se murió. Soy otro!
 — No, no; tú eres mi abuelo. ¿No te acuerdas
 cuando yo, al despertar sola y contarte
 cómo escapé de casa, me dijiste:
 «Volverán a la vida y al camino?»
 Y volvieron!
 — Volvieron al camino, sí, hija mía,
 y a él nos llama esa canción de mozo.
 Tú con él, mi María, yo... con ella!
 — Con ella, no! Conmigo!
 — Sí, contigo!
 Pero... Con la otra!
 — Ay, mi abuelo, mi abuelo!
 — Allí te aguardo.

Dios os bendiga, pues por ti he vivido.
 Muriose aquella tarde el pobre anciano,
 el caminante que alargó sus días:
 la niña, con los dedos que cogían
 flores del campo
 — magarzas, clavellinas, amapolas —
 le cerró ambos los ojos, guardadores
 de ensueño de otro mundo ³⁹⁾;
 besole en ellos,
 lloró, rezó, soñó, hasta que oyendo
 la canción del camino
 se fue a quien la llamaba.
 Y el viejo fue a la tierra:
 a beber bajo de ella sus recuerdos.

CARLOS ROMERO MUÑOZ

¹⁾ No creo necesario citar una por una todas las ocasiones en que Unamuno hace uso de versos como los que acabo de nombrar. Los libros *Poemas* y *Rimas* de dentro, sobre todo, ofrecen suficientes ejemplos de ese empleo. A propósito del cual, por cierto, llegó Don Miguel a construir toda una teoría, como explícitamente afirma en carta a Carlos Vaz Ferreira de 29 de Mayo, que Manuel García Blanco reproduce en su libro *Don Miguel de Unamuno en sus poesías*, Salamanca, 1954; páginas 28-29. La silva en verso libre de pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos (más encasílabos y alejandrinos, podemos añadir nosotros) aparece justificada en este escrito con buenas razones técnicas. Don Miguel, sin embargo, antes y después de la defensa, no descuida aclarar que a semejante teoría llegó a posteriori, claro está, puesto que él «hace versos a oído, y no a ojos...».

²⁾ En relación con esta seguridad, véase la nota 20 a este mismo artículo.

³⁾ Sería inútil tratar en una nota a pie de página (es decir, en algo necesariamente breve y concreto) de un tema tan discutible y tan vago como estos «indicios». Sobre todo de los dos últimos. El lector tendrá ocasión de comprobar por sí mismo el valor de todos ellos en las páginas finales de este ensayo, en donde ofrezco una versión métrica de *Cruce de caminos*.

⁴⁾ En una primera apuntación para el prólogo a un libro de poesías (prólogo que no llegó a redactar de manera definitiva, pero que, como digo más adelante, conocemos hoy gracias a M. García Blanco) Unamuno afirma, después de haberse referido a las primeras líneas del Quijote y su más que dudosa metricidad: «Es que no está aquella prosa compuesta intencionadamente y adrede en número rítmico. En cambio la llamada prosa rítmica no suele ser sino verso».

⁵⁾ El Unamuno contemplativo, *El Colegio de México*, México, 1959.

⁶⁾ No me parece dudoso el origen de esa definición. En el título de la obra de Isaac Walton cuya lectura por parte de Unamuno motivó el delicioso ensayo «El perfecto pescador de caña», ya aparece la palabra contemplativo: «*The Compleat Angler or the Contemplative Man's Recreation*». En el citado ensayo, Don Miguel la repite varias veces. Para terminar, el mismo Blanco Aguinaga reconoce en este escrito la primera manifestación de un nuevo género unamuniano (pág. 85 obra citada anteriormente).

⁷⁾ pág. 284 obra citada.

⁸⁾ Paz en la guerra, En torno al casticismo, Nicodemo el fariseo, El perfecto pescador de caña, La sima del secreto, El canto de las aguas eternas, Por tierras de Portugal y España, Andanzas y visiones españolas, Teresa, algunos sonetos del Rosario, ciertos temas del Cristo de Velázquez, Romancero del destierro, De Fuerteventura a París y Cancionero. *Echo de menos entre otras cosas menos importantes, un adecuado examen de El Espejo de la Muerte.*

⁹⁾ Esta obra es *La Esfinge*. En la escena VIII del acto primero (véase las páginas 223-224 de la edición del Teatro completo de Unamuno, al cuidado de Manuel García Blanco, Aguilar, Madrid, 1959), Agustín, el protagonista, oye tocar un piano (recuérdese el tema contemplativo de la música...) Cuanto dice después puede reducirse fácilmente a verso. Es más, podría haber sido escrito tipográficamente en verso sin que el lector se extrañara. Indicaré con guiones cada una de estas agrupaciones

métricas: «Mundo de pura armonía, — de sonidos sin ideas, — de libertad absoluta; — Palpita en él desligada — el alma de las cosas. Mira: gracias — a carecer de ideas — se unen y conciertan y armonizan — esas notas. — No dicen nada — y, por no decir nada, — lo dicen todo...».

¹⁰⁾ Ya citado en la nota 1).

¹¹⁾ Páginas 240-42 de la obra arriba citada.

¹²⁾ Pág. 242 obra cit.

¹³⁾ Pág. 189-90 obra cit.

¹⁴⁾ Pág. 194-98 obra cit.

¹⁵⁾ Pág. 188-89 obra cit. Se trata de un escrito dedicado a «reseñar y comentar la novela de Ramón Pérez de Ayala La pata de la raposa».

¹⁶⁾ Pág. 198-200 obra cit. Su título es Bienaventurados los pobres.

¹⁷⁾ Pág. 128 obra cit. Nota autobiográfica enviada por Unamuno a Francisco Antón, junto con cuatro poesías, con destino a la revista Renacimiento.

¹⁸⁾ Pág. 188 obra citada y págs. 19 y 20 de Cincuentas poesías inéditas de Miguel de Unamuno. Introducción y notas de Manuel García Blanco. Las ediciones de los Papeles de Son Armadáns. Madrid-Palma de Mallorca, 1958.

¹⁹⁾ Se trata precisamente del libro citado en la nota anterior.

²⁰⁾ Pág. 25 obra cit. La frase de Unamuno plantea una cuestión interesantísima. En las primeras líneas de este artículo he hablado de la seguridad con que era posible determinar, casi siempre, los versos de Cruce de caminos. La presencia de algunas excepciones (mejor, de varias posibilidades de elección métrica) me preocupó en un primer momento, me hizo casi dudar de la veracidad de mi opinión. No sabía cuál de esas posibilidades aceptar en la versión que iba preparando. Mi deseo era escandir como habría escandido Unamuno, no de otra manera. Pronto llegué a pensar, sin embargo, por mi cuenta, que Unamuno pudo muy bien haber contado de antemano con este titubeo en sus futuros lectores. Y que, desde el principio, fiaba en la colaboración de éste para la creación del cuento. Se trataría, así, de un auténtico caso de cortesía hacia el lector, en cierto modo parecido a los hoy tan frecuentes — al menos, en teoría — por parte de algunos escritores de vanguardia. El gesto de Unamuno podría equipararse al de los poetas surrealistas, creacionistas, ultraístas, etc. que, al no puntuar sus poemas, dejaban al lector la libertad de hacerlo a su modo, de crear pausas, de separar estrofas, de alumbrar nuevas agrupaciones de sentido, incluso, diverso... En una palabra, de colaborar en la creación (o, más exactamente, en el acabamiento, en la perfección — sentido literal — de la obra poética).

Otra justificación encontraba a este procedimiento. Justificación, por cierto, más profunda y, a mi parecer, bastante verosímil. Unamuno, mediante el procedimiento, que durante algún tiempo defiende, de presentar el verso como prosa, se propone de una parte, sí, contar con el lector y hasta educarlo (haciéndole «aprender a leer», a oír una poesía menos tamborilesca y «congoñea» — son palabras de nuestro autor — que la poesía española de la época) pero, a la vez, descarga en el lector la angustia de una serie de elecciones, en este caso métricas. No hay que decir que esta angustia es mínima, comparada con la de elección estética y, sobre todo, con la gran angustia — la angustia de las angustias — de la elección ética. Sin embargo, existe. Y el comportamiento de Unamuno nos parece tanto más verosímil cuanto más presentes tenemos los abundantes casos de transferencia a otros (personajes o lectores) de una determinada angustia de elección que él no se decide a asumir, constatables a lo largo de toda su obra.

La lectura del esbozo de prólogo a que me estoy refiriendo no ha hecho más que confirmarme en esta intuición.

²¹⁾ Cincuenta poesías inéditas, pág. 27.

²²⁾ Obra cit. Pág. 29.

²³⁾ Don Miguel de Unamuno en sus poesías, pág. 242-43. La estrofa está compuesta de versos de 13, 7, 10, 6, 13, 7, 10, 6 sílabas respectivamente.

²⁴⁾ A propósito del desdoblamiento de la personalidad en la obra de Unamuno (con especial consideración de los diversos grados de intensidad del fenómeno) he venido trabajando con insistencia en los último meses. El resultado es un ensayo que verá la luz próximamente.

²⁵⁾ Quiero recordar ahora una ya citada anteriormente: la cortesía hacia el lector. Pero, en relación estrecha con ella, cabría pensar en la inversa: la malicia hacia el lector, el deseo de comprobar si su oído, pervertido por el tamborilesco son de los versos del tiempo, es o no capaz de captar el ritmo — por otra parte, fácilmente perceptible — de Cruce de caminos, si antes no se le advierte de la existencia del mismo.

²⁶⁾ Copio el primer párrafo del texto en prosa del relato. El lector curioso podrá comprobar luego todo el resto. Ahora, esa muestra puede bastar para hacer ver cómo nada ha cambiado en la versión métrica que presento. Ni las comas.

«Entre dos filas de árboles, la carretera piérdese en el cielo, sesteá un pueblecillo junto a un charco, en que el sol cabrillea, y una alondra, señora, trepidando en el azul sereno, dice la vida mientras todo calla. El caminante va por donde dicen las sombras de los álamos; a trechos para y mira, y sigue luego».

«Deja que orce el viento su cabeza blanca de penas y años, y anega sus recuerdos dolorosos en la paz que le envuelve...».

²⁷⁾ La y inicial del verso 16 forma parte, en realidad, de la última sílaba del verso 15, con la que está unida por sinalefa. Casos como el presente no son insólitos en la poesía española, aunque, desde luego, tampoco abundan.

²⁸⁾ Primer cual con valor comparativo de toda una serie. La repetida presencia de esta palabra, en vez de la más usual como, no dejó de chocarme desde el primer momento. Creo que aquí puede reconocerse uno de esos indicios secundarios a que me he referido anteriormente. Cual en lugar de como se encuentra en la prosa de Unamuno pero nunca con la frecuencia que ahora. La razón es, a mi parecer, puramente numérica. Cual es un monosílabo; como, un bisílabo. Ahora bien, en la lengua normal, de todos los días, hablada e incluso escrita, el uso de cual por como es muy poco corriente. Tan poco que, exagerando, podría decirse que cual es a como lo que do es a donde. En otras palabras, esos cual comparativos, tan frecuentes en Cruce de Caminos, me sonaron desde un principio a... licencia poética.

²⁹⁾ Otra lectura podría ser:

Lloró un momento el caminante,
luego se arrodilló, después sentose...

He preferido la primera porque el encalbagamiento me parece que crea un movimiento, una dinámica muy necesaria para aligerar la posible lentitud de las tres yuxtaposiciones.

³⁰⁾ El concepto de desarraigamiento es fundamental para la comprensión de Cruce de caminos. Volverá a aparecer más adelante (verso 179).

³¹⁾ El desplazamiento de la vocal fuerte, creando diptongo (sabía), es normalísimo en español. Sobre todo en los imperfectos de indicativo de los verbos de segunda y tercera conjugación. Tanto en la lengua hablada como en la poética. (Es corriente, por ejemplo, en la poesía en verso de Unamuno...).

³²⁾ Existe otra posibilidad de lectura (dificilior...) que he estado a punto de aceptar, por parecerme más bella. Una evidente dificultad me ha decidido al fin a dejar la que presento en la versión. Esa otra posibilidad es la siguiente:

— Iremos juntos;
tú a buscar a tu abuelo; yo, a mi nieta
le dijo el caminante.

— Es que mi abuelo

murió — dijo la niña.

— Volverán a la vida y al camino —
respondió el viejo.

Es fácil comprobar que esta lectura evita el final en agudo del verso «Es que mi abuelo se murió», disimula el demasiado monótono sucederse de dijo la niña, contestó el abuelo, etc. y, para acabar — de nuevo mediante el encalbagamiento — crea un movimiento que, en la otra, no existe. Frente a tantas ventajas, existe un inconveniente: la presencia de ese se (se murió) que, en la segunda posibilidad de lectura, sobra. Por un prurito de estricta sumisión al texto unamuniano, no me he atrevido a dar por buena la lectura que elimina el monosílabo, a pesar de las ventajas que ofrece. Y a pesar, incluso, de las razones que se me figura existen para justificar esa elisión. La principal se basa en el hecho evidente de que cierto tipo de verbos (y pienso en morir, casar, quedar, etc.) pueden ser usados en español como auténticos intransitivos o como aparentes reflexivos (murió = se murió; casó = se casó; quedó = se quedó...). Esa doble posibilidad puede explicar la intrusión inconscientemente en el texto (tal vez en la composición tipográfica del mismo) de esa partícula se, posiblemente no escrita por Unamuno. Pero todo esto no pasa de mera conjetura y de opinión personalísima. El lector decidirá, por su parte. Y su opinión tendrá tanto valor, por lo menos, como la mía; que yo no soy más que otro lector del mismo cuento).

³³⁾ Es curioso observar que, en ocasiones, como en los versos anteriores, puede reconocerse incluso una asonancia (en este caso, en eo).

³⁴⁾ Otro indicio de la metricidad de Cruce de caminos me parece «aquel diluvio de Noé». No encuentro justificación a aquel como no sea pensando en la necesidad de redondear, rellenando, un endecasílabo. Aquel es un ripo de cuerpo entero...

³⁵⁾ Realmente, es escasa la eufonía de ese, sí, sí. Sin embargo, prefiero aceptarlo como un auténtico verso trisílabo (semejante al número 46 = buscando..., o al 65 = no, eso), porque menos aún me satisface la siguiente lectura:

Sí, sí todo eso me parece
cual si fuera algo
que me pasó, como si hubiese
vivido ya otra vida.

³⁶⁾ Repárese en la serie de palabras de saber hondamente popular — alguna vez rebuscadamente popular — que Unamuno emplea para crear el acorde.

³⁷⁾ Naturalmente, el Padre Nuestro no está en verso. Habría sido demasiado...

³⁸⁾ *En el original no aparece ese yo. Me he decidido a incluirlo (también se trata de un ripio, y esta vez mío, pero más justificable desde el punto de vista poético) porque no se me ocurría otra lectura. No había otro modo de salvar el endecasílabo (y para leer un eneasílabo sobraba algo sin posibilidad de desaparecer). Es ésta la primera y única libertad que me he tomado con el texto.*

³⁹⁾ *Otra posibilidad, igualmente bella, sería:*

*Le cerró ambos los ojos,
guardadores de ensueño de otro mundo.*

Como otras veces, la elección la ha decidido la presencia de un encabalgamiento.

RECENSIONI

CHARLES BAUDELAIRE: *Critique littéraire et musicale*. Bibliothèque de Cluny. Texte établi et présenté par C. Pichois. Librairie A. Colin - Paris, 1961.

Il testo, presentato da Charles Pichois, raggruppa unicamente la critica letteraria e musicale di Baudelaire, la quale si trovava disposta, fino ad ora, non già in ordine cronologico, ma frammista alle opere di prosa del Poeta, secondo principi più o meno arbitrari.

Già nelle *Œuvres complètes* pubblicate dal « Club du meilleur livre » nel 1955, l'intelaiatura fittizia delle *Curiosités esthétiques* et de l'*Art romantique* era stata spezzata in maniera da distribuire la materia di queste due raccolte secondo un certo ordine cronologico, già applicato alle *Œuvres posthumes*. Da questa nuova disposizione il pensiero critico bodleriano ne era uscito più vivo e più atto ad uno studio sistematico e preciso. Se però da un canto il Pichois, isolando il nudo filone della critica letteraria, dà modo al lettore di seguirne, con apparente facilità, la linea sinuosa, da un altro canto, omettendo il ricchissimo materiale dei *Salons*, *De l'essence du rire* e di una buona parte della prosa bodleriana, ne impoverisce a tal punto il volume da impedire una chiara visione di un'estetica che si inserisce così a vivo tra le sponde dell'effimero e dell'eterno.

I testi sono suddivisi in sei momenti: *L'apprentissage du journalisme*; *De la critique socialiste à la critique esthétique*; *Edgar A. Poe*; *Flaubert, Gautier, Hugo et quelques-uns de leurs contemporains*; *Richard Wagner*; *La polémique des dernières années*. Sei tappe corrispondenti a brevi momenti della giornata del critico e del poeta, attraverso i quali egli ha preso sempre più coscienza di se stesso e della sua Parola. « *L'Idéal rongeur* » trova il suo alimento naturale in questa terra bruciata dall'*humour*, forata dalla punta sottile d'una intelligenza implaca-

bile e fecondata da una sensibilità che lungi dall'isolare l'uomo, lo mette in comunicazione continua con le figure del suo tempo, al *carrefour* nevralgico della storia letteraria di cui ne vive e ne oggettiva e soggettiva il dramma.

Il fatto di isolare il pensiero critico di Baudelaire non significa affatto, e il Pichois lo mette in rilievo nella sua breve introduzione, separare la personalità del poeta da quella del critico. Poesia e critica si completano a vicenda. Esse non sono in fondo che l'oggettivazione della sensibilità, oggettivazione che è frutto d'intelligenza, con la differenza che il poeta oggettiva la sensibilità in rapporto unicamente a se stesso, in una forma soggettiva di cui egli è l'unico e vero conoscitore, mentre il critico oggettiva due sensibilità, la sua e quella dell'autore che tratta, facendone quasi una specie di connubio in una forma aperta a chiunque e oggettiva.

Alcuni punti del Richard Wagner mettono a fuoco questa esigenza di oggettivazione, esigenza che domanda la collaborazione di due forze: sensibilità e intelligenza. L'estasi bodleriana è fatta di « *volupté et de connaissance* »: nello stesso momento in cui il poeta, liberato dai lacci della pesantezza, è tutto offerto alla sensibilità che lo isola, il critico è lì, pronto a raccogliere nelle sue mani l'offerta e a ridare il poeta agli uomini, inserendolo nel tempo.

L'oggettivazione del critico, cioè la conoscenza, è sempre posteriore all'oggettivazione del poeta. Baudelaire osserva che sarebbe mostruoso che un critico *divenisse* poeta, ma che « *il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique... le meilleur de tous les critiques* ». Il migliore forse no, ma il più acuto a captare le minime sfumature della Parola, quando essa sia in una certa affinità con la sua sensibilità, questo ci pare possibile.

Studiare dunque il profilo di Baudelaire critico, è ritrovare il viso del poeta, quel viso che a sua volta Baudelaire cercava nella Parola di Poe, di Flaubert, di Gautier.

« *La première fois que j'ai ouvert un livre de lui* — dice Baudelaire nel suo studio su Poe — *j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant* ».

In Flaubert Baudelaire ritrova quella « *faculté souffrante, souterraine et révoltée, ce filon ténébreux* » che egli porta in se stesso come una maledizione ed una benedizione. Asselineau gli permette di incontrarsi con il suo « *double* » e Gautier con l'« *Idée fixe* », l'amore per il BELLO, un Bello liberato dalle scorie e dagli schemi convenzionali e fatto unicamente Parola della carne e dello spirito dell'uomo. Ciò che lo attira in Hugo è il « *répertoire d'analogie humaines et divines* » che è alla base delle *Correspondances*.

Attraverso il lucido pensiero del critico, i « Fiori del male » mettono a nudo le loro radici senza perdere la loro freschezza intatta sotto il vetro infrangibile del tempo.

Maria Laura Arcangeli Marenzi

RENÉ GIRARD: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset, Paris, 1961.

L'idea base e perno di René Girard è il desiderio triangolare (*le désir triangulaire*), cioè lo spazio in cui si svolge l'azione dell'eroe romantico, da Don Chisciotte a Stravroguine, da Julien Sorel a Emma Bovary, da Marcel Proust del *Tempo perduto* a Marcel Proust del *Tempo ritrovato*.

Il desiderio che porta l'eroe delle prime pagine all'eroe della pagina finale è me-

diato da influenze esterne o interne più o meno visibili e sensibili che guidano e determinano la metamorfosi del *Moi* nell'*Autre*. A questa influenza che è situata necessariamente ad una certa distanza dalla linea di base che va dal soggetto all'oggetto, Girard dà il nome di *mediatore*.

Don Chisciotte agisce, e quindi realizza il suo eroismo, non già in virtù di una esigenza spontanea, non mediata da nessun fattore eterogeneo, ma desiderando di uniformarsi ad un modello ideale: Amadis, cavaliere dei romanzi d'amore e d'avventura. Emma Bovary è mediata da tutte le letture che hanno nutrito la sua immaginazione adolescente. Julien Sorel è mediato dal nero e dal rosso dell'odio e della passione che ne fanno il capolavoro della cristallizzazione stendaliana.

Girard considera dunque illusione (*mensonge romantique*) la linea retta (*Moi - Autre*). Non esiste linea retta, ma spazio triangolare (*Moi - Mediateur - Autre*), *vérité romanesque*. I rapporti soggetto-mediato e mediato-oggetto, costituiscono i due lati uguali del triangolo isoscele. Quanto più l'io naturale s'accosta al mediato, tanto più s'accosta all'io immaginario, all'*autre*. Il desiderio quindi porta alla graduale diminuzione del reale e al graduale aumento dell'immaginario, della finzione del romanzo, o, come dice Girard, della *vérité romanesque*.

Gli eroi di Cervantes, di Stendhal, di Flaubert, l'unico eroe del tempo perduto, sognano di assorbire, di assimilare l'essere del mediato ma non arrivano all'estinzione del desiderio, alla metamorfosi del *moi* nell'*autre*. Don Chisciotte e Amadis non si ricongiungono e il povero cavaliere errante sarà condannato a combattere contro i mulini a vento. Neppure la morte riesce a strappare Emma e Sorel dallo spazio triangolare nel

quale vagano senza possibilità di scampo. E più lo spazio si riduce più il desiderio si fa violento, tutti gli eroi di Dostojewski girano come forsennati attorno alle pareti sempre più anguste del triangolo maledetto.

Dal mondo arioso, unito, armonico di Cervantes, si passerà via via al mondo sotterraneo, frammentario, discordante di Dostojewski, di cui Stendhal, Flaubert, Proust ne sono le tappe.

Vi è però qualcosa che tiene unita tutta questa materia e che la differenzia dal mondo di Kafka e dal relativo «*Nouveau Roman*»: la *conclusione*. Tutte le conclusioni romantiche sono, in fondo, delle disfatte, delle rinunce e, in vario modo, dei ritorni dichiarati o tacitamente ammessi, all'io naturale. L'eroe si volge, morendo, verso la sua esistenza perduta. Il mediatore viene perduto di vista. L'evasione romantica conosce ancora una certa catarsi.

Nessuna conclusione troveremo in Kafka, e nel romanzo che lo segue. L'eroe non conosce né ritorno né catarsi, ma solo un lento andare senza più desiderio nel labirinto chiuso dell'immaginazione.

Maria Laura Arcangeli Marenzi

MAJA GOTH: *Franz Kafka et les lettres françaises*. Corti, Paris, 1956.

La conclusione alla quale arriva Maja Goth, dopo aver analizzato i rapporti che passano tra Kafka e alcune figure e momenti del mondo letterario francese contemporaneo, è che non si tratta di un fenomeno d'influenza più o meno diretta, ma di un fenomeno di filtrazione secondo la legge dei vasi comunicanti, di una certa atmosfera condizionata dal tempo che Kafka assorbe forse prima degli altri o, per lo meno, sa prima degli altri riportare dal fondo del subcosciente e del mito, alla superficie della pagina,

in una maniera meno frammentaria. Ecco perchè si ha l'impressione che Kafka si ritrovi sminuzzato o sfaccettato in Michaux, Beckett, Sartre, Bataille, Camus, Breton. In realtà ciò si spiega dal fatto che mentre in Kafka i temi dell'angoscia, del nulla, dell'assurdo, della morte, di Dio sono strettamente amalgamati e sono portati sulla superficie della pagina quasi allo stato di pura irrazionalità e di mito (ciò che può aprire il campo alla discussione), essi si disintegrano nelle varie personalità, acquistando così un certo peso proprio, una certa razionalità che li scioglie dal mito per rifonderli in una precisa atmosfera storica.

Maria Laura Arcangeli Marenzi

ALAIN ROBBE-GRILLET: *Les gommés* (1953), *Le voyeur* (1955), *La jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959). Editions de Minuit, Paris.

Per fare la recensione del «*Nouveau Roman*», e forse non solamente del romanzo, bisognerebbe fare *tabula rasa* dei termini consueti e crearne di nuovi. Ma siccome ciò non farebbe che imbrogliare una matassa già per se stessa ben arruffata, useremo i vecchi termini: personaggi, protagonisti, vicenda, carattere, etc. Il fatto è che in questi romanzi non ci sono *caratteri*, non c'è *contenuto*, non ci sono *protagonisti* e arriverei a dire, il che potrebbe sembrare assurdo, che non ci sono nemmeno *personaggi*. Tutto ciò che costituiva, cinquanta anni fa, la struttura, il nucleo e la sostanza del romanzo, non rappresenta, nel romanzo odierno, che linea periferica o addirittura «*formule vide, bonne seulement pour servir à d'ennuyées parodies*» (1).

Quando Robbe-Grillet ci dice che «*le*

(1) A. ROBBE-GRILLET: *La revue de Paris*. Sept. 1961, p. 116.

Nouveau Roman n'est pas une théorie, c'est une recherche... Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque... Le Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde... Le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale... Le Nouveau Roman s'adresse à tous les hommes de bonne foi... Le Nouveau Roman ne propose pas de signification toute faite... Le seul engagement possible pour l'écrivain, c'est la littérature », (2) ci dice tutto ma non ci dice nulla.

Il linguaggio cammina sul filo del tempo. Il tempo è il suo benefattore ma anche il suo aguzzino. Ora è proprio il *Tempo*, questo mostro mai sazio, che è divenuto il protagonista centrale e, oseremmo dire, unico del romanzo di Robbe-Grillet. E attorno a questo *deus ex machina*, immobile, senza volto né voce, si svolge e s'involge la *misura del tempo*, mutevole, instabile, fuggente: ore, minuti, attimi.

Cambiano i personaggi, mutano le scene, s'accavallano in un ritmo sempre più accelerato le ore di una giornata, di una vita, di un'era, ma poi tutto viene come inghiottito dal TEMPO che scioglie i fili, annulla i fatti, cancella i volti.

«*Le temps qui veille à tout, a donné la solution malgré tout*». Il pensiero di Sofocle che Robbe-Grillet pone come richiamo sulla prima pagina del romanzo *Les gommés*, continua a essere presente anche nei romanzi successivi. Non si tratta né di un tempo perduto né di un tempo ritrovato, non si tratta neppure di un *Emploi du temps* alla Butor, o di un'entità astratta avulsa dalla misura, ma si tratta di un tempo frantumato nei minutissimi frammenti della contingenza e dell'esistenza e ricomposto nel suo essere transitorio, nel suo *essere nel tem-*

po. Si tratta di un tempo liberato dal congegno di orologeria, dall'ordine cronologico, e lasciato nella sua fluidità amorfa. Thomas, il viaggiatore di commercio in orologi, non riesce a trovare acquirenti, e fa pensare un po' al *Venditore d'almanacchi*. In fondo Robbe-Grillet andrebbe d'accordo con Giacomo Leopardi. Ma se è difficile *vendere* il tempo, è altrettanto difficile *cancellarne* le orme sulle cose. Wallas non riesce a trovare una gomma che gli serva e non fa che girare e rigirare tra le dita le gomme prese dal cartolaio, ma che non servono a nulla.

Questa bivalenza del Tempo che appartiene all'uomo ma che sfugge alla presa dell'uomo, è realizzata da Robbe-Grillet con una tecnica che, se in *Les gommés* mostra un po' troppo i fili e l'*engrenage*, s'inserisce sempre meno visibile e sensibile, nella trama del tessuto di *Le voyeur* e di *La jalousie*, fino a raggiungere padronanza e eleganza di stile nel *Labyrinthe* e nell'*Année dernière à Marienbad*.

Protagonista il Tempo, ma non padrone. Padrone sono le ore, avviluppate nel loro margine di errore e d'incertezza. Sono esse che *legano* l'attenzione del lettore forzandolo a seguirle attraverso vie oblique, strani labirinti e meandri vischiosi. Noi non potremmo fissare lo specchio sempre uguale del Tempo, ma possiamo fissare le ombre che passano furtive, ora nitide e chiare, ora confuse e annerchiate, docili allo *sguardo* che le contempla senza cercare d'impossessarsene, ribelli all'analisi che non farebbe che dissolverle. Robbe-Grillet chiede al lettore di non volere unire con fili convenzionali le immagini, di non forarle con lo spillo della logica ma di penetrare ad occhi chiusi nel *labirinto* delle sue forme leggere, dei suoi disegni geometrici di ombra e di luce, aggrappandosi a «*l'ombre du pilier*» che avanza insensibile ma inesorabile sulla vasta terrazza soleggiata, divo-

(2) A. ROBBE-GRILLET: *La revue de Paris*. Sept. 1961, pp. 115-121.

rando a poco a poco tutte le briciole di luce e ristabilendo l'attesa di un'altra alba.

Non ci sono colori nel romanzo di Robbe-Grillet, ma solo un'alternanza di *bianco* e di *nero*. I colori sono assorbiti da una pienezza di luce nella quale le figure si stagliano con una nitidezza sottile che raggiunge a volte la preziosità. Ma accanto a questa luce sfocata vi è l'ombra cupa, pesante, senza riflessi che rallenta i movimenti e attutisce il rumore. Non è però che a partire da *La jalousie* che il gioco del bianco e del nero si fa più sensibile, inserendosi in una vera e propria tecnica linguistica, tecnica che trova la sua espressione migliore nel *Labyrinthe* e nell' *Année dernière à Marienbad*, il romanzo-film proiettato e premiato nella Mostra cinematografica di Venezia del 1961.

Alternanza di bianco e di nero, di tempo solare e di tempo senza sole, di pieno e di vuoto, di *neve* che cade dolcemente, ininterrotta con un ritmo musicale e di corridoi neri, di strade buie perdute nel nulla, di pensieri senza tempo che se ne vanno alla deriva, con le ore e con i minuti dell'uomo. « *C'est là — ci dice Blanchot nel suo *Le Livre à venir — un rapport très délicat, sans doute une sorte d'extravagance, mais elle est la loi secrète du récit. L'écrit est mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut même "commencer" avant de l'avoir atteint, mais cependant c'est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit, qui fournissent l'espace où le point devient réel, puissant, attirant* » (p. 13) (3).*

(3) M. BLANCHOT: *Le livre à venir*. Gallimard, Paris, 1959.

Ma se nel *Labyrinthe* bianco e nero si alternano come le note, piene e vuote di un rigo, in una linea longitudinale, nell' *Année dernière à Marienbad*, il bianco non costituisce che un nucleo centrale, che balena un attimo con una violenza straordinaria per poi scomparire nuovamente nel nero.

Chi è dunque vittorioso nel romanzo di Robbe-Grillet? Il bianco o il nero? La luce o la notte? La veglia o il sonno? Il TEMPO o il tempo?

Non c'è né vittoria né sconfitta. La bivalenza è posta ma non risolta. Ed è forse in questa libertà di gioco, in questo sforzo continuo a mantenere il tessuto libero da ogni appiglio affinché possa palpitare come una vela e come un cuore, in questa alternanza di pieno e di vuoto, di essere e di non-essere, che la tecnica di Robbe-Grillet sfiora a tratti l'opera d'arte.

Maria Laura Arcangeli Marenzi

JEAN SAREIL: *Anatole France et Voltaire*. Minard, Paris, 1961.

Jean Sareil non si propone tanto di sottolineare la *quantità* dei rapporti di uguaglianza o di discordanza che intercorrono tra Voltaire e France (ciò che è stato già in parte fatto da molti critici), ma la *qualità* ovvero il comune denominatore di questi rapporti.

Dopo aver presentato un giudizio sommario sulla critica a questo riguardo, da Brunetière a Valéry, Jean Sareil esamina in una prima parte del suo libro, convalidando le sue osservazioni con una documentazione precisa e accurata, la conoscenza che France ha di Voltaire, conoscenza che risulta profonda e indiscutibile. France è portato verso Voltaire da esigenze del suo spirito. E sono queste esigenze che riscattano lo scrittore da ogni accusa di plagio. Sareil è d'accordo con Henriot che aveva detto: « *Il y au-*

rait à propos de M. Anatole France une bien jolie étude à faire sur l'érudition créatrice ».

L'autore consacra la seconda parte del suo studio al pessimismo e all'ottimismo di France e Voltaire: tutti e due partono da una visione essenzialmente pessimista del genere umano per giungere a quel candido ottimismo che di candido non ha che il nome « *Candide* ».

Dopo aver analizzato le posizioni relative dei due scrittori in rapporto alla religione, alla società, alla donna, alla letteratura, Sareil arriva alla conclusione che se è vero che sia Voltaire che France sono ancorati ad un certo numero di idee-madri (fiducia nella « *nature* », culto della ragione, odio del pregiudizio, appello alla tolleranza) e se è vero anche che è su questo banco corallifero che la navicella della critica ha cozzato, ciò che avvicina France e Voltaire è il *tono* con cui ambedue, pur con sfumature diverse, hanno difeso queste idee e vi sono stati coerenti. La parola di Anatole France è verniciata di quella medesima ironia che stende sulla parola di Voltaire una patina d'oro. Certo che altro è vernice, altro è foglia d'oro. Solo l'oro resiste all'urto del tempo. Jean Sareil ricercando la molla segreta che dà all'ironia volteriana una così potente energia e un'innocenza quasi fanciullesca, la trova nella gaiezza: « *C'est sa gaîté qui en fait la force* ». Una gaiezza che penetra così a fondo nel tessuto verbale da modellarne quasi ogni singolo elemento, da divenire lo stile stesso. « *Le style voltairien consiste en une accumulation de catastrophes traitées gaiment* ».

France ci ricorda il *tono* volteriano ma non ce ne dona che un'immagine sbiadita. Confrontare due autori, già, in certo qual modo, catalogati dalla critica, è sempre pericoloso per il più debole. « *Supporterait-il l'épreuve?* » si domanda Sareil, all'inizio, vedendo già compro-

messa la posizione di Anatole France. La risposta, non ostante tutti gli sforzi del critico per rivalutarne l'opera, rimane un po' vaga anche se verniciata d'ottimismo. « *Voilà donc tout ce que France a emprunté à Voltaire dans quelques-unes de ses meilleures œuvres: le ton. Mais ce qu'il a trouvé en lui, et qui est bien plus important même si on ne peut exactement le mesurer, c'est un modèle...* ». Jean Sareil cerca di saltare a pie' pari il fosso del confronto ma ci cade dentro suo malgrado.

Maria Laura Arcangeli Marenzi

VERCORS: *Sylva*. Grasset, Paris, 1961.

La Bella e la bestia si ritrovano congiunte, per incanto di magia, in *Sylva*. Cade la piccola « e » che le distingueva pur congiungendole, e non resta così che la Bella-bestia. *Sylva* è una volpe bianca che si metamorfosa in fanciulla ma resta deliziosamente volpe fino al punto da giocare Albert Richwick e, in parte, il lettore stesso. Sulla prosa lucida, tersa e scorrevole come un campo di pattinaggio, l'aneddoto s'incide con leggerezza, disincantato come un racconto di Voltaire, fantastico come una fiaba di Perrault, aprendosi e chiudendosi su di una unica immagine, l'immagine che tanto ha fatto parlar di sé il medioevo, ma che continua a giocare strani tiri anche al tempo dell'atomica.

Maria Laura Arcangeli Marenzi

DÁMASO ALONSO: *Dos españoles del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1960.

La complessa personalità di Dámaso Alonso, che è poeta, critico letterario, filologo, ad oltranza in ognuno di questi

settori e senza che le diverse attività si danneggino mutuamente, in questa sua opera ci si prova abile, pazientissimo, sapiente investigatore d'archivi, di polverosi scartafacci portati alla luce e interpretati con la fresca emozione di uno scienziato che è appunto anche poeta.

Il libro è un segno d'amore, un ponte gettato fra la Spagna e il Messico, un gesto di ricordo per la colonizzazione spagnola di là dal mare, che fu sagace nelle intenzioni della corona: quante perspicaci disposizioni non sono state frustrate dall'opera degli uomini, dalla sete di possedere, dall'ambizione personale! Passano davanti ai nostri occhi decine di citazioni di documenti: le cedole reali vogliono la protezione degli « *indios* », prevedono le infrazioni nei minimi dettagli, proibiscono lo sfruttamento delle cariche a profitto personale, regolano la condotta dei governanti con un senso di dignità e di giustizia che sembrano inverosimili di fronte alla realtà delle attuazioni: ma le intenzioni sono intenzioni e la potente rete di interessi — in una colonia lontana migliaia e migliaia di miglia di faticosa e pericolosa navigazione — agisce per conto proprio, rendendo inutili le intenzioni, lasciando impuniti i colpevoli.

Libro davvero felice, questo di Dámaso Alonso, che riunisce Madrid e Città del Messico attraverso due vite umane, l'una della metà del secolo XVI e l'altra dell'inizio del XVII, due vite che sarebbero passate senza rilievo nella memoria delle genti, perché non ebbero qualità che le portassero ai primi piani del loro tempo, rimasero piuttosto ancorate ad un livello normale della società che rappresentarono e in cui vissero. Ma in ciò sta l'incanto della rievocazione che gioca sulla falsariga dei documenti d'archivio, in una modulazione grigia di ombre e di penombre con pennellate improvvise, con squarci di luce inattesi che illuminano

per sempre gesti e momenti di una vita che fu, che non sarebbe in altro modo risorta alla luce: l'interesse e lo studio sono concentrati — è chiaro — sui due personaggi, ma attorno a loro il quadro si popola di piccole innumerevoli altre figure, coi loro problemi, le loro rivalità, le loro maldicenze, i pettegolezzi, i rancori segreti, le amicizie, gli innamoramenti, i tentativi per aggirare gli ostacoli, tentativi ai quali ricorsero — ieri come oggi — i più furbi, i più abili, o meno scrupolosi. È un quadro o diversi quadri, di costume, tutto sommato, e che ci permettono di introdurci in un momento vivo e denso della storia, che ce ne danno, anzi, aperto sulla mano, il cuore ancora palpitante.

Juan Hurtado de Mendoza, modesto poeta del secolo XVI, sarebbe stato confuso con lo zio Diego dai meno attenti, sia per lo stile volutamente arcaicizzante, sia per il tono dignitoso e sobrio della sua musa, sia per la carriera di diplomatico e di ambasciatore all'estero che ebbe in comune col suo più illustre predecessore. Ma ecco Dámaso Alonso illuminarcene i passi nella sua terra, farcelo vedere, nel suo castello di Fresno di Torote nelle vicinanze di Alcalá de Henares, ricevere con squisita ospitalità i visitatori che avevano per meta la famosa università, fare da mecenate — malgrado gli esigui mezzi — ai giovani poeti, interessarsi a fondo per onorare Madrid, fino a farne arricchire lo stemma con la corona che ancora oggi vi appare sopra l'orso e l'albero di corbezzolo e che testimonia la sua dignità di « *villa real* »; ma ecco soprattutto animarlo nella sua attività di poeta dalla voce sommessa e schiva, di traduttore in latino delle « *coplas* » di Jorge Manrique, di ricercatore di nuove direzioni della poesia del suo tempo — così attenta ai modelli di imitazione italiana — orientandola piuttosto verso i modelli francesi:

ci appare dunque come un convinto francesista nel dilagante italianismo del rinascimento spagnolo: cosa che ci conferma l'esistenza, verso la metà del secolo XVI, di una volontà di innovazione della poesia spagnola divergente dal filone petrarchesco, un'esistenza che risultava solo da pochissimi altri fuggevoli indizi.

L'altro personaggio esumato è Alonso Tello de Guzmán, il destinatario della «*Epistola moral a Fabio*», intorno al quale si muovono tutti i problemi che si riferiscono a questa composizione: si stabilisce, attraverso lo studio di Dámaso Alonso, preciso e documentato da confronti di ben undici manoscritti, il suo autore, identificato ora definitivamente, dopo tante attribuzioni e oscillazioni, in Andrés Fernández de Andrada, il che conferma la scoperta che ne fece Adolfo de Castro nel 1875, quando pubblicò a Cadice un opuscolo che basava l'attribuzione dell'epistola sulle indicazioni trovate in un manoscritto della Colombina. Ma chi è dunque Andrés Fernández de Andrada, e chi è il Fabio cui è diretta la composizione? Purtroppo dell'autore si sa poco: se Francisco de Rioja gli dedicò dei versi doveva essere considerato un buon poeta; ma ci restano di lui solo pochi frammenti, oltre all'epistola che lo rende di colpo degno della massima considerazione. Doveva vivere a Siviglia, come deduciamo sia dall'amicizia con il poeta citato, sia dall'atmosfera intensamente sivigliana che respira dalle immortali terzine. Scompare dalla scena spagnola e lo si ritrova poi nel 1619, come risulta dai documenti dell'archivio di Città del Messico, come computista di beni, incarico di fiducia assegnatogli dal viceré. In seguito, il vuoto completo. Morì in Messico? Amico in Spagna di don Alonso Tello de Guzmán, è a lui che dedicò la celebre epistola — ciò che si sa appunto dallo stesso manoscritto tro-

vato da Adolfo de Castro; ed è da presumere che lo facesse quando questi si trovava a Madrid e prima che ricevesse la notizia di aver ottenuto in Messico la carica di *corregidor*, nei primi mesi del 1612, quindi.

Di Alonso Tello de Guzmán, Dámaso Alonso può invece ricostruire molto di più attraverso le vecchie carte. È lui il Fabio cui dovrebbero giungere o sono giunte le delicate esortazioni a disprezzare le vanità del mondo, le sue esteriorità, le sue pompe, a gustare piuttosto il raccoglimento, la pace, una vita sobria e modesta, di pochi costumi: ma — dice Dámaso Alonso — come imparò male la saggia lezione il nostro Tello! Fece proprio tutto il contrario: brigò per ottenere il governo in colonia, abilmente posticipò la partenza finché non fu sicuro di poter portare con sé il numero di servi che gli faceva comodo, adducendo come motivo la malattia della moglie; e in seguito invece — proprio per questo motivo, cioè perché era malata — la lasciò in Spagna, dove la poveretta morì qualche anno dopo.

Eccolo ora sulla scena del Nuovo Mondo, come una delle figure centrali della capitale messicana dei primi decenni del secolo XVII: Dámaso Alonso, portato a frugare nella sua vita da un interesse letterario che fu sorpassato poi — come egli confessa — da un interesse puramente umano per il personaggio, si sprofonda fra i documenti di quella vita e della società che lo circonda; moltissimo si è conservato fra gli atti del consiglio municipale, ed è un vero peccato che il ricercatore abbia dovuto limitarsi nella trascrizione di tanto materiale. Ne è uscito ugualmente un succoso quadro di costume della città antichissima e recente, di quel caleidoscopio di razze e di genti, bianchi, creoli, *indios*, mulatti, qualche straniero infiltratosi malgrado le proibizioni... Don Alonso galante, cavalleresco,

pieno di patriottismo scintillante, portato alla vita di relazione e di vistose apparenze, elegante nelle maniere, intelligente nel dirigere le opere di costruzione e di ricostruzione nella giovane colonia, è però divorato dall'ambizione, dall'avidità del guadagno lecito e non lecito. Che cosa non salta mai fuori dai vecchi polverosi documenti!

Quanti piccoli segreti svelati, quanti raggi, quante mene, quante vigliaccherie spicchiole, quanta disonestà: è amaro ammetterlo, dice Dámaso Alonso; tale era il *corregidor* del Messico, il virtuoso Fabio di una delle più belle composizioni poetiche spagnole. Avrebbe voluto che il destinatario di quell'epistola dalla soavissima melodia, di lunga, profonda tradizione stoica, senecista, avesse confermato con la vita la purezza poetica in cui è stato incastonato il suo nome; desiderio assurdo, come giudica poi, ed a ragione: la vita non è l'arte, non è la poesia, la vita con le sue imperfezioni e le sue impurità ha risposto all'indagine sulla vita.

Ma una di queste vite, quella appunto studiata, ci può servire da guida per altre conclusioni; se inserita com'è inserita in quel tempo e in quell'ambiente, può essere utile per farci un'idea meno astratta del bene e del male che andarono congiunti in quella grande impresa che fu la colonizzazione dell'America spagnola: migliaia di esseri come don Alonso Tello, fatti della stessa argilla, e anche peggiori, sparsi per immensi territori, unendo slanci di ardimento e inenarrabili sacrifici, basse ed alte ambizioni, crudeltà e generosità, portati dalla grandezza degli eventi e da una volontà direttiva che li dominava solo apparentemente, in quel modo e non in un altro, cioè in un modo che lasciava il campo aperto alla loro cupidigia ma che permetteva l'attuazione di un'idea gigantesca, stavano compiendo una grande opera.

Chiuso il libro, a noi rimane una lontana eco di quell'immenso risuonare di armi e di lavoro e anche delle profonde ingiustizie commesse. Su questo sfondo, risaltano le figure di don Alonso Tello e del « Fabio » dell'epistola morale. Quale è ora la più vera per noi? Entrambe sono vere di una loro esistenza indipendente, autonoma: né l'ombra dell'una può togliere luce all'altra, alla creatura della poesia.

Bruna Cinti

MANUEL CRIADO DEL VAL: *Teoría de Castilla la Nueva*, Madrid, Gredos, 1960.

L'autore in questo suo libro si ricollega polemicamente a due famose opere degli ultimi tempi: quella di Américo Castro, *España en su historia*, Buenos Aires, 1948, la cui seconda edizione ampliata ha per titolo *La realidad histórica de España*, México, 1954; e quella di Sánchez Albornoz, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, 1956.

In Italia è uscita una lodata traduzione della II edizione ampliata di A. Castro e un meditato, penetrante commento su entrambe le opere di Castro e di Albornoz da parte di Aldo Garosci (1).

Criado del Val dichiara apertamente la propria volontà di inserirsi fra le tesi opposte dei due illustri storici, con l'intento di dimostrare quello che egli chiama l'estremismo e l'unilateralità delle loro soluzioni, riguardo il problema di definire la Spagna. Entrambi, egli dice, ne deformano la figura storica nel desiderio di sintetizzare ciò che non è sintetizzabile, di unire epoche e regioni che hanno caratteristiche molto diverse e che solo recentemente hanno perduto la loro fisionomia particolare assimilandosi alla na-

(1) A. GAROSCI: *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*. Torino, Einaudi, 1959, pp. 179-209.

zione. Per Américo Castro Toledo è tutta la Castiglia, per Sánchez Albornoz lo è invece Burgos: nel senso che il primo vede in Toledo la sintesi della triplice struttura cristiano-arabo-ebraica su cui si basa la storia spagnola, mentre il secondo trova in Burgos la capitale di un regno occidentale che è anima di tutta la nazione.

Si tratta di generalizzazioni, avverte l'autore; bisogna distinguere: Burgos è solo la Vecchia Castiglia, così come Toledo è solo la Nuova. Differenze fra le due Castiglie? Sí, molte e profonde: non bisogna confonderle, non bisogna mescolarle, perché se no si rischia di non capire nulla né della loro genesi né della loro successiva proiezione sulla nazione spagnola.

Gli storici separarono con molto impegno il León dalla Castiglia, per quanto non esistano frontiere fisiche né storiche fra le due regioni: infatti Burgos non fu che una ulteriore tappa dopo León; la corte si mantenne praticamente la stessa, ma solo quando essa si fissò in Toledo si trasformò veramente con l'apporto di elementi nuovi, con l'assimilazione del complesso mozarabico-cristiano-ebraico di cui Toledo era l'erede.

La Nuova Castiglia durante il primo medioevo rimase isolata dalla sua omonima per mezzo di una zona spopolata che d'altra parte veniva a rinforzare una frontiera naturale costituita dalla Sierra centrale e dal Tago.

Si stabilì una dualità culturale e linguistica fra le due regioni, dualità che fu assai più intensa durante il periodo della formazione che non posteriormente.

Criado del Val definisce la Nuova Castiglia come « concetto » ristretto al periodo che va dalla conquista di Toledo da parte delle forze cristiane impegnate contro gli arabi nella guerra di riconquista, alla espulsione dei « moriscos »: dal 1085 al 1609, dunque.

Questo concetto, che riguarda problemi di ordine culturale, storico, linguistico, aderisce però alla valutazione geografica di un territorio descritto con minuzia, con conoscenza profonda, in un capitolo molto importante per l'autore, giacché — come egli dice — alla natura del suolo, alle sue vie di comunicazione, così come ai ponti, ai guadi sui fiumi, alle valli, ai canali, ai passi di montagna, agli itinerari antichi e recenti è riservato un ruolo determinante nello svolgimento dei fatti storici, linguistici e letterari di cui poi dà ragione; la Nuova Castiglia è eminentemente regione di passaggio e incrocio strategico della penisola.

E così come aveva insistito per differenziarla dalla regione del nord, insiste per differenziarla da quella del sud: il regno musulmano di Toledo, come fu in lotta col regno di Burgos, così lottò contro il potere centralizzatore di Cordova. Dal 712, in cui cade in mano dei mori, al 1085 in cui i cristiani la riscattano, la storia di Toledo non è paragonabile a quella di Granada e di Cordova, fortemente islamizzate: la persistenza dei « mozárabes », cioè dei cristiani sotto il dominio dei mori, e la forte tradizione romanica della regione ne fanno una entità assolutamente distinta da quella occidentale di Burgos.

Quando scendono i castigliani del nord e conquistano il regno musulmano di Toledo, nel secolo XI, trovano gente di mentalità molto diversa da quella di tre secoli e mezzo prima; però prestissimo subiranno le stesse trasformazioni dei precedenti conquistatori.

Ecco, questo il senso principale dell'opera di Criado del Val: esposta a grandissime linee, naturalmente; ma è assai interessante seguire i particolari e vedere come egli tracci a poco a poco la fisionomia della Nuova Castiglia anche nel campo linguistico e letterario. Si esagerò — egli sostiene — nell'assegnare alla

Vecchia Castiglia, principalmente al dialetto di una piccola zona del Cantabrico, la forza di espansione che si sarebbe proiettata (l'immagine del ventaglio è infatti ormai un « cliché » che ci siamo impressi nella mente per riassumere l'idea) verso il sud: la sua fonetica e la sua morfologia cambiano, si evolvono, con l'incontro e la fusione con il mozarabico e l'andaluso. Diversi sono i substrati linguistici fra le due Castiglie, ma ancora più diversi sono gli adstrati: quello basco si estendeva su di un'ampia popolazione bilingue e penetrava profondamente nella Vecchia Castiglia e nell'Aragona, e l'arabo — nel suo duplice aspetto di arabo spagnolo e mozarabico — si stendeva invece in Andalusia e nella Nuova Castiglia. La fonetica della Vecchia Castiglia non si espande rapidamente nella Nuova; la regione toledana offre una maggiore resistenza alla perdita dei suoni latini essendo più conservatrice per via della maggiore cultura; il passaggio fondamentale $f > h$ solo nel secolo XV è testimoniato dalla letteratura toledana, e il livellamento $b - v$ vi è ancora più tardivamente rispecchiato nei documenti.

La Nuova Castiglia è un freno al dilagare del dialetto cantabrico che fu cuna della lingua nazionale: né di cuna si può veramente parlare fino a quando non avvenga la fusione con i dialetti mozarabici, la profonda trasformazione del castigliano vecchio per opera del nuovo che lo arricchisce nella sua morfologia, nella sua sintassi, che tanti nuovi modi espressivi e giri di frasi e costrutti di sapore e profumo arabo immette nell'aspro dialetto del nord.

Dal momento della sua annessione al territorio della riconquista, Toledo è cosciente della sua missione direttrice e centralizzatrice: ne è prova la corte alfonsina che ebbe appunto in Toledo la sua sede, ne è prova — successivamente

— il *Diálogo de la lengua* di Juan de Valdés, del 1535, che addita il toledano come modello e norma linguistica per tutta la penisola.

Si parla nell'opera di Criado del Val di rivalità fra Burgos e Toledo: effettivamente all'autore interessava porre in rilievo queste due città, contrapporre nel loro significato storico culturale e linguistico durante il medioevo; per questo, forse, nel periodo anteriore al secolo XVI la terza antagonista in campo linguistico — di cui poi parlerà abbondantemente — è passata sotto silenzio.

Siviglia appare nell'opera citata, ed ha tutta la sua importanza, solo a partire dal secolo XVI, come competitora nel gioco dialettale, e ben difesa, favorita dalla propaganda letteraria che non esita a discutere l'egemonia castigliana. E sarà importantissimo, come l'autore dice, il premere dei dialetti del sud verso il nord, la comune difesa attuata dalle due Castiglie — la Vecchia e la Nuova di fronte alla Nuovissima — la maggiore affinità della Nuova con la Nuovissima e il rilassarsi dell'attitudine conservatrice di Toledo di fronte invece alla più rigida posizione della Vecchia Castiglia che, per arginare il pericolo andaluso, da innovatrice passa a conservatrice del purismo linguistico.

Herrera, il suo prestigio, la sua opera polemica e propagandistica in favore di Siviglia, d'accordo: però quando diciamo Herrera diciamo seconda metà del secolo XVI. Al lettore informato credo sorga spontanea una domanda: e Nebrija?

È strano, oppure l'autore lo dà mentalmente per scontato, il fatto che non ci sia traccia di lui in un'opera così attenta all'evoluzione della lingua spagnola, perché Nebrija è stato, come è noto, il portavoce di Siviglia, e questo ben prima di Herrera, diciamo « grosso modo » un secolo circa prima.

Se infatti Juan de Valdés, citato così a proposito a pagina 111 come documento ed elemento efficace della supremazia toledana nel suo *Diálogo de la lengua*, ha un avversario da scalzare, questo — è evidente a chi legge l'opera — è già allora Siviglia. Valdés non esita a correggere il lessico andaluso in una schermaglia inusitatamente violenta contro Nebrija, il sivigliano umanista e precettore di Isabella la Cattolica, il quale per espresso incarico della regina aveva composto il primo dizionario latino-volgare e la prima grammatica della lingua spagnola. L'anno 1492 è la data di pubblicazione di queste importanti opere contro le quali si alzerà la voce di Valdés, oltre che per stabilire una diversa interpretazione dei criteri di imitazione umanistici — naturalezza e selezione del lessico volgare di fronte all'affettazione e al cultismo, d'accordo con l'amico Garcilaso — anche proprio per togliere il credito di cui godeva il suo antagonista nel campo linguistico.

«*Valdés: ... ¿Vos no véis que aunque Librija era muy docto en la lengua latina, que esto no se lo puede quitar, al fin no se puede negar que era andaluz, y no castellano, y que scribió aquel su vocabulario con tan poco cuidado, que parece averlo escrito por burla? Si ya no queréis dezir que hombres embidiosos, por afrentar al autor, an gastado el libro.*

Pacheco: En esso yo poco m'entiendo. Pero ¿en qué lo véis?

Valdés: En que, dexando aparte la ortografía, en la qual muchas vezes peca, en la declaración que hace de los vocablos castellanos en los latinos se engaña tantas vezes, que sois forçado a creer una de dos cosas, o que no entendía la verdadera significación del latín, y ésta es la que yo menos creo, o que no alcançava la del castellano, y essa podría ser, porque él era de Andalucía, donde la lengua no stá muy pura.

Pacheco: Apenas puedo creer esso que me dezís, porque a hombres muy señalados en letras he oído dezir todo lo contrario.

Valdés: Si no lo queréis creer, id a mirarlo...» (2).

E qui comincia a correggere il lessico di Nebrija adottando come criterio di superiorità di fronte a lui quello di essere «*hombre criado en el reino de Toledo y en la corte de España*» (3): questo solo fatto gli dà diritto di opporsi alle modalità sivigliane che già trionfavano nel linguaggio letterario.

«*En la época de Nebrija se intenta la primera solución al problema lingüístico de España, con una orientación andaluza*», sostiene del resto Menéndez Pidal (4): solo successivamente si instaura «*una norma toledana que repela a la andaluza*» (5).

A conclusione di quanto detto prima mi sembra dunque che, nel tracciare il quadro così interessante della affermazione di Toledo nel campo culturale e linguistico, non sarebbe stato fuori luogo far entrare nel gioco questo primo tentativo di Nebrija giudicato illegittimo con tanto chiara e ferma coscienza dall'umanista toledano. Questo tentativo viene rintuzzato nel modo riferito, ma appare poi qualcosa di simile — ed a ciò è stato accennato prima — nella polemica di Herrera con Prete Jacopín; a questo proposito, anzi, Criado del Val cita le parole che rivelano con quanto ardore il poeta sivigliano difendesse la propria città assegnandole il diritto di competere nel campo linguistico con la Castiglia: «*¿Pensáis que es tan estrecha el Andalucía como el contado de Burgos, o que no podremos usar vocablos en toda la grandeza de esta provincia sin estar ad-*

(2) J. DE VALDÉS, op. cit., p. 10.

(3) ibidem, p. 33.

(4) R. MENÉNDEZ PIDAL: *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 99.

(5) ibidem, p. 100.

mitidos al lenguaje de los Condes de Carrión o de los siete Infantes de Lara?»

(6). Sono parole, queste, che si fissano nella memoria e che danno rilievo, colorendolo, al processo della lingua che viene delineato: certo però che esse richiamano l'altro interessante documento di questo stesso processo, che ne testimonia una fase precedente, e che penso non sia stato inutile aver ricordato. Gran parte della fonologia andalusa penetra in modo lento ma sicuro, continua l'autore, dentro l'area della Nuova Castiglia fino al cuore di Madrid (alcuni fenomeni rimasero relegati ai «*barrios bajos*»), determinando quell'atteggiamento delle due regioni di cui abbiamo antecedentemente parlato.

La Nuova Castiglia, e per essa Toledo, cesserà di esistere come concetto definito all'inizio, con l'espulsione dei «*moriscos*», del 1609.

Si sa, è questa una data molto indicativa per la storia spagnola, ma che per Toledo ebbe una importanza decisiva; si disfa la sua caratteristica struttura, la sua consistenza già intaccata per la cacciata degli ebrei nel 1492; poi, i provvedimenti del concilio di Trento finirono per stendere un uniforme livellamento su tutta la Spagna.

L'ultima parte del libro riguarda il rapporto fra lingua, ambiente e creazione letteraria. Criado del Val sostiene che un potente sedimento mozarabico agì sugli scrittori della Nuova Castiglia: certa coscienza collettiva regionale insieme a determinanti geografiche e linguistiche condizionarono e giustificano quindi generi, temi, e stili letterari che lí scaturirono in contrapposizione a quelli della Vecchia Castiglia.

Egli porta una quantità di dati, citazioni, documenti: lavora perciò sul concreto: questo però esige l'accettazione di un presupposto secondo il quale la creazio-

ne letteraria subirebbe la coazione di una secolare pluralità di elementi e di fattori psichici collettivi.

L'impostazione non è nuova, nel senso che s'innesta in un filone di critica che ha suscitato ad esempio — verso la fine del secondo decennio di questo secolo — la ben nota polemica di Farinelli contro Menéndez Pidal quando questi difendeva (non è che l'illustre studioso abbia cambiato idea) la continuità del carattere nazionale e l'azione collettiva del popolo in certi campi della letteratura spagnola. Certo che qui Criado del Val stringe i rapporti e limita anche la zona d'indagine a una sola regione; egli sa bene di cozzare contro la critica idealistica che resiste tuttavia «titanicamente», dice, perfino dopo che la tesi dell'unico autore geniale, in varie opere di originalità indiscutibile (egli cita la *Celestina*, il *Lazarillo de Tormes*, *La tía fingida*, e il *Quijote* perché sono opere «classiche» della Nuova Castiglia, ma l'elenco potrebbe continuare anche fuori di quella regione) è stata scalzata e si è potuto provare in esse la presenza di interpolatori oltre che di continuatori e di imitatori.

La tesi di Criado del Val si vede comunque favorita da una certa disposizione che si va aprendo strada all'idea che bisogna riconoscere certi fenomeni caratteristici della letteratura spagnola in confronto alle altre. La legge dell'analogia, che è stata a suo tempo invocata da Pio Rajna e da H. R. Lang in casi consimili, e per la quale non verificandosi questi fenomeni in altri paesi si dovrebbe negarne la presenza in Spagna, sembra proprio non bastare e non resistere, soprattutto alla luce di recenti scoperte.

Attraverso l'analisi di personalità e di testi di scrittori di prim'ordine come Juan Ruiz, Martínez de Toledo, Rodrigo Cota, Fernando de Rojas, l'anonimo autore del *Lazarillo*, lo stesso Cervantes, si cerca qui di individuare il prodotto di quel

(6) op. recens., p. 113.

concetto di « Castiglia la Nuova » che era stato studiato nelle pagine anteriori, e che ora si intensifica e si articola più sinuosamente.

Con minuzia e dottrina vengono messi in luce i dati che fanno di questi scrittori degli specchi che riflettono la fisionomia della loro terra e della loro gente: essi sono così vincolati ad un insieme di forze remote e recenti dove gli atti creativi che diedero per frutti autentici capolavori, lungi dal venire isolati, appaiono come « cime di lunghe e faticose traiettorie ».

Non solo le opere suddette sorgono con il segno inconfondibile della Nuova Castiglia, ne sono anzi un prodotto, ma esse costituiscono una testimonianza di opposizione alle opere letterarie della Vecchia Castiglia: la picaresca come parodia e critica della concezione cavalleresca, ancora la picaresca con intenzione ironica o scettica verso la mistica, il tema celestinesco — che si sviluppa in cicli — spiegato come una conseguenza della ipocrisia e dello squilibrio della stessa società che ha dato vita alla picaresca; il dialogo, « chiave stilistica » della Nuova Castiglia, fino all'interpretazione dialettica del capolavoro cervantino in cui si fondono l'abilità teatrale e quella narrativa — confermata anche dal fatto che Cervantes a molti argomenti dà la doppia forma di dramma e di racconto — e fino all'apogeo dello stesso teatro nazionale che opera la sintesi dei temi della penisola ma prima di tutto dà saggio della maturità raggiunta dalla tecnica dialogica.

In complesso l'opera di Criado del Val costituisce un notevole contributo filologico e letterario. Certamente interpretazioni e giudizi di problemi tanto gravi, in cui l'ambiente linguistico e culturale, morale e religioso, non solo, ma anche politico ed economico sono coinvolti, non sono mai abbastanza messi a fuoco, non sono mai abbastanza approfonditi: il pro-

blema della picaresca, per esempio, che appare ancora così confuso malgrado il numero e la qualità di tanti studi usciti su di esso (lo ammette lo stesso autore) è comune a tutta la Spagna, perché in tutta la Spagna si trova la base di realtà su cui poggia la sua espressione letteraria; ridurne quindi l'origine a una sola regione perché in essa più intensamente si rivelano le condizioni storico-ambientali che l'avrebbero fatta nascere non è del tutto convincente.

Per non ripetere un'osservazione notissima, tralasciamo pure di tenere in considerazione che elementi picareschi ci sono anche nel *Cantar de mio Cid* e nel *Caballero Cifar* prima che nel *Libro del buen amor*, ciò che porterebbe fuori dello spirito della Nuova Castiglia queste prime testimonianze; escludiamo in pari modo i romanzi latini della decadenza che non avrebbero influito sulla nascita della picaresca durante il medio evo e neanche dopo e consideriamo valida la seconda metà del secolo XVI per la nascita del genere; se la fissiamo in quest'epoca — come del resto fa l'autore — la vincoliamo davvero più chiaramente a profonde radici nazionali per cause di natura economica, politica, sociale che sono generali a tutte le regioni spagnole; e se la sua nascita è anche determinata dalla critica e dalla reazione verso la società cavalleresca, perché sorgerebbe solo in antagonismo diretto con la Vecchia Castiglia, dato che la concezione cavalleresca era già in disfacimento in tutta la penisola?

Ed ancora, ad esempio, un altro argomento: la tecnica dialogica è studiata nelle sue fasi intermedie tra opera narrativa e opera teatrale, fasi che sono determinate dal grado maggiore o minore dell'una o dell'altra struttura negli scrittori castigliani nuovi: in vista dell'apogeo teatrale madrileno cui allude l'autore, e che sarebbe il maggiore beneficiario del-

l'abilità raggiunta dalla tecnica del colloquio, non dimentichiamo però — proprio come elementi del progresso della stessa — il filone di derivazione delle opere drammatiche dai « *debates* » che quando si inserivano in una azione passavano alla farsa, né i dialoghi lirici di importazione provenzale raccolti dai canzonieri e in stretta relazione con le primitive manifestazioni teatrali, né — logicamente — i drammaturchi stessi, soprattutto quelli immediatamente precedenti al « *Siglo de oro* », che appartennero alle regioni piú diverse della Spagna, che ebbero esperienze cosmopolite e che agirono direttamente sulla scena. Fu un lungo e complesso tirocinio per acquisire quella tecnica, l'abilità dialogica, voglio dire; Criado del Val ha cercato di dimostrare che essa è debitrice agli scrittori di prosa e di teatro della regione che gli interessava mettere in luce e che, essendo eminentemente regione di passaggio, in cui avvengono in maggior grado gli incroci di razze, dialetti e culture, è creatrice del dialogo letterario e terreno in cui esso acquista il piú ampio grado di sviluppo.

Si tratta — ripeto — di grossi problemi: in meno di quattrocento pagine non si può prendere in esame tutto, né l'autore se l'era del resto proposto: penso comunque che l'opera ne avrebbe guadagnato se fosse stata calcolata l'originalità della Nuova Castiglia tenendo in conto o almeno richiamando altri elementi, prospettando il problema o i problemi da un maggior numero di angoli visuali.

È un semplificare le cose o un portarle verso conclusioni che a volte sembrano eccessive, quello che fa Criado del Val? Forse piú che di semplificare le cose qui si tratta di un accentuare, in alcuni casi, la portata delle conclusioni: occorre una precisazione sul significato della Nuova Castiglia, ciò che è stato fatto

molto opportunamente; qualche volta di rei però che mancano, e qualche volta — secondo il mio modesto parere — non sono invece richiamati nella loro giusta luce, certi elementi di contrappeso che renderebbero piú chiara l'interpretazione dei concetti e convaliderebbero l'originalità della Nuova Castiglia stessa; questa, differenziata dalla Vecchia e dalla Nuovissima, finisce per diventare un po' un mito e per spiegare troppe cose; si ha l'impressione, insomma, che, malgrado il desiderio di dire qualche cosa di imparziale e di definitivo inserendosi fra Castro e Albornoz, sotto la fredda veste scientifica non sia del tutto spento il fuoco da cui ha preso origine anche la sua opera. Pare che dire la parola equidistante fra i due senza lasciarsi attrarre da altre suggestioni, sia molto difficile per uno spagnolo, a parte che bisogna averne raggiunto il livello per poterlo fare. Questa suggestione, in un certo modo, è creata dall'ansia diffusa nell'ambiente degli intellettuali spagnoli di trovare la chiave unica che apra le porte dei loro interrogativi, la formula o cifra che spieghi le complesse contraddizioni della loro società e della loro storia: atteggiamento indicato e criticato da Criado del Val, e che egli si proponeva fermamente di evitare, ma che ha forti e appassionate radici — egli addita la crisi del '98 e la tradizione saggistica che da essa trae origine, ma si può dire anche che i problemi attuali nel territorio della nazione ne prolunghino le condizioni —, si ripercuote in altri campi oltre che nell'indagine strettamente storica e sociale, e non credo sia del tutto estranea in questo suo lavoro.

Sarà questo il libro che chiuderà la nota polemica? Per molti aspetti esso ne costituisce ancora una sollecitazione.

Bruna Cinti

CARLOS ARTURO CAPARROSO: *Dos ciclos de lirismo colombiano*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1961.

RAFAEL MAYA: *Los orígenes del modernismo en Colombia*. Bogotá, Biblioteca de autores contemporáneos, 1961.

Da quando i paesi dell'America latina si resero indipendenti ed assunsero l'assetto politico che, più o meno, conservano oggi giorno, si sono andate via via scoprendo, tra un paese e l'altro, quelle differenze e caratteristiche etnologiche, geografiche e folcloriche che hanno determinato, congiuntamente alla azione politica separata, un corso storico autonomo per ciascuno di essi.

Altrettanto si può notare per le letterature dei venti stati latino-americani, le quali, rispecchiando l'anima e la realtà dei vari popoli, si sono ormai arricchite di tradizioni proprie e di problematica ambientale acquisendo ciascuna un carattere nazionale.

Trovo alquanto anacronistico considerare, come molti fanno, le letterature ispano-americane come un'unica letteratura, perchè ritengo che il processo di autonomia sia ormai compiuto per gran parte di questi paesi.

Risulta, purtroppo, oltremodo difficile addentrarsi nello studio di queste letterature, anche se prese singolarmente, per la scarsità di opere orientative. È un difetto abbastanza diffuso presso i critici ispano-americani, a mio avviso, quello di presentare storie letterarie in gran parte costituite da elenchi di nomi e di titoli che non sempre meritano un posto di rilievo in quelle pagine. La struttura dei manuali risulta oltremodo appesantita e complicata dall'assenza d'un vaglio adeguato degli autori in essi contenuti, e ciò, a volte, a danno non solo dello studente o dello studioso che di tali manuali si serve, ma anche degli autori più importanti, i quali, inseriti nel mezzo

d'un fiume d'altri autori, non sempre ricevono un rilievo adeguato al proprio merito.

A tali inconvenienti offrono un rimedio, per quanto li riguarda, due saggi sulla lirica colombiana, di recente pubblicazione: il primo è di Carlos Arturo Caparroso ed illustra i movimenti poetici di quel paese dai preludi del romanticismo alle scuole dei primi anni del secolo nostro; il secondo, di Rafael Maya, è un'indagine sulle origini del « modernismo » colombiano.

Il Caparroso, oggi cattedratico di letteratura colombiana presso l'Istituto « *Caro y Cuervo* » di Bogotá, si fece conoscere prima, nel 1930, come poeta, con un volume di poesia, *Vitrina*, e poi come critico letterario. Nel 1935 dette alla stampa una *Antologia lirica*; nel '41, una monografia su Julio Arboleda; nel '54, a Bilbao, uno studio su J. A. Silva; finalmente nel '60 svolse come tema del suo corso *La Lira Nueva*, punto d'incontro dei due cicli di poesia colombiana di cui già da lungo tempo si andava interessando. Da questo corso è nata l'opera che presentiamo.

La prima parte di questa riguarda l'epoca romantica, che dura in Colombia quasi fino alla fine dell'Ottocento. Il Caparroso suddivide tale epoca, col ricorso ad una categoria storica ormai consueta nella storia della critica delle letterature ispaniche, in tre « generazioni ».

La prima di queste generazioni vede in José Joaquín Ortiz, José Eusebio Caro e Julio Arboleda i suoi esponenti. In Colombia, come del resto negli altri paesi ispano-americani e nella stessa Spagna, il romanticismo letterario è di parecchio posteriore a quello di idee e d'azione, e, quantunque se ne possano notare già qualche decennio prima timidi annunci nella poesia patriottica dell'epoca delle lotte per l'indipendenza, sarà l'anno 1836 a segnarne l'inizio. È l'anno di na-

scita de *La Estrella Nacional*, che cominciò col divulgare, in alcuni articoli di Ortiz, la poesia di Lamartine e di Hugo. Rimarremo però, con Eusebio Caro e Julio Arboleda, sul piano d'un romanticismo patriottico e militante. Entrambi conservatori, furono sedotti dalla politica e militarono nelle stesse file durante la rivoluzione del 1840, scoppiata per reazione ad un decreto con cui venivano incamerati alcuni beni ecclesiastici. La seconda generazione romantica ha come figure dominanti quattro poeti: Núñez, Pombo, Isaacs e Fallón. Núñez volle associare nella sua vita la esperienze più varie e contrastanti. Profondo conoscitore dei problemi politici del suo paese, fu uno dei migliori statisti colombiani. Nella sua poesia di idee si notano ineguaglianze di stile, violente contrapposizioni, interrogativi angosciosi: il tutto malamente celato dietro un velo filosofico di sapore leopardiano. Di leopardiano vi è, tuttavia, solo qualche atteggiamento filosofico nella poesia della prima maniera del Núñez. Rafael Pombo rappresenta invece la migliore sintesi del lirismo romantico in Colombia. Dopo un'importante esperienza statunitense, di ritorno a Bogotà, curò la pubblicazione della sua opera poetica. Un'abbondante lettura di poeti d'ogni tendenza, ove le influenze letterarie sono completamente assimilate, rende la sua poesia interessata alle tonalità e ai temi più vari. Infine, con Isaacs, poeta di delicate sfumature ed autore di un romanzo, *María*, dal fondo squisitamente lirico, e quindi con Fallón, la cui lirica più famosa, *La Luna*, basterebbe da sola a meritargli un posto di rilievo nella storia letteraria colombiana, si chiude questo secondo ciclo romantico.

La terza schiera di poeti romantici è giustamente catalogata, dal Caparroso, col nome di *Líricos independientes*. Qualifica ben appropriata ad una generazione non più legata da quel sentimento di

unità che aveva caratterizzato l'epoca precedente. Sullo sgretolarsi di questo sentimento d'unità, i nuovi poeti s'aprono alle più diverse forme di lirismo: dalla poesia giocosa e umoristica alla severa poesia religiosa, filosofica e patriottica.

Nel 1886 fu pubblicata a Bogotà una antologia dal titolo *La Lira Nueva*, che, seppure includeva un buon numero di poeti oggi del tutto dimenticati, era destinata a riscuotere notevoli entusiasmi per quanto di spontaneo mostrava la rinnovata sensibilità lirica dei giovani autori. È l'entusiasmo per la sensibilità becqueriana che, rileva il Caparroso, influenza maggiormente il gruppo dell'antologia e determina il declino del romanticismo, affettato e sdolcinato, e l'avvicinamento al « modernismo ».

Con José Asunción Silva, reduce dall'esperienza europea, che gli fruttò la conoscenza diretta e immediata delle nuove tendenze decadenti e simboliste, avremo il primo vero precursore del modernismo ed uno dei poeti la cui fama è giunta, e rimane tuttora viva, anche all'estero. In Silva l'intima armonia del verso crea coi giuochi metrici sapientemente realizzati i migliori effetti musicali e la migliore espressione dei sentimenti che s'agitavano nello spirito del poeta.

Quello che ci sorprende, nella trattazione di Silva da parte del Caparroso, è l'assenza d'una spiegazione della natura dell'amore di José Asunción. A nostro avviso sarebbe stato, più che opportuno, sostanziale, ai fini d'una esatta interpretazione dell'anima fondamentalmente romantica di Silva, mettere in luce o tentare di chiarire, come altri hanno fatto, la corrispondenza sentimentale che legava il poeta alla sorella Elvira, anche se questa corrispondenza d'affetto non giunse mai, nella realtà, all'amore incestuoso. Fatto è che nella poesia di Silva è presente una donna, la donna vagheggiata

da un romantico, e quindi qualcosa di irraggiungibile, di impossibile. Nel caso concreto del nostro poeta si tratta, oso affermare, della trasposizione fantastica d'un sentimento fraterno d'amore e d'affetto profondo, ancor piú alimentato ed infiammato dal ricordo e dal dolore per la morte di lei, su di un piano poetico sentimentale in cui vengono sempre piú esaltate le apparenze femminili ed erotiche della fanciulla che può giungere ad identificarsi in un'altra donna realmente amata dal poeta.

Altro maestro della letteratura modernista in Colombia è il parnassiano Guillermo Valencia. Il carattere notevolmente intellettuale della poesia di questo si manifesta sia nel pieno dominio della forma, che è spesso ricca di raffinatezze, sia nella varietà tematica, ove peraltro si riassumono e si condensano gli influssi di tutte le tendenze poetiche del secolo diciannovesimo.

Ma, a proposito del modernismo colombiano, lo sprovveduto europeo ha ora un mezzo d'orientamento piú specifico del volume del Caparoso: il saggio d'uno dei piú noti letterati colombiani viventi: Rafael Maya, il quale mette in luce con precisione e chiarezza gli aspetti piú salienti del movimento letterario ispanico collaterale al nostro «decadentismo». Il saggio del Maya è diviso in dieci capitoli e fu originariamente pubblicato, in vari articoli, sulla rivista colombiana «*El Espectador*», di cui l'autore era *colaborador especial*. Il Maya mette in evidenza come il «modernismo», originatosi in America sebbene con radici europee, non avesse avuto in Colombia, quale padre ideale della scuola, il piú geniale e conosciuto dei poeti modernisti, il creatore cioè, di «*Azul*» e di «*Prosas Profanas*» Rubén Darío, bensí un letterato indigeno di sensibilità ed indole affatto opposta a quella dell'illustre nicaraguense: Sanín Cano, uomo poco amante della

notorietà, tanto scarsamente dotato di sensibilità poetica quanto freddamente analitico, il quale col tradurre e commentare un notevole numero di opere di scrittori europei, fece sí che il gruppo bogotano potesse assimilarne le dottrine filosofiche e l'esperienza estetica. Naturalmente gli esponenti maggiori di questo gruppo sono Guillermo Valencia e José Asunción Silva.

Per il primo dei due, Barrès, Renan e Nietzsche furono gli autori maggiormente studiati e piú intimamente assimilati.

Il modernismo vedeva nel culto dell'«Io» una teoria esaltante ogni forza vitale dell'individuo. In Valencia, che subí un cambiamento radicale di vita per effetto della lettura di «*Les Déracinés*» di Barrès, il culto dell'«Io» si manifestò come ricerca d'eleganza interiore, cura ed elaborazione formale, esibizione e compiacimento del proprio sapere.

Il giovane Silva, con esperienza diretta, attinse, nella Parigi di fine secolo, alle fonti piú genuine della corrente decadentista. Renan, Taine e l'autore di «*Essais de psychologie contemporaine*» Paul Bourget, crede spirituale dei due maestri della scienza positiva e del razionalismo storico, furono, secondo il Maya, i maestri ideali di Silva. La lettura di Bourget aveva rivelato a Sanín Cano e a Silva i nomi piú illustri dell'Ottocento francese: Baudelaire, Renan, Flaubert, Stendhal, Taine, Leconte de Lisle, Goncourt, Amiel. È sulla scia di questi che l'autore di «*El nocturno*» intraprese il romanzo d'analisi e, mettendo insieme le esperienze letterarie e quelle private, scrisse «*De Sobremesa*», in cui presenta un protagonista particolarmente rappresentativo di quel tipo umano che la scuola del decadentismo creò. Sempre secondo il Maya, gli stessi «*Cuentos negros*», andati perduti durante un naufragio, furono probabilmente scritti sotto

l'influsso di D'Annunzio e di Oscar Wilde.

L'analisi del Maya si estende ancora a qualche altro nome meritevole di rilievo: nomi di poeti poco noti in Europa: quelli di Victor M. Londoño e di Tomás Carasquilla, ma che pure ebbero il loro momento di fortuna nell'ambito del modernismo colombiano.

Particolarmente acuto risulta il saggio del Maya, ove si consideri che in effetti non fu Rubén Darío il padre ideale del modernismo, bensì la massima espressione poetica di esso, e che le fonti sostanziali di questa scuola sono da ricercare presso gli esponenti maggiori del pensiero europeo del secolo scorso. Orbene il Maya centra il problema con una appassionata ricerca delle radici concrete che furono alla base di quel movimento. Un movimento che interessò vastissime aree, perché il messaggio di Nietzsche e di Barrès, di Rénan e di D'Annunzio, di Brandes e di tutti gli altri, annunciava agli uomini nuovi un crepuscolo carico di promesse e di minacce, di speranze e di pericoli concretatisi nel tragico sfacelo del secolo nostro. Questo stesso messaggio creava, però, una atmosfera rivoluzionaria ed un alone di fascino, un richiamo troppo forte per i popoli latini del continente americano.

G. B. De Cesare

RAMIRO PINILLA: *Las ciegas hormigas*. Ed. Destino, Barcelona, 1961.

Ancora una volta il Premio E. Nadal ha portato alla ribalta letteraria spagnola un narratore sconosciuto; si tratta di un modesto impiegato comunale di Bilbao, che si presenta per la prima volta al pubblico con quest'opera: *Las ciegas hormigas*, a cui è andato l'alto riconoscimento nazionale.

Fin dalle prime pagine colpisce la tecnica narrativa; l'originalità del romanzo, in effetti, sta più nella presentazione della vicenda che nella vicenda stessa. Tuttavia *Las ciegas hormigas*, pur ubbidendo ai canoni della narrativa più attuale, può incontrare il pieno favore del pubblico, perché questi, ormai, è riuscito a fare sue tutte le nuove espressioni artistiche, perfino quelle dirette alle minoranze. Ormai si è abituato ad accoglierle con curiosità, senza più scandalizzarsi. Ho detto che il pubblico si è abituato. Forse questa espressione non è del tutto esatta, perché, se è vero che ci siamo adattati alle nuove espressioni artistiche, è anche vero che, in parte, le abbiamo determinate con il nostro modo d'essere rivoluzionario rispetto al passato. La vita si è evoluta e con lei ogni espressione artistica, compresa quella narrativa. Per esempio, una novità del modo d'essere del nostro secolo è il cinema, che con la sua sempre maggiore diffusione ed il suo costante sviluppo fece parlare, pochi anni fa, di morte o per lo meno di agonia del romanzo. Tuttavia, oggi, possiamo constatare l'infondatezza di tale predizione, infondatezza documentata con dati positivi dall'inchiesta sull'interesse per il romanzo effettuata l'anno scorso da *Il Paese*. Possiamo constatare come il rapporto cinema-romanzo sia cambiato radicalmente; ad una prima relazione passiva per l'attività cinematografica se n'è aggiunta una attiva. Il cinema, dopo aver accettato il materiale che gli offriva la narrativa, è passato ad influenzarla con le sue soluzioni più rivoluzionarie. Lungi dal sopprimerla, va infondendo in essa vitalità, non tanto richiamando l'attenzione sui romanzi trasportati sullo schermo, quanto stabilendo un contatto diretto con la tecnica narrativa, alla quale suggerisce nuove soluzioni. Così, oggi, nonostante i pareri più discordi, il romanzo è sempre, come del resto il film,

documento di una realtà umana immediata, che l'autore presenta sia come esperienza intima, sia come esperienza altrui, però sempre come esperienza vitale; esperienza che cerca di rendere con le più svariate soluzioni tecniche: il monologo interiore, che approfondisce l'introspezione, l'allucinazione, che esplora il subcosciente, le narrazioni parallele, che presentano simultaneamente l'azione e la reazione, la retrospezione, che attualizza il passato, ed ancora la coincidenza assoluta fra il ritmo della narrazione e il ritmo del tempo materiale in cui l'azione si svolge. Come conseguenza di tutte queste soluzioni, nel romanzo contemporaneo si tende a sostituire il fatto con i suoi effetti, i personaggi con le loro sensazioni e i loro sentimenti, il dato visivo con il dato percettivo; insomma il realismo non costituisce più il punto d'arrivo, ma serve quale motivo d'avvio, in quanto ormai la realtà esterna si considera solo in funzione della realtà interiore.

Alcune di queste soluzioni, già assurte alla categoria di canoni, appaiono precisamente nel romanzo Premio Nadal 1960: *Las ciegas hormigas*, di Ramiro Pinilla, e, senza dubbio, destano nel lettore un interesse immediato. L'intreccio, tradizionalmente inteso come vicenda, non c'è o meglio si riduce a ben poco, ad un unico episodio: la vana lotta che un'intera famiglia sostiene contro il tempo atmosferico e cronologico, contro la terra e il mare e contro gli uomini per raccogliere abusivamente del carbone che una nave naufragata ha riversato sulla costa cantabrica in una notte di bufera. Alla fine tutto il carbone raccolto finirà nelle mani della « *guardia civil* ».

Questo episodio esteriore dà l'avvio a tutta la costruzione narrativa, ma non costituisce di per se stesso il nucleo del romanzo, il quale invece è la risultante d'un insieme di reazioni a quell'episodio

base, espresse con un singolare processo analitico di ciascun personaggio. Attraverso l'esame profondamente umano di ciò che pensa, di ciò che sente e di ciò che fa ogni componente della famiglia, l'autore presenta vicenda ed ambiente, servendosi di questi due fattori solo per dare un sottofondo, una base a tutto il gioco psicologico che costituisce il romanzo. Anche Ramiro Pinilla ha trasformato così in mezzo, ciò che un tempo era essenzialmente il fine.

L'insieme di reazioni, di cui parlavo sopra, è dato dalle « risposte » dei singoli personaggi; il padre reagisce agli elementi esterni, e tutti gli altri personaggi, singolarmente, alle sue reazioni. Il processo analitico, con cui è reso tutto il gioco di azione e reazione, consiste nell'auto-esteriorizzazione di ciascun personaggio. Volta per volta ognuno esterna, naturalmente in prima persona, il proprio intimo, il proprio modo di pensare in reazione alla ferrea volontà del padre, che cerca di imporsi su tutti e su tutto. Il nome del personaggio precede ciascuna auto-analisi, per cui i capitoli si presentano suddivisi in vari paragrafi dedicati ai singoli componenti della famiglia.

Spicca inoltre il tentativo di far procedere la narrazione con lo stesso ritmo della vicenda, espediente che in parte riesce, in quanto il tempo naturale è ridotto al minimo, in favore del tempo psicologico. Purtroppo però si tratta solo di un tentativo. L'adeguazione, in effetti, riesce fino ad un certo punto, cioè fino a quando l'autore è costretto a ricorrere alla retrospezione, a quando, per amore della chiarezza, fa sí che qualcuno dei personaggi ricordi il passato. Così la completa realizzazione di questa nuova concezione dell'unità di tempo resta prerogativa del romanzo Premio Nadal 1955: *El Jarama*, di Rafael Sánchez Ferlosio.

Tuttavia, tra le nuove soluzioni struttu-

rali, appare sempre qualche elemento o per lo meno qualche spunto tradizionale. Quando Sabas, il padre, reagisce all'elemento esterno, reagisce alla natura, fattore predominante del romanzo tradizionale. Quello attuale è, infatti, generalmente parlando, sotto l'egemonia della città, delle sue interminabili costruzioni di cemento e di acciaio, della sua vita meccanicizzata, come si può constatare in un altro Premio Nadal: *La Noria*, di Luis Romero; ebbene, da questo punto di vista *Las ciegas hormigas* fa eccezione, in quanto i suoi personaggi sono immersi nella natura viva e precisamente nella nebbiosa natura della costa cantabrica. È facile dedurre che si tratta non di una natura idillica, ma al contrario, di una natura tragica, che Sabas combatte con l'ostinazione propria del suo carattere. Questa lotta assume un valore simbolico nella struttura del romanzo, in quanto la si può considerare come il gigantesco combattimento dell'uomo contro il proprio destino ignoto e caotico. Sabas e tutti coloro che egli trascina con sé nell'epica lotta sono pervasi da un senso di terrore, che viene loro dall'ignoto, da qualche cosa che non vedono, non toccano, ma di cui avvertono la costante presenza. Ebbene, per loro e per il lettore questo qualche cosa si può concretare nella natura che li perseguita come una maledizione e che alla fine vuole la sua vittima.

Accanto al fattore natura, considerata come scenario e come simbolo, appare un secondo fattore tradizionale: il sesso.

Questo elemento si regge con forze proprie, con leggi esterne ed immanenti, che non si modificano per quanto l'uomo modifichi il suo modo d'essere e perciò ritorna sempre immutato, ed anche qui, in *Las ciegas hormigas*, fa la sua immancabile apparizione, sebbene come materia episodica e collaterale.

La formula narrativa è indubbiamente l'aspetto più originale di quest'opera; manca la profonda trattazione di un problema, per esempio, di interesse sociologico, che invece anima tutta la attuale narrativa spagnola non ufficiale. *Las ciegas hormigas*, vincendo il premio Nadal, dimostra la sua completa « ortodossia ». In realtà vi è trattato un problema esistenziale, che il titolo sintetizza: *Le formiche cieche*. Ma la trattazione è velata, quasi che l'autore abbia voluto farla in sordina, mascherandola con l'originalissima presentazione. La vicenda è, infatti, un'esemplificazione del titolo; Sabas, con la sua caparbia volontà, combatte, lotta ciecamente e impone a tutti di combattere e di lottare. Nessuno crede o spera in un valore superiore alla « routine » quotidiana, nessuno si chiede il perché di tanto affanno. Si muovono tutti passivamente come spinti da una forza ancestrale, proprio come si affannano le formiche: ciecamente. La vita non è che una successione inevitabile di fatti determinati da un destino oscuro, contro il quale l'esperienza vitale insegna che qualsiasi presa di posizione è destinata a fallire.

Teresa Maria Rossi

RIASSUNTO IN ITALIANO DEGLI SCRITTI PUBBLICATI IN LINGUA STRANIERA

O. HESTERMANN, *Brecht narratore*

Dinanzi al Brecht drammaturgo la critica ha trascurato l'importanza del Brecht narratore. Le sue opere più conosciute sono il *Romanzo da tre soldi* nel quale lo scrittore, convertitosi al marxismo, ha trattato in forma epica l'argomento della sua famosa *Opera da tre soldi*, e *Gli affari del signor Giulio Cesare* ove lo scrittore, come dice chiaramente il titolo, intendeva offrire una satira della società capitalista detronizzando « il più grande eroe della storiografia borghese ». Ma l'opera fondamentale del Brecht narratore sono *Le storie da calendario* nelle quali il grande drammaturgo si rivela un grande maestro del racconto. Respingendo ogni atteggiamento modernistico, Brecht si rifà alle migliori tradizioni della narrativa tedesca e riscopre la narrativa morale e popolare di Johann Peter Hebel, l'autore del *Schatzkästlein*, che, come Brecht, applicava nelle sue storie l'oraziano *prodesse et delectare*. Naturalmente Brecht non intendeva imitare Hebel da cui lo differenzia soprattutto il fatto che Hebel vuole annunciare e confermare una verità solidamente ancorata nella tradizione cristiana dei suoi lettori, mentre Brecht intende proclamare la verità della futura società socialista attraverso la confutazione dei moduli del mondo borghese. Esempificazione di questo capovolgimento brechtiano è il racconto *Il cerchio di gesso di Augusta* ove il bimbo, contrariamente a quanto accade nel racconto biblico, non viene assegnato alla madre naturale, ma alla serva che si è sacrificata per la creatura che la vera madre aveva abbandonato. Proprio questo racconto e questo atteggiamento narrativo dimostrano che l'opera di Brecht non può essere che una geniale parodia del *Schatzkästlein* del narratore alemanno.

La tecnica narrativa di Brecht si avvale di diversi mezzi e di diverse possibilità espressive. Da una parte il marxista, che si crede in possesso di una sicura interpretazione del mondo, assume l'atteggiamento del cronista imparziale ed oggettivo, dall'altra egli spezza continuamente questa impassibilità di cronista con la sua ironia e soprattutto con l'impiego magistrale del discorso vissuto. Ammirabile inoltre è come Brecht sappia sempre adeguare la forma alle particolari intenzioni narrative. In *Cesare e il suo legionario* il narratore rappresenta una serie quasi cinematografica di episodi nei quali assistiamo dapprima agli ultimi tre giorni di vita del dittatore e poi, dalla prospettiva opposta, alla rovina del suo legionario. Brecht mostra così non solo come il marxista debba reinterpretare la storiografia capitalista, ma anche che il destino dei grandi è nelle mani dei piccoli, come quello dei piccoli è nelle mani dei grandi. Tuttavia Brecht non è soltanto un ideologo; l'essenziale nella sua narrativa è sempre il destino dell'uomo, il suo problema morale e il futuro della sua società di cui egli intende offrire nelle *Storie da calendario* un modello didattico. Le infinite relazioni della raccolta con l'opera drammatica del narratore dimostrano che tali *Storie*, integrate da alcune tra le più significative composizioni delle *Svendborger Gedichte* e dalle *Storie del signor Keuner*, rappresentano un microcosmo dell'intera opera brechtiana.

C. ROMERO MUÑOZ, *Un racconto di Unamuno*.

Da anni l'autore aveva notato che il racconto in prosa *Cruce de caminos*, raccolto con altri nel volume *El espejo de la muerte*, di Unamuno, era totalmente ridicibile a verso. Endecasillabi, settenari e, in minor numero, novenari e quinari si alternavano in modi più o meno armoniosi, ma senza dubbio molto unamuniani. E si era chiesto se tale fatto, evidentemente intenzionale, era gratuito, od aveva una funzione; se era isolato nell'opera di Unamuno, o si poteva accostare ad altri. Ripreso in esame in funzione di uno studio d'insieme sulla struttura della prosa di Unamuno, il fatto si rivelava riferibile allo stile di questo, alla sua complessissima personalità. Il messicano Carlos Blanco Aguinaga ha messo recentemente in rilievo, in questa personalità, accanto al ben noto aspetto « agonistico », un aspetto « contemplativo »: accanto al desiderio di sopravvivenza personale, il sentimento d'una continuità incosciente, esprimendosi in temi e simboli: l'infanzia, la maternità, il sogno, la musica, la pace della natura. *Cruce de caminos* è un'espressione, forse la più alta, di questo Unamuno « contemplativo »; e la ridicibilità a verso di tutto il suo testo si riconduce alla musicalità che caratterizza questo Unamuno. Il racconto appartiene alla stessa epoca cui risalgono le *visiones* raccolte nel volume *Andanzas y visiones españolas*, il quale è preceduto da una *Advertencia* in cui Unamuno parla dell'atteggiarsi del suo sentimento ritmico che l'obbligò a scrivere in versi alcune delle *visiones*. In una prefazione del 1907, restata inedita fino alla recente pubblicazione dovuta a Manuel García Blanco, accenna alla sua decisione di pubblicare versi come prosa. *Cruce de caminos* ci si presenta dunque come una *visión*, un poema lirico-narrativo di contenuto « contemplativo ».

Segue la trascrizione del testo, che dimostra con quanta docilità esso si lasci ridurre in versi.

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO
DEGLI SCRITTI RIGUARDANTI LE LETTERATURE
STRANIERE E COMPARATE
PUBBLICATI IN ITALIA NELL'ANNO 1960

A cura di Teresa Maria Rossi

ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI PERIODICHE CONSULTATE

Oltre alla *Bibliografia nazionale italiana* (anno 1960) curata dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, da cui si sono dedotte le indicazioni riguardanti le pubblicazioni non periodiche, si sono consultate le seguenti pubblicazioni periodiche:

Accademie e Biblioteche d'Italia, Minist. Pubbl. Istr., Roma.

Aevum, Milano.

Annali della Biblioteca governativa e Libreria civica di Cremona.

Annali della Pubblica Istruzione, Roma.

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa.

Approdo (L') letterario, Torino.

Approdo (L') musicale, Torino.

Archivio glottologico italiano, Firenze.

Archivio storico italiano, Firenze.

Archivio storico per le provincie napoletane.

Atene e Roma, Firenze.

Ateneo Veneto, Venezia.

Athenaeum, Pavia.

Atti dell'Accademia Pontaniana, Napoli.

Atti dell'Istituto Veneto, Venezia.

Ausonia, Siena.

Aut, aut, Milano.

Belfagor, Firenze.

Bibliofilia (La), Firenze.

Botteghe oscure, Roma.

Cenobio, Lugano.

Cinzia, Firenze.

Civiltà (La) cattolica, Roma.

Comprendre, Venezia.

Comunità, Milano.

Contemporaneo (Il), Roma.

Convivium, Torino.

Cultura neolatina, Roma.

Dramma (Il), Torino.

East and West, Roma.

Fiera (La) letteraria, Roma.

Galleria, Caltanissetta,

Giornale italiano di filologia, Roma.

Giornale storico della letteratura italiana, Torino.

Humanitas, Brescia.

India, Roma.

Informazioni culturali, Roma.

Italia (L') che scrive, Roma.

Letteratura, Roma.

Letterature moderne, Bologna.

Lettere italiane, Padova.

Lingue (Le) estere, Roma.

Maia, Bologna.

Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche dell'Acc. Naz. dei Lincei, Roma.

Mondo (Il), Roma.

Mulino (Il), Bologna.

Nord e Sud, Milano.

Nuova (La) antologia, Roma.

Nuova corrente, Genova.

Nuova rivista storica, Roma.

Nuovi argomenti, Roma.

Osservatore (L') politico-letterario, Milano.

Paideia, Arona.

Palatina, Parma.

Paragone letteratura, Firenze.

Ponte (Il), Firenze.

Quaderni dannunziani, Gardone Riviera.

Quaderni ibero-americi, Torino.

Rassegna (La) della letteratura italiana, Firenze.

Rassegna musicale, Roma.

Rassegna sovietica, Roma.

Rassegna storica del Risorgimento, Roma.

Rendiconti, Ist. Lombardo.

Ridotto, Venezia.

Rinascita, Roma.

Rivista di cultura classica e medioevale, Roma.

Rivista di estetica, Padova.

Rivista di filologia e di istruzione classica, Torino.

Rivista di filosofia, Torino.

Rivista di letterature moderne e comparate, Firenze.

Rivista storica italiana, Torino.

Serpe (La), Torino.
Siculorum Gymnasium, Catania.
Sipario, Milano.
Sophia, Roma.
Studi americani, Roma.
Studia patavina, Padova.
Studi danteschi, Firenze.
Studi di filologia italiana, Firenze,
Studi francesi, Torino.
Studi italiani di filologia classica, Firenze.
Studi petrarcheschi, Bologna.

Studi romani, Roma.
Studium, Roma.

Tempo presente, Roma.

Umana, Trieste.

Veltro (II), Roma.

Vetri (II), Milano.

Vie (Le) d'Italia, Milano.

Vita e Pensiero, Milano.

REPERTORIO ALFABETICO

- 1** - Abhinavagupta: *Essenza dei Tantra* - Torino, P. Boringhieri, 1960, pp. 343.
- 2** - Abrahams, Peter: *Il sentiero del tuono* - Trad. di Maria Luisa Fehr - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 348.
- 3** - Adamov, Arthur: *Il ping-pong* - Trad. di P. Pozzesi - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 150.
- 4** - Addamo, Sebastiano - rec. a: *Albrecht Goes: Prima dell'alba* - in: *Il Ponte*, dic. 1960, pp. 1806-1807.
- 5** - Addamo, Sebastiano - rec. a: *Jean-Paul Sartre: Che cos'è la letteratura* - in: *Il Ponte*, agosto-settembre 1960, pp. 1331-1332.
- 6** - A.G.B.: *Nota marginale a «Lolita»* - in: *Umana*, genn.-apr. 1960, pag. 28.
- 7** - Agee, James: *Il mito del padre* - Trad. di P. Rodocanachi - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 369.
- 8** - Ageno, Franca - rec. a: *A. Viscardi, M. Vitale, A. M. Finoli, C. Cremonesi: Le prefazioni ai primi grandi vocabolari delle lingue europee - I. Lingue romanze* - in: *Giornale storico della letteratura italiana*, Vol. 137, 3° trim. 1960, pp. 469-471.
- 9** - Agnoletto, A. - rec. a: *O. Schmidt: Martin Viemöller* - in: *Humanitas*, genn. 1960, pp. 80-82.
- 10** - Alpert, Hollis: *Gli amanti d'estate* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 323.
- 11** - Amapola, Filippo: *Note sul «Misanthropo» di Molière* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, ann. 1960, pp. 89-91.
- 12** - Ambrosini, R. - rec. a: *Weinrich Harald: Phonologische Studien zur romanischen Sprachgeschichte* - in: *Gli Annali della Scuola Normale Sup. di Pisa*, fasc. I-II, 1960.
- 13** - Amenda, Alfred: *Appassionata. Il romanzo di Beethoven* - Trad. S. Günther - Roma, G. Casini, 1960, pp. 670.
- 14** - Amici (Gli) della principessa Matilde - *Lettere inedite di Mérimée, Sainte-Beuve, Gautier, Flaubert, Renan, Taine, Goncourt, Maupassant* - Roma, Ediz. di storia e letteratura, 1960, pp. 236.
- 15** - Amoruso, Vito: *Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana* - in: *Studi americani*, 1960, pp. 9-72.
- 16** - Anceschi, Luciano: *Krisis, Beilage III zu 9-a* - in: *Il Verri*, ag. 1960, pp. 54-77.
- 17** - Andrić, Ivo: *Il ponte sulla Drina* - Trad. di Bruno Meriggi - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 485.
- 18** - Angioletti, G.B.: *La rivolta di Camus (Testimonianze)* - in: *Humanitas*, anno XI, genn. 1960, pp. 60-63.
- 19** - Anouilh, Jean: *Il valzer dei toreador* - Trad. di F. Fano e D. Terca - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 132.
- 20** - *Antologia della lirica bulgara - Vol. I* - Trad. di Luigi Salvini - Roma, Ed. di cultura A.I.B., 1960, pp. 145.
- 21** - *Antologia della lirica bulgara - Vol. II* - Saggio introduttivo di Luigi Salvini - Roma, Carrucci ed., 1960, pp. 320.
- 22** - *Antologia trobadorica* - Trad. e note a cura di M. Boni - Bologna, R. Pàtron, 1960, pp. 150.
- 23** - Antonini, Giacomo: *Anthony Bloomfield* - in: *La fiera letteraria*, n. 30, 24 luglio 1960, pag. 3.
- 24** - Antonelli, Gabriella: *Un poeta olandese, Hans Lodeizen crepuscolare* - in: *La fiera letteraria*, n. 34-35, 14 ag. 1960, pag. 4.
- 25** - Antonicelli, Franco: *Montaigne viaggiatore in Italia* - in: *Le Vie d'Italia*, genn. 1960, pp. 96-106.
- 26** - Antonini, Giacomo: *Esotismo psicologico di Gerald Hanley* - in: *La fiera letteraria*, n. 47, 20 nov. 1960, pag. 5.
- 27** - Antonini, Giacomo: *Harold Acton e gli ultimi Medici* - in: *La fiera letteraria*, n. 11, 13 marzo 1960, pag. 3.
- 28** - Antonini, Giacomo: *L'importanza di Samuel Johnson* - in: *La fiera letteraria*, dom. 10 genn. 1960, pag. 4.
- 29** - Antonini, Giacomo: *Saint-John Perse, premio Nobel* - in: *L'osservatore politico-letterario*, dic. 1960, pp. 48-52.

- 30** - Apollinaire, Guillaume: *Apollinaire* - A cura di Eurialo De Michelis - Milano, Nuova Accademia editr., 1960, pp. 207.
- 31** - Appel, Benjamin: *La fortezza nel riso* - Trad. di N. D'Agostino - Roma, Editori riuniti, 1960, pp. 371.
- 32** - Aragon, Louis: *Il paesano di Parigi* - Trad. di Paolo Caruso - Milano, il saggia-tore, 1960, pp. 194.
- 33** - Aragon, Louis: *La settimana Santa* - 2^a ed. - Trad. di E. Capriolo - Firenze, Parenti ed., 1960, pp. 761.
- 34** - Aragone, E. - rec. a: *Alfredo Herme-negildo: Burgos en el Romancero y en el teatro de los Siglos de Oro* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, ann. 1960, pag. 139.
- 35** - Arbasino, Alberto: *Il bardo sotto il tetto di nylon* - in: *Palatina*, genn.-marzo 1960, pp. 47-64.
- 36** - Arbasino, Alberto: *Memorie di Scott Fitzgerald* - in: *Paragone*, ag. 1960, pp. 131-141.
- 37** - Arfé, Gaetano - rec. a: *Aldo Garosci: Gli intellettuali e la guerra di Spagna* - in: *Nord e Sud*, n. 8, 1960, pp. 95-101.
- 38** - Argan, G.C.: *Da Bergson a Fautrier* - in: *Aut Aut*, genn. 1960, pp. 10-23.
- 39** - Arlet, Claude: *Bounjour printemps* - Lyon, Éditions des remparts, 1960, pp. 232.
- 40** - Armandi, Gabriele: *Il « Divano » di Goethe* - in: *Il mondo*, 16 febr. 1960, pag. 8.
- 40¹** - Armandi, Gabriele: *Montesquieu e i Romani* - in: *Il mondo*, 21 giugno 1960, pp. 9-10.
- 40²** - Armandi, Gabriele: *Voltaire inna-morato* - in: *Il mondo*, 29 marzo 1960, pag. 9.
- 41** - Armstrong, Thomas: *I Kaivanov (Un anello non ha fine)* - Trad. dall'inglese di Enrico Dal Fiume - Milano, Dall'Oglio, 1960, pp. 601.
- 42** - Arnaut, Daniel: *Canzoni* - Edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione a cura di Gianluigi Toja - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 414.
- 43** - Austen, Jane: *Pride and Prejudice* - A cura di Dora Pirajno - Palermo, G. B. Palumbo, 1960, pp. 163.
- 44** - Aylett, Mary: *Il castello di sabbia* - Trad. L. Magliano - Milano, Rizzoli, 1960, pp. 303.
- 45** - Aymé, Marcel: *La giumenta verde* - Trad. di P. Farneti - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 308.
- 46** - Aymé, Marcel: *La traversata di Parigi* - Trad. di A. Camerino - Venezia, Sodalizio del libro, 1960, pp. 283.
- 47** - Bacchelli, Riccardo: *La morte di Tolstoi* - in: *L'approdo letterario*, n. 12, ott.-dic. 1960, pp. 3-5.
- 48** - Bacchelli, Riccardo: *Tolstoi a cin-quanta anni dalla morte* - in: *Nuova An-tologia*, magg.-ag. 1960, pp. 1433-46.
- 49** - Baccolo, Luigi: *La Regina e il Car-dinale* - in: *Il Dramma*, apr. 1960, pp. 83-84.
- 50** - Baioni, Giuliano - rec. a: *Bertolt Brecht: Poesie e canzoni* - A cura di Lei-ser e Fortini - in: *Il Verrì*, giugno 1960, pp. 106-113.
- 51** - Baioni, Giuliano - rec. a: *Heinrich von Kleist: Opere* - in: *Il Verrì*, apr. 1960, pp. 147-151.
- 52** - Baioni, Giuliano: *Poesie di Else Lasker-Schüler* - in: *Il Verrì*, ott. 1960, pp. 54-65.
- 53** - Ballinger, William Sanborn: *Il futuro è morte* - Trad. di A. Molle Briasco - Mi-lano, A. Garzanti, 1960, pp. 171.
- 54** - Balmas, Enea: *Due mercanti umanisti parigini del Cinquecento: la biblioteca di Jean e Etienne de Passavant* - in: *Rendi-conti dell'Istituto Lombardo*, Vol. 294, Cl. di lett., 1960, pp. 587-598.
- 55** - Balzac (de), Honoré: *Il ballo di Sceaux o Il pari di Francia* - Trad. di N. Colombo - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 81.
- 56** - Balzac (de), Honoré: *I capolavori della Commedia umana. VI. Studi filoso-fici: Le Marana, Séraphita, Louis Lam-bert; Storia dei Tredici: Ferragus, La du-chessa di Langeais, La fanciulla dagli occhi d'oro* - Trad. di R. Mucci, A. Prampolini - Roma, G. Casini, 1960, pp. 600.
- 57** - Balzac (de), Honoré: *Il curato di Tours* - Trad. di P. Bianconi - Milano, Riz-zoli ed., 1960, pp. 88.
- 58** - Balzac (de), Honoré: *Eugénie Gran-det. Texte établi et présenté par Roger*

- Pierrot* - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 242.
- 59** - Balzac (de), Honoré: *Grandezza e decadenza di Cesare Birotteau* - Trad. di P. Bianconi - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 286.
- 60** - Bansani, Alessandro: *Europe and Iran in Contemporary Persian Literature* - in: *East and West*, n. 1, march. 1960, pp. 3-15.
- 61** - Barbi, M. - rec. a: *A. Masseron: Pour comprendre la Divine Comédie* - in: *Studi danteschi*, vol. 25°, 1960, pp. 143-148.
- 62** - Bardi, Ubaldo: *F. García Lorca* - in: *Ridotto*, n. 9, sett. 1960, pp. 54-55.
- 63** - Bardi, Ubaldo: *García Lorca in Italia* - in: *La fiera letteraria*, n. 48, 27 nov. 1960, pag. 5.
- 64** - Barilli, Renato: *La nozione di «A Priori» nel Dufrenne* - in: *Il Verri*, ag. 1960, pp. 92-103.
- 65** - Baroja y Nessi, Pío: *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* - A cura di Félix Fernández Murga - Napoli, R. Pironti e E., 1960, pp. 185.
- 66** - Barr, George: *Epitaffio per un nemico* - Trad. di E. Pelitti - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 370.
- 67** - Bartolucci, Giuseppe - *Pro e contro Schwarz-Bart*, rec. a: *André Schwarz-Bart, L'ultimo dei giusti* - in: *Comunità*, marzo-aprile 1960, pp. 82-85.
- 68** - Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal. Petits poèmes en prose* - Prefazione e note di C. Pellegrini - Bologna, Ediz. Capitol, 1960, pp. 343.
- 68 bis** - Baudelaire, Charles: *I fiori del male* - Traduzione e introduzione di Luigi De Nardis - Neri Pozza, 1961, Venezia.
- 69** - Baum, Vicki: *C'è ancora il paradiso* - Trad. E. Trincherò - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 223.
- 70** - Baum, Vicki: *I pescecani del Pacifico* - Trad. G. Molaschi - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 184.
- 71** - Bawden, Nina: *Chi tiene le fila?* - Trad. F. Saba Sardi - Milano, C. Del Duca, 1960, pp. 220.
- 72** - Bazin, Hervé: *Colui che ho osato amare* - Trad. di O. Ceretti Borsini - Milano, A. Martello, 1960, pp. 238.
- 73** - Beauvoir de, Simone: *Memorie d'una ragazza perbene* - Traduzione di Bruno Fonzi - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 371.
- 74** - Becher, Johannes: *Addio* - Trad. E. Gerla - Milano, Parenti, 1960, pp. 487.
- 75** - Bedford, Sybille: *Il retaggio dei Felden* - Trad. di Bruno Oddera - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 400.
- 76** - Behan, Brendan: *L'impiccato di domani e L'ostaggio* - Due commedie drammatiche con una nota di Gigi Lunari - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 274.
- 77** - Behan, Brendan: *Ragazzo del Borstal* - Trad. L. Bianciardi - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 429.
- 78** - Belleli, Maria Luisa: *Omaggio a Supervielle* - in: *La fiera letteraria*, n. 31, 31 luglio 1960, pag. 3.
- 79** - Bellini, Giuseppe: *La poesia di Xavier Villaurrutia* - in: *Letterature moderne*, n. 1, genn.-febb. 1960, pp. 20-27.
- 80** - Bellow, Saul: *La resa dei conti...* - Trad. di F. Bossi - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 168.
- 81** - Bellussi, Germano: *L'idea di una società cristiana in Thomas Eliot* - in: *Ausonia*, n. 4, 1960, pp. 72-75.
- 82** - Beloff, Max: *La storiografia inglese contemporanea* - in: *Rivista storica italiana*, n. 2, 1960, pp. 304-316.
- 83** - Belvederi, R. - rec. a: *M. de Bloch: Südtirol* - in: *Humanitas*, genn. 1960, pp. 79-80.
- 84** - Benini, Alieto: *Byron a Ravenna. L'uomo e il poeta* - Ravenna, Arti grafiche, 1960, pp. 109.
- 85** - Bernanos, Georges: *Dialoghi delle Carmelitane* - Trad. di G. A. Piovano - Brescia, Marcelliana editr., 1960, pp. 196.
- 86** - Bernanos, Georges: *Dialogues des Carmélites* - Avec introduction et notes par Margherita Tesio - Milano, Soc. editr. Dante Alighieri, 1960, pp. 137.
- 87** - Bernanos, Georges: *Uno strano sogno* - Trad. di M. Vasta Dazzi - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 268.
- 88** - Bernardelli, Francesco: *Teatro e fantasia (Théophile Gautier, critico drammatico)* - in: *Il dramma*, dic. 1960, pp. 99-100.

- 89** - Bernardelli, Francesco: *Tolstoi contro Shakespeare* - in: *Il Dramma*, maggio 1960, pp. 72-73.
- 90** - Bernari, Carlo: *Cechov e il destino dell'uomo moderno* - in: *Rassegna sovietica*, n. 4, luglio-agosto 1960, pp. 1-10.
- 91** - Bernheimer, Carlo: *L'Arabia antica e la sua poesia* - Napoli, E.S.I., 1960, pp. 466.
- 92** - Berselli Ambri, Paola: *L'opera di Montesquieu nel Settecento italiano* - Firenze, L. S. Olski, 1960, pp. 236.
- 93** - Bertacchini, Renato - rec. a: *Marcel Proust: Giornate di lettura* - in: *Letterature moderne*, n. 5, settembre-ottobre 1960, pp. 686-687.
- 94** - Bertacchini, Renato - rec. a: *Leo Spitzer, Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese* - in: *Letterature moderne*, n. 5, sett.-ott. 1960, pp. 684-685.
- 95** - Bertin, Alfeo - rec. a: *Aleksandr Blok: Poesie*. - A cura di A. M. Ripellino - in: *Il Verri*, dic. 1960, pp. 107-111.
- 96** - Bertin, Alfeo - rec. a: *F. I. Tjutcev: Poesie* - A cura di E. Bazzarelli - in: *Il Verri*, dic. 1960, pp. 111-113.
- 97** - Bertin, Alfeo: *Poeti russi d'oggi* - in: *Il Verri*, aprile 1960, pp. 55-68.
- 98** - Bertin, Alfeo: *Il paesaggio russo nella critica sovietica* - in: *Il Ponte*, dic. 1960, pp. 1752-1758.
- 99** - Betto, Saverio: *Il Rinascimento inglese e l'Italia. Saggio di letteratura comparata* - Siracusa, Tip. D. Marchese, 1960, pp. 20.
- 100** - Bevilacqua, Alberto - rec. a: *Max Frisch: Homo Faber* - in: *Galleria*, maggio-giugno 1960, pp. 269-270.
- 101** - Bezzini, Mario: *Il romanticismo polacco* - in: *Cynthia*, n. 3, 1960, pp. 5-6.
- 102** - Bianchi, Pietro: «*Goncourt*» e affini - in: *Paragone*, febbraio 1960, pp. 100-105.
- 103** - Bianchini, Angela: *Vita con James Joyce* - in: *L'Approdo letterario* - n. 10 - aprile-giugno 1960, pp. 61-64.
- 104** - Biasco, Laura: *Il Pigmalione nell'opera drammatica di G. B. Shaw* - Lecce, Editr. salentina di Pajano e C., 1960, pp. 12.
- 105** - Bigongiari, Pietro: *Jean Tortel, uno sguardo che si oscura* - in: *L'Approdo letterario*, ottobre-dicembre 1960, pp. 85-94.
- 106** - Biondi, Angela - rec. a: *Jean-Louis Barrault: Nouvelles réflexions sur le théâtre* - in: *Il Verri*, ottobre 1960, pp. 118-121.
- 107** - Biovi, Maria Grazia: *La muta e la lepre, ovvero il Diario di Virginia Woolf* - in: *Paragone*, aprile 1960, pp. 120-131.
- 108** - Biral, Bruno: *Il cristianesimo di Dostoevskij* - in: *Il Ponte*, febbraio 1960, pp. 195-211.
- 109** - Birukov, Olga: *Tolstoi e le sette comunitarie russe* - in: *Tempo presente*, settembre 1960, pp. 655-661.
- 110** - Bisi, Alceste: *Proses et poésies françaises. Un tableau général de chaque siècle, une notice des écrivains, une analyse de leur oeuvre, un abrégé de l'histoire et des institutions du pays* - Milano, Soc. editr. Dante Alighieri, 1960, pp. 398.
- 111** - Blair, Eric: *Fiorinà l'aspidistria* - Trad. di G. Monicelli - Milano, Club degli editori, 1960, pp. 304.
- 112** - Blanchet, Lise: *Naufrages* - Lyon, Éditions des remparts, 1960, pp. 232.
- 113** - Blasco Ibáñez, Vicente: *Fango e canneti* - Trad. di A. Gasparetti - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 260.
- 114** - Blixen, Karen: *Racconti d'inverno* - Trad. di P. Ojetti - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 351.
- 115** - Blixen, Karen pseud. Isak Dinesen: *Sette racconti gotici. (Una notte a Parigi). Racconti...* - Trad. A. Scalerò - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 433.
- 116** - Blok, Aleksandr Aleksandrovič: *Poesie di Aleksandr Blok* - Studio introduttivo, traduzione, note al testo e commento, bibliografia a cura di A. M. Ripellino - Milano, C. M. Lericì, 1960, pp. 487.
- 117** - Bo, Carlo: *La realtà di Bernanos* - in: *Paragone*, giugno 1960, pp. 26-41.
- 117¹** - Bodini, Vittorio: *Gli occhiali di Quevedo* - in: *Il mondo*, 14 ottobre 1960, pag. 8.
- 117²** - Bodini, Vittorio: *Il pianino di Juan de Mairena* - in: *Il mondo*, 5 luglio 1960, pag. 8.

- 118** - Boffo, Mariella: *Profilo di Cechov* - in: *Rassegna sovietica*, n. 5, sett.-ott. 1960, pp. 116-133.
- 119** - Boieslav, Marko: *Vergogna a te, vile generazione* - Trad. di S. Tatuch - Torino, Editr. Studi e ricerche, 1960, pp. 130.
- 120** - Bolzani, F. - rec. a: *Truman Capote: Colazione da Tiffany* - in: *Humanitas*, ottobre 1960, pp. 85-89.
- 121** - Bolzoni, A. - rec. a: *Tullio Kezich: La dolce vita* - in *Humanitas*, giugno 1960, pp. 494-495.
- 122** - Bonfantini, Mario: *L'apocalisse di Schwarz-Bart* - in: *Il mondo*, 12 gennaio 1960, pag. 8.
- 122 bis** - Bonfantini, Mario: *Stendhal più che mai* - in: *Il mondo*, 1 marzo 1960, pag. 9.
- 123** - Boni Fellini, Paola: «*La Montagna incantata*» e *Davos* - in: *Nuova Antologia*, gennaio-aprile 1960, pp. 525-536.
- 124** - Boni, Marco - rec. a: *C. M. Bowra: Dante and Arnaut Daniel in «Speculum» VII, 1952, Dante and Sordello, in «Comparative Literature» V, 1953* - in: *Studi Danteschi*, vol. 33°, 1960, pp. 167-174.
- 125** - Boni, Marco - rec. a: «*La letteratura hispano-italiana del Setecientos*» di M. Batllori - in: *Convivium*, II, 1960, pp. 240-241.
- 126** - Boni, Marco - rec. a: *Pierre Jouin: Les personnages dans les romans français de Tristan au XII siècle. Etudes des influences contemporaines* - in: *Studi francesi*, n. 12, dicembre 1960, pp. 498-500.
- 127** - Boros, Eva: *Le sirene* - Trad. di M. T. Pintucada Pieraccini - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 202.
- 128** - Bortolaso, Giovanni: *L'autobiografia filosofica di Bertrand Russell* - in: *La civiltà cattolica*, Vol. 1, 1960, pp. 158-168.
- 129** - Boule, Pierre: *La maschera del magistrato* - Trad. di A. Camerino - Milano, A. Martello, 1960, pp. 207.
- 130** - Boule, Pierre: *Le vie della salvezza* - Trad. di Luigi Margoli - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 230.
- 131** - Bourbon Busset (de), Jacques: *Io, Cesare* - Trad. di M. Palluan - Venezia, Sodalizio del libro, 1960, pp. 100.
- 132** - Braccini, Mauro: *Poesie di Antonio Machado* - in: *Paragone*, febbraio 1960, pp. 89-94.
- 133** - Braecker, Ulrich: *Il povero Uli* - Trad. e prefaz. di Alberto Spaini - Trieste, Ediz. dello «Zibaldone», 1960, pp. 259.
- 134** - Bragaglia, Anton G.: *Il dramma circense* - in: *L'osservatore politico-letterario*, gennaio 1960, pp. 72-78.
- 135** - Brandt, Gerd: *Mondo, io e tempo nei manoscritti inediti di Husserl* - Introduzione di Enzo Paci - Milano, V. Bompiani e C. - 1960, pp. 254.
- 136** - rec. a: *Brandt G.: Mondo, io e tempo nei manoscritti di Husserl* - in: *La Nuova Critica*, IX quad., 1960, pp. 98-100.
- 137** - Brecht, Bertolt: *L'eccezione e la regola* - Dramma didascalico - Prefazione di Luciano Codignola - Traduzione di Laura Pandolfi - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 48.
- 138** - Brillì, Attilio - rec. a: *Alfredo Rizzardi: Studi su Poeti Nord-Americani* - in: *Letterature moderne*, n. 6, nov.-dic. 1960, pp. 845-46.
- 139** - Broch, Hermann: *I sonnambuli. Trilogia. Il primo romanzo, 1888: Pasenow o Il romanticismo. Il secondo romanzo, 1903: Esch o L'anarchia. Il terzo romanzo, 1918: Huguenaou o Il realismo* - Trad. di Clara Bovero - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 679.
- 140** - Brod, Max: *America* - Commedia di Max Brod tratta dal romanzo di Franz Kafka - Trad. di E. Müller - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 134.
- 141** - Brontë, Emily: *Cime tempestose* - A cura di Grazia Ambrosi Tadolini - Bologna, Ediz. Capitol, 1960, pp. 220.
- 142** - Brontë, Emily: *Cime tempestose* - Trad. di L. Spaventa Filippi - Milano, Club degli editori, 1960, pp. 316.
- 143** - Brontë, Anne: *La misteriosa signora Graham* - A cura di Valentina Bianconcini - Bologna, Ediz. Capitol, 1960, pp. 455.
- 144** - Brontë, Charlotte: *Miss Lacy* - A cura di Valentina Bianconcini - Bologna, Ediz. Capitol, 1960, pp. 522.
- 145** - Bruce, Jean: *Angoscia* - Trad. di I. Virando - Torino, S.A.I.E., 1960, pp. 159.

- 146** - Brunelli, G. A.: *Testamento spirituale di Leo Spitzer* - in: *Siculorum Gymnasium*, luglio-dicembre 1960, pp. 242-247.
- 147** - Bruner, Clara: *Povert  e ricchezza nel pensiero di Bernanos* - in: *Studium*, dicembre 1960, pp. 831-833.
- 148** - Bruno, Francesco: *Percy Bysshe Shelley, la sua poesia e Riccardo Marchi* - in: *Cynthia*, n. 6, 1960, pag. 5.
- 149** - Bruno, Francesco: *Thomas Mann, visto da Tecchi* - in: *Cynthia*, n. 4-5, 1960, pag. 1.
- 150** - Buchwald, Art: *Pacco a sorpresa* - Trad. di Cesare Vivante - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 173.
- 151** - Buck, Pearl Sydenstricker: *I parenti* - Trad. di Stanis La Bruna - Milano, A. Mondadori, 1960, vol. 2.
- 152** - Bulgheroni, Marisa - rec. a: *Saul Bellow: Il re della pioggia* - in: *Comunit *, maggio 1960, pp. 96-97.
- 153** - Bulgheroni, Marisa: *Romanzi americani*, rec. a: *Truman Capote, Colazione da Tiffany; Harvey Swados, Alla catena; Philip Roth, Addio Columbus* - in *Comunit *: luglio-agosto 1960, pp. 91-93.
- 154** - Bull, Francis: *Björnson e Ibsen a Roma* - in: *Il Veltro*, n. 6, 1960, pp. 7-12.
- 155** - Bunin, Ivan Alekseevi : *L'amore di Mitia e altri racconti* - Trad. di Rinaldo K ufferle - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 228.
- 156** - Burford, William: *Faccia della terra* - Trad. di Alfredo Rizzardi - Bologna, Libr. ant. Palmaverde, 1960, pp. 37.
- 157** - Burnett, William Riley: *L'uomo di ferro* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 287.
- 158** - Burnham, Creighton Brown: *Nate innocenti* - Trad. di L. Lax - Piacenza, Casa editrice La tribuna, 1960, pp. 303.
- 159** - B rstenbinder, Elisabeth: *Wineta* - Firenze, A. Salani, 1960, pp. 262.
- 160** - Busch, Wilhelm: *Maximi et Mauriti malefacta. Ab Hugone Henrico Paoli latinis versibus enarrata* - Bernae, Francke edidit, 1960, pp. 61.
- 161** - Butor, Michel: *L'impiego del tempo* - Trad. di Oreste del Buono - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 402.
- 162** - Cadorin, B. - rec. a: *L. Bennet: Cronaca di Berlino. Avamposto della libert * - in: *Humanitas*, marzo 1960, pp. 143-144.
- 163** - Cadorin, B. - rec. a: *L. J. Wollemborg: Tra Washington e Roma, Sguardi e giudizi americani nell'Italia* - in: *Humanitas*, marzo 1960, pag. 244.
- 164** - Cajoli, Vladimiro: *Un classico americano, ritorno di Hawthorne* - in: *La fiera letteraria*, n. 11, marzo 1960, pag. 3.
- 165** - Calandra, Pietro - rec. a: *Angelo M. Ripellino: Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* - in: *Il Ponte*, ottobre 1960, pp. 1502-1504.
- 166** - Caldera, Ermanno: *Il teatro di Moreto* - Pisa, Libr. goliardica, 1960, pp. 236.
- 167** - Caldwell, Erskine: *Fermento di luglio* - Trad. di M. Luisa Fehr - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 229.
- 168** - Caldwell, Erskine: *Il fiume caldo. Racconti* - Trad. di L. De Stefano e G. Fletzer - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 305.
- 169** - Caldwell, Erskine: *Ragazzo di Sycamore* - Trad. di Marcella Hanau - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 228.
- 170** - Calendoli, Giovanni: *Un dramma di Jean Vouthier* - in: *La fiera letteraria*, n. 39, 25 settembre 1960, pag. 1.
- 171** - Calendoli, Giovanni: *Elia Kazan, scrittore di cinema* - in: *La fiera letteraria*, n. 40, 2 ottobre 1960, pag. 4.
- 172** - Calvi, Bartolomeo: *Fonti italiane e latine nel Pre eren maggiore* - Torino, S.E.I., 1960, pp. 252.
- 173** - Cambon, Glauco: *Amore e morte nel romanzo americano* - in: *La fiera letteraria*, n. 23, 5 giugno 1960, pag. 5.
- 174** - Cambon, Glauco: *Dante nella letteratura americana* - in: *Il Veltro*, n. 1-2, 1960, pp. 38-43.
- 175** - Cambon, Glauco: *L'esistenzialismo in America* - in: *Aut, Aut*, gennaio 1960, pp. 43-44.
- 176** - Cambon, Glauco - rec. a: *Hugh Kenner: The Invisible Poet: T. S. Eliot* - in: *Il Verri*, febbraio 1960, pp. 134-135.
- 177** - Cambon, Glauco: *Frank Lloyd Wright e il modernismo figurativo* - in:

- La fiera letteraria*, domenica 21 febbraio 1960, pag. 1.
- 178** - Cambon, Glauco: *Freudismo e marxismo nell'ultima storia americana* - in: *La fiera letteraria*, domenica 7 febbraio 1960, pag. 1.
- 179** - Cambon, Glauco: *Il romanzo gotico americano (William Styron)* - in: *La fiera letteraria*, n. 47, 20 novembre 1960, pag. 4.
- 180** - Cambon, Glauco: *L'ombra di Henry James, su un romanzo «italiano» di Marcia Davenport* - in: *La fiera letteraria*, n. 20, 15 maggio 1960, pag. 5.
- 181** - Cambon, Glauco - rec. a: *Paul Goodman, The Empire City* - in: *Il Verri*, giugno 1960, pp. 113-115.
- 182** - Cambon, Glauco: *L'ultimo Faulkner* - in: *La fiera letteraria*, domenica 3 gennaio 1960, pag. 1.
- 183** - Cambon, Glauco: *L'ultimo Faulkner o della fedeltà* - in: *Aut Aut*, marzo 1960, pp. 111-112.
- 184** - Cambon, Glauco: *William D. Suodgrass* - in: *La fiera letteraria*, n. 34-35, 14 agosto 1960, pag. 4.
- 185** - Camerani, Vittorio: *Bibliografia della bibliografia spagnola* - in: *La Bibliofilia*, n. 3, 1960, pp. 296-297.
- 186** - Camerani, Vittorio: *Bibliografia della letteratura francese* - in: *La Bibliofilia*, n. 3, 1960, pp. 297-298.
- 187** - Camerani, Vittorio: *Bibliografia della letteratura inglese contemporanea* - in: *La Bibliofilia*, n. 3, 1960, pp. 301-302.
- 188** - Camerani, Vittorio: *Bibliografia della letteratura inglese e americana* - in: *La Bibliofilia*, n. 3, 1960, pp. 302-304.
- 189** - Camerani, Vittorio - rec. a: *Howard Mumford Jones: Guide to America Literature and its Background since 1890* - in: *La Bibliofilia*, n. 2, 1960, pp. 177-178.
- 190** - Camilucci, Marcello: *Charles de Foucauld* - in: *Studium*, IV, aprile 1960, pp. 239-250.
- 191** - Campo, Cristina: *Jorge Luis Borges* - in: *Paragone*, febbraio 1960, pp. 119-121.
- 191 bis** - Camus, Albert: *Vita d'artista. Mimodramma inedito* - in: *Sipario*, anno XV, n. 174, ottobre 1960, pp. 2-3.
- 192** - Cangiotti, Gualtiero: *L'ultimo romanzo di H. A. Murena* - in: *Convivium*, V, 1960, pp. 597-601.
- 193** - Capitini, Aldo - rec. a: *Albert Schweitzer: Rispetto per la vita. Dove comincia la foresta vergine* - in: *Il Ponte*, marzo 1960, pp. 406-409.
- 194** - Caproni, Giorgio: *René Guy Cadou* - in: *La fiera letteraria*, n. 30, 24 luglio 1960, pag. 3.
- 195** - Caraci, Giuseppe: *Il nuovo metodo storico del «senso comune». A proposito di una biografia romanzata di Amerigo Vespucci* - in: *Nuova Rivista Storica*, sett.-dic. 1960, pp. 551-583.
- 196** - Caramaschi, Enzo - rec. a: *V. Del Litto: La Vie intellectuelle de Stendhal* - in: *Rivista di Letterature moderne e comparate*, anno 1960, pp. 120-123.
- 197** - Caramaschi, Enzo - rec. a: *E. Giudici: Le opere minori di Maurice Scève* - in: *Paideia*, marzo-aprile 1960, pp. 142-143.
- 198** - Caramaschi, Enzo - rec. a: *J. Vier: Histoire de la Littérature française, XVI-XVII^e siècles* - in: *Paideia*, maggio-giugno 1960, pp. 285-287.
- 199** - Carile, Paolo - rec. a: *«M.me de Staël, Benjamin Constant et Napoléon» di H. Guillemin* - in: *Convivium*, V, 1960, pp. 615-616.
- 200** - Carnegie, Raymond Alexander: *Le sabbie dell'Est* - Trad di Vera Rosa - Torino, C. Frassinelli, 1960, pp. 371.
- 201** - Carpitella, Alberto: *Rassegna di letteratura russa* - in: *Letterature moderne*, n. 4, luglio-agosto 1960, pp. 503-523.
- 202** - Cary, Joyce: *Gioie e paura* - Trad. di M. Celletti Marzano - Milano, E.L.I., 1960, pp. 410.
- 203** - Cases, Cesare - rec. a: *Bonaventura Tecchi: Romantici tedeschi. Scrittori tedeschi moderni* - in: *Belfagor*, II, 31 marzo 1960, pp. 246-247.
- 204** - Cases, Cesare - rec. a: *Lavinia Mazzucchetti: Novecento in Germania* - in: *Letterature moderne*, n. 4, luglio-agosto 1960, pp. 547-549.
- 205** - Cases, Cesare - rec. a: *Paolo Chiari: Bertolt Brecht* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1960, pp. 134-136.

- 206** - Casini, Paolo: *Rasselas o il mito della felicità* - in: *L'Approdo letterario*, n. 10, aprile-giugno 1960, pp. 37-45.
- 207** - Casnati, Francesco: *Un Pascal senza Cristo* - in: *Humanitas*, 1 gennaio 1960, pp. 63-64.
- 208** - Casnati, Francesco: *Testimonianze su Camus* - in: *Humanitas*, anno XV, gennaio 1960, pp. 63-64.
- 209** - Castelli, Ferdinando: *Le nouveau roman, ovvero il richiamo del nulla* - in: *La civiltà cattolica*, n. 3, 1960, pp. 156-167.
- 210** - Castiglione, Luigi: *Tirso de Molina* - in: *La fiera letteraria*, n. 30, 24 luglio 1960, pag. 4.
- 211** - Castiglione, Nicolò - rec. a: *Francisco Salinas, De Música* - in: *Rivista di Estetica*, maggio-agosto 1960, pp. 281-282.
- 212** - Castro y Bellvis de, Guillén: *Las mocedades del Cid. Comedia primera* - Edizione, studio e note di Elena Emmanuele - Napoli, R. Pironti e F., 1960, pp. 129.
- 213** - Cataudella, Quintino: *Di Wilhelm Busch e di U. E. Paoli, poeta latino* - in: *Nuova Antologia*, gennaio-aprile 1960, pp. 225-232.
- 214** - Catto, Max: *Passaggio a Hong Kong* - Trad. di R. Fancini - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 390.
- 215** - Čechov, Anton Pavlovič: *Epistolario* - A cura di Gigliola Venturi e Clara Coisson - Torino, Einaudi, 1960, pp.
- 216** - Čechov, Anton Pavlovič: *Teatro* - Trad. di G. Grabher - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 635.
- 217** - Čechov, Anton Pavlovič: *Teatro* - Introduzione e traduzione a cura di Itala Pia Sbriziolo - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 326.
- 218** - Čechov, Anton Pavlovič: *Tre anni* - Racconto tradotto da Leonardo Kociemski - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 157.
- 219** - Čechov, Anton Pavlovič: *Tutto il teatro. II: Ivanov e Il Liescii* - Trad. di L. Simoni Malavasi - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 312.
- 220** - Čechov, Anton Pavlovič: *Tutto il teatro. III: Il gabbiano e Lo zio Vania. IV: Le tre sorelle e Il giardino dei ciliegi. V: Platonov* - Trad. di L. Simoni Malavasi - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 383.
- 221** - Cela, Camilo José: *La famiglia di Pascual Duarte* - Trad. di S. Battaglia - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 175.
- 222** - Cento, Alberto - rec. a: *Mario Bonfantini: Stendhal e il realismo* - in: *Belfagor*, V, 30 settembre 1960, pp. 638-639.
- 223** - Cervantes Saavedra (de), Miguel: *Il fantasioso gentiluomo Don Chisciotte della Mancia* - Trad. di C. Vian, P. Cozzi - Milano, Ediz. per il Club del libro, 1960, vol. 2.
- 224** - Cervantes Saavedra (de), Miguel: *Rinconete y Cortadillo e La señora Cornelia* - A cura di Franco Meregalli - Milano, G. Principato, 1960, pp. 145.
- 225** - Certa, Rolando: *Un poeta belga: Roger Desaise* - in: *Cenobio*, dic. 1960, pp. 653-657.
- 226** - Certa, Rolando: *Un poeta belga: Roger Desaise* - in: *Cynthia*, n. 2, 1960, pp. 13-15.
- 227** - Cesa, Claudio - rec. a: *Willi Oel-müller: Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Aesthetik* - in: *Belfagor*, VI, 30 nov. 1960, pp. 750-754.
- 228** - Cesarani, Remo: *Sulle teorie poetiche di John Crowe Ransom* - in: *Studi americani*, 1960, pp. 307-338.
- 229** - Cesbron, Gilbert: *È più tardi di quanto credi* - Trad. di A. Calesella - Milano, Ed. Massimo, 1960, pp. 378.
- 230** - C. F. - rec. a: *Leo Spitzer: The «ideal typology» in Dantes «De Vulgari Eloquentia», in «Italica» XXXII* - in: *Studi Danteschi*, vol. 33, 1960, pp. 176-177.
- 231** - Chabannes, Jacques: *Il mondo nella bufera* - Trad. di M. Venturi - Milano, C. Del Duca, 1960, vol. 2.
- 232** - Chang, Diana: *Una donna di trent'anni* - Trad. di Ginetta Pignolo - Torino, C. Frassinelli, 1960, pp. 355.
- 233** - Chartier, Émile: *Cento e un ragionamenti* - A cura di Sergio Solmi - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 254.
- 234** - Chateaubriand (de), François Auguste: *Genio del Cristianesimo o Bellezze della religione cristiana* - Introduzione e traduzione a cura di Gianni Nicoletti - Edi-

- zione integrale comprendente *René e Atala* - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. voll. 2.
- 235** - Cherubini, A.: *Cechov. Schede per una bibliografia italiana* - in: *La Serpe*, dicembre 1960, pp. 251-254.
- 236** - Cherubini, Arnaldo: *Cechov, oggi* - in: *Il Ponte*, ottobre 1960, pp. 1429-1441.
- 237** - Cherubini, Arnaldo: *Cechov, oggi* - in: *La Serpe*, dicembre 1960, pp. 213-223.
- 238** - Chesterton, Gilbert Keith: *L'uomo che fu Giovedì e Dieci storie del padre Brown* - Trad. di M. Bartolotti - Milano, Club degli editori, 1960, pp. 351.
- 239** - Chiaramonte, Nicola: *Albert Camus* - in: *Tempo presente*, gennaio 1960, pp. 1-4.
- 240** - Chiaramonte, Nicola: *Malraux e il demone dell'azione* - in: *Tempo presente*, agosto 1960, pp. 533-547.
- 240 bis** - Chiaramonte, Nicola: *Il meraviglioso Cechov* - in: *Il mondo*, 26 gennaio 1960, pag. 14.
- 241** - Chiaramonte, Nicola: *Tolstoj e l'arte* - in: *Tempo presente*, settembre 1960, pp. 620-626.
- 241 bis** - Chiarini, Paolo - Raffa, Piero: *Brecht e l'espressionismo* - in: *La nuova corrente*, n. 20, ott.-dic. 1960, pp. 82-93.
- 242** - Chiarini, Paolo: *H. Heine fra decadentismo e marxismo* - in: *Società*, numero XVI, 1960, pp. 383-403.
- 243** - Chiarini, Paolo: *Scoperte e recuperi della lett. tedesca del '900* - in: *Il Contemporaneo*, n. 30-31, ottobre-novembre 1960, pp. 239-246.
- 244** - Chiarini, Paolo: *Studi recenti su Bertolt Brecht* - in: *Società*, n. XVI, 1960, pp. 778-818.
- 245** - Chiarini, Paolo: *Verità e realismo nella poesia di Brecht* - in: *Il Contemporaneo*, n. 22, febbraio 1960, pp. 37-45.
- 246** - Chiarloni, Anna - rec. a: *Jorge Luis Borges: L'Aleph* - in: *Quaderni ibero-americiani*, ottobre 1960, pag. 54.
- 247** - Chiocchetta, Pietro: *La questione pedobattista in T. Barth e O. Cullmann* - in: *Studia patavina*, n. 1, gennaio-aprile 1960, pp. 76-94.
- 248** - Chiocchio - Mendes - Ungaretti: *Due poeti brasiliani: Jorge de Lima e Murilo Mendes* - in: *Cynthia*, n. 1, 1960, pp. 13-17.
- 249** - Chiusano, Italo: *Una preziosa testimonianza di L. Mazzucchetti. un ricco «Novecento in Germania»* - in: *La fiera letteraria*, domenica 17 gennaio 1960, pag. 4.
- 250** - Chiusano, Italo: «*La rossa*» di *Andersch omaggio all'Italia* - in: *La fiera letteraria*, n. 39, 25 sett. 1960, pag. 3.
- 251** - Chiusano, Italo: *Uno scrittore cattolico, secondo tempo di Heinrich Boell* - in: *La fiera letteraria*, n. 9, domenica 28 febbraio 1960, pag. 1.
- 252** - Chiusano, Italo: *Il teatro espressionista tedesco* - in: *La fiera letteraria*, n. 13, 27 marzo 1960, pag. 4.
- 253** - Choromanski, Michal: *Gelosia e medicina* - Trad. di Giacomo Prampolini - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 255.
- 254** - Chou Shu-Jên: *Storia della letteratura cinese. La prosa. I.* - Trad. di L. Pavolini, G. Viviani - Roma, Editori riuniti, 1960, pp. 202.
- 255** - Ciardo, Manlio: *Scienza e mito nella dottrina di Carlo Marx* - Messina, G. D'Anna, 1960, pp. 262.
- 256** - Ciarletta, Nicola: *Cechov e il destino dell'uomo moderno* - in: *Rassegna sovietica*, n. 4, luglio-agosto 1960, pp. 13-16.
- 257** - Cigada, Sergio: *Due composizioni di Verlaine* - in: *Studi francesi*, n. 10, 1960, pp. 83-88.
- 258** - Cigada, Sergio: *L'opera poetica di Charles d'Orléans* - Milano, Soc. editr. «Vita e pensiero», 1960, pp. 185.
- 259** - Cimatti, Pietro: *I due mondi di Lawrence Durrell* - in: *La fiera letteraria*, domenica 24 gennaio 1960, pag. 4.
- 260** - Cimatti, Pietro: *L'ironia di Beckett* - in: *La fiera letteraria*, n. 10, 6 marzo 1960, pag. 1.
- 261** - Cimatti, Pietro: «*Lettere ai contemporanei*» di *Hermann Hesse* - in: *La fiera letteraria*, n. 47, 20 nov. 1960, pag. 5.
- 262** - Cimatti, Pietro: *Un polacco in Italia (Stanislaw Dygat: Il viaggio)* - in: *La fiera letteraria*, n. 39, 25 sett. 1960, pag. 3.
- 263** - Cimatti, Pietro: *Romanzieri americani* - in: *La fiera letteraria*, n. 20, 15 maggio 1960, pag. 5.
- 264** - Cinti, Bruna - rec. a: *Luis Romero: La Noria* - in: *Quaderni ibero-americiani*, ottobre 1960, p. 46-47.

- 265** - Cintioli, Giuseppe - rec. a: *Albert Camus: Saggi letterari* - in: *Comunità*, maggio 1960, pp. 92-96.
- 266** - Cintioli, Giuseppe: *Le strade del romanzo*, rec. a: *Henry James, L'arte del romanzo; Nathalie Sarraute, Ritratto di ignoto* - in: *Comunità*, gennaio 1960, pp. 100-104.
- 267** - Cintioli, Giuseppe - rec. a: *William Prescott: La conquista del Perù* - in: *Comunità*, luglio-agosto 1960, pp. 99-101.
- 268** - Claudel, Paul: *A. Du Sarmant: Lettere inedite del mio padrino Paul Claudel* - Trad. dal francese a cura di Celestina Annoni - Milano, I.P.L., 1960, pp. 143.
- 269** - Clavel, Maurice: *Una ragazza per l'estate* - Trad. di M. Lilith - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 259.
- 270** - Cleary, Beverly: *Jean e il suo scudiero* - Trad. di R. Bonagura - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 227.
- 271** - Cleary, Beverly: *Shelley spicca il volo* - Trad. di M. Nardini - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 259.
- 272** - Codignola, Luciano: *Jean Genet, o la ricerca del color negro* - in: *Tempo presente*, aprile 1960, pp. 258-259.
- 273** - Codignola, Luciano: *Jean-Paul Sartre commediografo e martire* - in: *Tempo presente*, febbraio 1960, pp. 170-172.
- 274** - Codignola, Luciano: *La trilogia di Wesker, ovvero Tenerezza e Scienze Sociali* - in: *Tempo presente*, agosto 1960, pp. 588-590.
- 275** - Cogni, Giulio: «*Le api di settembre*» di Vandercammen - in: *Ausonia*, n. 6, 1960, pp. 83-85.
- 276** - Coldagelli, Umberto: *Il diario di Michelet* - in: *Rivista storica italiana*, n. 2, 1960, pp. 317-335.
- 277** - Colesanti, Massimo - rec. a: *Giovanni Macchia: Il paradiso della ragione (Studi letterari sulla Francia)* - in: *Galleria*, luglio-agosto 1960, pp. 348-352.
- 278** - Colman, Hila: *Un diadema per Gina* - Trad. di P. Garini - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 221.
- 279** - Colombo, Anna - rec. a: *Teatro romeno* - in: *Paideia*, maggio-giugno 1960, pp. 274-275.
- 280** - Colosio, Innocenzo: *La religione di Bernard Berenson* - in: *Vita e Pensiero*, marzo 1960, pp. 176-186.
- 281** - Comber, Elizabeth: *La montagna è giovane* - Trad. di A. Lezno Pandolfi - Milano, A. Martello, 1960, pp. 723.
- 282** - Commynes (de), Philippe: *Memoirie* - Introduzione, traduzione e note di Maria Clotilde Daviso di Charvensod - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 572.
- 283** - Conrad, Raymond Joseph: *La linea d'ombra* - Trad. di Maria Jesi - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 184.
- 284** - Conrad, Joseph: *La linea d'ombra. Una confessione* - Prefazione di Cesare Pavese - Traduzione di Maria Jesi - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 140.
- 285** - Conrad, Joseph: *Il negro del Narciso* - Trad. di M. Gallone - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 224.
- 286** - Conrad, Joseph: *Youth and Outpost of progress* - A cura di Michele Ciaramella - Napoli, R. Pironti e F., 1960, pp. 121.
- 287** - Cordié Carlo - rec. a: *Diego Valeri: Lirici tedeschi* - in: *Paideia*, maggio-giugno 1960, pp. 267-268.
- 288** - Cordié, Carlo - rec. a: *Francesco Delbono: Umanità e poesia di Christian Günther* - in: *Paideia*, gennaio-febbraio 1960, pag. 42.
- 289** - Cordié, Carlo - rec. a: *Gérard de Nerval: Oeuvres* - in: *Paideia*, gennaio-febbraio 1960, pp. 42-43.
- 290** - Cordié, Carlo - rec. a: *Lucienne Julien Cain: Trois essais sur Paul Valéry* - in: *Paideia*, genn-febbr. 1960, pp. 43-44.
- 291** - Corneille, Pierre: *Le Cid* - A cura di Alphonse Bouvet - Signorelli, 1961, Roma.
- 292** - Corneille, Pierre: *Le menteur*. Commedia in cinque atti - Introduzione e note di E. Ferrari - Milano-Messina, G. Principato, 1960, pp. 183.
- 293** - Corneille, Pierre: *Teatro. Introduzione di A. Cecchini* - Trad. a cura di A. Cecchini e di I. Boffa Tarlatta - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 230.
- 294** - Cortejoso, Leopoldo: *Una vita grigia cosparsa di sangue (Cechov)* - in: *La Serpe*, dicembre 1960, pp. 235-241.

- 295** - Cozzens, James Gould: *Il naufrago* - Trad. di T. Arcelli - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 162.
- 296** - Cozzi, Alfio: *Lessing teologo* - Napoli, Ist. editoriale del Mezzogiorno, 1960, pp. 238.
- 297** - Cozzi, Alfio: *Linguaggio poetico e linguaggio musicale nel pensiero e nell'opera di Richard Wagner* - in: *Atti dell'Accademia Pontaniana*, 1959-1960, pagine 117-132.
- 298** - Cremonesi, Carla: *Corso di letteratura francese. I: Il secolo XVIII. II: Il romanzo francese nel sec. XVIII* - Milano, La goliardica, 1960, pp. 151-157.
- 299** - Crispolti, Enrico: *Ricerca attuale di Canogar* - in: *Il Verri*, ottobre 1960, pp. 87-97.
- 300** - Cristini, Giovanni: *Testimonianze su Camus* - in: *Humanitas*, anno XV, gennaio 1960, pp. 64-67.
- 301** - Cronin, Archibald Joseph: *Anni verdi...* - Trad. di S. Vismara - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 317.
- 302** - Cronin, Archibald Joseph: *Il castello del cappellaio* - Trad. di A. Camerino, C. Izzo - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 587.
- 303** - Cummings, Edward Estlin: *Poesie scelte* - A cura di Salvatore Quasimodo - Milano, All'insegna del pesce d'oro di U. Scheiwiller, 1960, pp. 68.
- 304** - D'Agostino, Nemi: *Exra Pound* - Roma, Ediz. di Storia e letteratura, 1960, pp. 177.
- 305** - D'Agostino, Nemi - rec. a: *Vladimir Nabokov: Lolita* - in: *Belfagor*, 31 gennaio 1960, pp. 98-103.
- 306** - Dallamano, Piero: *Epistolario di Anton Cechov* - in: *Il contemporaneo*, ottobre-novembre 1960, pp. 204-208.
- 307** - *Dallo Sturm und Drang all'Urfaust di Goethe* - Testi per il corso di letteratura tedesca del prof. G. V. Amoretti - Pisa, Libr. goliardica, 1960, pp. 191.
- 308** - Dallos, Marnika - Toti, Gianni: *Giovani poeti ungheresi* - in: *Il Contemporaneo*, n. 27-28, luglio-agosto 1960, pp. 74-76.
- 309** - Dana, Richard Henry jr.: *Richard Henry Dana jr.: Due anni a prora; Her-*
man Melville: Billy Budd, gabbie di trinchetto - Trad. di C. Rossi Fantonetti - Milano, Ediz. per il Club del libro, 1960, pp. 582.
- 310** - Daninos, Pierre: *Vacanze a tutti i costi* - Disegni e copertina di Jacques Charmoz - Trad. di F. Dessì - Milano, F. Elmo, 1960, pp. 302.
- 311** - D'Arzo, Silvio: *Kipling senza trombe* - in: *Il Ponte*, luglio 1960, pp. 1107-1113.
- 312** - Daudet, Alphonse: *Le avventure di Tartarin* - Trad. di A. Broccati - Torino, G. B. Paravia, 1960, pp. 224.
- 313** - Dayan, Jael: *Un volto nuovo nello specchio* - Trad. di Annamarcella Tedeschi Falco - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 168.
- 314** - De Bernardi, Italo: *Storia della letteratura italiana e lineamenti di letteratura straniera. Vol. I: Dalle origini al Quattrocento* - Torino, S.E.I., 1960, pp. 328.
- 315** - De Bernardi, Italo: *Storia della letteratura italiana e lineamenti di letteratura straniera. Vol. II: Dal Cinquecento al Settecento* - Torino, S.E.I., 1960, pp. 531.
- 316** - De Fede, Nicolò: *La poesia di Ernst Wiechert* - in: *Humanitas*, n. 10, ottobre 1960, pp. 713-717.
- 317** - De Jong, Martien: *Sulla fortuna di Pietro Metastasio nella letteratura olandese* - in: *Convivium*, III, 1960, pp. 348-352.
- 318** - De La Roche, Mazo: *Il sole dopo l'uragano* - Trad. di Sofia Tronzano Usigli - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 657.
- 319** - Dell'Agli, A. M.: *Dallo Sturm und Drang alla prima scuola romantica* - Lezioni di letteratura tedesca a cura di A. M. Dell'Agli - Napoli, R. Pironti e F., 1960, pp. 79.
- 320** - Della Terza, Dante: *Studi danteschi in America* - in: *La Rassegna della letteratura italiana*, maggio-agosto 1960, pp. 218-230.
- 321** - Del Re, Raffaello: *Il classicismo nella poesia di A. C. Swinburne* - in: *Convivium*, genn.-febb. 1960, pp. 20-44.
- 322** - Del Valle Inclán, Ramón: *I romanzi della guerra carlista: III - Falchi d'altri tempi* - Trad. di A. Gasparetti - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 128.

- 323** - Demarchi, Franco: *Max Weber* - in: *Humanitas*, 7 luglio 1960, pp. 498-529.
- 324** - De Michelis, Eurialo: *D'Annunzio e Nietzsche* - in: *L'osservatore politico-letterario*, febbraio 1960, pp. 31-47.
- 325** - De Michelis, Eurialo - rec. a: *Piero Nardi: Tutte le poesie di D. H. Lawrence* - in: *L'Italia che scrive*, giugno-luglio 1960, pp. 134-135.
- 326** - De Nardis, Luigi: *Il sorriso di Reims e altri saggi di cultura francese* - Bologna, L. Cappelli, 1960, pp. 311.
- 327** - De Nardis, Luigi: *Scienze e paesaggio nella poesia del '700* - Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1961.
- 328** - Dennis, Patrick: *Intorno al mondo con la zia Mame...* - Milano, V. Bompiani, 1960, pp. 340.
- 329** - Derla, Luigi - rec. a: *Arnaldo Pizzorusso: La poetica di Fénelon* - in: *Studi francesi*, n. 10, 1960, pp. 102-104.
- 330** - Derla, Luigi: *Questioni di critica laclosiana* - in: *Studi francesi*, n. 11, pp. 278-289.
- 331** - Derla, Luigi: *Il teatro di Baculard d'Arnand* - in: *Studi francesi*, n. 12, 1960, pp. 434-455.
- 332** - Desaise, Roger: *Tenebre d'oro* - Traduzione e introduzione di Gianni Montagna - Siena, Casa ed. Maia, 1960, pp. 113.
- 333** - Descartes, René: *Meditazioni metafisiche. Con estratti dalle Obbiezioni e risposte* - A cura di Antonio Bruno - Bari, G. Laterza e F., 1960, pp. 218.
- 334** - De Tomasso, Vincenzo - rec. a: *José Luis de Vilallonga: L'uomo di sangue* - in: *Humanitas*, nov. 1960, pp. 871-872.
- 335** - De Tomasso, Vincenzo: *Juan Goytisolo* - in: *Humanitas*, 7 luglio 1960, pp. 540-547.
- 336** - De Tomasso, Vincenzo. - rec. a: *Lazzarino del Tormes* - in: *Humanitas*, 12 dicembre 1960, pp. 957-957.
- 337** - De Tomasso, Vincenzo: *Narrativa spagnola tra intellettualismo e realismo* - in: *La fiera letteraria*, n. 34-35, 14 agosto 1960, pag. 4.
- 338** - De Tomasso, Vincenzo: *La personalità di Unamuno* - in: *L'Italia che scrive*, dicembre 1960, pp. 252-253.
- 339** - De Tomasso, Vincenzo - rec. a: *R. del Valle Inclán: I romanzi della guerra carlista* - in: *Humanitas*, 7 luglio 1960, pp. 581-582.
- 340** - De Vecchis, Mariapiera: *Tutto il teatro di Gogol* - in: *Il Dramma*, febbraio 1960, pp. 73-74.
- 341** - Dewey, John: *Teoria della valutazione* - Con un saggio introduttivo di Aldo Visalberghi - Firenze, La nuova Italia, 1960, pp. 104.
- 342** - Dhôtel, André: *Le pays où l'on n'arrive jamais* - Riduzione, introduzione e note di Grazia Vitale - Torino, S.E.I., 1960, pp. 214.
- 343** - Diaghilev, V.: *Il nostro amico Cechov* - in: *La Serpe*, dic. 1960, pp. 227-229.
- 344** - Diamant-Berger, Lucien: *Tchékhov en France* - in: *La Serpe*, dicembre 1960, pp. 230-234.
- 345** - Diaz-Casanueva, Humberto: *Los penitenciales* - Roma, Carucci ed., 1960, pp. 100.
- 346** - Dickens, Charles: *La battaglia della vita* - Roma, Ediz. Paoline, 1960, pp. 146.
- 347** - Dickens, Charles: *Great expectations* - Riduzione, introduzione e note a cura di Frida Ballini - Bergamo, Minerva italica ed., 1960, pp. 189.
- 348** - Di Fedè, Nicolò: *La poesia di Ernst Wiechert* - in: *Humanitas*, 10 ottobre 1960, pp. 713-717.
- 349** - Di Fedè, Nicolò - rec. a: *W. Koepen: La morte a Roma* - in: *Humanitas*, marzo 1960, pp. 245-246.
- 350** - Di Giovanni, Giorgio: *Leopoldo von Rauke storico dei Papi* - in: *La fiera letteraria*, n. 34-35, 14 agosto 1960, pag. 4.
- 351** - Di Girolamo, Nicola: *Albert Camus uno e due* - Siena, Casa editr. Maia, 1960, pp. 155.
- 352** - Di Girolamo, Nicola: *Stéphane Mallarmé. Ouverture ancienne d'Hérodiade* - Studio critico storico a cura di N. Di Girolamo - Siena, Casa editr. Maia, 1960, pp. 135.
- 353** - Di Leonardo, Giuseppe: *Il cristianesimo del Dottor Zivago* - Roma, M. Ciarranna, 1960, pp. 73.

- 354** - Doglio, Mariangela: *Ernest Hello, esistenzialista mistico* - in: *Vita e Pensiero*, novembre 1960, pp. 754-757.
- 355** - Dolfini, Giorgio - rec. a: *Bertolt Brecht: Gli affari del signor Giulio Cesare* - in: *Il Ponte*, gennaio 1960, pp. 111.
- 356** - Dolfini, Giorgio - rec. a: *Friedrich Dürrenmatt: La visita della vecchia signora, La promessa, Il giudice e il suo boia* - in: *Il Ponte*, novembre 1960, pp. 1644-1647.
- 357** - Dormann, Hans: *Soldati senza generali* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi, 1960, pp. 203.
- 358** - D'Orsi, Domenico: *La negazione del problema critico in Étienne Gilson* - in: *Sophia*, fasc. 1, 1960, pp. 36-46.
- 359** - Dorys, Françoise: *Pour qui battait son coeur...* - Lyon, Éditions des remparts, 1960, pp. 222.
- 360** - Dostoevskij, Fëdor Michajlovič: *Il giocatore* - Prefazione di Leone Ginzburg - Traduzione di Bruno Del Re - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 202.
- 361** - Dostoevskij, Fëdor Michajlovič: *Racconti e romanzi brevi* - A cura di Eridano Bazzarelli - Milano, U. Mursia e C., 1960, 2 voll.
- 362** - Dostoevskij, Fëdor Michajlovič: *Il sogno dello zio* - Introduzione di A. Maria Ripellino - Traduzione di A. Polledro - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 237.
- 363** - Doyle, Arthur Conan: *Le memorie di Sherlock Holmes. Vol. I* - Trad. di M. Gallone - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 176.
- 364** - Doyle, Arthur Conan: *L'ultimo saluto di Sherlock Holmes. Vol. I* - Trad. di M. Gallone - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 177.
- 365** - Dozzini, Bruno: *La poesia visionaria di Saint-John Perse* - in: *L'Italia che scrive*, novembre 1960, pp. 221-222.
- 366** - Drummond, John Dorman: *Mare profondo...* - Trad. di T. Menni Lonati - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 277.
- 367** - Dugal, Louis: *Tre di quelle. Scorrubanda a lume di candela* - Milano, Ediz. Leda, 1960, pp. 171.
- 368** - Dundy, Elaine: *Il dolce frutto* - Trad. di I. Ombroni - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 343.
- 369** - Durand Fleury, Alice: *La villa delle rose* - A cura di Valentina Bianconcini - Bologna, Ediz. Capitol, 1960, pp. 236.
- 370** - Durrell, Lawrence: *Balthazar* - Trad. di L. M. Johnson - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 330.
- 371** - Durrell, Lawrence: *Mountolive* - Trad. di B. Tasso - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 391.
- 372** - Dürrenmatt, Friedrich: *Il matrimonio del signor Mississippi* - Prefazione di Cesare Cases - Traduzione di Aloisio Rendi - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 111.
- 373** - Dygat, Stanislaw: *Il viaggio* - Trad. di L. Tulli - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 317.
- 374** - Eco, Umberto: *L'estetica di Bayer: la cosa e il linguaggio* - in: *Rivista di Estetica*, anno 5°, maggio-agosto 1960, pp. 251-272.
- 375** - Efremov, Ivan Antonovič: *La nebulosa di Andromeda* - Trad. di M. De Monticelli - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 363.
- 376** - Efremov, Ivan Antonovič: *Viaggio nell'antispazio* - Trad. di R. Dal Sasso - Roma, Editori riuniti, 1960, pp. 266.
- 377** - Ehrenburg, Il'ja Grigor'evič: *Il disgelo* - Trad. di C. C. - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 383.
- 378** - Eichendorff (von), Joseph Karl: *Vita di un perdigiorno* - Trad. di L. Magliano - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 90.
- 379** - Ekert-Rotholz, Alice Maria: *Dove le lacrime sono proibite* - Trad. di L. Coppè - Roma, Ediz. Mediterranee, 1960, pp. 510.
- 380** - Ekert-Rotholz, Alice Maria: *Il ponte di cristallo* - Roma, Ediz. Mediterranee, 1960, pp. 433.
- 381** - Ekert-Rotholz, Alice Maria: *Riso in ciotole d'argento* - Trad. di L. Coppè - Roma, Ediz. Mediterranee, 1960, pp. 462.
- 382** - Eliot, Thomas Stearns: *Murder in the cathedral* - Introduzione e note a cura di Salvatore Rosati - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 115.
- 383** - Eliot, Thomas Stearns: *Sulla poesia e sui poeti...* - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 300.

- 384** - Estang, Luc: *L'interrogatorio* - Trad. di A. Zarrì - Torino, S.E.I., 1960, pp. 247.
- 385** - Ewer, Monica: *Ciao, piccola!* Romanzo - Trad. di D. C. Uccelli - Milano, Editr. La sorgente, 1960, pp. 255.
- 386** - Fabris, Renzo - rec. a: *Schwarz-Bart: L'ultimo dei giusti* - Trad. di Valerio Riva - in: *L'osservatore politico-letterario*, luglio 1960, pp. 104-107.
- 387** - Faggi, Vico: *Una parabola di Arrabal* - in: *La nuova corrente*, n. 19, luglio-settembre 1960, pp. 65-67.
- 388** - Fagone, Virgilio: *L'estetica umanistica di B. Berenson* - in: *La civiltà cattolica*, Vol. 1°, 1960, pp. 48-63.
- 389** - Fanizza, F.: *La Parola e il Silenzio ne «L'Innomable» di Samuel Beckett* - in: *Aut Aut*, nov. 1960, pp. 380-391.
- 390** - Farewell, Nina: *Qualcuno da amare* - Trad. di E. Cremonese - Roma, G. Casini, 1960, pp. 337.
- 391** - Fasano, Giancarlo: *Roger Martin Du Gard* - in: *Belfagor*, III, 31 maggio 1960, pp. 300-323.
- 392** - Fast, Howard: *La via della libertà* - Trad. J. Jannelli Pinna Pintor - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 258.
- 393** - Faulkner, William: *I negri e gli indiani* - Trad. di E. Bizzarri, F. Pivano, M. De Cristofaro, G. Monicelli - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 822.
- 394** - Faucitano, Filiberto: *L'Essere e il Nulla di J. P. Sartre* - Napoli, S. Iodice, 1960, pp. 223.
- 395** - Favati, Guido - rec. a: *R. Menéndez Pidal: La chanson de Roland y el neo-tradicionalismo* - in: *Studi francesi*, n. 10, 1960, pp. 95-99.
- 396** - Fejto, François: *Fermenti nella letteratura e nell'arte sovietiche* - in: *Comunità*, marzo-aprile 1960, pp. 77-82.
- 397** - Fejto, François: *Sartre tra esistenzialismo e marxismo* - in: *Comunità*, dic. 1960, pp. 62-65.
- 398** - Felice, Gemma: *I Fastnachtspiele di Hans Sachs* - Napoli, Tip. R. Pironti e E., 1960, pp. 191.
- 399** - Fenollosa, Ernest: *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Una ars poetica*. - Introduzione e note di Ezra Pound - Milano, All'insegna del pesce d'oro di V. Scheiwiller, 1960, pp. 65.
- 400** - Fernández Santos, Jesús: *Cronaca di un'estate* - Trad. di R. Rossi - Roma, Editori riuniti, 1960, pp. 241.
- 401** - Ferrara, Fernando: *Jests e merry tales* - Aspetti della narrativa popolareasca inglese del sedicesimo secolo - Roma, Ediz. dell'Ateneo, 1960, pp. 249.
- 402** - Ferrarotti, Franco: *Attualità di Proudhon* - in: *Tempo presente*, luglio 1960, pp. 498-502.
- 403** - Ferreira de Castro, José Maria: *Uomini come noi* - Trad. dal portoghese di Antonio Fiorillo - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 341.
- 404** - Fielding, Henry: *La storia di Tom Jones* - Trad. di A. M. Speckel - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 250.
- 405** - Fielding, Henry: *Tom Jones* - Trad. e adattamento di G. Limentani Pugliese - Milano, Editr. A.M.Z., 1960, pp. 195.
- 406** - Fielding, Henry: *Tom Jones, storia di un trovatello* - Trad. e prefazione di Ada Prospero - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 871.
- 407** - Finzi, Gilberto - rec. a: *B. Péret: Poesia surrealista francese* - in: *Il Ponte*, gennaio 1960, pp. 109-111.
- 408** - Finzi, Gilberto - rec. a: *Petőfi, Ady, József* - A cura di G. Tosti e M. Dallos - in: *Aut Aut*, marzo 1960, pp. 127-129.
- 409** - Fiorentino, Luigi: *Due pionieri portano la poesia italiana in Spagna* - in: *Ausonia*, n. 1, 1960, pp. 86-87.
- 410** - Firpo, Luigi: *Bibliografia degli scritti di F. Chabod* - in: *Rivista storica italiana*, n. 4, 1960, pp. 811-833.
- 411** - Fitzgerald, Francis Scott: *Basil e Cleopatra* - Due racconti - Trad. di Domenico Tarizzo e Cesare Salmaggi - Milano, Il sagggiatore, 1960, pp. 68.
- 412** - Fitzgerald, Francis Scott: *L'età del jazz e altri scritti* - Prefazione di Elémire Zolla, traduzione di Domenico Tarizzo - Milano, Il sagggiatore, 1960, pp. 349.
- 413** - Fitzgerald, Francis Scott: *28 racconti...* - Con una premessa di Malcolm Cowley - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 482.
- 414** - Flaubert, Gustave: *La leggenda di San Giuliano l'Ospitaliere* - Trad. di Oreste Ferrari - Alpiignano, A. Tallone, 1960, pp. 91.

- 415** - Flaubert, Gustave: *Novembre* - Trad. di A. Amisani - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 86.
- 416** - Flaubert, Gustave: *La tentation de Saint Antoine* - Introduzione e note di A. Prucher - Bologna, Ediz. Capitol, 1960, pp. 288.
- 417** - Fongaro, Antonio: *Note pour la bibliographie de Mallarmé en Italie* - in: *Studi francesi*, n. 10, 1960, pp. 89-94.
- 418** - Ford, Ford Madox: *Il buon soldato* - Trad. di G. Fink - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 241.
- 419** - Ford, Ford Madox: *Il buon soldato* - Trad. di M. Guerra - Milano, C. M. Le-rici, 1960, pp. 283.
- 420** - Forton, Jean: *La cenere negli occhi* - Trad. di R. Ortolani - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 244.
- 421** - France, Anatole: *Le crime de Sylvestre Bonnard membre de l'Institut* - Introduzione e note di R. Sciacca - Milano-Messina, G. Principato, 1960, pp. 203.
- 422** - Franceschetti, Giancarlo - rec. a: *Pierre de Boisdeffre: Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* - in: *Studi francesi*, n. 12, 1960, pp. 510-512.
- 422 bis** - Franchini, Raffaello: *Il rilancio di Husserl* - in: *Il mondo*, 3 maggio 1960, pag. 8.
- 423** - Frank, Anne: *Il saggio mago e altri racconti* - Prefazione di Francesco Flora - Bologna, L. Cappelli, 1960, pp. 116.
- 424** - Frattini, Alberto: *Eliot critico di poesia* - in: *Humanitas*, n. 10, ottobre 1960, pp. 718-719.
- 425** - Frescaroli, Antonio: *La morte di un testimone, Camus* - in: *Vita e Pensiero*, febbraio 1960, pp. 127-128.
- 426** - Frescaroli, Antonio: *Gli occhi di Ezechiele sono aperti (Raymond Abelio)* - in: *Vita e Pensiero*, luglio 1960, pp. 486-488.
- 427** - Frescaroli, Antonio: *L'ultimo dei giusti (A. Schwarz-Bart)* - in: *Vita e Pensiero*, marzo 1960, pp. 201-202.
- 428** - Frescaroli, Antonio: *Il senso del dolore e della povertà nell'opera di Léon Bloy* - in: *Vita e Pensiero*, maggio 1960, pp. 324-328.
- 429** - Frigieri, Pier Riccardo - rec. a: *Georges Bernanos: Un uomo solo* - in: *Cenobio*, marzo-aprile 1960, pp. 235-237.
- 430** - Fubini, Enrico - rec. a: *F. Clark Prescott: The Poetic Mind* - in: *Rivista di Estetica*, sett.-dic. 1960, pp. 448-450.
- 431** - Fubini, Enrico: *Gisèle Brelet e il problema dell'interpretazione musicale* - in: *Rivista di Estetica*, anno 5°, gennaio-aprile, 1960, pp. 81-94.
- 432** - Fubini, Mario: *Federico Chabod studente di lettere* - in: *Rivista storica italiana*, n. 4, 1960, pp. 625-628.
- 433** - Fumagalli, M. T.: *Note sulla logica di Abelardo* - in: *Rivista Critica di Storia della filosofia*, gennaio-marzo 1960, pp. 271-280.
- 434** - Gabba, E. - rec. a: *Étienne R.: Le culte impérial dans la péninsule ibérique d'Auguste à Dioclétien* - in: *Rivista di Filologia e di Istruzione classica*, n. 1, 1960, pp. 89-90.
- 435** - Gabrieli, Mario - rec. a: *Marco Scovazzi: La saga di Hrafnkell e il problema delle saghe islandesi* - in: *Rivista di Letterature moderne e comparate*, anno 1960, pp. 211-212.
- 436** - Gabrieli, Francesco - rec. a: *Pagliaro Antonino, Bausani Alessandro: Storia della letteratura persiana* - in: *Rivista di studi orientali*, vol. XXXV, fasc. I-II, pp. 95-99.
- 437** - Gabrieli, Francesco: *Saggi orientali* - Caltanissetta, S. Sciascia, 1960, pp. 243.
- 438** - Gaguin, Robert: *Robert Gaguin poète et défenseur de l'Immaculée Conception. Édition critique des textes originaux parus à la fin du XV^e siècle. Auctore P. Joanne Dilenge a S. Josepho O.S.S.T.* - Roma, Tip. S.T.A.I., 1960, pp. 317.
- 439** - Galasso, Giuseppe: *Carlo V e Milano nell'opera di F. Chabod* - in: *Rivista storica italiana*, n. 4, 1960, pp. 712-736.
- 440** - Galli, Giorgio - rec. a: *L. Trotzki: Diario d'esilio* - in: *Il Ponte*, ottobre 1960, pp. 1492-1494.
- 441** - Gallina, Annamaria - rec. a: *Escrits inédits de Jacint Verdaguer, per J. M. de Casacuberta* - in: *Quaderni ibero-america-ni*, ottobre 1960, pp. 48-49.
- 442** - Gallina, Annamaria - rec. a: *Francisc Eiximenis: Cercapou* - in: *Quaderni ibero-america-ni*, ottobre 1960, pag. 50.
- 443** - Gallina, Annamaria - rec. a: *José Hernández, Martín Fierro* - Introduzione e

- traduzione di M. Todesco - in: *Quaderni ibero-americani*, ottobre 1960, pp. 47-48.
- 444** - García Lorca, Federico: *Poesie...* - Con testo a fronte - Trad. e prefazione di Carlo Bo - Parma, U. Guanda, 1960, pp. 437.
- 445** - Garin, Eugenio: *La cultura fiorentina nella seconda metà del '300 e i « barbari britanni »* - in: *La Rassegna della letteratura italiana*, maggio-agosto 1960, pp. 181-195.
- 446** - Garosci, Aldo: *La Spagna di Franco* - in: *Nord e Sud*, n. 1, 1960, pp. 26-53.
- 447** - Garusi, G. - rec. a: *V. Ehrenberg: Sofocle e Pericle* - in: *Humanitas*, gennaio 1960, pp. 78-79.
- 448** - Garvice, Charles: *Lorrie, jeune fille pauvre. Adapté de l'anglais par O'Neuès* - Lyon, Éditions des remparts, 1960, pp. 223.
- 449** - Gébler, Ernest: *Settimana in campagna* - Trad. di M. Buitoni - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 432.
- 450** - Genêt, Jean: *Sorveglianza speciale* - Trad. di L. Gozzi - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 73.
- 451** - Gentile, Panfilo: *Ricordo di Berenson* - in: *L'osservatore politico-letterario*, gennaio 1960, pp. 58-62.
- 452** - Gentili, Vanna: *L'O di legno di Shakespeare* - in: *Il Contemporaneo*, n. 27-28, luglio-agosto 1960, pp. 108-116.
- 453** - Géraldy, Paul: *Toi et moi* - Trad. dal testo originale francese di Giancarlo Badini - Gorizia, Tip. Budin, 1960, pp.
- 454** - Giacomelli Deslex, Marcella: *Appunti su Charles Baudelaire* - A cura della dr. Marcella Giacomelli Deslex - Torino, S. Gheroni, 1960, pp. 140.
- 455** - Giannitrapani, Angela: *Il procedimento dello stupore in Faulkner* - in: *Studi americani*, 1960, pp. 275-306.
- 456** - Gide, André: *Isabelle* - Trad. di M. Forti - Milano, C. M. Lerici, 1960, pp. 146.
- 457** - Gigli, Lorenzo: *Attualità e verità di Ibsen* - in: *Il Dramma*, febbraio 1960, pp. 53-54.
- 458** - Gimpel, Erich: *La spia tedesca* - Trad. di S. Schlumper - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 299.
- 459** - Giono, Jean: *Il mulino di Polonia* - Trad. di G. Colizzi - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 189.
- 460** - Giraudoux, Jean: *Simone il patetico* - Trad. di A. Donnaudy - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 185.
- 461** - Giudici, Enzo - rec. a: *Olga Trtnik-Rossettini: Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVI^e siècle* - in: *Studi Francesi*, n. 11, 1960, pp. 296-297.
- 462** - Giudici, Enzo - rec. a: *Pierre Tucoo-Chala: Gaston Fébus et la Vicomté de Béarn* - in: *Cultura neolatina*, fasc. I, 1960, pp. 101-105.
- 463** - Giudici, Enzo: *Gli studi occitanici nella Francia del Sud-Ovest* - in: *Cultura neolatina*, fasc. I, 1960, pp. 83-92.
- 464** - Giudici, Giovanni: *Le poesie di Brecht*, rec. a: *Bertolt Brecht: Poesie e Canzoni* - in: *Comunità*, febbraio 1960, pp. 110-112.
- 465** - Giudici, Giovanni - rec. a: *Thomas S. Eliot: Sulla poesia e sui poeti* - in: *Comunità*, giugno 1960, pp. 94-96.
- 466** - Giuliani, Alfredo: *Poesie di William Empson* - in: *Il Verri*, giugno 1960, pp. 56-64.
- 467** - Giusti, Wolf: *L'Italia in cento anni di poesia russa* - in: *Il Veltro*, n. 3, 1960, pp. 3-12.
- 468** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *Le affinità elettive* - A cura di Silvio Benco - Milano, Club degli editori, 1960, pp. 284.
- 469** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *Faust* - Passi scelti e collegati - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 169.
- 470** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *Faust* - Trad. di Giovita Scalvini - Introd. e note di Nello Saito - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 181.
- 471** - Goffi, T. - rec. a: *R. Luxemburg: La rivoluzione russa* - in: *Humanitas*, n. 2, febbraio 1960, pp. 157.
- 472** - Goffi, T. - rec. a: *Daniel Norman: Marx e la realtà sovietica* - in: *Humanitas*, n. 4, aprile 1960, pp. 323-324.
- 473** - Goffi, T. - rec. a: *B. Ulianich: Considerazioni e documenti per una ecclesiologia di Paolo Sarpi* - in: *Humanitas*, marzo 1960, pp. 235-236.
- 474** - Goffi, T. - rec. a: *A. Balabanoff: Lenin visto da vicino* - in: *Humanitas*, febbraio 1960, pp. 157-158.

- 475** - Goffi, T. - rec. a: *A. Vallejo: Melquisedek o el Sacerdocio Real* - in: *Humanitas*, febbraio 1960, pp. 151-152.
- 476** - Goldsmith, Oliver: *Il vicario di Wakefield* - A cura di Dante Virgili - Bologna, Ediz. Capitol, 1960, pp. 272.
- 477** - Goldsmith, Oliver: *Il vicario di Wakefield* - Trad. di B. Minozzi - Milano, Editr. A.M.Z., 1960, pp. 158.
- 478** - Goncourt Hout de, Edmond: *I fratelli Zemgannó* - Trad. P. Bava - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 181.
- 479** - Gonnet, Giovanni: *Björnson e il caso Murri* - in: *Il Veltro*, n. 6, 1960, pp. 61-63.
- 480** - Gor'kij, Maksim: *Foma Gordeev, Ventisei e una, Bollicine, Il contadino* - Trad. di A. Villa - Roma, Editori riuniti, 1960, pp. 498.
- 481** - Gor'kij, Maksim: *Incontri* - A cura di Ignazio Ambrogio - Milano, Nuova Accademia editr., 1960, pp. 161-162.
- 482** - Gorlier, Claudio: *L'Italia, patria del «romance»* - in: *Il Veltro*, n. 1-2, 1960, pp. 44-50.
- 483** - Gorlier, Claudio: *Il tempo e Sherlock Holmes* - in: *Paragone*, febbraio 1960, pp. 94-100.
- 484** - Gozzi, Luigi - rec. a: *Arthur Miller: Teatro* - in: *Il Verri*, giugno 1960, pp. 127-128.
- 485** - Gozzi, Luigi - rec. a: *Harley Granville-Barcker: Introduzione all'Amleto* - in: *Il Verri*, aprile 1960, pp. 144-147.
- 486** - Gozzi, Luigi: *L'orizzonte drammatico di Jean Genet* - in: *Il Verri*, dicembre 1960, pp. 76-90.
- 487** - Graciotti, Sante: *La fortuna di una elegia di Giano Vitale, o le rovine di Roma nella poesia polacca* - in: *Aevum*, n. 1-2, gennaio-aprile 1960, pp. 122-136.
- 488** - Gradilone, Giuseppe: *Studi di letteratura albanese* - Roma, A. Urbinati, 1960, pp. 247.
- 489** - Graham, Winston: *Lunga giornata di pioggia* - Trad. di G. Metti - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 309.
- 490** - Granados, Juana: *Motivi e ricordi d'Italia nell'opera cervantina* - Milano, La goliardica, 1960, pp. 123.
- 491** - Green, Gerald: *L'ultimo uomo arrabbiato* - Trad. L. Locatelli - Milano, Longanesi, 1960, pp. 699.
- 492** - Greene, Graham: *Il potere e la gloria* - Trad. di Elio Vittorini - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 360.
- 493** - Greene, Graham: *La roccia di Brighton* - Trad. di M. L. Giairtosio De Courten - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 375.
- 494** - Greene, Robert: *Due romanzi (Gwydonius; The mourning garment)* - A cura di Fernando Ferrara - Napoli, E.S.I., 1960, pp. 346.
- 495** - Gregor, Manfred: *Il ponte* - Trad. M. Merlini - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 281.
- 496** - Grey, Zane: *L'ombra sul sentiero* - Trad. di Rossana De Michele - Milano, Casa editrice Sonzogno, 1960, pp. 252.
- 497** - Grillandi, Massimo: *Leone Tolstoj: carità e utopia* - in: *La fiera letteraria*, n. 42, 16 ottobre 1960, pag. 4.
- 498** - Grillandi, Massimo: *Ritorno di Puškin* - in: *La fiera letteraria*, n. 13, 27 marzo 1960, pag. 4.
- 499** - Grosso, Luigi: *Il romanzo postumo di Nevil Shute* - in: *La fiera letteraria*, n. 21-22, maggio 1960, pag. 2.
- 500** - Guest, Barbara: *The location of things... College by Robert Good-mough* - New York, Ed. Tibor De Nagy Gallery, 1960, pp. 67.
- 501** - Guglielmi, Angelo - rec. a: *Lawrence Durrell: Justine; Balthazar* - in: *Il Verri*, dicembre 1960, pp. 114-117.
- 502** - Guglielmini, Angelo: *Il giovane Törless* - in: *Rassegna*, n. 14, aprile-giugno 1960, pp. 94-97.
- 503** - Guida alla lettura di Balzac - Roma, Ist. poligrafico dello Stato, 1960, pp. 45.
- 504** - Guidi, Augusto: *Il classicismo di T. S. Eliot* - in: *Il Veltro*, n. 1-2, 1960, pp. 51-58.
- 505** - Guidi, Augusto: *L'Italia di M. Twain* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1960, pp. 284-289.
- 506** - Guidi, Augusto - rec. a: *John Humphreys Whitfield: A short history of Italian Literature* - in: *Lettere italiane*, luglio-settembre 1960, pp. 348-355.

- 507** - Guidi, Augusto: *Letteratura americana in Italia* - in: *Letteratura*, n. 43-45, gennaio-giugno 1960, pp. 294-300.
- 508** - Guidi, Augusto: *Letteratura inglese in Italia* - in: *Letteratura*, n. 43-45, gennaio-giugno 1960, pp. 289-294.
- 509** - Guidi, Augusto: *Letteratura scandinava in Italia* - in: *L'Italia che scrive*, maggio 1960, pag. 104.
- 510** - Guidi, Augusto: *Note interpretative di poesia inglese* - in: *Paideia*, gennaio-febbraio 1960, pp. 5-8.
- 511** - Guidi, Augusto: *Una parola attuale per un discusso dramma shakespeariano* - in: *Letteratura*, n. 43-45, gennaio-giugno 1960, pp. 300-303.
- 512** - Guillén, Jorge: *Federico in persona. Carteggio* - Milano, All'insegna del pesce d'oro di V. Scheiwiller, 1960, pp. 205.
- 513** - Haddad, Malek: *Una gazzella per te; seguito da L'ultima impressione* - Trad. di Andrea Zanzotto - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 195.
- 514** - Haedens, Kléber: *La letteratura francese* - Trad. di R. Ortolani - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 279.
- 515** - Hardy, Thomas: *Giuda l'oscuro* - Trad. di G. Aldi Pompilj - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 445.
- 516** - Hawley, Cameron: *La via del successo* - Trad. di A. Levi - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 503.
- 517** - Hawthorne, Nathaniel: *La casa dai sette frontoni* - Introduzione e traduzione a cura di Decio Pettoello - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 364.
- 518** - Hawthorne, Nathaniel: *The reader's views* - Corso di letteratura americana - Milano, La goliardica, 1960, pp. 80.
- 519** - Hayes, Marrijane: *Bon voyage!* - Trad. di H. Brinis - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 352.
- 520** - Hayes, Alfred: *Un amore* - Trad. di Gabriella Drudi - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 203.
- 521** - Hedāyat, Sādeq: *La civetta cieca* - Trad. dall'ingl. di M. Guarnaschelli - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 138.
- 522** - Heinrich, Willi: *La generazione tradita* - Trad. W. Farelli - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 552.
- 523** - Herczeg, Ferenc: *La porta della vita* - Trad. di I. Balla, A. Jeri - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 129.
- 524** - Herling, Gustavo: *Angry Young Gods, Colin Wilson e la metamorfosi degli «arrabbiati»* - in: *Tempo presente*, nov. 1960, pp. 777-882.
- 525** - Herling, Gustavo: *Cronache del disgelo (Da Abram Terz a Sergei Varonin)* - in: *Tempo presente*, aprile 1960, pp. 206-210.
- 526** - Hilton, James: *Orizzonte perduto* - Trad. di Riccardo Picozzi - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 221.
- 527** - Hobart, Alice: *La mia terra* - Trad. M. Buitoni - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 481.
- 528** - Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Racconti* - Trad. di F. Masini - Milano, Ediz. per il Club del libro, 1960, pp. 570.
- 529** - Hoffmann, Heinrich: *Petrus Ericus. Lepidae historiologiae ab Hugone Henrico Paoli latinis versibus enarratae* - Bernae, Franke edidit, 1960, pp. 28.
- 530** - Hoffmann, Reinhold Wilhelm: *Tolstois Frühwerk und Krieg und Frieden als Vorläufer der Krise* - Roma, Tip. P.U.G., 1960, pp. 66.
- 531** - Hölderlin, Friedrich: *Iperione* - Introduzione e traduzione a cura di G. A. Alfero - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 201.
- 532** - Howarth, David: *Il giorno dell'invasione... 15 tavole fuori testo* - Trad. di E. Pelitti - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 290.
- 533** - Hoyle, Fred: *La nuvola nera* - Trad. di L. Bianciardi - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 258.
- 534** - Hugo, Victor: *I lavoratori del mare* - Trad. di Vittorio Orazi - Cremona, Tip. Cremona nuova, 1960, pp. 369.
- 535** - Hugo, Victor: *Nostra Signora di Parigi. 1482* - Trad. di V. Valente - Milano, Ediz. per il Club del libro, 1960, pp. 525.
- 536** - Hugo, Victor: *Les travailleurs de la mer* - Riduzione, introduzione e commento di Giuliana Bernard-Luchini - Torino, S.E.I., 1960, pp. 255.

- 537** - Hugo, Victor: *L'uomo che ride* - Trad. L. G. Tenconi - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp.
- 538** - Huie, William Bradford: *Fango sulle stelle* - Trad. di Paolo C. Gajani - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 337.
- 539** - Hunt, Leigh: *Italy and the English Romantics. Passages from the Autobiography* - Introduzione e note di Ferruccio Ferrari - Torino, G. B. Paravia e C., 1960, pp. 93.
- 540** - Hunter, Evan: *Il seme della violenza* - Trad. di Stefania Piccinato - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 397.
- 541** - Hurst, Fannie: *Lo specchio della vita* - Trad. N. Boraschi - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 478.
- 542** - Hutchins, Patricia: *Il mondo di James Joyce* - Trad. di R. Sanesi, C. Berberian - Milano, R. Lerici, 1960, pp. 395.
- 543** - rec. a: Hutchins P.: *Il mondo di James Joyce* - in: *La Nuova Critica*, IX quad., 1960, pp. 107-108.
- 544** - Ibsen, Henrik: *Casa Rosmer, Hedda Gabler, Poesie* - Trad. G. Giannini - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 256.
- 545** - Ibsen, Henrik: *Il teatro di Ibsen* - Trad. di G. Giannini, N. Zoja - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 676.
- 546** - Illyés, Gyula: *Petőfi* - Trad. dei versi di Petőfi di U. Albini - Trad. di N. Vucetich - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 300.
- 547** - Inglese, Alberto: *Dostojewskij in esilio* - in: *La fiera letteraria*, domenica 3 gennaio 1960, pag. 5.
- 548** - Ingrosso, Oronzo: *Saggi di letteratura francese. I: Note su Paul Valéry* - Bari, Tip. R. Lovero, 1960, pp. 93.
- 549** - Ionesco, Eugène: *Il rinoceronte* - Prefazione di Roberto De Monticelli - Traduzione di G. Buridan - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 155.
- 550** - Ivanof, Alessandro: *Realismo equivoco nella prosa di A. A. Blok (Note al suo saggio su Catilina)* - in: *Atti dell'Istituto Veneto*, t. 118, 1959-60, pp. 75-92.
- 551** - Ivanoff, Nicola: *Alcune lettere inedite di Tomaso Temansa a Pierre Jean Mariette* - in: *Atti dell'Istituto Veneto*, t. 118, 1959-60, pp. 93-124.
- 552** - James, Henry: *La morte dell'idolo* - A cura di Carlo Izzo - Trad. di Lia Formigari - Milano, Nuova Accademia editr., 1960, pp. 151.
- 553** - James, Henry: *Roderick Hudson* - Trad. ed introd. di Margherita Guidacci - Bologna, L. Cappelli, 1960, vol. 2°.
- 554** - Jameson, John Franklin: *La rivoluzione americana come movimento sociale* - Introd. di Frederick B. Tolles - Bologna, Soc. ed. Il mulino, 1960, pp. 111.
- 554 bis** - Jannini, Pasquale: *Apollinaire et l'esthétique traduction* - in: *Studi francesi*, n. 11, 1960, pp. 290-295.
- 555** - Jerome, Jerome Klapka: *Tre uomini a zozzo* - Illustrazioni di Gabrielle Simmons - Trad. di F. De Rosa - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 263.
- 555 bis** - Jiménez, Juan Ramón: *Poesie* - Con testo a fronte - Versioni e introduzione di F. Tentori Montalto - Parma, U. Guanda, 1960, pp. 258.
- 556** - Jiménez, Juan Ramón: *Platero y yo* - Introduzione e note di Anna Maria Gallina - Napoli, R. Pironti e F., 1960, pp. 129.
- 557** - Johnson, David: *L'ultima carica* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 441.
- 558** - Jones, James: *Qualcuno verrà* - Trad. di Beata Della Frattina e Bruno Oddera - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 1357.
- 559** - Joyce, James: *Ulisse* - Unica traduzione integrale autorizzata di Giulio de Angelis - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 1025.
- 560** - Jünger, Ernst: *Le api di vetro* - Trad. di H. Furst - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 232.
- 561** - Kafka, Franz: *Confessioni e immagini* - Con una prefazione di Elémire Zolla - Trad. di I. A. Chiusano, A. Rho e G. Tarizzo - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 463.
- 562** - Kafka, Franz: *Descrizione di una battaglia e altri racconti* - Con una nota di Rodolfo Paoli - Trad. di R. Paoli ed E. Pocar - Milano, A. Mondadori, anno 1960, pp. 370.
- 563** - Kafka, Franz: *Lettere a Milena* - A cura di Willy Haas - Trad. di Ervino

- Pocar - Milano, A. Mondadori, anno 1960, pp. 331.
- 564** - Kafka, Franz: *Preparativi di nozze in campagna* - Trad. di Gisella Tarizzo - Milano, Il sagggiatore, 1960, pp. 53.
- 565** - Kaschnitz, Marie Luise: *Il monaco Benda e La bambina grassa* - Trad. di G. Felice - Napoli, Tip. Artigianelli, 1960, pp. 11-38.
- 566** - Kauchtschischwili, Nina: *Il poeta Pasternàk* - in: *Vita e Pensiero*, agosto 1960, pp. 552-560.
- 567** - Kazakov, Jurij Pavlovič: *Alla stazione* - Trad. di S. Molinari - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 127.
- 568** - Kerényi, Karl: *C. Kerényi, T. Mann. Romanzo e mitologia. Un carteggio* - Trad. di Ervino Pocar - Milano, Il sagggiatore, 1960, pp. 96.
- 569** - Kerouac, Jack: *I sotterranei* - Prefazione di Henry Miller - Introduzione di Fernanda Pivano - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 206.
- 570** - Kessel, Joseph: *Il leone* - Trad. di M. Lolli - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 258.
- 571** - Ketman, Georges: *I principi* - Trad. di M. Venturi - Milano, C. Del Duca, 1960, pp. 325.
- 572** - Keyser (de), Édouard: *Le sortilège de Venise* - Lyon, Éditions der rempart, 1960, pp. 222.
- 573** - Kirkbride, Ronald: *Eva in kimono* - Trad. di M. Bortolotti - Roma, G. Casini, 1960, pp. 241.
- 574** - Kirst, Hans Helmut: *Dio dorme in Masuria* - Trad. di M. Merlini - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 345.
- 575** - Koliqi, Ernesto: *Gabriele D'Annunzio e gli albanesi* - in: *Quaderni dannunziani*, 1960, pp. 737-762.
- 576** - Kosalik, Heinz Günther: *Battaglione di disciplina* - Trad. di G. Natoli - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 432.
- 577** - Kuncewiczowa, Maria: *La straniera* - Trad. di Renato Poggioli - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 357.
- 578** - K'ung Fu-tzu: *Studio integrale e L'asse che non vacilla* - Versione e commento di Ezra Pound, con una nota sui classici in pietra di Achilles Fang - Milano, All'insegna del pesce d'oro di V. Scheiwiller, 1960, pp. 196.
- 579** - Laclos Choderlos de, Pierre Ambroise François: *Le amicizie pericolose* - Introd. e traduz. e note a cura di F. Giani Cecchini - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 558.
- 580** - Lamartine (de), Alphonse: *La morte di Socrate* - Versione metrica - Trad. di G. Berardi - Roma, Tip. Sallustiana, 1960, pp. 36.
- 581** - Lamb, Charles: *Essays of Elia, Last Essays of Elia* - Scelta, introduzione e note a cura di Mario Praz - Milano, U. Mursia, A.P.E. Corticelli, 1960, pp. 139.
- 582** - Lanfredini, Dina: *L'originalità della Princesse De Montpensier di M.me de La Fayette* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1960, pp. 61-88.
- 583** - Lang, René: *Rilke, Gide e Valéry nel carteggio inedito* - Firenze, Sansoni antiquariato, 1960, pp. 98-99.
- 584** - Lange, Monique: *I pescigatto* - Trad. di B. Garuffi - Torino, Einaudi, 1960, pp. 79.
- 585** - Lannes, Maurice: *Tempesta di passioni* - Trad. di C. Sala - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 215.
- 586** - Lanza, Giuseppe: *Alfieri, Ibsen, Pirandello* - Milano, Ediz. del Milione, 1960, pp. 90.
- 587** - Lao Tzu: *Il libro del principio e della sua azione* - Nuova versione commentata con uno studio sul taoismo a cura di J. Evola - Milano, Casa ed. Ceschina, 1960, pp. 169.
- 588** - Larbaud, Valéry: *Adolescenti* - Trad. di R. Mucci - Roma, G. Casini, 1960, pp. 199.
- 589** - Laurence, Scott: *Georgia Hotel* - Trad. di A. D'Arrigo - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 226.
- 590** - Laurent, Jacques: *Clotilde* - Trad. di M. Rago - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 759.
- 591** - Lavagatto, Mario: *Quattro aggettivi per una città* - in: *Palatina*, aprile-giugno 1960, pp. 35-42.
- 592** - Lebert, Norbert: *Sabotaggio tra le aquile* - Trad. di A. Malfertainer - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 372.

- 593** - Lee, Chin Yang: *La canzone del tamburo fiorito* - Trad. di M. Gallone - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 319.
- 594** - Legatti, Adalgisa: *G. Bernanos e l'arte del romanzo* - in: *Aevum*, n. 4, luglio-agosto 1960, pp. 298-314.
- 595** - Léger, Alexis (pseud: Saint-John Perse): *Opere poetiche di Saint-John Perse* - Vol. I - Trad. di R. Lucchese e di G. Ungaretti - Milano, C. M. Lerici, 1960, pp. 311.
- 596** - Le Louët, Jean: *Premiers sonnets* - Arco, M. Tyszkiewicz, 1960, pp. 21.
- 597** - Lepre, Aurelio - rec. a: *Eugheni Viĳtorovic Tarle: La classe operaia nella rivoluzione francese* - in: *Belfagor*, VI, 30 novembre 1960, pp. 745-748.
- 598** - Lepre, Aurelio - rec. a: *Georges Lefèbre: Napoleone* - in: *Belfagor*, VI, 30 novembre 1960, pp. 748-749.
- 599** - Lepscky, G. - rec. a: *Carla Schick: Il linguaggio* - in: *Annali della scuola normale sup. di Pisa* - fasc. III-IV, 1960.
- 600** - Lepscky, G. - rec. a: *Charles T. Hockett: A Course in Modern Linguistics* - in: *Gli Annali della scuola normale sup. di Pisa* - fasc. I-II, 1960.
- 601** - Lepschy, G. - rec. a: *R. A. Hall, jr.: Linguistics and your Language* - in: *Annali della Scuola normale sup. di Pisa*, fasc. III-IV, 1960.
- 602** - Leshninsky, Tania: *L'ombra ribelle* - Trad. di Augusta Mattioli - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 319.
- 603** - Levi, Carlo: *Una nuova idea dell'uomo (Cechov)* - in: *La Serpe*, dicembre 1960, pp. 211-212.
- 604** - Lilar, Françoise: *Impero celeste* - Trad. di M. Vasta Dazzi - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 442.
- 605** - Linklater, Eric: *Angelo buon diavolo* - Trad. di E. Gasparini - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 363.
- 606** - *Lirica elisabettiana* a cura di Augusto Guidi - Napoli, E.S.I., 1960, pp. 170.
- 607** - *Liriche francesi contemporanee* - Versioni di Carlo Pellegrini - Firenze, Industria tipografica fiorentina, 1960, pp. 23.
- 608** - *Lirici francesi* - Trad. poetiche di D. Valeri - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 327.
- 609** - Lochridge, Betsy Hopkins: *Blue River* - Trad. di Mario Picchi - Roma, Opere nuove, 1960, pp. 142.
- 610** - Lo Gatto, Ettore: *Pušĳin. Storia di un poeta e del suo eroe* - Milano, U. Mursia, 1960, pp. 650.
- 611** - Lo Gatto, Ettore: *Storia della letteratura russa moderna* - Milano, Nuova Accademia editr., 1960, pp. 738.
- 612** - Lombardi, Franco: *L'apporto dell'India e l'apporto dell'Occidente a una storia piú larga dell'umanità* - in: *Comprendre*, n. 21-22, 1960, pp. 290-303.
- 613** - Lombardo, Agostino: *Osservazioni sulla poesia di Alexander Pope* - in: *Letterature moderne*, n. 4, luglio-agosto 1960, pp. 452-486.
- 614** - Lombardo, Agostino: *Gli scrittori americani e l'Italia* - in: *Il Veltro*, n. 1-2, 1960, pp. 20-28.
- 614 bis** - Lombardo, Agostino: *I segreti di Faulkner* - in: *Il mondo*, 12 luglio 1960, pp. 9-10.
- 615** - Loring, Emilie: *Io e te* - Trad. di D. C. Uccelli - Milano, Editr. La Sorgente, 1960, pp. 256.
- 616** - Lucchese, Romeo: *Il poeta Saint-John Perse, Nobel per la letteratura* - in: *La fiera letteraria*, n. 45, 6 novembre 1960, pag. 3.
- 617** - Luciani, Fernando: *Georg Kaiser e l'espressionismo tedesco* - in: *Cynthia*, n. 6, 1960, pp. 3-4.
- 618** - Lugli, Vittorio: *Apollinaire e un suo traduttore italiano* - in: *L'Italia che scrive*, maggio 1960, pp. 102-103.
- 619** - Lukács György: *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalista* - Trad. di R. Solmi - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 793.
- 620** - Lun, Luigi: *Da Herder a Jacob Grimm* - Roma, Libr. editr. E. De Santis, 1960, pp. 182.
- 621** - Lun, L. - rec. a: *G. Stix, Eragiĳ: Christentum zu den dramatischen Dichtungen Max Mells* - in: *Giornale italiano di filologia*, maggio 1960, pp. 186.
- 622** - Lun, L. - rec. a: *J. Steiner: Sprache und Stilwandel in Goethes Wilhelm Meister* - in: *Giornale italiano di filologia*, maggio 1960, pp. 186-188.

- 623** - Lussu Joyce: *L'arte poetica di Hikmet* - in: *Rinascita*, aprile 1960, pp. 279-280.
- 624** - Mabilès, Lorentsos: *12 sonetti* - A cura di Bruno Lavagnini con due scritti di Alberto Savinio e Aldo Spallicci - Milano, All'insegna del pesce d'oro di V. Scheiwiller, 1960, pp. 61-62.
- 624 bis** - Macchia, Giovanni: *Camus* - in: *Il mondo*, 19 gennaio 1960, pag. 8.
- 625** - Macchia, Giovanni: *Il paradiso della ragione* - Studi letterari sulla Francia - Bari, G. Laterza, 1960, p. 444.
- 626** - Macchia, Giovanni: *La poetica di Baudelaire e i Tableaux parisiens* - Roma, Lib. editrice E. De Santis, 1960, pp. 154-155.
- 627** - Macchioni Jodi, Rodolfo - rec. a: *René Vellek: Storia della critica moderna, dall'Illuminismo al Romanticismo* - in: *Il Ponte*, dicembre 1960, pp. 1799-1801.
- 628** - Machado y Ruiz, Antonio: *Canzoni a Guiomar e altro* - A cura di Paolo Venchieredo - Venezia, Ca' Diedo ed., 1960, pp. 38.
- 629** - Mackenzie, Donald: *Apri un'ultima porta* - Trad. di N. Gandini - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 298.
- 630** - MacLachlan, Elaine: *Calderón's El gran teatro del mundo and the Counter-Reformation in Spain* - Firenze, Sansoni antiquariato, 1960, pp. 16-17.
- 631** - Mac Leish, Archibald: *J. B.* - Trad. di P. Ojetti - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 148-149.
- 632** - Macrì, Oreste: *Su Machado* - in: *Il Contemporaneo*, n. 29, settembre 1960, pp. 118-121.
- 633** - Maffey, Aldo: *Intorno agli inediti del Mably* - in: *Studi francesi*, n. 10, gennaio-aprile 1960, pp. 11-25.
- 634** - Magnani, Luigi: *Haydn e l'illuminismo* - in: *L'Approdo musicale*, luglio-settembre 1960, pp. 10-11.
- 635** - Magnani, Luigi: *Natura e arte in Beethoven* - in: *Rivista di Estetica*, anno 5°, maggio-agosto 1960, pp. 222-236.
- 636** - Magnani, Luigi: *Umanesimo di Beethoven* - in: *Il Verri*, aprile 1960, pp. 18-35.
- 637** - Magnino, Bianca: *Feuerbach e il «vicolo cieco» dell'ideologia marxista* - in: *Sophia*, fasc. III-IV, 1960, pp. 344-365.
- 638** - Magnino, B. - rec. a: *G. Ritter: Il volto demoniaco del potere* - in: *Humanitas*, luglio 1960, pp. 577-578.
- 639** - Magnino, B. - rec. a: *J. Dewey: Natura e condotta dell'uomo* - in: *Humanitas*, anno XV, gennaio 1960, pp. 74-76.
- 640** - Magris, Claudio: *Il «Poema paradisiaco» del D'Annunzio e le «traurige Tänze» di Stefan George* - in: *Lettere italiane*, luglio-settembre 1960, pp. 284-295.
- 641** - Magris, Claudio - rec. a: *Will Celmüller: Fr. Th. Vischer und das Problem der nachhegelsche Aesthetik* - in: *Rivista di Estetica*, settembre-dicembre 1960, pp. 51-54.
- 642** - Maione, Italo: *La musica nella cultura romantica: La musica nel quadro del romanticismo francese* - in: *L'Approdo musicale*, gennaio-marzo 1960, pp. 207-224.
- 643** - Maione, Italo: *Profili della Germania romantica* - Napoli, Libr. scientifica ed., 1960, pp. 300.
- 644** - Maione, Italo: *Il parte de «La musica nel quadro del romanticismo francese»* - in: *L'Approdo musicale*, aprile-giugno 1960, pp. 114-129.
- 645** - Majakovskij, Vladimir: *Majakovskij* - A cura di Ignazio Ambrogio - Milano, Nuova Accademia editr., 1960, pp. 203-204.
- 646** - rec. a: *Malcolm N.: Ludwig Wittgenstein* - in: *La Nuova Critica*, X quad., pp. 92-93.
- 647** - Malègue, Joseph: *Agostino Méridier* - Trad. di G. Visentin - Torino, S.E.I., 1960, pp. , vol. 3.
- 648** - Malešič, Malija: *Škarlatno nebo. Na vzhodu in zahodu. Povest* - Gorica, Goriška Mohorjeva družba, 1960, pp. 131.
- 649** - Mallet, Robert: *L'equipaggio al completo* - Trad. di Driussi Ribet - Brescia, Marcelliana editr., 1960, pp. 146.
- 650** - Malot, Hector: *Pompon* - A cura di Dante Virgili - Bologna, Ediz. Capitol, 1960, pp. 282.
- 651** - Malpass, Eric Lawson: *Operazioni gemelli* - Trad. di M. Buitoni - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 237.
- 652** - Maltz, Albert: *Lungo giorno di una breve vita* - Trad. di S. Piccinato - Roma, Editori riuniti, 1960, voll. 2.

- 653** - Manfredini, Antonio - rec. a: *Robert von Musil: Il giovane Törless - I turbamenti del giovane Törless* a cura di G. Zampa e A. Rho - in: *Letteratura*, n. 43-45, gennaio-giugno 1960, pp. 303-304.
- 654** - Manganelli, Giorgio: *Poesie di R. S. Thomas* - in: *Il Verri*, febbraio 1960, pp. 116-124.
- 655** - Mango Achille - rec. a: *Paolo Chiarini: Bertolt Brecht* - in: *Galleria*, luglio-agosto 1960, pp. 346-348.
- 656** - Mann, Erika: *L'ultimo anno. Resoconto su mio padre* - Con un'appendice: *Saggio su Schiller*, di Thomas Mann - Trad. di R. Margotta, E. Pocar - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 210.
- 657** - Mann, Heinrich: *Il paese di cucagna* - Trad. di L. Magliano - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 338.
- 658** - Mann, Thomas: *Il pozzo del passato* - Trad. di Bruno Arzeni - Milano, Il saggiaiore, 1960, pp. 75.
- 659** - Mann, Thomas: *Le teste scambiate* - Trad. di Ervino Pocar - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 171.
- 660** - Mansfield, Katherine: *Beatitudine* - Trad. di M. L. Agosti Castellani - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 206.
- 661** - Mantley, John: *Un amore, due amori* - Trad. di M. Gallone - Milano, Rizzoli, 1960, pp. 295.
- 662** - Maran, Giovanni - rec. a: *Arturo Cronia: La conoscenza del mondo slavo in Italia* - in: *Lettere italiane*, aprile-giugno 1960, pp. 235-239.
- 663** - Maranini, Lorenza - rec. a: *Mario Bonfantini: Stendhal e il realismo* - Saggio sul romanzo ottocentesco - in: *Letterature moderne*, n. 1, gennaio-febbraio 1960, pp. 113-118.
- 664** - Marengo, Franco: *Il diario di Hawthorne* - in: *Comunità*, giugno 1960, pp. 89-91.
- 665** - Marengo, Franco: *La fortuna di Hawthorne in Italia* - in: *Studi americani*, 1960, pp. 183-203.
- 666** - Marengo, Franco - rec. a: *Nemi D'Agostino: Ezra Pound* - in: *Comunità*, dicembre 1960, pp. 102-103.
- 667** - Marianelli, M.: *Introduzione a uno studio dello stile degli scritti giovanili di J. G. Herder* - in: *Siculorum Gymnasium*, luglio-dicembre 1960, pp. 177-208.
- 668** - Marianelli, Marianello: *Lettera dalla Germania (Günther Grass: Il tamburo di latta - Blechtrommel)* - in: *Il Ponte*, agosto-settembre 1960, pp. 1261-1270.
- 669** - Marianelli, Marianello: *Rudolf Borchardt e la restaurazione creatrice* - Catania, Tip. G. Zuccarello, 1960, pp. 90.
- 670** - Mariani, Umberto: *L'esperienza italiana di Henry James* - in: *Studi americani*, 1960, pp. 221-254.
- 671** - Marinelli, Guido - rec. a: *Marc Chagall: Ma vie* - in: *Il Ponte*, marzo 1960, pp. 420-421.
- 672** - Martellotti, Guido: *Un umanista americano: Ernest H. Wilkins* - in: *Lettere italiane*, aprile-giugno 1960, pp. 217-219.
- 673** - Martini, Carlo - rec. a: *Lawrence Durrell: Justine* - in: *Cenobio*, gennaio-febbraio 1960, pp. 128-129.
- 674** - Martini, Carlo: *Soste di Valéry a Roma* - in: *Cenobio*, gennaio-febbraio 1960, pp. 101-104.
- 675** - Marziano, Nino: *L'inconscio nell'arte di Franz Kafka* - in: *Ausonia*, n. 2, 1960, pp. 33-34.
- 676** - Masini, Ferruccio: *Nota sulla poetica di Paul Valéry* - in: *Letterature moderne*, n. 1, gennaio-febbraio 1960, pp. 75-81.
- 677** - Masini, Ferruccio: *Sul Concetto del «nulla» in Jean Paul Sartre e Nietzsche* - in: *Aut Aut*, luglio 1960, pp. 219-235.
- 678** - Maugham, William: *Il mago* - Trad. O. Viani - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 232.
- 679** - Materassi, Mario - rec. a: *William Faulkner: The Mansion* - in: *Il Ponte*, dicembre 1960, pp. 1803-1806.
- 680** - Matucci, Mario: *La critica di Paul Bourget nel suo tempo* - Napoli, R. Pironti e F., 1960, pp. , voll. 2.
- 681** - Matucci, Mario: *Figure e aspetti del '700 francese* - A cura del prof. Mario Matucci - Napoli, R. Pironti e F., 1960, pp. 101.
- 682** - Mauriac, François: *Groviglio di vipere* - Trad. di Mara Dussia - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 227.

- 683** - Mauro, Walter: *La cultura francese durante la Resistenza* - in: *La fiera letteraria*, n. 11, 13 marzo 1960, pag. 3.
- 684** - Mauro, Walter: *Simone de Beauvoir nella cultura francese* - in: *La fiera letteraria*, n. 31, 31 luglio 1960, pag. 3.
- 685** - Mauro, Walter: *Il teatro francese durante la Resistenza* - in: *La fiera letteraria*, n. 14, 3 aprile 1960, pag. 4.
- 686** - Maurois, André: *L'istinto della felicità - Novelle di Pont-de-L'Eure* - Trad. di Enrico Piceni - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 236.
- 687** - Maver, Giovanni - rec. a: *Ettore Lo Gatto: Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe* - in: *Nuova Antologia*, settembre-dicembre 1960, pp. 125-127.
- 688** - Mazzali, Ettore - rec. a: *Vittorio Lugli: Interpretazione di «Phèdre»* - in: *Letterature moderne*, n. 6, novembre-dicembre 1960, pp. 840-844.
- 689** - McCullers, Carson: *La ballata del caffè triste e altri racconti* - Trad. di Franca Cancogni - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 182.
- 690** - Melchiori, Giorgio: *La cupola di Bisanzio (Yeats)* - in: *Paragone*, agosto 1960, pp. 41-68.
- 691** - Mellin von, Alexander: *Riposo!... l'ordine che non fu dato* - Trad. di R. Angyal - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 439.
- 692** - Melville, Herman: *Benito Cereno* - Introduzione e traduzione di Cesare Pavese - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 114.
- 693** - Melville, Herman: *Poesie* - A cura di Alfredo Rizzardi - Bologna, L. Cappelli, 1960, pp. 417.
- 694** - Meneghelli, Ruggero: *Osservazioni critiche sopra una recente interpretazione di Pascal* - in: *Rivista di filosofia*, n. 4, 1960, pp. 426-451.
- 695** - Menichelli, Gian Carlo: *Bibliographie de Zola en Italie* - Florence, Institut français, 1960, pp. 137.
- 696** - Meo Zilio, Giovanni: *Stile e poesia in César Vallejo* - Padova, Liviana editr., 1960, pp. 201.
- 697** - Mercuri, Elio: *Pasternak e il romanzo* - in: *Società*, n. XVI, 1960, pp. 294-305.
- 698** - Meregalli, Franco - rec. a: *Aldo Garosci: Gli intellettuali e la guerra di Spagna* - in: *Quaderni ibero-americani*, ottobre 1960, pp. 39-41.
- 699** - Meregalli, Franco: *Il gaucho nella letteratura* - Venezia, Libreria Universitaria, 1960, pp. 53.
- 700** - Meregalli, Franco: *Le «Novelas Ejemplares» nello svolgimento della personalità di Cervantes* - in: *Letterature moderne*, n. 3, maggio-giugno 1960, pp. 334-51.
- 701** - Mergendahl, Charles: *Il letto di spine* - Trad. di M. Gallone - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 396.
- 702** - Messina, M. - rec. a: *Reto Radel: Il sussidio delle arti figurative nella interpretazione dei velami della Divina Commedia* - in: *Studi Danteschi*, vol. 35°, 1960, pag. 292.
- 703** - Messina, M. - rec. a: *Yvonne Bataud: La divine comédie de Botticelli in «Atti del Quinto Congresso Internazionale di Lingue e Letterature Moderne»* - in: *Studi Danteschi*, vol. 35°, 1960, pp. 293-294.
- 704** - Meyer, Conrad Ferdinand: *Das Amulett* - Introduzione e note di Ursula Achenbach Kemper - Milano-Messina, G. Principato, 1960, pp. 119.
- 705** - Micherrer, James: *Hawai* - Trad. di M. Gallone - Milano, Rizzoli ed., 1960, vol. 2°.
- 706** - Mignani, Rigo - rec. a: *Thomas R. Hart: La alegría en el Libro de Buen Amor* - in: *Quaderni ibero-americani*, ottobre 1960, pp. 37-38.
- 707** - Mikszáth, Kálmán: *Il fantasma di Lubló* - Trad. di I. Balla, A. Jeri - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 94.
- 708** - Mikszáth, Kálmán: *L'ombrello di San Pietro* - Trad. di I. Balla, A. Jeri - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 239.
- 709** - Miller, Arthur: *Ricordo di due lunedì* - Prefazione e traduzione di Bruno Fonzi - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 79.
- 710** - Mira de Amescua, Antonio: *Adversa fortuna de don Alvaro de Luna* - Introduzione, testo critico e note a cura di Luigi De Filippo - Firenze, F. Le Monnier, 1960, pp. 326.
- 711** - Mistral, Frédéric: *Magali-Mirèio, pouèmo prouençau, cant tresen* - Trad.

- italiana a fronte di L. Fiorentino - Siena, Casa editrice Maia, 1960, pp. 30.
- 711 bis** - Mittner, Ladislao: *Ibsen allo specchio* - in: *Il mondo*, 8 marzo 1960, pag. 9.
- 712** - Mittner, Ladislao: *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi* - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 354.
- 712 bis** - Mittner, Ladislao: *La mistica del sacrificio (Hermann Broch)* - in: *Il mondo*, 31 maggio 1960, pp. 9-10.
- 713** - Modesto, Pietro: *Un profeta della riunificazione delle Chiese: Vladimir Solov'ev* - in: *Humanitas*, 4 aprile 1960, pp. 289-294.
- 714** - Molari, Carlo: *Peccato originale e Immacolata Concezione in alcune questioni di Gerardo d'Abbeville* - in: *Studia patavina*, n. 2, maggio-agosto 1960, pp. 255-308.
- 714 bis** - Molière (Jean Baptiste Poquelin): *Commedie: Le preziose ridicole, La scuola delle mogli, Don Giovanni, Il misantropo, Il tartufo, L'avaro* - Trad. di A. Bartoli - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 335.
- 715** - Molière: *Tartufo, Il misantropo* - Trad. di Corrado Tumiati - Padova, Rebellato ed., 1960, pp. 185.
- 716** - Molière (Jean Baptiste Poquelin): *Théâtre choisi. Texte établi et présenté par Georges Mongrédien* - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 287.
- 717** - Molnár, Ferenc: *Liliom* - Trad. di I. Balla, A. Jeri - Milano, B. U. Rizzoli, 1960, pp. 189.
- 718** - Molnár, Ferenc: *I ragazzi di Via Pál* - Trad. di I. Balla, A. Jeri - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 217.
- 719** - Mombello, Gianni: *A proposito dell'amicizia letteraria tra Villiers de l'Isle Adam e Verlaine* - in: *Studi francesi*, n. 12, 1960, pp. 493-497.
- 720** - Momigliano, Arnaldo: *Appunti su F. Chabod storico* - in: *Rivista storica italiana*, n. 4, 1960, pp. 643-657.
- 721** - Mondrone, Domenico: *La mortificata irriducibile umanità di Boris Pasternak* - in: *La civiltà cattolica*, n. 1, 1960, pp. 358-370.
- 722** - Montagna, Gianni: *Candide e René* - in: *Ausonia*, n. 4, 1960, pp. 3-16.
- 723** - Montaigne (Eyquem de), Michel: *Dai Saggi* - A cura di Raffaele Crovi - Milano, Club degli editori, 1960, pp. 363.
- 724** - Montale, Eugenio: *Pasternak* - in: *Belfagor*, IV, 31 luglio 1960, pp. 385-388.
- 725** - Montesquieu, Charles Louis: *Considerazioni sulle cause della grandezza e decadenza dei Romani* - Trad. di G. Pasquinelli - Torino, P. Boringhieri, 1960, pp. 232.
- 726** - Montolieu (de), Isabelle: *Sanclair delle isole* - Trad. dal francese di C. Sini-scalchi - Milano, Ed. Zucchi, 1960, pp. 300.
- 727** - Mor, Antonio: *I diavoli di London e la tolleranza* - in: *Studium*, IX-X, settembre-ottobre 1960, pp. 663-668.
- 728** - Mor, Antonio: *François de Sales e il barocco* - in: *Studi francesi*, n. 10, 1960, pp. 74-81.
- 729** - Mor, Antonio: *S. Francesco di Sales scrittore* - Roma, Editr. « Studium », 1960, pp. 140.
- 730** - Morphé, Jean Pierre: *I sogni della vita* - Trad. di B. Just Lazzari - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 180.
- 731** - Morpurgo, Anna: *Omero, Milton e la filologia* - in: *Rivista di cultura classica e medioevale*, n. 2, 1960, pp. 204-208.
- 731 bis** - Morra, Umberto: *Tolstoj aristocratico* - in: *Il mondo*, 26 luglio 1960, pag. 7.
- 732** - Mortara, G.: *Contributi alla conoscenza della demografia del Brasile (fatti e commenti)* - in: *Rendiconti*, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Vol. XIV, luglio-dicembre 1959, pp. 331-349.
- 733** - Motley, Willard: *Nessuno scriva il mio epitaffio* - Trad. di N. Boraschi - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 609.
- 734** - Mucci, Velso: « Uomini e armi » *Il'ja Ehrenburg* - in: *Il Contemporaneo*, n. 32, dic.-genn. 1960-1961, pp. 162-166.
- 735** - Musa, Gilda - rec. a: *Diego Valeri: Lirici tedeschi* - in: *Letterature moderne*, n. 4, luglio-agosto 1960, pp. 546-547.
- 736** - Musa, Gilda: *Giovane poesia tedesca* - in: *L'Approdo letterario*, n. 9, gennaio-marzo 1960, pp. 76-84.
- 737** - Musil, Robert: *Tre donne* - Trad. di A. Rho - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 223.

- 738** - Narcejac, Thomas: *Una sola carne* - Trad. di G. Gandono - Milano, C. Del Duca, 1960, pp. 200.
- 739** - Nardi, N. - rec. a: *F. Van Steenberghe: Les oeuvres et la doctrine de Siger de Brabant* - in: *Studi Danteschi*, vol. 25, 1960, pp. 149-156.
- 740** - *Narratori ispano-americani del Novecento* - A cura di Francesco Tentori Montalto - Parma, U. Guanda, 1960, pp. 362.
- 741** - *Narratori spagnoli del Novecento* - A cura di Giuseppe Bellini - Parma, U. Guanda, 1960, pp. 320.
- 742** - Natta, Alessandro: *Zielinski e l'alibi del latino* - in: *Rinascita*, marzo 1960, pp. 208-210.
- 743** - Necco, Giovanni: *Da Musil a Brecht* - in: *La fiera letteraria*, n. 18, 1 maggio 1960, pag. 4.
- 744** - Necco, Giovanni - rec. a: *Diego Valeri: Lirici tedeschi* - in: *L'Italia che scrive*, giugno-luglio 1960, pp. 136-137.
- 745** - Necco, Giovanni: *Una grande edizione nazionale delle opere complete di Carl Spitteler* - in: *Nuova Antologia*, maggio-agosto 1960, pp. 274-277.
- 746** - Necco, Giovanni: *Letteratura tedesca del secondo dopoguerra, II, III* - in: *L'Italia che scrive*, febbraio-novembre 1960, pp. 40-42 e 224-228.
- 747** - Necco, Giovanni: *L'ultimo Kesten* - in: *Nuova Antologia*, settembre-dicembre 1960, pp. 415-419.
- 748** - Neider, Charles: *La storia di Hendry Jones* - Trad. di Gianna Tornabuoni - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 171.
- 749** - *Nel centenario della nascita di Anton Pavlovič Čechov* - A cura dell'Ufficio stampa dell'Ambasciata dell'U.R.S.S. - Roma, Tip. La moderna, 1960, pp. 76.
- 750** - Nenzioni, Gino - rec. a: *Jorge Guillén: Alcuni poeti amici* - Introduzione, traduzione e note - in: *Letterature moderne*, n. 6, nov.-dic. 1960, pp. 786-794.
- 751** - Nenzioni, Gino: *Il «Teatrò breve» di F. García Lorca* - in: *Letterature moderne*, n. 2, marzo-aprile 1960, pp. 189-198.
- 752** - Neppi, Alberto - rec. a: *Napoléon Primoli: Pages inédites* - in: *Rassegna Italiana di politica e di cultura*, n. 426, 1960, pp. 150-151.
- 753** - Neppi, Alberto - rec. a: *Pierre Cornet: Sahara terra di domani* - in: *Rassegna Italiana di politica e di cultura*, n. 431, pp. 368-369.
- 754** - Neppi, Alberto - rec. a: *René Ristelhueber: Storia dei paesi balcanici* - in: *Rassegna Italiana di politica e di cultura*, n. 426, 1960, pp. 149-150.
- 755** - Neppi, Alberto - rec. a: *Winifred Terni De Gregory: Pittura artigiana lombarda del Rinascimento* - in: *Rassegna Italiana di politica e di cultura*, n. 427, 1960, pp. 203-205.
- 756** - Neri, G. - rec. a: *Henri Michaux: a cura di Robert Bréchon* - in: *Il Verri*, giugno 1960, pp. 103-106.
- 757** - Neri, Guido - rec. a: *Vittorio Lugli: Bovary italiane ed altri saggi* - in: *Il Verri*, dicembre 1960, pp. 118-120.
- 758** - Nicolessi, G.: *L'italianismo di Chapelain* - in: *Studi francesi*, n. 12, 1960, pp. 424-433.
- 759** - Nicoletti, Gianni: *Appunti sul cosiddetto «poème en prose» nell'Ottocento francese* - in: *Convivium*, IV, 1960, pp. 433-440.
- 760** - Nicoletti, Gianni: *L'italianismo di Chapelain (I) La querelle du Cid* - in: *Studi francesi*, n. 11, 1960, pp. 241-251.
- 761** - Nicoletti, G.: *L'italianismo di Chapelain (II)* - in: *Studi francesi*, n. 12, 1960, pp. 424-433.
- 762** - Nilin, Pavel: *Crudeltà* - Trad. di F. Frassati - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 240.
- 763** - Norris, Frank: *La storia di un architetto* - Trad. di A. Seminari - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 422.
- 764** - Novalis (Friedrich von Hardenberg): *Inni alla notte e Cantico dei morti* - Introduzione e traduzione di Renato Poggioli - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 121.
- 765** - Oberti, Elisa: *Hoffmann e l'estetica romantica* - in: *Rivista di Estetica*, anno 5°, gennaio-aprile 1960, pp. 52-80.
- 766** - Odets, Clifford: *Ragazzo d'oro* - Trad. di E. Raggio - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 156.
- 767** - *Omaggio ad Apollinaire* - Con scritti di Guillaume Apollinaire, Gaston Palewski, Giovanni Sangiorgi, Ardengo Soffici e

- con testimonianze di Carrà, Magnelli, Papini, Savino, Ungaretti - Roma, Ediz. Ente premi, 1960, pp. 110.
- 768** - 'Omar Khayyām: *Robā'īyyāt* - Trad. di P. Pascal - Torino, P. Boringhieri, 1960, pp. 293.
- 769** - O'Neill, Eugene: *Desiderio sotto gli olmi...* - Trad. di E. Raggio - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 111.
- 770** - O'Neill, Eugene: *Marco Milioni* - Trad. di M. L. Celli - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 174.
- 771** - Orilla, Salvatore: *Leopardi e Rousseau* - Due contributi di A. Frattini - in: *La fiera letteraria*, domenica 24 gennaio 1960, pag. 2.
- 772** - Orioli, Giovanni: *Emilio Zola e l'Italia* - in: *Nuova Antologia*, settembre-dicembre 1960, pp. 419-421.
- 773** - Orioli, Giovanni: *Ricordi di Stendhal e dello stendhaliano G. N. Primoli* - in: *Nuova Antologia*, gennaio-aprile 1960, pp. 129-133.
- 774** - Orlando, Francesco: *L'opera di Louis Ramond* - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 149.
- 775** - Ostrovskij, Aleksandr Nicolaevič: *Anche il più furbo ci può cascare. La fidanzata povera. Uragano* - Introduzione e traduzione a cura di Paola Cometti - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 338.
- 776** - Otčenášek, Jan: *Romeo, Giulietta e le tenebre* - A cura di Ela Ripellino - Milano, Nuova Accademia editr., 1960, pp. 171.
- 777** - Otero Silva, Miguel: *Case morte* - Trad. di E. Mancuso - Roma, Soc. editr. universale, 1960, pp. 193.
- 778** - Paci, Enzo - rec. a: G. R. Hocke; I: *Die Welt als Labyrinth*; II: *Manierismus in der Litteratur Rowohlt* - in: *Aut Aut*, marzo 1960, pp. 125-127.
- 779** - Paci, E.: *L'occultamento della «Lebenswelt»* - in: *Aut Aut*, settembre 1960, pp. 265-282.
- 780** - Paci, E.: *Sulla presenza come centro relazionale in Husserl* - in: *Aut Aut*, luglio 1960, pp. 236-241.
- 781** - Paci, E.: *Sullo stile della fenomenologia* - in: *Aut Aut*, maggio 1960, pp. 133-142.
- 782** - Pacini Savoj, Leone: *Nota su Isaak Babel'* - in: *Le ragioni narrative*, pp. 140-155.
- 783** - Pacuvio, G. - rec. a *Heinrich von Kleist: Opere* - in: *Nuova Antologia*, maggio-agosto 1960, pp. 142.
- 784** - Pacuvio, G. - rec. a: *Paolo Chiarini: Bertolt Brecht* - in: *Nuova Antologia*, maggio-agosto 1960, pp. 285-286.
- 785** - Pagnini, Marcello: *Struttura ideologica e struttura stilistica in Moby Dick* - in: *Studi americani*, 1960, pp. 87-134.
- 786** - Palmeggiani, Maria Alessandra: *A short survey of English and American literature* - Milano, C. Signorelli, 1960, pp. 242.
- 787** - Pandolfi, Vito: *Čechov e il destino dell'uomo moderno* - in: *Rassegna Sovietica*, n. 4, luglio-agosto 1960, pp. 16-24.
- 788** - Pandolfi, Vito: *Il passato e il presente in Adamov* - in: *Il Dramma*, gennaio 1960, pp. 61-62.
- 789** - Pandolfi, Vito: *Il teatro drammatico di tutto il mondo dalle origini a oggi* - Roma, Ediz. Moderne, 1960, voll. 2.
- 790** - Pandolfi, Vito - rec. a: *Teatro francese a cura di Italo Siciliano* - in: *Il Ponte*, ottobre 1960, pp. 1505-1506.
- 791** - rec. a: *Panetto E.: I pigmei e i pigmoidi africani* - Etnologia, poesia e canti - in: *La Nuova Critica*, IX quad., 1960, pp. 112-113.
- 792** - Panvini, Bruno: *Ancora sul Pélerinage de Charlemagne* - in: *Siculorum Gymnasium*, gennaio-giugno 1960, pp. 17-80.
- 793** - Paoli, R. - rec. a: *Antonio Machado: Poesie* - A cura di O. Macrí - in: *Il Verri*, febbraio 1960, pp. 125-126.
- 794** - Pappacena, Enrico: *Il filone d'oro della letteratura americana* - Bari, Ediz. Levante di M. Cavalli, 1960, pp. 36.
- 795** - Pardi, Francesca: *L'antiromanzo di Nathalie Sarraute* - in: *Nuova Antologia*, maggio-agosto 1960, pp. 417-419.
- 796** - Parker, Cecil John Lanham: *Fuoco nero* - Romanzo di Peter Lanham da un racconto originale di A. S. Mopeli-Paulus capo tribú del Basutoland - Trad. di A. Fava - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 314.

- 797** - Pasternak, Boris Leonidovič: *L'infanzia di Zenja Ljuvers e altri racconti* - Introduzione di Angelo M. Ripellino - Traduzione di Clara Coisson - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 209.
- 798** - Paustovskij, Konstantin Georgievič: *Il mare di vetro* - Trad. di P. Zveteremich - Roma, Editori riuniti, 1960, pp. 129.
- 799** - Pecoraro, Marco - rec. a: *Otto Hietsch: Die Petrarcaübersetzungen Sir Thomas Wyatts. Eine sprachvergleichende Studie* - in: *Lettere italiane*, ottobre-dicembre 1960, pp. 487-492.
- 800** - Peisson, Édouard: *Parti de Liverpool...* - Introduzione e note di A. Ramoino - Torino, S.E.I., 1960, pp. 190.
- 801** - Pellegrini, Alessandro: «*Sturm und Drang*» e *rivoluzione* - in: *Belfagor*, II, 31 marzo 1960, pp. 149-159.
- 802** - Pellegrini, G. B. - rec. a: *Annamaria Gallina: Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII* - in: *Quaderni ibero-americani*, ottobre 1960, pp. 32-35.
- 803** - Pellegrini, G. B. - rec. a: *Gerard Rohlfs: Manual de filología hispánica* - in: *Quaderni ibero-americani*, ottobre 1960, pp. 32.
- 804** - Pepe, L. - rec. a: *Ch. Cl. van Essen: Précis d'histoire de l'art antique en Italie* - in: *Giornale italiano di filosofia*, agosto 1960, pp. 279-280.
- 805** - Petech, Luciano - rec. a: *Bussagli Mario: Profili dell'India antica e moderna* - in: *Rivista di studi orientali*, vol. XXXV, fasc. I-II, pp. 106-109.
- 806** - Petöfi, Sándor: *Poemetti e liriche scelte* - Introduzione e traduzione a cura di Stefano Márkus e Silvia Rho - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 370.
- 807** - Petralia, Franco - rec. a: *Bruce Morrisette: La bataille Rimbaud* - in: *Studi francesi*, n. 12, 1960, pp. 508-509.
- 808** - Petroni, Liano: *Ricordo di Albert Camus* - in: *Il Ponte*, genn. 1960, pp. 11-12.
- 809** - Piana, Giovanni - rec. a: *Omaggio a Husserl* - A cura di E. Paci - in: *Il Verri*, agosto 1960, pp. 116-123.
- 810** - Piasecki, Sergiusz: *L'amante dell'Orsa Maggiore* - Traduzione di Evelina Bocca Radomska e Gian Galeazzo Severi - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 377.
- 811** - Picchio, Carlo: *Tedeschi romantici e nuovi* - in: *Ausonia*, n. 1, 1960, pp. 43-48.
- 812** - Pick, Ulisse: *Karl von Clausewitz: Non un uomo, ma una citazione* - in: *Cynthia*, n. 6, 1960, pp. 8-11.
- 813** - Picot, André: *Le nozze del terrore* - Trad. di B. Zonghi-Lotti - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 196.
- 814** - Pietroni, R.: *Per una lettura fenomenologica della «Recherche»* - in: *Aut Aut*, settembre 1960, pp. 283-301.
- 815** - Pighi, Laura: *Società e cultura nella Francia del XVIII secolo* - Bologna, R. Pàtron, 1960, pp. 263.
- 816** - Pilone, Rosanna: *Aspetti della poesia cinese* - in: *La fiera letteraria*, n. 48, 27 novembre 1960, pag. 4.
- 817** - Pinna, Mario - rec. a: *Antonio Machado: Poesie* - A cura di Oreste Macrí - in: *Belfagor*, I, 31 gennaio 1960, pp. 117-120.
- 818** - Pinna, Mario - rec. a: *Silvio Pellegrini: Studi su trobe e trobatori della prima lirica ispano-portoghese* - in: *Belfagor*, IV, 31 luglio 1960, pp. 503-506.
- 819** - Pinna, Mario - rec. a: *Silvio Pellegrini: Studi su trobe e trobatori della prima lirica ispano-portoghese* - in: *Quaderni ibero-americani*, ottobre 1960, pp. 41-43.
- 820** - Pisani, Vittore - rec. a: *Friedrich Schiller: Sämtliche Werke* - in: *Paideia*, gennaio-febbraio 1960, pp. 49-50.
- 821** - Piú (Le) *belle pagine della letteratura nord-americana* - A cura di Carlo Izzo - Milano, Nuova accademia ed., 1960, pp. 851.
- 822** - Pizzorusso, Arnaldo: *In morte di Albert Camus* - in: *Nuova Antologia*, gennaio-aprile 1960, pp. 177-182.
- 823** - Plawenn, Oswald: *L'uomo del Mississippi* - Romanzo sulla scoperta e colonizzazione del Nord America - Traduzione autorizzata dal tedesco di Luisa Maria Segala - Torino, S.E.I., 1960, pp. 331.
- 824** - Plebe, Armando: *La poetica di Stravinsky* - in: *Rivista di Estetica*, anno 5°, settembre-dicembre 1960, pp. 415-429.
- 825** - Podestà, Giuditta - rec. a: *Sigmund Skard: American Studies in Europe. Their history and present organization. Voll. I-II* - in: *Studium*, ottobre 1960, pp. 726-729.

- 826** - Poe, Edgar Allan: *Racconti fantastici* - Milano, I.E.I.
- 827** - *Poesia russa del Novecento* - Versioni, saggio introduttivo, profili biografici e note a cura di A. M. Ripellino - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 464.
- 828** - *Poesie e canti popolari di pace cinesi* - A cura di F. Cannarozzo - Parma, U. Guanda, 1960, pp. 214.
- 829** - *Poeti del Novecento italiani e stranieri* - Antologia a cura di Elena Croce - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 914.
- 830** - *Poeti inglesi del '900* - Testi, traduzioni, introduzione a cura di Roberto Sannes - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 563.
- 831** - *Poeti moderni nord-americani nella versione di Virgilio Luciani* - Milano, Casa editr. Ceschina, 1960, pp. 205.
- 832** - Poggiaro, L. - rec. a: *A. Lang: Introduzione alla Filosofia della Religione* - in: *Humanitas*, febbraio 1960, pp. 152-154.
- 833** - Poggioli, Renato: *Il crepuscolo dell'arte e della poesia in Russia* - in: *Tempo presente*, luglio 1960, pp. 456-468.
- 833 bis** - Poggioli, Renato: *St. J. Perse, premio Nobel* - in: *Il mondo*, 15 novembre 1960, pag. 9.
- 834** - Politi, Francesco: *Il senso della «Maria Stuart» di Schiller* - in: *Letterature moderne*, n. 3, maggio-giugno 1960, pp. 357-361.
- 835** - Popescu, Mircea: *Vintila Horia e l'Italia* - in: *La fiera letteraria*, n. 49, 4 dicembre 1960, pag. 5.
- 836** - Popol Vuh: *Le antiche storie del Quiché* - A cura di Adrián Recinos - Traduzione di Lore Terracini - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 249.
- 836 bis** - Porro, Giorgio: *Brecht autore della City* - in: *Sipario*, anno XV, n. 174, ottobre 1960, pp. 14-15.
- 837** - Postgate, Raymond: *Ogni uomo è Dio* - Trad. di F. Valori - Roma, G. Casini, 1960, pp. 417.
- 838** - Pound, Ezra: *Canto 99* - Tradotto da Mary de Rachewiltz, con un disegno inedito di Henri Gaudier-Brzeska - Milano, All'insegna del pesce d'oro di V. Scheiwiller, 1960, pp. 29.
- 839** - Pound, Ezra: *Canti pisani* - Con testo a fronte - Traduzione, introduzione e note di A. Rizzardi - Parma, U. Guanda, 1960, pp. 259.
- 840** - Pound, Ezra: *Le poesie scelte* - Con un saggio di T. S. Eliot - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 187.
- 841** - Powell, Richard: *Vacanze matte* - Trad. di C. Rossi Fantonetti - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 353.
- 842** - Prampolini, Giacomo: *Storia universale della letteratura* - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 969.
- 843** - Prandi, Alfonso: *I cattolici, la democrazia, il fascismo (La Spagna d'oggi)* - in: *Humanitas*, 5, maggio 1960, pp. 360-373.
- 844** - Prandi, A. - rec. a: *J. F. Revel: Le style du général* - in: *Humanitas*, luglio 1960, pp. 580-81.
- 845** - Praz, Mario - Lo Gatto, Ettore: *Antologia delle letterature straniere. Vol. I* - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 454.
- 846** - Prévert, Jacques: *Poesie di Jacques Prévert con testo a fronte* - Traduzione, introduzione e note di Gian Domenico Giagni - Parma, U. Guanda, 1960, pp. 246.
- 847** - Prévost, Antoine François: *Abate Prévost, Dumas figlio: Manon e Margherita* - Trad. di T. Monicelli, P. Ojetti - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 388.
- 848** - Prévost, Antoine François: *Storia di Manon Lescaut e del cavaliere di Grioux* - Traduzione di Ada Negri - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 215.
- 849** - Priestley, John Boynton: *I buoni compagni* - Trad. di M. Borsa - Milano, A. Mondadori, 1960, 2 voll.
- 850** - Prince, F. T.: *Milton e Tasso* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1960, pp. 53-60.
- 851** - Prisco, Michele: *Fuga dal romanzo (Appunti sul nouveau roman)* - in: *Le ragioni narrative*, pp. 118-139.
- 852** - Prisco, Michele - rec. a: *Henry James: L'arte del romanzo* - in: *Il Ponte*, marzo 1960, pp. 413-414.
- 853** - Procacci, Giuliano - rec. a: *Albert Soboul: Les Sans-culottes parisiens en l'an II°. Mouvement populaire et Gouvernement révolutionnaire. 2 Juin 1793 - 9 Thermidor an II°* - in: *Belfagor*, II, 31 marzo 1960, pp. 241-247.

- 854** - Proust, Marcel: *Alla ricerca del tempo perduto. Sodoma e Gomorra* - Milano, Mondadori, 1960, pp. 522.
- 855** - Puccini, Dario - rec. a: *Aldo Garosci: Gli intellettuali e la guerra di Spagna* - in: *Società*, n. XVI, 1960, pp. 160-167.
- 856** - Purdy, James: *63: Palazzo del sogno* - Trad. di F. Bossi - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 215.
- 857** - Puškin, Aleksandr Sergeevič: *Eugenio Onieghin* - Trad. di E. Bazzarelli - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 325.
- 858** - Puškin, Aleksandr Sergeevič: *Poemi e liriche* - Versioni, introduzioni e note di Tommaso Landolfi - Torino, Einaudi, 1960, pp. 511.
- 858 bis** - Quasimodo, Salvatore: *Testimonianze su Camus* - in: *Humanitas*, anno XV, gennaio 1960, pp. 69.
- 859** - Quattrocchi, Luigi: *Von Cramer e l'opportunismo* - in: *La fiera letteraria*, n. 9, 28 febbraio 1960, pag. 5.
- 860** - Quattro Ciocchi, Mario: *Justine, di Lawrence Durrell* - in: *Nuova Antologia*, gennaio-aprile 1960, pp. 137-138.
- 861** - Quattro Ciocchi, M. - rec. a: *Lawrence Durrell: Balthazar* - in: *Nuova Antologia*, settembre-dicembre 1960, pp. 142.
- 862** - Quattro Ciocchi, Mario - rec. a: *Madame de Staël: Lettres à Narbonne et à Ribbing* - in: *Nuova Antologia*, settembre-dicembre 1960, pp. 421-424.
- 863** - Quattro Ciocchi, Mario - rec. a: *Robert Musil: Il giovane Törless* - in: *Nuova Antologia*, gennaio-aprile 1960, pp. 141.
- 864** - Quattro Ciocchi, Mario - rec. a: *Simon Kent: Charlie Gallagher, My love!* - in: *Nuova Antologia*, maggio-agosto 1960, pp. 143.
- 865** - Quattro Ciocchi, Mario - rec. a: *Voltaire: Lettere d'amore alla nipote* - in: *Nuova Antologia*, gennaio-aprile 1960, pp. 573.
- 866** - Queneau, Raymond: *Zazie nel metrò* - Trad. di F. Fortini - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 203.
- 867** - Quevedo y Villegas (de), Francisco: *Los sueños* - Introduzione e note di G. Bellini - Milano-Messina, G. Principato, 1960, pp. 207.
- 868** - Raboni, G. - rec. a: *R. Penn Warren: The Cave* - in: *Aut Aut*, luglio 1960, pp. 258-259.
- 869** - Raboni, G. - rec. a: *Virginia Woolf: Diario di una scrittrice* - Trad. di G. De Carlo e V. Guerrini - in: *Aut Aut*, maggio 1960, pp. 196-197.
- 870** - *Racconti russi* tradotti da Tommaso Landolfi - Firenze, Vallecchi ed., 1960, pp. 488.
- 871** - Radiguet, Raymond: *Le gote in fiamme. Poesie* - Con testo a fronte - Prefazione di G. Raimondi, traduzione di A. Rauscedo - Parma, U. Guanda, 1960, pp. 131.
- 871 bis** - Raffa, Piero: *Dürrenmatt ovvero Brecht più Adorno* da « Studi sul realismo » - in: *La nuova corrente*, n. 18, aprile-giugno 1960, pp. 25-54.
- 872** - Raffy, Adam: *Cechov in Ungheria* - in: *La Serpe*, dicembre 1960, pp. 242-245.
- 873** - Rahovi, Mihael: *I trenta di Kfar-Atià* - Traduzione dall'ebraico di I. Bolaffio e M. Passigli - Roma, Fondazione per la gioventù ebraica, 1960, pp. 171.
- 874** - Raissa O, Naldi: *Il romantico delle lettere russe, il tranquillo coraggio e la rara libertà di pensiero di Paustovskij* - in: *La fiera letteraria*, domenica 24 gennaio 1960, pag. 4.
- 875** - Reinecker, Herbert: *Taiga* - Trad. di A. Silvestri Giorgi - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 322.
- 875 bis** - Rendi, Aloisio: *Un libro di Mittner* - in: *Il mondo*, 6 settembre 1960, pag. 8.
- 876** - Rendi, Aloisio: *Nuovi studi tedeschi di Bonaventura Tecchi* - in: *Nuova Antologia*, gennaio-aprile 1960, pp. 262-267.
- 877** - Rendi, Aloisio - rec. a: *Wolfgang Koeppen: La morte a Roma* - in: *Comunità*, aprile 1960, pp. 92-94.
- 878** - Reyes, Alfonso: *Origini messicane: Visione di Anáhuac e altri saggi* - Trad. di A. Croce, L. Cammarano - Roma, De Luca ed., 1960, pp. 117.
- 879** - Ricca, Giuseppe: *Ricordo di Albert Camus* - in: *Comunità*, febbraio 1960, pp. 69-71.
- 880** - Rigaut de Berbezilh: *Le canzoni* - Testi e commento a cura di Mauro Braccini - Firenze, L. S. Olschki, 1960, pp. 141.

- 881** - Rigaut de Berbezilh: *Liriche* - A cura di Alberto Varvaro - Bari, Adriatica editr., 1960, pp. 293.
- 882** - Rigobello, A. - rec. a: *R. Wellek: Storia della critica moderna* - in: *Humanitas*, luglio 1960, pp. 575-576.
- 883** - Rilke a Duino - Contiene scritti di G. Zaffrani e K. Hannemann - Torino, Tip. I.L.T.E., 1960, pp. 55.
- 884** - Rilke, Rainer Maria: *Geschichten vom lieben Gott* - Scelta, introduzione e note di Ida Barbieri - Milano, C. Signorelli, 1960, pp. 74.
- 885** - Rimanelli, Giose: *I «Beatniks» e la poesia* - in: *Ausonia*, n. 1, 1960, pp. 71-74.
- 886** - Riva, Ubaldo: *Il «Dedalus» di James Joyce* - in: *Ausonia*, n. 6, 1960, pp. 55-57.
- 887** - Rivoyre (de), Christine: *Peggio di un marito* - Trad. di M. L. Bonfanti - Milano, C. Del Duca, 1960, pp. 248.
- 888** - Rizza, Corrado: *In margine a Madame Bovary* - Noto, Tip. popolare, 1960, pp. 29.
- 889** - Rizzardi, Alfredo: *Rassegna della letteratura nord-americana* - in: *Letterature moderne*, n. 1, gennaio-febbraio 1960, pp. 48-61.
- 890** - Rizzia, Cecilia - rec. a: *Philip Butler: Classicisme baroque dans l'oeuvre de Racine* - in: *Studi francesi*, n. 11, 1960, pp. 297-299.
- 891** - Robbe-Grillet, Alain: *Nel labirinto* - Trad. di F. Lucentini - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 189.
- 892** - Roberts, Denys: *Le ossa dei Wajinga* - Trad. N. Boraschi - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 258.
- 893** - Robinson, Henry Morton: *Acqua di vita* - Trad. di M. Dèttore - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 715.
- 894** - Rocca, Luciano: *Tre «Orizzonti» (Mistral, Baudouin, Medina)* - in: *Ausonia*, n. 2, 1960, pp. 72-75.
- 895** - Rognoni Luigi: *Debussy tra Wagner e Maeterlinck* - in: *Il Verri*, ottobre 1960, pp. 11-23.
- 896** - Rolland, Romain: *Jean Christophe. I: L'aube* - Introduzione e note di Grazia Maccone - Torino, S.E.I., 1960, pp. 210.
- 897** - *Roman (Le) français au XIX^e siècle. I: Stendhal, Balzac, Flaubert* - A cura di R. Porzio-Vernino - Torino, G. B. Petrini, 1960, pp. 220.
- 898** - *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1959)* - Antologia a cura di Dario Puccini - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 549.
- 899** - Romano, Francesco - rec. a: *Carlo A. Viano: John Locke, dal razionalismo all'illuminismo* - in: *Siculatorum Gymnasium*, gennaio-luglio 1960, pp. 131-132.
- 900** - Romano, Giorgio - rec. a: *Moshé Shamir: Un re di carne e sangue* - in: *Il Ponte*, dicembre 1960, pp. 1809-1810.
- 901** - Romano Colangeli, Maria: *José María Gabriel y Galán poeta dell'amore* - Lecce, Editr. salentina di Pajano e C., 1960, pp. 220.
- 902** - Roncaglia, Aurelio: *Ricordo di Leo Spitzer* - in: *L'Approdo letterario*, luglio-settembre 1961, pp. 37-46.
- 903** - Rosati, Salvatore: *Gli scrittori italiani e gli Stati Uniti* - in: *Il Veltro*, n. 1-2, 1960, pp. 29-38.
- 904** - Rosellini, A.: *Di nuovo sul valore della traduzione della «Chanson de Roland»* - in: *Studi francesi*, n. 10, 1960, pp. 1-10.
- 905** - Rossi, Aldo: *Il punto sull'attualità letteraria in Francia* - in: *Paragone*, febbraio 1960, pp. 36-76.
- 906** - Rossi, Aldo: *La ragione letteraria delle ultime leve francesi, «Tel Quel»* - in: *Paragone*, dicembre 1960, pp. 125-136.
- 907** - Rossi, G. C. - rec. a: *Romanceiro portugues, coligido por J. Leite de Vasconcellos* - in: *Convivium*, gennaio-febbraio 1960, pp. 92-94.
- 908** - Rossi, Lino: *Il metodo fenomenologico in Sartre* - in: *Il Verri*, agosto 1960, pp. 104-116.
- 909** - Rossi, Mario: *Marx e la dialettica hegeliana. I: Hegel e lo Stato* - Roma, Editori riuniti, 1960, pp. 848.
- 910** - Rossi, Rosa: *Fermenti anticonformisti nella cultura spagnola* - in: *Il Contemporaneo*, n. 32, dicembre-gennaio 1960-61, pp. 134-141.
- 911** - Rossi, Rosa: *Guerra civile e società nella narrativa spagnola* - in: *Il Contemporaneo*, n. 22, febbraio 1960, pp. 117-129.

- 912** - Rossi, Rosa: *Il romanzo della resistenza spagnola* - in: *Il Contemporaneo*, n. 25-26, maggio-giugno 1960, pp. 27-34.
- 913** - Rossini, Flaviarosa - rec. a: *Manuel García Blanco: Don Miguel de Unamuno y sus poesías* - in: *Quaderni ibero-americani*, ottobre 1960, pp. 43.
- 914** - Rossini, Flaviarosa - rec. a: *Miguel de Unamuno: España y los españoles. Inquietudes y meditaciones* - A cura di Manuel García Blanco - in: *Quaderni ibero-americani*, ottobre 1960, pp. 43-44.
- 915** - Rosso, Corrado: *Luisa Ackermann e Leopardi* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1960, pp. 271-283.
- 916** - Roth, Philip: *Addio Columbus e cinque racconti* - Traduzione di Elsa Pellitti - Milano, V. Bompiani, 1960, pp. 315.
- 917** - Rousseau, Jean-Jacques: *Emilio* - Introduzione, traduzione e note di C. Motzo Dentice di Accadia - Napoli, Ist. editor. del Mezzogiorno, 1960, pp. 173.
- 918** - Ruark, Robert Chester: *Non più povero* - Trad. di B. Oddera - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 990.
- 919** - Rulfo, Juan: *Pedro Páramo* - Trad. di E. Mancuso - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 165.
- 920** - Russo, Paolo - rec. a: *Honoré de Balzac: Illusions Perdues* - Introduzione, edizione critica e note a cura di Suzanne Jean Bérard - in: *Belfagor*, IV, 31 luglio 1960, pp. 497-498.
- 921** - *Saggi e ricerche di letteratura francese. Vol. I* - Con la collaborazione di R. De Cesare, C. Pellegrini, C. Pichois, A. Pizzorusso, J. Rousset, B. Weinberg - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 268.
- 922** - Saint-Exupéry (de), Antoine: *Lettre à un otage* - Introduzione e note a cura di N. Clerici - Milano, G. Principato, 1960, pp. 54.
- 923** - Sainte-Beuve de, Charles: *Il meglio di Sainte-Beuve* - Prefazione di C. Bo - Introduzione, scelta, note, di Henry Furst - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 468.
- 924** - Salmari, C.: *La cultura e il metodo di Leo Spitzer* - in: *Il Contemporaneo*, ottobre-novembre 1960, pp. 108-115.
- 925** - Salvatore, M. Gaetana: *I «Portraits de femmes» di Sainte-Beuve* - in: *Littérature moderne*, n. 3, maggio-giugno 1960, pp. 312-320.
- 926** - Samonà, Carmelo: *Calderón nella critica italiana* - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 114.
- 927** - Samonà, Carmelo: *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento. Vol. I* - Roma, Carrucci ed., 1960, pp. 154.
- 928** - Sancipriano, M. - rec. a: *E. Kant: Primi principi metafisici della scienza della natura* - in: *Humanitas*, marzo 1960, pp. 236-238.
- 929** - Sanesi, Roberto: *Vernon Watkins, o delle mutazioni naturali* - in: *L'osservatore politico-letterario*, novembre 1960, pp. 85-92.
- 930** - Sanesi, Roberto: *Dylan Thomas* - Milano, C. M. Lerici, 1960, pp. 200.
- 931** - Sansone, Giuseppe E. - rec. a: *Epistolari de Jacint Verdaguer, transcripción i notes per J. M. de Casacuberta* - in: *Quaderni ibero-americani*, ottobre 1960, pp. 45-46.
- 932** - Santarcangeli, Paolo: *Cenno sulla letteratura narrativa ungherese. La poesia ungherese moderna* - in: *Il Ponte*, aprile-maggio 1960, pp. 621-640.
- 933** - Saporta, Marc: *Il gioco dell'indifferenza e dell'amore* - Trad. di P. Del Giudice - Milano, C. M. Lerici, 1960, pp. 199.
- 934** - Saroyan, William: *I cavernicoli...* - Trad. di T. Arcelli - Firenze, G. C. Sansoni, 1960, pp. 105.
- 935** - Sartoro, Erberto - rec. a: *Gianni M. Pozzo: L'eredità dell'illuminismo e l'umanesimo cristiano* - in: *Studia Patavina*, n. 2, maggio-agosto 1960, pp. 324-326.
- 936** - Sartre, Jean Paul: *Che cos'è la letteratura?* - Trad. di D. Tarizzo, G. Tarizzo, A. Mattioli, G. Monicelli, M. Mauri, L. Arano Cogliati - Milano, Il saggia-tore (Mondadori), 1960, pp. 365.
- 937** - Sasso, Gennaro: *La polemica sul Machiavelli, ovvero il «caso Whitefield»* - in: *Nuova Rivista Storica*, maggio-agosto 1960, pp. 297-331.

- 938** - Schnitzler, Arthur: *La signora Berna Garlan* - Trad. di L. Magliano - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 164.
- 939** - rec. a: *Schopenhauer A.: La vista e i colori e carteggio con Goethe* - in: *La Nuova Critica*, IX quad., 1960, pp. 110-111.
- 940** - Schulberg, Budd: *I disincantati* - Trad. di V. Mantovani - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 417.
- 941** - Schwarz-Bart, André: *L'ultimo dei giusti* - Trad. di V. Riva - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 438.
- 942** - Scivoletto, Nino - rec. a: *D. Norberg: Introduction à l'étude de la versification latine médiévale* - in: *Giornale italiano di filologia*, maggio 1960, pp. 172-173.
- 943** - Scivoletto, Nino: *Francese «effrayer» da «exfrigidare» o da «exfridare»?* - in: *Giornale italiano di filologia*, n. 2, maggio 1960, pp. 106-108.
- 944** - Scolari, Antonio: *De Vigny e gli scrittori italiani del secondo romanticismo* - in: *Atti dell'Istituto Veneto*, t. 118, 1959-1960, pp. 61-74.
- 945** - Scott, Walter: *Ivanhoe* - Torino, S.E.I., 1960, pp. 379.
- 946** - Scovazzi, Marco: *La saga di Hrafnkell e il problema delle saghe islandesi* - Arona, Editr. libreria Paideia, 1960, pp. 299.
- 947** - Scudieri Ruggieri, Jole: *Correnti esotiche e impronte dimenticate nella cultura ispanica dell'alto Medioevo* - in: *Cultura neolatina*, fasc. I, 1960, pp. 5-45.
- 948** - Scudieri Ruggieri, Jole: *La poesia di J. R. Jiménez dai Sonetos espirituales a La estación total* - Roma, Tip. Cippitelli, 1960, pp. 14.
- 949** - Scudieri Ruggieri, Jole: *Un romanzo sentimentale: il Tratado notable de amor de Juan de Cardona* - Roma, Tip. L'editrice finanziaria, 1960, pp. 24.
- 949 bis** - Sechi, Giovanni: *Di alcuni poeti inglesi d'oggi* - in: *La nuova corrente*, n. 18, aprile-giugno 1960, pp. 111-118.
- 950** - Segre, Umberto - rec. a: *Pierre Fougeyrollas: Le marxisme en question* - in: *Il Ponte*, luglio 1960, pp. 1142-1143.
- 951** - Semenzato, Camillo - rec. a: *J. Dewey: Art as experience* - in: *Comprendre*, n. 21-22, 1960, pp. 346-349.
- 952** - Sender, Ramón José: *I cinque libri di Arianna* - Trad. di P. Venchieredo - Venezia, Sodalizio del libro, 1960, vol. 2.
- 953** - Seroni, Adriano: *Albert Camus dalla rivolta al conformismo* - in: *Rinascita*, febbraio 1960, pp. 141-142.
- 954** - Serpieri, Alessandro - rec. a: *James Joyce: Ulisse* - in: *Il Ponte*, dic. 1960, pp. 1801-1803.
- 955** - Seton, Anya: *Elizabeth* - Trad. di F. Mella Mazzucato - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 622.
- 956** - Seudder, G.: *R. Bridges e G. M. Hopkins: storia di una amicizia* - in: *Humanitas*, n. 12, dicembre 1960, pp. 929-933.
- 957** - Sewell Costetti, Mai - rec. a: *Nic Stang: L'Italia di tutti i giorni (Hverdag blant italienerne)* - in: *Il Ponte*, marzo 1960, pp. 412-413.
- 958** - Shakespeare, William: *La commedia degli equivoci* - Trad. di Cesare Vico Lodovici - Torino, G. Einaudi, 1960 pp. 114.
- 959** - Shakespeare, William: *I due gentiluomini di Verona* - Trad. di Cesare Vico Lodovici - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 123.
- 960** - Shakespeare, William: *Enrico V. Dramma in 5 atti. Enrico VI; parte I: Dramma in 5 atti. Pericle, principe di Tiro. Dramma in 5 atti* - Trad. di Cesare Vico Lodovici - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 175-144-134.
- 961** - Shakespeare, William: *Julius Caesar* - Introduzione e note a cura di Cesare Foligno - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 127.
- 962** - Shakespeare, William: *The merchant of Venice* - A cura di Fernando Ferrara - Napoli, R. Pironti e F., 1960, pp. 129.
- 963** - Shakespeare, William: *Pene d'amor perdute* - Trad. di Cesare Vico Lodovici - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 154.
- 964** - Shakespeare, William: *Riccardo II; Enrico IV; prima-seconda parte; Enrico V* - Trad. di S. Morra - Milano, Ediz. per il Club del libro, 1960, pp. 466.
- 965** - Shakespeare, William: *Sonnets* - Scelta, introduzione e note a cura di Benvenuto Cellini - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 134.

- 966** - Shakespeare, William: *Il teatro di Shakespeare* - Tradotto da Carlo Rusconi - Roma, Editr. italiana di cultura, 1960, vol. 3.
- 967** - Shakespeare, William: *Il teatro di William Shakespeare* nella traduzione di Cesare Vico Lodovici, preceduto dalle note su Shakespeare di Boris Pasternàk - Torino, G. Einaudi, 1960, vol. 3.
- 968** - Shaw, George Bernard: *Ginevra. Uno sprazzo di realtà. Perché lei non volle* - Trad. di Paola Ojetti - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 213.
- 969** - Shaw, George Bernard: *Pigmaliione* - Trad. di A. Agresti - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 154.
- 970** - Shaw, George Bernard: *Torniamo a Matusalemme* - Trad. di Paola Ojetti - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 389.
- 971** - Shaw, Irwin: *Scommessa sul fantino morto e altri racconti* - Trad. di L. Bianciardi - Milano, V. Bompiani, 1960, pp. 249.
- 972** - Shaw, L. Donald: *Il concetto di finalit  nella letteratura spagnola dell'Ottocento* - in: *Convivium*, V, 1960, pp. 553-561.
- 973** - Sh n, Yen-ping: *Il negozio dei Lin* - Trad. di E. Fubini - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 246.
- 974** - Sherbune, Zoa: *Due tempi per Edy* - Trad. di P. Garini - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 229.
- 975** - Sibilio, Angelo: *Due romanzi di Joseph Conrad* - in: *Palatina*, gennaio-marzo 1960, pp. 102-104.
- 976** - Siciliano, Italo: *Lirici francesi del primo Ottocento (Lamartine, Musset, Vigny)* - Venezia, La goliardica, 1960, pp. 295.
- 977** - Silfverski ld, Nils: *La sua casa di Yalta* - in: *La Serpe*, dicembre 1960, pp. 248-250.
- 978** - Silvester, Claus: *Cannoni e sabbia rovente* - Trad. di R. Braun Drachholz - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 322.
- 979** - Simenon, Georges: *Il borgomastro di Furnes* - Trad. di B. Just Lazzari - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 207.
- 980** - Simenon, Georges: *Il dottorino* - Trad. di R. Cantini - Milano, Club degli editori, 1960, pp. 311.
- 981** - Simenon, Georges: *Il lungo uomo negro* - Trad. di R. Cantini - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 183.
- 982** - Simenon, Georges: *Un'ombra su Maigret* - Trad. di B. Just Lazzari - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 178.
- 983** - Simenon, Georges: *Ricordi proibiti* - Trad. di R. Cantini - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 170.
- 984** - Simon, Alfred: *Molière* - Trad. di Paolo Santarone - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 191.
- 985** - Simone, Alberto: *Il «Don Pilone» di G. Gigli e il «Tartuffe» del Molière* - in: *Giornale italiano di filologia*, n. 1, febbraio 1960, pp. 69-76.
- 986** - Simoni, Renato: *Tolstoj drammaturgo* - in: *Il dramma*, novembre 1960, pp. 41-50.
- 987** - Singer, Isaac Bashevis: *Satana a Goray* - Trad. dall'inglese di A. Dell'Orto - Milano, C. M. Lerici, 1960, pp. 228.
- 988** - Sinicropi, Giovanni: *L'«arte nuovo» e la prassi drammatica di Lope de Vega* - in: *Quaderni ibero-americani*, ottobre 1960, pp. 13-26.
- 989** - Slaughter, Frank Gill: *Aurora bellissima* - Trad. dall'inglese di A. Cettuzzi - Milano, E. Dall'Oglio, 1960, pp. 385.
- 990** - Slaughter, Frank Gill: *Lorena* - Trad. dall'inglese di Enrico Dal Fiume - Milano, E. Dall'Oglio, 1960, pp. 350.
- 991** - Slonim, Marc: *Breve storia della letteratura russa* - Traduzione dall'inglese di Magda De Cristofaro - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 230.
- 992** - Šolohov, Mihail Aleksandrovi : *Il destino di un uomo* - Trad. di G. Crino - Roma, Editori riuniti, 1960, pp. 138.
- 993** - Soru, L. - rec. a: *Paul Tabori: La Frontiera* - Trad. di Ines Canesi Blanco - in: *Cenobio*, maggio-giugno 1960, pp. 341-343.
- 994** - Soubiran, Andr : *L'isola dei pazzi* - Trad. di G. Monicelli - Milano, A. Martello, 1960, pp. 472.

- 995** - Sozzi, Lionello - rec. a: *Fernand Besonay: Ronsard poète de l'amour* - in: *Studi francesi*, n. 12, settembre-dicembre 1960, pp. 500-503.
- 996** - Spaziani, Marcello - rec. a: *Raymond Renard: Maurice Maeterlinck et l'Italie, Renommée et Influence* - in: *Studi francesi*, maggio-agosto 1960, pp. 312-313.
- 997** - Spaziani, Marcello: *Sulle tracce di Maupassant a Roma* - in: *Studi romani*, n. 3, maggio-giugno 1960, pp. 314-327.
- 998** - Spini, Giorgio: *F. Chabod e la prima generazione dei suoi allievi* - in: *Rivista storica italiana*, n. 4, 1960, pp. 658-665.
- 999** - Spinucci, Pietro: *L'ultimo dramma di Graham Greene* - in: *Humanitas*, 11, novembre 1960, pp. 820-825.
- 1000** - Spitzer, Leo: *Rabelais et les rabelaisants* - in: *Studi francesi*, n. 12, 1960, pp. 401-423.
- 1001** - Spoerl, Alexander: *Marciapiede* - Trad. di L. Locatelli - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 238.
- 1002** - Steele, Richard: *R. Steele, J. Addison: Essays from the «Tatler», the «Spectator» and the «Guardian»* - Scelta, introduzione e note a cura di Elio Chinol - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 143.
- 1003** - Steiner, Carlo - rec. a: *Raymond Queneau: Zazie nel metrò* - in: *Il Ponte*, dicembre 1960, pp. 1807-1808.
- 1004** - Stendhal (Henri Beyle): *La badessa di Castro* - Prefazione e traduzione di Pietro Paolo Trompeo - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 126.
- 1005** - Stendhal (Henri Beyle): *Lucien Leuwen* - Trad. di S. Di Gioacchino - Milano, Ediz. per il Club del libro, 1960, vol. 2.
- 1006** - Stephens, Eve: *Altezze imperiali* - Traduzione dall'inglese di Enrico Dal Fiume - Milano, E. Dall'Oglio, 1960, pp. 448.
- 1007** - Stevenson, Robert Louis: *Racconti e favole* - Prefazione e traduzione di Aldo Camerino - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 230.
- 1008** - Stone, Irving: *Moglie immortale* - Traduzione dall'inglese di Stanis La Bruna - Milano, E. Dall'Oglio, 1960, pp. 502.
- 1009** - Storm, Hans Theodor: *Un sosia* - Traduzione e brevi note di Renato Mariani -
- Alessandria, Tip. Ferrari-Occella e C., 1960, pp. 85.
- 1010** - *Storia della letteratura persiana* - Milano, Nuova Accademia editr., 1960, pp. 914.
- 1011** - *Storia delle letterature moderne d'Europa e d'America diretta da Carlo Pellegrini. Volume sesto* - Milano, F. Vallardi, 1960, pp. 556.
- 1012** - Strada, Vittorio: *Un poeta della rivoluzione* - in: *Il Contemporaneo*, n. 23, marzo 1960, pp. 26-33.
- 1013** - *Sturm und Drang. Drammi* - Introduzione e traduzione a cura di Cristina Baseggio - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 689.
- 1014** - Suga, Atsuko: *Ko-cian, soltanto un piccolo bambino* - Milano, Ediz. Corsia dei servi, 1960, pp. 41.
- 1015** - Svatoš, Bedrich: *Krup e je zašlého casu. Povídky a fragmenty* - Rih, Tip. P.U.G., 1960, pp. 170.
- 1016** - Szander, Giuseppe: *Il «Secretum» nel Seicento ungherese* - in: *Studi petrarcheschi*, n. 7, pp. 347-350.
- 1017** - Tagliaferri, Aldo: *Le teorie estetiche di Coleridge* - in: *Il Verri*, aprile 1960, pp. 116-119.
- 1018** - Tagore, Rabindranath: *Gitanjali (offerta di canti)* - Tradotti da Vito Salierino - Milano, Casa ed. Ceschina, 1960, pp. 62.
- 1019** - Tagore Rabindranath: *Numero speciale a lui dedicato* - in: *India*, n. 1-2, 1960, pp. 5-47.
- 1020** - Tanizaki, Junichirô: *Gli insetti preferiscono le ortiche* - Traduzione di Mario Teti - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 210.
- 1021** - Tanner, Edward Everett: *Una coppia a New York* - Trad. di R. Prinzhofer - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 151.
- 1022** - Tarrizzo, Domenico - rec. a: *Jean-Paul Sartre: Che cos'è la letteratura* - in: *Comunità*, luglio-agosto 1960, pp. 80-81.
- 1023** - Tarrizzo, Domenico - Due narratori, rec. a: *Michel Butor: La modificazione; Alfred Andersch: La notte della giraffa* - in: *Comunità*, gennaio 1960, pp. 105-106.

- 1024** - Tausini, Giorgio: *Il « movimento di Oxford » in uno scritto di Newman* - in: *Humanitas*, 4, aprile 1960, pp. 278-288.
- 1025** - *Teatro francese del grande secolo* - Presentato da Giovanni Macchia - Torino, E.R.I., 1960, pp. 595.
- 1026** - *Teatro romeno* - A cura di Giuseppe Petronio - Firenze, Parenti ed., 1960, pp. 708.
- 1027** - *Teatro russo* - Milano, Nuova Accademia editr., 1960, voll. 2.
- 1028** - Tecchi, Bonaventura: *Hermann Kesten o dell'antitedesco* - in: *La fiera letteraria*, domenica 14 febbraio 1960, p. 3.
- 1029** - Tedeschi, Giuseppe: *Autoritratto di Michaux* - in: *La fiera letteraria*, domenica 10 gennaio 1960, p. 3.
- 1030** - Tedeschi, Giuseppe: *Emily Dickinson tra critica e leggenda* - in: *La fiera letteraria*, domenica 31 gennaio 1960, p. 4.
- 1031** - Tejera, Nivaria: *Il burrone* - Trad. di F. Tentori Montalto - Milano, Lerici, 1960, pp. 190.
- 1032** - Telfer, Dariel: *Follia nuda* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 519.
- 1033** - *Teoriche della poesia francese contemporanea. Dal naturalismo al surrealismo* - Milano, La goliardica, 1960, pp. 120.
- 1034** - Teresa (Santa) de Jesús: *Opere. Cammino di perfezione e Castello interiore* - Traduzione di M. N. Morando - Roma, Ediz. Paoline, 1960, pp. 450.
- 1035** - Terracini, Lore: *Intorno alla Cronica de Juan II* - Roma, Tip. della Pace, 1960, pp. 151.
- 1036** - Terron, Carlo: *Il teatro di Čechov* - in: *La Serpe*, dicembre 1960, pp. 224-226.
- 1037** - Terz, Abram: *Compagni, entra la corte* - Traduzione di Anjuta Maver Lo Gatto - Milano, Il saggiatore, 1960, pp. 92.
- 1038** - Thackeray, William Makepeace: *Le terribili avventure del maggiore Gahagan* - Trad. di M. Casalino - Milano, C. M. Lerici, 1960, pp. 144.
- 1039** - Thibaudet, Albert: *Gustave Flaubert* - Traduzione di Maria Ortiz e Niccolò Gallo - Milano, Il saggiatore, 1960, pp. 309.
- 1040** - Thomas, Gwyn: *L'uomo dell'amore* - Trad. di B. Tasso - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 282.
- 1041** - Thorne, Anthony: *Vesuvio e corazzate* - Trad. di S. Schlumper - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 273.
- 1042** - Thurber, James: *Il meglio di James Thurber* - Prefazione di Giambattista Vicari - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 393.
- 1043** - Tindall, William, York: *James Joyce* - Prefazione di Glauco Cambon - Trad. di M. Bassi - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 174.
- 1044** - Tjutčev, Fedor Ivanovič: *Stihotvorenija* - Introd. e trad. di E. Bazzarelli - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 295.
- 1045** - Toffanin, Giuseppe: *Giusso e Ortega* - in: *Nuova Antologia*, settembre-dicembre 1960, pp. 262-265.
- 1046** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Anna Karénina* - Traduzione dal russo di Ossip Felyne - Milano, I.E.I., 1960, voll. 2.
- 1047** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Anna Karenina, Racconti coniugali* - A cura di Eridano Bazzarelli - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 970.
- 1048** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Destino di una contadina* - Trad. di G. Pacini - Milano, Lerici, 1960, pp. 148.
- 1049** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Racconti e novelle* - A cura di Eridano Bazzarelli - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 978.
- 1050** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Resurrezione. Ultimi racconti* - A cura di Eridano Bazzarelli - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 1022.
- 1051** - Tolstoj, Lev: *Teatro. Scritti autobiografici* - A cura di Eridano Bazzarelli - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 955.
- 1052** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Tolstoj contro Shakespeare* - A cura di Vittorio Beonio Brocchieri - Torino, Tip. V. Bona, 1960, pp. 175.
- 1053** - Torres, Tereska: *Giochi pericolosi* - Trad. di F. Mella Mazzucato - Milano, U. Mursia e C., 1960, pp. 183.
- 1053 bis** - Trilling, Ossia: *Il teatro in Finlandia* - in: *Sipario*, anno XV, n. 165, gennaio 1960, pp. 12-13.
- 1054** - Trust, S. E.: *The Three Wishes* - Roma, G. Schenker, 1960, voll. 2.
- 1055** - Tucci, Giuseppe - rec. a: *M. Valauri: Teatro indiano* - in: *East and West*, n. 4, dicembre 1960, pp. 289-90.

- 1056** - Tumati, Corrado - rec. a: *Hermann Hesse: Lettere ai contemporanei* - in: *Il Ponte*, novembre 1960, pp. 1643-1644.
- 1057** - Turberville, Arthur Stanley: *L'Inquisizione spagnola* - Trad. di E. Agazzi - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 204.
- 1058** - Twain, Mark: *L'età dell'oro e Racconti* - Prefazione di Luigi Berti - Trad. di A. Valori Piperno - Roma, G. Casini, 1960, pp. 678.
- 1059** - Twain, Mark: *Gli innocenti all'estero ovvero Il viaggio dei novelli pellegrini* - Trad. di P. Mirizzi - Milano, C. M. Lerici, 1960, pp. 383.
- 1060** - Uchard, Marius: *Cocotte!* - Trad. di L. G. Tenconi - Milano, Ediz. Leda, 1960, pp. 226.
- 1061** - *Upanisad antiche e medie. I: Chāndogya, Śvetāśvatara, Iṣa, Māṇḍūkya* - Trad. di P. Filippini-Ronconi - Torino, P. Boringhieri, 1960, pp. 221.
- 1062** - Uris, Leon Marcus: *Exodus* - Trad. di Augusta Mattioli - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 834.
- 1063** - Vale, Eugene: *Il tredicesimo apostolo* - Trad. di L. P. Rodocanachi - Milano, A. Garzanti, 1960, pp. 445.
- 1064** - Valente, Pier Luigi: «*Il lutto s'addice ad Elettra*» di E. G. O'Neill e la tragedia greca - in: *Convivium*, III, 1960, pp. 318-329.
- 1065** - Valle Inclán, Ramón: *I romanzi della guerra carlista. I: I crociati della causa* - Trad. di A. Gasparetti - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 116.
- 1066** - Valle Inclán, Ramón: *I romanzi della guerra carlista. II: Il bagliore del falò* - Trad. di A. Gasparetti - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 131.
- 1067** - Vallone, Aldo: *Isidoro di Siviglia e Purg. XXVIII* - in: *Studi Danteschi*, v. 35°, 1960, pp. 259-262.
- 1068** - Valori Piperno, A. - rec. a: *Wyndham Lewis: Tarr* - in: *Nuova Antologia*, gennaio-aprile 1960, pp. 285-286.
- 1069** - Van Nuffel, Robert: *Un petrarchista belga: Philippe de Maldeghem* - in: *Studi petrarcheschi*, n. 7, 1961, pp. 377-390.
- 1070** - Varese, Claudio: *Da Dessì a Borges* - in: *Nuova Antologia*, maggio-agosto 1960, pp. 399-406.
- 1071** - Varnai, Ugo - rec. a: *Kingsley Amis: Take a Girl Like You* - in: *Comunità*, dicembre 1960, pp. 106.
- 1072** - Varnai, Ugo - rec. a: *Hannah Arendt: The Human Condition*, F. A. Lea, John Middleton Murry - in: *Comunità*, marzo-aprile 1960, pp. 95-100.
- 1073** - Vattimo, Gianni - rec. a: *Bertha Fanning Taylor: Form and Feeling in Painting* - in: *Rivista di Estetica*, settembre-dicembre 1960, pp. 463-464.
- 1074** - Vattimo, Gianni - rec. a: *Morris Weitz: Problems in Aesthetics an Introductory Book of Readings* - in: *Rivista di Estetica*, maggio-agosto 1960, pp. 292-293.
- 1075** - Vattimo, Gianni - rec. a: *Susanne P. Langer: Reflections on Art* - in: *Rivista di Estetica*, gennaio-aprile 1960, pp. 146-148.
- 1076** - Vazov, Ivan Minchov: *Sotto il giogo - Romanzo in tre parti tratto dalla vita dei bulgari alla vigilia della liberazione* - Trad. di L. Borriero Picchio - Roma, Editori riuniti, 1960, pp. 503.
- 1077** - *21 poeti bulgari fucilati* - A cura di M. De Micheli - Trad. di M. De Micheli e L. Pampuri - Milano, Ediz. «Avanti!», 1960, pp. 159.
- 1078** - Verne, Jules: *Michele Strogoff* - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 231.
- 1079** - Verra, Valerio - rec. a: *Dieter Wellenshoff, Gottfried Benn: Phänotyp dieser Stunde* - in: *Rivista di Estetica*, settembre-dicembre 1960, pp. 443-445.
- 1080** - Verra, Valerio - rec. a: *Richard et Gertrud Koebuer: Vom Schönen und seiner Wahrheit* - in: *Rivista di Estetica*, gennaio-aprile 1960, pp. 129-130.
- 1081** - Vetrano, Giuseppe: *G. Orwell, socialista o liberale?* - in: *Il Mulino*, n. 6, dicembre 1960, pp. 642-646.
- 1082** - Vetrano, Giuseppe: *Poesia jugoslava d'oggi* - in: *Il Mulino*, n. 2, aprile 1960, pp. 392-395.
- 1083** - Viano, Carlo Augusto: *John Locke: Dal razionalismo all'illuminismo* - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 618.
- 1084** - Vicari, Giambattista: *Le riviste letterarie in Francia* - in: *Cenobio*, gennaio-marzo 1960, pp. 32-42.
- 1085** - *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* - A cura di

- Alberto Del Monte - Napoli, R. Pironti e F., 1960, pp. 106.
- 1086** - *Vida (La) de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* - Trad. italiana - Lazzarino di Tormes. *La faina di Siviglia* - Introduzione e traduzione a cura di Elena Raja - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 334.
- 1087** - Vidal, Peire: *Poesie* - Edizione critica e commento a cura di D'Arco Silvio Avalle - Milano, R. Ricciardi, 1960, voll. 2.
- 1088** - Vigny, Alfred de: *Daphné* - Bologna, R. Pàtron, 1960, pp. 120.
- 1089** - Vigorelli, Giancarlo: *Čechov e il destino dell'uomo moderno* - in: *Rassegna Sovietica*, n. 4, luglio-agosto 1960, pp. 10-13.
- 1090** - Vilallonga (De), José Luis: *Le rambblas corrono al mare* - Trad. di Giuseppe Cintioli - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 183.
- 1091** - Vilallonga (De), José Luis: *L'uomo di sangue* - Trad. di G. F. Vené - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 194.
- 1092** - Villa, Vincenzo - rec. a: *Walter Höllerer: Zwischen Klassik und Moderne* - in: *Il Verri*, febbraio 1960, pp. 131-133.
- 1093** - Vilza, Hilush: *Shija e bukës së mbrëmme. Rromanx* - Roma, Shêjzat, 1960, pp. 173.
- 1094** - Viot, Henry Gerard: *Esplorazioni nel micromondo* - Trad. di P. Policreti - Torino, S.A.I.E., 1960, pp. 228.
- 1095** - Virdia, Ferdinando: *Joyce in Italia* - in: *La fiera letteraria*, n. 47, 20 novembre 1960, pag. 1.
- 1096** - Visentin, Giovanni: *Joseph Malègue* - in: *Studium*, IX-X, settembre-ottobre 1960, pp. 642-655.
- 1097** - Voltaire (Arouet de, François): *Candide ou l'optimisme* - Texte revu par Robert Brun - Alpignano, A. Tallone, 1960, pp. 190.
- 1098** - Voltaire (Arouet de, François): *Lettere d'amore di Voltaire alla nipote* - A cura di Théodore Besterman - Trad. M. L. Bonfanti - Milano, Longanesi, 1960, pp. 234.
- 1099** - Voltaire (Arouet de, François Marie): *La principessa di Babilonia* - Introduzione e traduzione di Fernando Palazzi - Milano, Casa editr. Ceschina, 1960, pp. 151.
- 1100** - Volture, Enzo: *La poesia di Eli-pido Jenco* - in: *Ausonia*, n. 1, 1960, pp. 80-82.
- 1101** - Volture, Enzo: *Le tenebre d'oro di Roger Desaise* - in: *Ausonia*, n. V, 1960, pp. 73-74.
- 1102** - Wain, John: *Le amicizie brevi* - Trad. di A. D'Agostino Schinzer - Milano, G. Feltrinelli, 1960, pp. 412.
- 1103** - Wainstein, Lia: *La situazione limite di E. A. Poe* - in: *Studi americani*, 1960, pp. 73-86.
- 1104** - Wallace, Lewis: *Ben-Hur* - Firenze, A. Salani, 1960, pp. 326.
- 1105** - Warren, Robert Penn: *La caverna* - Trad. di E. Pelitti - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 374.
- 1106** - Waugh, Evelyn: *Amore tra le rovine e altri racconti...* - Trad. di G. Fletzer - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 359.
- 1107** - Waugh, Evelyn: *Ufficiali e gentiluomini* - Trad. di G. Fletzer - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 331.
- 1108** - Weisenborn, Günther: *La città provvisoria* - Trad. di E. Picco - Milano, Parenti ed., 1960, pp. 433.
- 1109** - Welberger, Hans: *Il romanzo di un chirurgo* - Trad. di A. Del Zanna - Milano, Longanesi e C., 1960, pp. 488.
- 1110** - Wells, Helen: *Ali d'argento per Vicki* - Trad. di I. Brinis - Milano, Editr. La Sorgente, 1960, pp. 229.
- 1111** - Wells, Herbert George: *L'uomo invisibile* - Trad. di R. De Michele - Milano, Rizzoli ed., 1960, pp. 197.
- 1112** - West, Nathanael: *Il giorno della locusta* - Trad. di Carlo Fruttero - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 173.
- 1113** - Wilde, Oscar: *The importance of being Earnest. The star-child. The ballad of Reading-gaol* - Introduzione e note di Laura Varano Tucci - Milano-Messina, G. Principato, 1960, pp. 173.
- 1114** - Wilson, Colin: *Riti notturni* - Trad. di A. Rostagno, D. Cornaggia - Milano, C. M. Lericci, 1960, pp. 555.
- 1115** - Wilson, Edmund: *Leggenda e simbolo nel « Dottor Zivago »* - in: *Tempo presente*, febbraio 1960, pp. 129-142.

- 1116** - Wilson, Sloan: *Scandalo al sole* - Trad. di B. Oddera - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 356.
- 1117** - Winowska, Maria: *L'imboscato di Dio* - Trad. di G. Barra - Torino, S.A.I.E., 1960, pp. 197.
- 1118** - Wittlin, Jozef: *L'inferno di Gogol* - in: *Tempo presente*, gennaio 1960, pp. 33-42.
- 1119** - Wolfert, Ira: *La stirpe dei leoni* - Trad. di M. Nardini - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp.
- 1120** - Wood Krutch, Joseph: *Dov'è il nuovo O'Neill?* - in: *Sipario*, anno XV, n. 176, dicembre 1960, pp. 15.
- 1121** - Wöss, Fritz: *Cani, volete vivere in eterno?* - Trad. di G. Natoli - Milano, Baldini e Castoldi, 1960, pp. 581.
- 1122** - Wright, Richard: *I figli dello zio Tom* - Trad. di Fernanda Pivano - Milano, A. Mondadori, 1960, pp. 234.
- 1123** - Wu, Ch'êng-ên: *Lo scimmiotto* - Trad. di Adriana Motti dal testo inglese di Arthur Waley - Torino, G. Einaudi, 1960, pp. 408.
- 1124** - Yeats, William Butler: *Calvario* - A cura di Roberto Sanesi - Varese, Editr. Magenta, 1960, pp. 51.
- 1125** - Yëhüdâh La-Lewî: *Il re dei Khâzari* - Trad. di E. Piattelli - Torino, P. Boringhieri, 1960, pp. 294.
- 1126** - Zadro, Attilio - rec. a: *Bertrand Russell: Portraits from memory and other essays* - in: *Comprendere*, n. 21-22, 1960, pp. 337-338.
- 1127** - Zagari, Luciano: *La «Friedensfeier» di Hölderlin* - Note sulla costruzione dell'inno - in: *Letterature moderne*, n. 2, marzo-aprile 1960, pp. 157-188.
- 1128** - Z., E. - rec. a: *Inge Scholl: La rosa bianca* - in: *Tempo presente*, gennaio 1960, pp. 75-76.
- 1129** - Zola, Émile: *La conquista di Plassans* - Trad. di P. Guarino - Roma, Editori riuniti, 1960, voll. 2.
- 1130** - Zola, Émile: *Nana* - Prefazione e traduzione a cura di Dora Eusebietti - Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 565.
- 1131** - Zovko, Ivan J.: *Životom u bespuće. Roman u dva dijela iz života hrvatskog naroda u posljednoj godini rata i poslijeratnim prilikama*. Roma, '60, pp. 350.
- 1132** - Zuckmayer, Carl: *La confessione di carnevale* - Trad. di S. Daniele - Milano, V. Bompiani e C., 1960, pp. 144.

INDICE DEI SOGGETTI

- Abbeville, G., 714.
 Abelio, R., 426.
Abhinavagupta, 1.
 Abrahams, P., 2.
 Ackermann, L., 915.
 Acton, H., 27.
 Addison, J., 1002.
 Adamov, A., 3, 788.
Africa, 753, 791.
 Agee, J., 7.
 Alpert, H., 10.
 Amenda, A., 13.
 Amis, K., 1071.
 Andersch, A., 250, 1023.
 Andrič, I., 17.
 Anouilh, J., 19.
 Apollinaire, G. 30, 554^{bis},
 618, 767.
 Appel, B., 31.
 Aragon, L., 32, 33.
 Arendt, H., 1072.
 Arlet, C., 39.
 Armstrong, T., 41.
 Arnaut, D., 42, 124.
 Arrabal, F., 387.
 Austen, J., 43.
 Aylett, M., 44.
 Aymé, M., 45, 46.

 Babel, I., 782.
 Baculard d'Arnand, F., 331.
 Bagritskij, E., 1012.
 Ballinger, W. S., 53.
 Balzac, H., 55, 56, 57, 58,
 59, 503, 897, 920.
 Baroja y Nessi, P., 65.
 Barr, G., 66.
 Barth, T., 247.
 Batard, Y., 703.
 Baudelaire, C., 68, 68 bis,
 454, 626.
 Baudouin, C., 894.
 Baum, V., 69, 70.
 Bawden, N., 71.
 Bayer, R., 374.
 Bazin, H., 72.
 Beauvoir, S., 73, 684.
 Becher, J., 74.

 Beckett, S., 260, 389.
 Beethoven, L., 635, 636.
 Behan, B., 76, 77.
 Bellow, S., 80, 152.
 Benn, G., 1079.
 Bennet, L., 162.
 Berenson, B., 280, 388, 451.
 Bergson, H. L., 38.
 Bernanos, G., 85, 86, 87, 926.
 117, 147, 429, 594.
 Björnson, B., 154, 479.
 Blair, E., 111.
 Blanchet, L., 112.
 Blasco Ibáñez, V., 113.
 Blixen, K., 114, 115.
 Block, M.de, 83.
 Blok, A., 95, 116, 550.
 Bloomfield, A., 23.
 Bloy, L., 428.
 Boell, H., 251.
 Boieslav, M., 119.
 Boisdeffre, P., 422.
 Borchardt, R., 669.
 Borges, J. L., 191, 246, 1070.
 Boros, E., 127.
 Boulle, P., 129, 130.
 Bourbon Busset, J., 131.
 Bourget, P., 680.
 Brabant, S., v. Siger.
 Bracker, U., 133.
 Bragaglia, A., 134.
Brasile, 732.
 Brecht, B., 50, 137, 205,
 241^{bis}, 244, 245, 355, 464,
 655, 784, 836^{bis}, 871^{bis}.
 Brelet, G., 431.
 Bridges, R., 956.
 Broch, H., 139, 712^{bis}.
 Brod, M., 140.
 Brontë, A., 143.
 Brontë, C., 144.
 Brontë, E., 141, 142.
 Bruce, J., 145.
 Buchwald, A., 150.
 Buck, P., 151.
 Bunin, I., 155.
 Burford, W., 156.
 Burnett, W., 157.

 Burnham, C., 158.
 Bürstenbinder, E., 159.
 Busch, W., 160, 213.
 Butor, M., 161, 1023.
 Byron, G. G., 84.

 Cadou, R. G., 194.
 Calderón de la Barca, P., 630,
 926.
 Caldwell, E., 167, 168, 169.
 Camus, A., 18, 191^{bis}, 208,
 239, 265, 300, 351, 425, 624^{bis},
 808, 822, 858^{bis}, 879, 953.
 Canogar, R., 299.
 Capote, T., 120, 153.
 Cardona, J., 949.
 Carnegie, R. A., 200.
 Cary, J., 202.
 Castro y Bellvis, G., 212.
 Catto, M., 214.
 Cechov, A. P., 90, 118, 215,
 216, 217, 218, 219, 220, 235,
 236, 237, 240^{bis}, 256, 294,
 306, 343, 344, 603, 749, 787,
 872, 977, 1036, 1089.
 Cela, C. J., 221.
 Cervantes Saavedra, M., 223,
 224, 490, 700.
 Cesbron, G., 229.
 Chabannes, J., 231.
 Chagall, M., 671.
 Chang, D., 232.
Chanson de Roland, 904.
 Chapelain, A., 758, 760, 761.
 Chartier, E., 233.
 Chateaubriand, F. R. de,
 234, 722.
 Chesterton, G. K., 238.
 Choromanski, M., 253.
 Claudel, P., 268.
 Clausewitz, K., 812.
 Clavel, M., 269.
 Cleary, B., 270, 271.
 Coleridge, S. T., 1017.
 Colman, H., 278.
 Comber, E., 281.
 Commynes, P., 282.
 Conrad, J., 283, 284, 285,

- 286, 975.
 Cornicille, P., 291, 292, 293.
 Cornet, P., 753.
 Cozzens, J., 295.
Crítica, 627, 882.
Crónica de Juan II, 1035.
 Cronin, A., 301, 302.
 Cramer, J. B., 859.
 Cullmann, O., 247.
Cultura slava, 662, 754.
 Cummings, E., 303.
- Dana, H. R., 309.
 Daninos, P., 310.
 Dante, 124, 174, 320, 1067.
 D'Annunzio, G., 324, 575, 640.
 Daudet, A., 312.
 Davenport, M., 180.
 Dayan, J., 313.
 Debussy, C. A., 895.
 De La Roche, M., 318.
 Dennis, P., 328.
 Desaise, R., 225, 226, 332, 1101.
 Descartes, R., 333.
 Dessì, G., 1070.
 De Vigny, A., 944.
 Dewey, J., 341, 639, 951.
 Dhôtel, A., 342.
 Díaz-Casanueva, H., 345.
 Dickens, C., 346, 347.
 Dickinson, E., 1030.
 Dormann, H., 357.
 Dorys, F., 359.
 Dostoevskij, F., 108, 360, 361, 362, 547.
 Doyle, A. C., 363, 364, 483.
 Drummond, J. D., 366.
 Dugal, L., 367.
 Du Gard, R. M., 391.
 Dundy, E., 368.
 Durand Fleury, A., 369.
 Durrell, L., 259, 370, 371, 501, 673, 860, 861.
 Dürrenmatt, F., 356, 372, 871^{bis}.
 Dygat, S., 262, 373.
- Efremov, I. A., 375, 376.
 Ehrenberg, V., 447.
 Ehrenburg, I. G., 377, 734.
 Eichendorff, J. K., 378.
- Eiximenis, F., 442.
 Ekert-Rotholz, A. M., 379, 380, 381.
 Eliot, T. S., 81, 176, 382, 383, 424, 465, 504.
 Empson, W., 466.
Esistenzialismo americ., 175.
 Essen, C., 804.
 Estang, L., 384.
 Ewer, M., 385.
- Farewell, N., 390.
 Fast, H., 392.
 Faulkner, W., 182, 183, 393, 455, 614^{bis}, 679.
 Fautrier, 38.
 Fénelon, 329.
 Fernández Santos, J., 400.
 Ferreira de Castro, J. M., 403.
 Feuerbach, A., 637.
 Fielding, H., 404, 405, 406.
 Fitzgerald, F. S., 36, 411, 412, 413.
 Flaubert, G., 14, 414, 415, 416, 757, 888, 897, 1039.
 Ford, F. M., 418, 419.
 Forton, J., 420.
 Foucauld, C., 190.
 Fougeyrollas, P., 950.
 France, A., 421.
Francia, 815.
 Frank, A., 423.
 Freud, S., 178.
 Frisch, M., 100.
- Gabriel y Galán, J. M., 901.
 Gaguin, R., 438.
 García Lorca, F., 62, 63, 444, 512, 751.
 Garvice, G., 448.
 Gautier, T., 14, 88.
 Gébler, E., 449.
 Genêt, J., 272, 450, 486.
 George, S., 640.
 Gerald, P., 453.
 Gide, A., 456, 583.
 Gigli, G., 985.
 Gilson, E., 358.
 Gimpel, E., 458.
 Giono, J., 459.
 Giraudoux, J., 460.
 Goes, A., 4.
- Goethe, J. W., 40, 468, 469, 470, 622, 939.
 Gogol, N. V., 340, 1118.
 Goldsmith, O., 476, 477.
 Goncourt, H. E., 14, 478.
 Goodman, P., 181.
 Gor'kij, M., 480, 481.
 Goytisolo, J., 335.
 Graham, W., 489.
 Grass, G., 668.
 Green, G., 491.
 Greene, G., 492, 493, 999.
 Greene, R., 494.
 Gregor, M., 495.
 Grey, Z., 496.
 Guest, B., 500.
 Guillén, J., 512, 750.
 Günther, C., 288.
- Habart, A., 527.
 Haddad, M., 513.
 Hanley, G., 26.
 Hardy, T., 515.
 Hawley, C., 516.
 Hawthorne, N., 164, 517, 518, 664, 665.
 Haydn, F. J., 634.
 Hayes, A., 519, 520.
 Hedäyat, S., 521.
 Hegel, G. W., 619, 909.
 Heine, H., 242.
 Heinrich, W., 522.
 Hello, E., 354.
 Herczeg, F., 523.
 Herder, J. G., 667.
 Hernández, J., 443.
 Hesse, H., 261, 1056.
 Hikmet, N., 623.
 Hilton, J., 526.
 Hobart, A., 527.
 Hoffmann, E. T. A., 528, 765.
 Hoffmann, H., 529.
 Hölderlin, F., 531, 1127.
 Höllerer, W., 1092.
 Holmes, S., 483.
 Hopkins, G. M., 956.
 Horia, V., 835.
 Howarth, D., 532.
 Hoyle, F., 533.
 Hrafnkell, 435, 946.
 Hugo, V., 534, 535, 536, 537.

- Huie, W. B., 538.
 Hunter, E., 540.
 Hurst, F., 541.
 Husserl, E., 135, 136, 422^{bis}, 780, 809.
 Ibsen, E., 154, 457, 544, 545, 586, 711^{bis}.
India, 612, 805.
 Ionesco, E., 549.
 Isidoro di Siviglia, 1067.
 James, H., 180, 266, 552, 553, 670, 852.
 Jameson, J. F., 554.
 Jenco, E., 1100.
 Jerome, J. K., 555.
 Jiménez, J. R., 555^{bis}, 556, 948.
 Johnson, D., 557.
 Johnson, S., 28.
 Jones, J., 558.
 Joyce, J., 103, 542, 543, 559, 886, 954, 1043, 1095.
 Jünger, E., 560.
 Kafka, F., 561, 562, 563, 564, 675.
 Kaiser, G., 617.
 Kant, E., 928.
 Kaschnitz, M. L., 565.
 Kazakov, J. P., 567.
 Kazan, E., 171.
 Kent, S., 864.
 Kerényi, C., 568.
 Kerouac, J., 569.
 Kessel, J., 570.
 Kesten, H., 747, 1028.
 Ketman, G., 571.
 Kezich, T., 121.
 Keyser, E., 572.
 Kipling, R., 311.
 Kirkbride, R., 573.
 Kirst, H. H., 574.
 Kleist, H., 51, 783.
 Koebuer, R. G., 1080.
 Koepfen, W., 349, 877.
 Konsalik, H. G., 576.
 Kuncewiczowa, M., 577.
 K'ung Fu-tzu, 578.
 Laclos, P., 330, 579.
 La Fayette, M. de, 582.
 Lamartine, A., 580, 976.
 Lamb, C., 581.
 Lang, A., 832.
 Lange, M., 584.
 Langer, S., 1075.
 Lannes, M., 585.
 Lao Tzu, 587.
 Larbaud, V., 588.
 Lasker-Schüler, E., 52.
 Laurence, S., 589.
 Laurent, J., 590.
 Lawrence, H., 325.
 Lazarillo de Tormes, 336, 1085, 1086.
 Lebert, N., 592.
 Lee, C. Y., 593.
 Lefèbre, G., 598.
 Le Louët, J., 596.
 Lenin, V. I., 474.
Letteratura albanese, 488, 575.
Letteratura araba, lirica, 91.
Letteratura argentina, (gaulo), 699.
Letteratura bulgara, lirica, 20, 21, 1077.
Letteratura cinese, 254; lirica, 399, 816, 828.
Letteratura finlandese, 1053^{bis}.
Letteratura francese, 38, 110, 198, 277, 298, 326, 461, 514, 591, 625, 681, 759, 905, 906, 921, 1025, 1084; bibliografia, 186; lirica, 407, 607, 608, 1033; narrativa, 102, 209, 851; romanticismo, 642, 644; teatro, 685, 790.
Letteratura indiana, 1055.
Letteratura inglese, 35, 99, 445, 508, 727, 786, 885, 949^{bis}; bibliografia, 187, 188; lirica, 510, 606, 830; narrativa, 401; romanticismo, 539; storiografia, 82.
Letteratura ispano-americana, 740.
Letteratura italiana, 445, 482, 903.
Letteratura iugoslava, lirica, 1082.
Letteratura nord-americana, 15, 163, 174, 175, 189, 507, 518, 614, 786; 794, 889; bibliografia, 188; lirica, 138, 831; narrativa, 173, 263, 821.
Letteratura olandese, 317.
Letterature orientali, 437, 612.
Letteratura persiana, 60, 436, 1010.
Letteratura polacca, lirica, 101, 487.
Letteratura portoghese, 818, 819; romanceiro, 907.
Letteratura provenzale, 22, 463, 711.
Letteratura romena, teatro, 279, 1026.
Letteratura russa, 97, 98, 201, 396, 525, 611, 870, 991, 1027; lirica, 467, 827, 833.
Letteratura scandinava, 509.
Letteratura spagnola, 125, 434, 818, 819, 927, 947, 972; bibliografia, 185; lirica, 409, 750, 898; narrativa, 337, 741, 911, 912; romancero, 34; teatro, 34.
Letteratura straniera, 314, 315, 829, 842, 845, 1011; teatro, 789.
Letteratura tedesca, 203, 620, 743, 778, 779, 801, 876, 1013; sec. XVIII-XIX, 307, 319; sec. XX, 204, 243, 249, 712, 746, 875^{bis}; lirica, 287, 735, 736, 744; romanticismo, 643, 811; teatro, 252.
Letteratura ungherese, 1016; lirica, 308, 932; narrativa, 932.
 Leopardi, G., 771, 915.
 Leshinsky, T., 602.
 Lessing, G., 296.
 Lewis, W., 1068.
 Lilar, F., 604.
 Lima, J. de, 248.
Lingue romanze, 8, 12, 463, 803, 942, 943.
Linguistica, 599, 600, 601, 802.
 Linklater, E., 605.
 Lochridge, B. H., 609.
 Locke, J., 899, 1083.

- Lodeizen, H., 24.
Loring, E., 615.
Luxemburg, R., 471.
- Mabilès, L., 624.
Mably, G., 633.
Machado, A., 117², 132, 628, 632, 793, 817.
Mackenzie, D., 629.
Mac Leish, A., 631.
Maeterlinck, M., 895, 996.
Majakovskij, V., 165, 645.
Malcolm, N., 646.
Maldegheem, P., 1069.
Malègue, J., 647, 1096.
Malesič, M., 648.
Mallarmé, S., 352, 417.
Mallet, R., 649.
Malot, H., 650.
Malpass, E. L., 651.
Malraux, A., 240.
Maltz, A., 652.
Mann, H., 657.
Mann, T., 123, 149, 568, 656, 658, 659.
Mansfield, K., 660.
Mantley, J., 661.
Marianne, P. J., 551.
Marx, K. H., 178, 255, 472, 909.
Maugham, W. S., 678.
Maupassant, G. de, 14, 997.
Mauriac, F., 682.
Maurois, A., 686.
Mc Cullers, C., 689.
Medina, V., 894.
Mellin, A. von, 691.
Mells, M., 621.
Melville, H., 309, 692, 693, 785.
Mendes, M., 248.
Menéndez Pidal, R., 395.
Mergendahl, C., 701.
Mérimee, P., 14.
Metastasio, P., 317.
Meyer, C. F., 704.
Michaux, H., 756, 1029.
Michelet, J., 276.
Micherrer, J., 705.
Mikszáth, K., 707, 708.
Miller, A., 484, 709.
Milton, J., 731, 850.
- Mira de Amescua, A., 710.
Mistral, F., 711.
Mistral, G., 894.
Mittner, L., 875^{bis}.
Molière, 11, 714^{bis}, 715, 716, 984, 985.
Molnár, F., 717, 718.
Montaigne, M., 25, 723.
Montesquieu, C. L., 40¹, 92, 725.
Montherlant, H., 49.
Montolieu, I., 726.
Moreto, A., 166.
Morphé, J. P., 730.
Motley, W., 733.
Murena, H. A., 192.
Murry, J. M., 1072.
Musil, R., 502, 653, 737, 863.
Musset, A. de, 976.
- Nabokov, V., 6, 305.
Narcejac, T., 738.
Neider, C., 748.
Nerval, G. de, 289.
Newman, F., 1024.
Nietzsche, F., 324, 677.
Nilin, P., 762.
Norris, F., 763.
Novalis, 764.
- Odets, C., 766.
'Omar Khayyâm, 768.
Omero, 731.
O'Neill, E., 769, 770, 1064, 1120.
Orléans, C., 258.
Ortega y Gasset, J., 1045.
Orwell, G., 1081.
Ostrovskij, A. N., 775.
Otčenášek, J., 776.
Otero Silva, M., 777.
- Parker, C. J., 796.
Pascal, B., 207, 694.
Passavant, J. E., 54.
Pasternak, B., 353, 566, 697, 721, 724, 797, 1115.
Paustovskij, K., 798, 874.
Peisson, E., 800.
Pèlerinage Charlemagne, 792.
Penn Warren, R., 868.
Perse, S. J., 29, 365, 595, 616, 833^{bis}.
- Petőfi, S., 408, 546, 806.
Piasecki, S., 810.
Picot, A., 813.
Plawenn, O., 823.
Poe, E. A., 826, 1103.
Pope, A., 613.
Popol-Vuh, 836.
Postgate, R., 837.
Pound, E., 304, 666, 838, 839, 840.
Powell, R., 841.
Pozzo, G. M., 935.
Prescott, F. C., 430.
Prescott, W., 267.
Prešeren, F., 172.
Prévert, J., 846.
Prévost, A. F., 847, 848.
Priestley, J. B., 849.
Primoli, G. N., 752, 773.
Proust, M., 93, 94, 814, 854.
Purdy, J., 856.
Puškin, A., 498, 610, 687, 857, 858.
- Queneau, R., 866, 1003.
Quevedo y Villegas, F., 117^{bis}, 867.
- Rabelais, F., 1000.
Racine, J. B., 688, 890.
Radel, R., 702.
Radiguet, R., 871.
Rahovi, M., 873.
Ramond, L., 774.
Ransom, J. C., 228.
Rasselas, 206.
Rauke, L., 350.
Reinecker, H., 875.
Renan, E., 14.
Revel, Y. F., 844.
Reyes, A., 878.
Rigaut de Berbezilh, 880, 881.
Rilke, R. M., 583, 883, 884.
Rimbaud, A., 807.
Ritter, G., 638.
Rivoyre, C., 887.
Robbe-Grillet, A., 891.
Roberts, D., 892.
Robinson, H. M., 893.
Rolland, R., 896.
Romero, L., 264.

- Ronsard, P., 995.
 Roth, P., 153, 916.
 Rousseau, J. J., 771, 917.
 Ruark, R. C., 918.
 Ruiz, J., 706.
 Rulfo, J., 919.
 Russell, B., 128, 1126.
- Sachs, H. 398.
 Sainte-Beuve, C. A., 14, 923, 925.
 Saint John-Perse, v. Perse.
 Saint-Exupéry, A., 922.
 Sales, F., 728, 729.
 Salinas, F., 211.
 Saporta, M., 933.
 Saroyan, W., 934.
 Sarraute, N., 266, 795.
 Sartre, J. P., 5, 273, 394, 397, 677, 908, 936, 1022.
 Scève, M., 197.
 Schiller, F., 656, 820, 834.
 Schmidt, O., 9.
 Schnitzler, A., 938.
 Scholl, I., 1128.
 Schopenhauer, A., 939.
 Schulberg, B., 940.
 Schwarz-Bart, A., 67, 122, 386, 427, 941.
 Schweitzer, A., 193.
 Scott, W., 945.
 Sender, R. J., 952.
 Seton, A., 955.
 Shakespeare, W., 89, 452, 485, 511, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 1052.
 Shamir, M., 900.
 Shaw, G. B., 104, 968, 969, 970.
 Shaw, I., 971.
 Shelley, P. B., 148.
 Shên, Y., 973.
 Sherbune, Z., 974.
 Shute, N., 499.
 Siger de Brabant, 739.
 Silvester, C., 978.
 Simonon, G., 979, 980, 981, 982, 983.
 Singer, I. B., 987.
 Skard, S., 825.
 Slaughter, F. G., 989, 990.
- Soboul, A., 853.
 Šolohov, M. A., 992.
 Solov'ev, V., 713.
 Sordello, 124.
 Soubiran, A., 994.
Spagna, 37, 446, 698, 843, 855, 910.
 Spitteler, C., 745.
 Spitzer, L., 94, 146, 230, 902, 924, 1000.
 Spoerl, A., 1001.
 Staël, M. G. N., 199, 862.
 Steele, R., 1002.
 Stendhal, 122^{bis}, 196, 222, 663, 773, 897, 1004, 1005.
 Stephens, E., 1006.
 Stevenson, R. L., 1007.
 Stone, I., 1008.
 Storm, H. T., 1009.
 Strawinsky, I. F., 824.
 Styron, W., 179.
 Suga, A., 1014.
 Suodgrass, D. W., 184.
 Supervielle, J., 78.
 Svatoš, B., 1015.
 Swados, H., 153.
 Swinburne, A. C., 321.
- Tabori, P., 993.
 Tagore, R., 1018, 1019.
 Taine, H. A., 14.
 Tanizaki, J., 1020.
 Tanner, E., 1021.
 Tarle, E. V., 597.
 Tasso, T., 850.
 Taylor, B. F., 1073.
 Tejera, N., 1031.
 Telfer, D., 1032.
 Temansa, T., 551.
 Teresa (Santa), 1034.
 Terni De Gregory, W., 755.
 Terz, A., 1037.
 Thackeray, W. M., 1038.
 Thomas, D., 930.
 Thomas, G., 1040.
 Thomas, R. S., 654.
 Thorne, A., 1041.
 Thurber, J., 1042.
 Tirso de Molina, 210.
 Tjutčev, F. I., 96, 1044.
 Tolstoi, L., 47, 48, 89, 109, 241, 497, 530.
- 731^{bis}, 986, 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052.
 Torres, T., 1053.
 Tortel, J., 105.
Tristan, 126.
 Trotzki, L., 440.
 Trust, S. E., 1054.
 Tucoo-Chala, P., 462.
 Turbeville, A. S., 1057.
 Twain, M., 505, 1058, 1059.
- Uchard, M., 1060.
 Ulianich, B., 473.
 Unamuno, M., 338, 913, 914.
Upansad, 1061.
 Uris, L. M., 1062.
- Vale, E., 1063.
 Valéry, P., 290, 548, 583, 674, 676.
 Valle Inclán, R., 322, 339, 1065, 1066.
 Vallejo, A., 475.
 Vallejo, C., 696.
 Vandercammen, E., 275.
 Vazov, I. M., 1076.
 Vega Carpio, C., 988.
 Verdaguer, J., 441, 931.
 Verlaine, P., 257, 719.
 Verne, J., 1078.
 Vespucci, A., 195.
 Vidal, P., 1087.
 Vigny, A. de, 976, 1088.
 Vilallonga, J. L., 334, 1090, 1091.
 Villaurrutia, 79.
 Villiers de l'Isle, A., 719.
 Vilza, H., 1093.
 Viot, H. G., 1094.
 Vischer, F. T., 227, 641.
 Voltaire, 40², 722, 865, 1097, 1098, 1099.
 Vouthier, J., 170.
- Wagner, R., 297, 895.
 Wain, J., 1102.
 Wallace, L., 1104.
 Wallemborg, L. J., 163.
 Warren, R., 868, 1105.
 Watkins, V., 929.
 Waugh, E., 1106, 1107.
 Weber, M., 323.
 Weisenborn, G., 1108.

Weitz, M., 1074.
Welberger, H., 1109.
Wellenshoff, D., 1079.
Wells, H., 1110.
Wells, H. G., 1111.
Wesker, A., 274.
West, N., 1112.
Whitefield, G., 937.
Whitfield, J. H., 506.
Wiechert, E., 316, 348.

Wilde, O., 1113.
Wilson, C., 524, 1114.
Wilson, S., 1116.
Wilkins, E. H., 672.
Winowska, M., 1117.
Wittgenstein, L., 646.
Woolf, V., 107, 869.
Wolfert, I., 1119.
Wöss, F., 1121.
Wright, F. L., 177.

Wright, R., 1122.
Wu, C., 1123.
Wyatts, T., 799.
Yeats, W. B., 690, 1124.
Yěhūdāh, L., 1125.
You, L., 1071.
Zielinski, T. von, 742.
Zola, E., 695, 772, 1129, 1130.
Zovko, Y., 1131.
Zuckmayer, C., 1132.

INDICE

M. L. ARCANGELI MARENZI, <i>La parola</i> di Max Jacob	pag. 9
P. BROCKMEIER, <i>La Storia della poesia e della retorica francese</i> di Friedrich Bouterwek e la sua polemica contro i critici francesi del Settecento	» 21
U. CAMPAGNOLO, L'innesto dell'esistenzialismo sul marxismo: Appunti di una lettura della <i>Question de méthode</i> di J. P. Sartre	» 41
O. HESTERMANN, <i>Der unbekannte Brecht: Brecht als Erzähler</i>	» 51
F. MEREGALLI, Antonio Machado e Gregorio Marañón	» 59
L. MITTNER, L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento	» 79
C. ROMERO MUÑOZ, <i>Un cuento de Unamuno</i>	» 109

RECENSIONI. — C. BAUDELAIRE, *Critique littéraire et musicale*, texte établi et présenté par C. Pichois (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 131 - R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 132 - M. GOTH, *Franz Kafka et les lettres françaises* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 133 - A. ROBBERILLET, *Les Gommages, Le voyeur, La jalousie, Dans le labyrinthe* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 133 - J. SAREIL, *Anatole France et Voltaire* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 135 - VERCORS, *Sylva* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 136 - D. ALONSO, *Dos españoles del siglo de oro* (B. Cinti). Pag. 136 - M. CRIADO DEL VAL, *Teoría de Castilla la Nueva* (B. Cinti). Pag. 139 - C. A. CAPARROSO, *Dos ciclos de lirismo colombiano: R. MAYA, Los orígenes del modernismo en Colombia* (G. B. De Cesare). Pag. 146 - R. PINILLA, *Las ciegas hormigas* (M. T. Rossi). Pag. 149. Riassunto in italiano degli scritti pubblicati in lingua straniera . . . pag. 152

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1960, a cura di Teresa Maria Rossi - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 155 - Repertorio alfabetico. 157 - Indice dei soggetti. 197) » 153

Ugo Mursia Editore

BIBLIOTECA DI CLASSICI STRANIERI

Volumi in 16° (13 × 20) stampati su carta vergata fabbricata appositamente, rilegati alla bodoniana, con impressioni in oro e sopraccoperta. - Ogni volume L. 1200.

Questa collana si propone di realizzare qualcosa di nuovo e di utile in un campo già ampiamente sfruttato. Ogni letteratura costituisce una sezione, diretta da un docente di chiara fama; la scelta dei collaboratori è fatta in modo da integrare le più varie esigenze non solo nel campo dell'insegnamento ma anche in quello della cultura extrascolastica.

La lettura è agevolata da un accurato commento linguistico; in più un'informaticissima bibliografia offre i mezzi per estendere la conoscenza dell'autore e della sua opera.

★ *I testi contrassegnati dall'asterisco sono di nostra esclusiva per l'Italia.*

SEZIONE INGLESE E AMERICANA

Diretta da Elio Chinol

- | | |
|---------------|---|
| G. CHAUCER | <i>Troilus and Criseyde</i>
A cura di A. GUIDI. |
| ★ J. CONRAD | <i>Typhoon</i>
A cura di U. MURSIA. |
| E. DICKINSON | <i>Selected Poems and Letters</i>
A cura di E. ZOLLA. |
| ★ T. S. ELIOT | <i>Murder in the Cathedral</i>
A cura di S. ROSATI. |
| ★ W. FAULKNER | <i>Ambuscade - Spotted Horses</i>
A cura di N. D'AGOSTINO. |
| N. HAWTHORNE | <i>Short Stories</i>
A cura di A. RIZZARDI. |
| ★ T. HARDY | <i>Life's Little Ironies</i>
A cura di R. LO SCHIAVO. |

- J. KEATS *Selected Poems*
A cura di A. GUIDI.
- ★ R. KIPLING *Just So Stories*
A cura di P. DE LOGU.
- C. LAMB *Essays of Elia - Last Essays of Elia*
A cura di M. PRAZ.
- E. A. POE *Gordon Pym*
A cura di E. BASSI.
- A. POPE *The Rape of the Lock*
A cura di G. PELLEGRINI.
- W. SHAKESPEARE *Hamlet*
A cura di A. GUIDI.
- W. SHAKESPEARE *Julius Caesar*
A cura di C. FOLIGNO.
- W. SHAKESPEARE *Macbeth*
A cura di C. FOLIGNO.
- W. SHAKESPEARE *Romeo and Juliet*
A cura di C. FOLIGNO.
- W. SHAKESPEARE *Sonnets*
A cura di B. CELLINI.
- R. STEELE-
J. ADDISON *Essays*
A cura di E. CHINOL.
- L. STERNE *Sentimental Journey*
A cura di P. F. KIRBY.
- R. L. STEVENSON *The Pavilion on the Links*
A cura di S. ROSSI.
- A. TENNYSON *Selected Poems*
A cura di M. PAGNINI.
- ★ H. G. WELLS *Six Short Stories*
A cura di F. FERRARA.

SEZIONE TEDESCA

Diretta da Ladislao Mittner

- ★ B. BRECHT *Die Ausnahme und die Regel*
Das Verhör des Lukullus
A cura di P. CORAZZA.
- C. BRENTANO *Ausgewählte Märchen*
A cura di B. TECCHI.
- W. GOETHE *Egmont*
A cura di E. BURICH.
- F. GRILLPARZER *Medea*
A cura di L. VINCENTI.

- H. HEINE *Aus den Prosawerken*
A cura di P. CHIARINI.
- ★ F. KAFKA *Skizzen, Parabeln Aphorismen*
A cura di G. BAIONI.
- ★ H. KESTEN *Auswahl aus den Novellen und Schriften*
A cura di I. MAIONE.
- G. LESSING *Nathan der Weise*
A cura di C. CASES.
- C. F. MEYER *Die Versuchung des Pescara*
A cura di G. V. AMORETTI.
- ★ R. M. RILKE *Ausgewählte Gedichte*
A cura di L. MITTNER.
- ★ G. VON LE FORT *Gelöschte Kerzen*
A cura di D. VALENTI.
- ★ E. WIECHERT *Hirtennovelle*
A cura di E. POCAR.

SEZIONE FRANCESE

Diretta da Giovanni Macchia

- ★ A. CAMUS *Noces*
A cura di R. TIAN.
- G. FLAUBERT *Trois contes*
A cura di C. CORDIÉ.
- A. R. LESAGE *Turcaret*
A cura di M. SPAZIANI.
- J. RACINE *Bérénice*
A cura di L. DE NARDIS.
- STENDHAL *Historiettes romaines*
A cura di M. COLESANTI.
- ★ VERCORS *Le silence de la mer - La marche à l'étoile*
A cura di F. PETRALIA.

In preparazione opere di P. Corneille, G. de Maupassant, Molière, A. Rimbaud e altri.

SEZIONE SPAGNOLA

Diretta da Franco Meregalli

- M. DE CERVANTES *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*
A cura di C. VIAN.
- F. LOPE DE VEGA *El caballero de Olmedo*
A cura di G. MANCINI.

F. G. LORCA

Mariana Pineda

A cura di V. BODINI.

TIRSO DE MOLINA

La prudencia en la mujer

A cura di C. SAMONÀ.

* * *

Romances Viejos

A cura di F. MEREGALLI.

In preparazione opere di J. L. Borges, A. Machado, P. Neruda e altri.

SEZIONE RUSSA

Diretta da Ettore Lo Gatto

A. PUŠKIN

Povesti Pokojnogo Ivana Petroviča Belkina

A cura di E. LO GATTO.

L. TJUTČEV

Stichotvorenija

A cura di E. BAZZARELLI.

EDIZIONI TAUCHNITZ

La nostra Casa è distributrice esclusiva per l'Italia delle notissime edizioni TAUCHNITZ, che hanno pubblicato *nel testo originale* tutte le più note opere della moderna *letteratura inglese e americana*.

Volume normale	Lit. 400
Volume doppio (un asterisco)	Lit. 600
Volume triplo (due asterischi)	Lit. 750

Nuova Serie con copertina a colori plasticata.

A. ALINGTON	<i>The Vanishing Celebrities</i>
N. BALCHIN	<i>A Sort of Traitors</i>
★ N. BALCHIN	<i>Lord, I Was Afraid</i>
L. BELHAVEN	<i>The Eagle and the Sun</i>
E. BIGLAND	<i>The Indomitable Mrs. Trollope</i>
★ G. BLAKE	<i>The Shipbuilders</i>
★ P. S. BUCK	<i>Come, My Beloved</i>
P. S. BUCK	<i>The Good Earth</i>
P. S. BUCK	<i>The Mother</i>
R. L. CARSON	<i>The Sea Around Us</i>
G. K. CHESTERTON	<i>The Innocence of Father Brown</i>
A. C. CLARKE	<i>The Exploration of Space</i>
J. CONRAD	<i>Almayer's Folly</i>
J. CONRAD	<i>The Secret Agent</i>
J. CONRAD	<i>Typhoon and Other Stories</i>
P. DIXON	<i>Farewell, Catullus</i>
★ D. DU MAURIER	<i>The Loving Spirit</i>
★★ D. DU MAURIER	<i>Rebecca</i>
L. FISCHER	<i>The Life of Mahatma Gandhi</i>
C. S. FORESTER	<i>The Happy Return</i>
J. GALSWORTHY	<i>The Dark Flower</i>
J. GALSWORTHY	<i>The Forsyte Saga</i>

R. GODDEN	<i>Black Narcissus</i>
★ E. GOUDGE	<i>The Herb of Grace</i>
R. GRAVES	<i>Seven Days in New Crete</i>
J. N. HALL	<i>The Far Lands</i>
★ A. HUXLEY	<i>Those Barren Leaves</i>
H. JAMES	<i>A Little Tour in France</i>
H. JAMES	<i>Washington Square</i>
K. J. JEROME	<i>Three Men on the Bummel</i>
★★ S. KAYE-SMITH	<i>The End of the House of Alard</i>
★ M. KENNEDY	<i>The Constant Nymph</i>
R. KIPLING	<i>The Second Jungle Book</i>
★ M. DE LA ROCHE	<i>Jalna</i>
★★ M. DE LA ROCHE	<i>Whiteoaks</i>
★★ M. DE LA ROCHE	<i>Finch's Fortune</i>
★★ M. DE LA ROCHE	<i>The Master of Jalna</i>
★ M. DE LA ROCHE	<i>Whiteoak Harvest</i>
M. DE LA ROCHE	<i>The Very House</i>
M. LAVIN	<i>Tales from Bective Bridge</i>
A. LOOS	<i>Gentlemen Prefer Blondes but Gentlemen Marry Brunettes</i>
K. MANSFIELD	<i>Bliss and Other Stories</i>
C. MORGAN	<i>Portrait in a Mirror</i>
L. MORGAN	<i>Inside Yourself</i>
★ E. A. POE	<i>Fantastic Tales</i>
J. B. PRIESTLEY	<i>Angel Pavement (Vol. I) - Angel Pavement (Vol. II)</i>
F. PROKOSCH	<i>Nine Days to Mukalla</i>
J. PUDNEY	<i>The Thomas Cook Story</i>
H. RUESCH	<i>Top of the World</i>
W. SANSOM	<i>The Passionate North</i>
W. SAROYAN	<i>The Assyrian and Other Stories</i>
S. SASSOON	<i>Memoirs of a Fox-Hunting Man</i>
R. C. SHERRIFF-	
V. BARTLETT	<i>Journey's End</i>
M. STEEN	<i>The Swan</i>
R. L. STEVENSON	<i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde and The Inland Voyage</i>
E. TAYLOR	<i>A Wreath of Roses</i>
J. TICKELL	<i>See How they Run</i>
M. TROUNCER	<i>Madame Récamier</i>
H. A. VACHELL	<i>The Hill</i>
H. WALPOLE	<i>Jeremy at Crale</i>
H. WALPOLE	<i>The Silver Thorn</i>
★★ H. WALPOLE	<i>The Cathedral</i>
P. G. WODEHOUSE	<i>The Mating Season</i>
P. G. WODEHOUSE	<i>Ring for Jeeves</i>

Finito di stampare
nel 1962
per conto di U. Mursia Editore
in Milano
dallo Stabilimento Grafico Ponzoni