

ANNALI DI CA' FOSCARI
1963

ANNALI

della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

DI

CA' FOSCARI

II

1963



U. MURSIA & C.

COMITATO DI REDAZIONE

Alfredo Cavaliere, Franco Meregalli, Ladislao Mittner

Franco Meregalli, direttore responsabile.

Autorizzazione del Tribunale di Venezia, n. 364, 25 ottobre 1963.

© Copyright Istituto Universitario «Ca' Foscari», Venezia - 1963.

SOMMARIO

M. L. ARCANGELI MARENZI, <i>La parola</i> di Gérard de Nerval	pag. 9
P. BROCKMEIER, La genesi del pensiero di Albert Camus	» 27
E. CACCIA, Il linguaggio dei « Malavoglia » tra storia e poesia	» 39
U. CAMPAGNOLO, La filosofia come... filosofia	» 69
E. DEL COL, Il <i>nouveau roman</i>	» 79
A. M. GALLINA, Juan Ramón Jiménez petrarchista	» 101
M. NALLINO, Venezia in antichi scrittori arabi	» 111
R. PIZZINATO, Il realismo lirico di Bunin	» 121
S. POLACCO CECCHINEL, Il concetto di previsione nel pensiero di Benedetto Croce	» 127
V. SOLA PINTO, William Blake, poet, painter and visionary	» 137
A. URIBE ARCE, Panorama personal de la actual literatura en Chile	» 155

RECENSIONI. — R. M. ALBERÈS, *Histoire du roman moderne* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 165 - A. BOSQUET, *Verbe et vertige* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 169 - G. POULET, *Les métamorphoses du cercle* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 172 - *Configuration critique de Albert Camus: Camus devant la critique anglo-saxonne* (W. Rupolo). Pag. 175 - J. GUILLÉN, *Lenguaje y poesía* (F. Meregalli). Pag. 177 - ANDERSON IMBERT-FLORIT, *Literatura hispano-americana* (F. Meregalli). Pag. 180 - J. MARTÍ, *Versos selección y notas de E. Florit* (G. Meo Zilio). Pag. 181 - E. DE NORA, *La novela española contemporánea* (C. Romero). Pag. 184 - *Anuário da Literatura brasileira 1960 e 1961* (T. M. Rossi). Pag. 203.

Riassunto in italiano degli scritti pubblicati in lingua straniera	pag. 209
<i>Pubblicazioni ricevute</i>	» 211

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1961, a cura di Teresa Maria Rossi - (*Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate.* 215 - *Repertorio alfabetico.* 217 - *Indice dei soggetti.* 249) pag. 213

LA «PAROLA» DI GÉRARD DE NERVAL¹⁾

« *Ce que je vois là n'est qu'une écorce. Le plus important est invisible.* »²⁾

Non è facile cogliere l'arco e lo spessore della parola di Nerval, fissarne i limiti nello spazio e nel tempo, percorrerne le orbite molteplici, contemplarne il volto di folle, quel volto a cui il poeta diede fattezze di bellezza. La follia, l'essere senza forma, ricomponne la veste discinta della furia antica nel coro delle *Filles du feu*, prendendo un nome in *Aurélia* e accendendo la pupilla spenta nel lucido sguardo delle *Chimères*.

« L'écriture naturelle, c'est le geste fixé »³⁾ dice Alain e soggiunge che il nostro « a » rassomiglia ancora all'alfa greca che era l'immagine semplificata di una testa di bue. Più che la cosa bisogna trovare la *linea* che avvolge la cosa: linea curva, retta, circolare. Studiare una parola è ritrovare una traccia, è far riaffiorare « le signe effacé », è ricomporre « la gamme dissonante ». ⁴⁾ Ma come ritrovare la traccia nel deserto devastato dal simun della pazzia, come far palpitare sulla logora moneta del segno i tratti di un viso, come raccogliere ad uno ad uno i frantumi delle voci discordi e ricomporle nella voce e nel canto?

Nerval prova il bisogno, quando si sente più che mai avvinghiato dal nodo scorsoio della follia, di fissare col carbone, sulla parete, il segno che gli sfugge, di ridare, anche se inconsciamente, la vita al gesto antico e s'accorge che dal labirinto delle forme informi una figura esce chiara ed oscura insieme: Aurélia. Alfa ed Omega, principio e fine di una parola la cui catarsi si proietta oltre il segno che l'esprime. ⁵⁾

Nerval fallisce come uomo ma non come poeta, e non fallisce in quanto riesce a gettare la parola al di là del muro di una realtà spietata. Ma se vi riesce egli vi riesce dopo aver scavalcato muri e muriccioli, percorrendo ad una ad una le orbite di un lentissimo cammino di cui non ci sono rimaste che tracce appena visibili sulle pagine di un libro. È sul filo d'Arianna di queste orbite che noi osiamo avventurarci, senza presunzione e senza prevenzione, liberi come lo richiede la natura stessa della parola nervaliana, ma anche prudenti per non lasciarci strozzare da quello stesso cappio che ha

soffocato l'ultimo grido di Aurélia. Senza presunzione, ben consci che « chaque lecture n'est jamais qu'un parcours possible, et d'autres chemins restent toujours ouverts », ma senza neppure lasciarci bendare gli occhi da altre mani, perché, come ancora dice Richard « le chef-d'œuvre c'est justement l'œuvre ouverte à tous les vents et à tous les hasards. »

Vi è un passaggio ben noto di *Aurélia* che ci dà, in una specie di grafico, il non facile respiro dell'opera di Nerval:

« D'immenses cercles se traçaient dans l'infini comme les orbes que forme l'eau troublée par la chute d'un corps, chaque région peuplée de figures radieuses se colorait, se mouvait et se fondait tour à tour et une divinité, toujours la même, rejetait en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations et se réfugiait enfin insaisissable dans les mystiques splendeurs du ciel d'Asie. »⁶⁾ Georges Poulet dice, commentando queste righe per inserirle nella ruota delle ore nervaliane, che vi è qui non solo l'immagine di una donna o di una divinità ma « le symbole même de la pensée de Nerval, qui, à partir de son centre, se diffuse, toujours semblable à elle-même en la diversité de ses imaginations ». ⁷⁾ In realtà partire da questo centro per risalire lentamente alla superficie sarebbe un camminare a ritroso. Quando noi gettiamo una pietra nell'acqua, non vediamo piú la pietra, ma solo dei circoli molteplici. Sono essi il segno visibile e tangibile della pietra che non è piú toccabile e visibile. Da essi si deve partire per ritrovare la pietra. Fissare il numero di questi cerchi non è possibile. Il numero è sempre una convenzione. Così, se noi diciamo che le orbite della parola di Nerval sono cinque, il numero non è che un *modus dicendi* che ci permette di seguire approssimativamente il cammino del poeta e di ritrovare la pietra gettata nel fondo. La parola è un mondo in cammino. Dalla estrema rarefazione del *Voyage en Orient* e, in modo diverso, de *Les illuminés*, all'estrema condensazione di *Aurélia* e delle *Chimères*, attraverso i passaggi piú o meno obbligati dei *Petits châteaux de Bohème*, *Nuits d'octobre*, *Promenades et souvenirs* e delle *Filles du feu*. La « géographie magique d'une planète inconnue »⁸⁾ è già potenzialmente « l'explication orphique de la terre. »⁹⁾ Le due espressioni si sovrappongono con un'aderenza verbale d'immagini e di concetto. *Voyage en Orient*, *Les illuminés*, *Petits châteaux de Bohème*, *Les nuits d'octobre* e *Promenades et souvenirs* ci danno uno spazio e un tempo in superficie e, direi quasi, esterno. *Les filles du feu*, *Aurélia*, *Les chimères* ci danno uno spazio e un tempo in profondità, interno. Linea orizzontale e linea verticale. Il fiore¹⁰⁾ nascerà nella stella,¹¹⁾ questa stella caduta, come una pietra, nelle acque profonde dell'anima nervaliana.

Lalou lega il linguaggio nervaliano a quello di Aloysius Bertrand e di Baudelaire, affermando: « Ils ne s'enregistrent pas dans une école, ils ne traversent point l'air comme d'aveugles comètes; disons plutôt qu'ils forment une sorte de constellation. »¹²⁾ Diremmo invece che la parola nervaliana è una cometa solitaria e errante, un mondo di fuoco circonfuso di luce bian-

ca; come i re Magi dell'Oriente camminavano guidati dalla stella, così Nerval cammina verso la stella-espressione, alla ricerca di un segno che *veda* e che *ricordi*, un segno capace di proiettarsi in avanti senza perdere di vista ciò che ha dietro le spalle e che trascina con sé in una larga scia di nebulosa.

Ci pare esatta l'osservazione di Emile Henriot là dove dice che la poesia di Nerval si trova « dans le rappel de ce qui n'est plus, qui aurait pu être, dans cette suppression du temps, qui est le fait du souvenir, laquelle relie mystérieusement le présent au passé, jette des ponts aériens sur les abîmes et fait communiquer en nous, ces parties de nous-mêmes que l'on croit effacées et qu'une impression nouvelle nous ravvive et nous restitue. »¹³⁾

Forse che il ricordo abolisce la creazione?

Pierre Audiart arriverà a dire che non v'è in Nerval una fantasia realmente creatrice, ma solo una grande facilità di rievocare l'emozione del ricordo o dei ricordi.¹⁴⁾ Sta di fatto che il ricordo o i ricordi sarebbero ben povera cosa se non ci fosse la fantasia che li ricompone ridonando ad essi dimensioni diverse, staccandoli dall'involucro del transitorio per lasciarli nella nudità dell'essenziale. « Je me mis à chercher dans le ciel une étoile, que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée. L'ayant trouvée je continuais ma marche en suivant les rues dans la direction desquelles elle était visible, marchant pour ainsi dire au devant de mon destin et voulant apercevoir l'étoile jusqu'au moment où la mort devait me frapper. »¹⁵⁾

Parola che va verso qualcosa: « Où vas-tu?... vers l'Orient ». Segno che non sa da dove viene: « D'où venait-il? Mystère ». Parola che viene dalla notte e va verso il sole. Inconsciamente il linguaggio cerca un ambiente, uno spazio che ne potenzi l'energia snervata dai veleni dell'Occidente e ne sprema i succhi vitali. E lo cerca nella speranza di abolire il tempo vecchio che sta divenendo una camicia di forza che impedisce ogni libertà di gioco.

« J'avais bien senti déjà qu'en mettant le pied sur cette terre maternelle, en me replongeant, aux sources vénérées de notre histoire j'allais arrêter le cours de mes ans, que je me refaisais enfant à ce berceau du monde, jeune encore au sein de cette jeunesse éternelle. »¹⁶⁾ Il primo attacco contro il tempo è sferrato, ma il colpo è mancato perché non è stato tenuto conto dello spazio. Ed è appunto questo calcolo sbagliato che sbilancia l'espressione nervaliana, rendendola vittima dell'illusione romantica. Nel *Voyage en Orient*¹⁷⁾ che ci sembra costituire l'orbita esterna del linguaggio di Nerval, la forza centrifuga è infinitamente superiore alla forza centripeta. Ecco perché la parola è continuamente proiettata fuori della sua traiettoria naturale, ecco perché essa non avverte che molto debolmente l'attrazione d'un punto. Perché il centro possa attirare bisogna che pesi. Ma il tessuto dello spazio è troppo vasto perché l'io di Gérard possa esercitare una reale e sensibile pressione. Di modo che anche se, sotto un certo punto di vista, il *Voyage* costituisce « la véritable table tournante »¹⁸⁾ dell'opera nervaliana, anche se lo

prendiamo come punto di partenza¹⁹⁾ per uno studio di Nerval, dobbiamo però sempre tener conto che si tratta della parte piú labile del suo linguaggio. A ragione dice lo Schneider che in questo momento Nerval « voit la ligne tracée sur la carte, mais il ignore encore qu'elle figure sa propre course et qu'il doit vouloir la suivre. »²⁰⁾

Lo spazio reale, lo spazio letterario, lo spazio mitico s'alternano e si sovrappongono in parità di forze. E su questo spazio tridimensionale l'io di Gérard è sballottato come un turacciolo di sughero, « voyageur sans bagages ». Il lettore ha continuamente l'impressione di essere portato via dalla pagina, e si trova ad ogni momento in luoghi diversi, dinanzi a volti nuovi che non sono ancora l'anima torturata di Nerval e il volto di Aurélia. Nel *Voyage* il molteplice non ci dà ancora il coro.²¹⁾ Si tratta di volti staccati e isolati l'uno dall'altro, di creazioni senza radice. Solo Adoniram e Balkis²²⁾ riescono a creare una certa atmosfera e a mantenersi in una certa stabilità, forse perché, meglio delle altre figure rubate al mito e alla letteratura, essi figurano il dramma nervaliano. Adoniram sceglie la sua donna, Balkis la « déesse aux paroles dorées », ma pur riuscendo a staccarla da Salomone non riesce a trascinarla con sé nel suo inferno di fuoco, non riesce a liberarla dalle « vulgarités de la forme » trasformando in vergine folle una parola che non lo è, e solo rimane e penetra nel suo inferno di fuoco, così come piú tardi Nerval perderà Aurélia e solo rimarrà nella casa dei pazzi. Il fallimento di Adoniram è l'eterno fallimento di Prometeo. Egli cade colpito a morte dal destino cieco, vittima dello spazio, del troppo spazio.

C'è però una cosa che bisognerebbe notare. L'avventura di Adoniram, pur rimanendo sempre marginale agli effetti del linguaggio nervaliano, costituisce come una specie di ponte di collegamento tra la prima e la seconda orbita, tra lo spazio e il tempo, tra una veggenza che viene proiettata violentemente nel mito e una veggenza che s'inserisce faticosamente nella storia. Con *Les illuminés*,²³⁾ abbandonando in certo qual modo il filo di fuoco di Arianna per afferrare il filo spinato della storia, Nerval limita l'orbita del suo cammino, ma ci offre un elemento che dà il primo giro di vite alla scrittura: la follia. Anche Adoniram in fondo è un folle, ma si tratta di una follia giustificata dal genio e proiettata violentemente nel mito. Gli *Illuminés* sono un « Eloge de la Folie », ma di una follia che non trova giustificazione nel genio e si inserisce in un determinato momento storico e letterario che va dal 1500 al 1700. « Il n'est pas donné à tout le monde — così inizia Nerval — d'écrire l'Eloge de la Folie; mais sans être Erasme, ou Saint-Evrémont, on peut prendre plaisir à tirer du fouillis des siècles quelque figure singulière qu'on s'efforcera de rhabiller ingénieusement, — à restaurer de vieilles toiles... ». ²⁴⁾ Non tutti gli *Illuminés* sono pazzi come Raoul de Spifame, ma tutti hanno il loro « grain de folie » che li lega l'uno all'altro e li fa convergere verso un unico fuoco anche se in realtà sono degli « excentriques », ²⁵⁾ personaggi periferici. Fintantoché il segno si disperde in viaggi

lontani nello spazio-mito e in folli scorribande nel tempo-storia, esso non resta che povera scrittura. Gli *Illuminés* son ben povera cosa, considerandoli nell'arco del linguaggio nervaliano, appunto perché l'io cercando se stesso nel Roi de Bicêtre, nell'Abbé de Boucquoi, in Cazotte, in Cagliostro, in Quintus Aucler, in Monsieur Nicolas, si mistifica e si contamina perdendosi nel labirinto dei libri senza riuscire a creare il suo libro, mettendo sul volto maschere deformanti, indossando abiti ora troppo stretti ora troppo larghi. Il vero abito, quello che gli calza a pennello, Nerval non lo troverà negli armadi della storia letteraria o della pseudo-storia, ma lo troverà nel cassetto della zia di *Sylvie*,²⁶⁾ e sarà con quello che egli andrà incontro ad Aurélie. Negli *Illuminés* l'espressione si perde quindi in un *tempo* che non è il tempo di Nerval, così come nel *Voyage* si perdeva in uno *spazio* che non era lo spazio di Nerval. L'elogio della follia cade nella retorica perché Nerval non sa cantare ancora la *sua* follia.

In piú, spazio e tempo, in queste due orbite, rimangono scissi, autonomi. È solo in un terzo momento che questi due elementi s'incontrano e lo sguardo avanza e retrocede in un gioco sottile di controdanza facendosi *promenade et souvenir*. Ma per giungere a questo bisogna che il segno trovi il suo Oriente in uno spazio puntellato da qualche castello di granito e ombreggiato dalle antiche foreste di Francia e ritrovi il tempo perduto là dove *bohème* e infanzia tremano nel volto intatto di fanciulle; bisogna infine che una certa stanchezza ne rallenti il cammino e lo faccia sostare, di tanto in tanto, sotto qualche filare di olmi e lungo qualche sorgente. « Avec le temps, la passion des grands voyages s'éteint, à moins qu'on ait voyagé assez longtemps pour devenir étranger à sa patrie. Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer. »²⁷⁾

Entriamo così insensibilmente nella terza orbita²⁸⁾ della parola nervaliana. Lo spazio si sposta lentamente da Parigi al Valois.²⁹⁾ L'ombra di Balkis si aggira enigmatica e insidiosa tra i *dandy* delle *jeunesse dorée*, attirando ancora nei gorgi dell'allucinazione l'incauto Gérard che non riesce a comporre in armonia la gamma dissonante dei ricordi. « Elle venait me proposer l'éternelle énigme que le Sage ne put résoudre... »³⁰⁾

Dickens e Diderot giocano col topo di biblioteca divertendosi a intralciargli il viaggio a Meaux per farlo smarrire nel dedalo delle pagine e nelle *Nuits d'octobre* si ha l'impressione che la ruota delle ore nervaliane strida faticosamente senza riuscire a vincere l'attrito del tempo. Nerval lotta piú con i mulini a vento della letteratura che con le serpi che gli si attorcigliano dentro.

Ma vi è, chiarissimo, un lento andare verso un'intimità piú raccolta attraverso questo continuo divagare, questo sperdersi e ritrovarsi al punto di partenza, questo costruire castelli di carte che il minimo alito di vento fa cadere.³¹⁾ « Reconstituons nos souvenirs... » dice nelle *Nuits d'octobre*, ma non ci riesce.

Ma quando liberandosi improvvisamente, anche se per attimi solamente, dalle strettoie della letteratura e dai fantasmi della notte, riesce a raggiungere la foresta di Compiègne e i fiumi Aisne e Oise, quando le due torri di Saint-Leu lo conducono a Chantilly, allora il tempo perduto riaffiora nella leggerezza di *Juvenilia*, di *Premières années*, del *Voyage au nord*, di *Héloïse, Chantilly*.³²⁾ « Me direz-vous pourquoi j'aime tout le monde dans ce pays, où je retrouve des intonations connues autrefois, où les vieilles ont les traits de celles qui m'ont bercé, où les jeunes gens et les jeunes filles me rappellent les compagnes me da première jeunesse... Il y a dans ces sortes de villes quelque chose de pareil à ces cercles du purgatoire de Dante immobilisé dans un seul souvenir, et où se refont dans un centre plus étroit les actes de la vie passée. »³³⁾ Un'atmosfera nuova ci avvolge improvvisamente e ci obbliga a chiederci che cosa accade. La follia non ci guarda piú con l'occhio infuocato di Adoniram o con lo sguardo sfuocato degli *Illuminés*, ma con lo sguardo velato e dolce della madre che s'inquadra in una miniatura del XVIII secolo,³⁴⁾ e con quello meno velato e piú vivace di Célénie « couronnée d'ache et de nénuphar, découvrant, dans son rire enfantin, dans ses joues à fossettes, les dents de perles de la nixe germanique. »³⁵⁾ C'è un nuovo corteo di ombre che avanza guidato da due ombre che non sono piú Salema e Balkis e non sono ancora le figlie del fuoco. Whaby, Salema, Setalmuc, la regina di Saba preannunciavano il lungo corteo delle donne nervaliane, ma non costituivano che un suono di corno lontano. La madre e Célénie lo aprono formando quasi l'anello di congiungimento tra la terza e la quarta orbita tra la gamma dissonante e il *coro* che è forma e armonia.

Con *Promenades et souvenirs* noi cominciamo ad entrare nel vero e proprio sottosuolo nervaliano. È il momento in cui la linea da orizzontale si fa verticale, in cui spazio e tempo si fanno uno, la tredicesima ora. Si apre davanti al lettore una voragine attorno alla quale danzano come baccanti *les filles du feu*.

*Les filles du feu*³⁶⁾ non ci danno piú una scrittura, ci danno un linguaggio, il linguaggio di Nerval. Dice Bosquet che Nerval è il primo di tutta una tradizione poetica che trasforma il verbo poetico in vertigine,³⁷⁾ che porta cioè la scrittura là ove nessuno aveva ancora osato portarla, liberandola dalla convenzione di una forma troppo rigida ed esterna senza intaccarne la struttura interna. Le lascia quindi la logica cartesiana, e la porta così, tutta bagnata di « clarté », in una notte pascaliana. Anche Novalis porta Enrico nella grotta azzurra, ma lui resta al di fuori. Gérard vi entra e non ne esce piú. In fondo, quando egli traduce il Faust iniziando la sua carriera letteraria, non fa che cercare fuori di sé quello che già porta tragicamente in sé come un destino. E quando si accorge per sua fortuna che è inutile che egli guardi e cerchi fuori di sé, che lo spazio e il tempo li porta dentro di sé e la sua parola non deve essere che l'espressione del *suo* spazio e del *suo* tempo, allora si libera dalla convenzione, ma se ne libera senza venir meno al galateo fran-

cese, geloso custode delle « bienséances ». Così la vertigine rimane segno, parola e la « mise en mot » non è « une mise à mort ». ³⁸⁾

Quante sono le figlie del fuoco? Chi sono? Da dove vengono? La critica ³⁹⁾ ha risposto troppo bene a queste domande perché si abbia l'ardire di rispondere. Noi non vogliamo che considerarle nel loro insieme, in funzione di tutta l'opera nervaliana. Il particolare non porterebbe che ad una dispersione inutile.

Le *Filles du feu* costituiscono il *coro* della tragedia. Il coro fa, sí, parte viva della tragedia ma ne resta anche, sotto un certo punto di vista, distaccato. Qual è la funzione del coro nella tragedia antica? Quella di legare in una sola voce, in unità, i frammenti sparsi dell'azione. Unito indissolubilmente all'azione stessa, esso ne scioglie la contrazione violenta e ne allenta i nodi. Sviluppa la catarsi nella catastrofe. Porta l'epilogo nelle lucide sfere del canto. Quei nomi e quei volti di donna che finora si erano presentati slegati e senza voce, qui si danno tutti la mano e divengono corona, danza e muraglia di fuoco.

Nel coro le voci discordi si unificano: i volti del mito, della storia, del libro, del sogno, del ricordo, della follia diventano un unico volto, anche se non ancora un unico nome. Figlie di Adoniram e di Prometeo, figlie di Orfeo e di Dionisio, figlie del sole e della notte, figlie del tempo e dello spazio. La critica può ben perdersi in mille congetture, attingere a tutte le fonti; ma non arriverà mai a penetrare il mistero di queste creature che si staccano come foglie d'oro dalle pagine non sempre d'oro del libro e della storia, e si sciolgono come liberi uccelli dalla gabbia di ferro del tempo. I critici si preoccupano troppo di trovare per esse un luogo di nascita e una paternità piú o meno legittima, prendendo così al laccio se stessa piú che la parola che non può essere presa prigioniera neppure dallo sguardo.

« La poésie est aussi mystérieuse que l'amour — dice Rousseau — parce qu'elle s'efforce comme l'amour de réaliser totalment la vie de même temps que d'y échapper » (A. Rousseau, *Littérature de XXe siècle*, V. I, A. Michel, Paris, 1938, pp. 220). La madre, Célénie, Adrienne, Octavie, Isis, Pandora, Sylvie... Si staccano dalla tela di un pastello, si sprigionano come ninfe dallo specchio di una sorgente, sbocciano da una vecchia ballata, e nel momento stesso in cui vogliamo afferrarle sfuggono alla presa non lasciandoci tra le mani che un *nome*. ⁴⁰⁾

È ben vero che « la bellezza (e la semplicità) di Sylvie è tale che non sono riuscite a guastarla nemmeno le elucubrazioni metafisiche e mitologiche dei critici moderni », ⁴¹⁾ ma ci si chiede perplessi se riuscirà sempre la Bella a sfuggire alla Bestia. La critica ha bisogno di capire e non si accontenta finché non ha divorato qualcosa. Mentre qui non c'è nulla da capire, ma solo da camminare appena su orme, che la minima pressione cancella. Il miracolo, se si può usare questa parola, è ora in un'espressione che si svolge in un tempo che non è piú soggetto alla misura ordinaria, in uno spazio la cui

estensione è solo apparente perché, in realtà, l'io nervaliano è già prigioniero di se stesso. « Il y a quelques jours on m'a cru fou ». ⁴²⁾ Le maschere sono cadute. Sylvie gli ha dato l'abito da sposo. Non si tratta più di fare l'elogio della follia, ma della propria follia.

« Une fois persuadé que j'écrivais ma propre histoire, je me suis mis à traduire tous mes rêves, toutes mes émotions, je me suis attendri à cet amour pour une étoile fugitive qui m'abandonnait seul dans la nuit de ma destinée... Puis un rayon divin luit dans mon enfer; entouré de monstres contre lesquels je luttais obscurément, j'ai saisi le fil d'Ariane et des lors toutes mes visions sont devenues célestes... Quelque jour j'écrirai l'histoire de cette "descente aux enfers" et vous verrez qu'elle n'a pas été entièrement dépourvue de raisonnement si elle a toujours manqué de raison » ⁴³⁾ scrive Gérard de Nerval all'amico Alexandre Dumas nel dedicargli le *Filles du feu*. Orfeo si libera dal mito per essere la lucida coscienza di esso, una presa di possesso personale e individuale. Le figlie del fuoco accompagnano con il loro canto la discesa fatale. La follia ci guarda già con le pupille medesime di Gérard. Ancora un poco ed essa ci guarderà con gli occhi accesi di Aurélia. Nella gamma dei suoni discordanti il motivo della follia si fa sempre più nitido, sempre più distinto, fino ad occupare da solo tutto lo spazio sonoro.

« De même qu'il est bien dans une symphonie même pastorale de faire revenir de temps en temps le motif principal, gracieux, tendre ou terrible, pour enfin le faire tonner au final avec la tempête graduée de tous les instruments... » dirà Nerval in *Angélique*, — così, aggiungiamo noi, questa Circe continua ad attirare sempre più vicino a sé l'incauto Principe d'Aquitania fino a farne la sua vittima. E per farlo prende le sembianze di tutte le donne con le quali s'è incontrato l'uomo, il poeta, l'erudito, l'esoterico, il malato, tramutandosi ora in castellana ora in contadinella, ora in dea ora in ninfa, prendendo le nazionalità più svariate, dalla viennese Whaby alla mitica Isis, dall'inglese Octavie alle francesi Angélique, Adrienne, Sylvie, fino a trovare un *tredecimo* volto in colei che saprà fondere nell'uno tutti i nomi, tutte le sembianze, tutte le forme: *Aurélia*. ⁴⁴⁾

« La treizième revient... C'est encor la première
Et c'est toujours la seule, ou c'est le seul moment;
Car est-tu reine, o toi! La première ou dernière? » ⁴⁵⁾

Il nome di Aurélia appare già tra le *Filles du feu*. La troviamo nella novella *Sylvie* verso la fine (cap. XIII) ma essa è ancora impacciata nelle vesti pesanti dell'attrice Jenny Colon. Tra le « figlie del fuoco » Aurélia resta una creazione minore, incompleta, anche se ciò può sembrare un controsenso. Ma quando essa lascia cadere le vesti della realtà storica senza aver paura di mostrarsi nella sua nudità di figlia della follia, allora Aurélia opera quello a cui Breton invano cercherà di arrivare, e con lui i troppi perlustratori del-

l'inconscio, « la résolution future de ces états, en apparence si contradictoires, que son le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité* ». ⁴⁶⁾ Se con le *Filles du feu* la parola nervaliana si getta nella voragine aperta, con *Aurélia* la parola giunge al centro. Ecco perché non si può quasi più parlare di orbita ma di un punto, anche se in realtà questo punto, visto con lenti d'ingrandimento, è ancora orbita, cammino, giro chiuso. La parola è giunta al *centro* di fuoco, alla stella che brilla come una meteora fuggitiva lungo tutta l'opera nervaliana. L'espressione non si trova più a suo agio nella casa della saggezza e sceglie volontariamente la sua aulica dimora: una casa di pazzi.

« Je fus transporté dans une maison de santé. » ⁴⁷⁾

La follia non è più nel futuro ma nel presente. Il segno non va più verso qualcosa né si volge indietro a ritrovare qualcosa ma ha trovato una certa fissità. La follia ci guarda ormai con la pupilla di Aurélia. Il Lemaître osserva che il miglior commento ad *Aurélia* è dato dalle parole del dottor Blanche, amico e medico curante di Nerval: « Il voyait sa folie face à face. » ⁴⁸⁾

Un incontro fortuito? No, un incontro preparato con cura minuziosa da altri incontri di cui quello con Faust ⁴⁹⁾ va annoverato tra i più importanti.

Abbiamo fugacemente percorso le varie orbite del linguaggio nervaliano, abbiamo visto come ogni orbita viene assunta dalla successiva in una graduale limitazione dello spazio reale e del tempo storico, abbiamo notato come l'espressione si potenzia e si condensa lentamente in un nome, Aurélia-follia, abbiamo visto ancora come spazio e tempo si fondono in unità e come la parola lascia cadere ad uno ad uno i molteplici volti, come vesti ormai logore e inservibili, ritrovandosi e trasfigurandosi nell'unico volto di Aurélia. Si tratta ora di vedere in che modo l'espressione nervaliana pur trovando l'immobilità del punto, continua tuttavia ad essere orbita, universo in cammino. La *Vita nuova* del linguaggio nervaliano si realizza, sí, nella catastrofe, ma anche nel connubio di queste due forze inconciliabili: movimento e immobilità.

Dice Poulet che il tempo diventa ad un certo momento « la ligne mouvante et circulaire à l'intérieur de laquelle l'être nervalien retrouve sa jeunesse éternelle », ⁵⁰⁾ e Richard aggiungerà che Nerval è tutto teso « à suivre cette ligne invisible, à rentrer en possession de son destin ». ⁵¹⁾

Movimento dunque, ma talmente vertiginoso che esso ci dà l'impressione dell'immobilità assoluta. Nerval gira come una farfalla impazzita attorno alla stella che lo acceca, attorcigliandosi sempre più nel filo d'oro di un *discorso* le cui scuciture sono sempre più serrate e fitte, ma i cui rammendi sono però anche sempre più ben fatti, così ben fatti da darci talvolta l'impressione di una tela perfettamente unita. Gérard fila e sfila la matassa del suo pensiero chiarissimamente confuso, utilizzando il vecchio materiale, materiale che si è

però ormai purificato di molte scorie e che ci lascia tra le mani di tanto in tanto una pepita d'oro.

Nell'introduzione che Nerval fa alla traduzione del Faust del 1840 egli ci presenta un commento che è già *in nuce* una pré-Aurélia. Marguerite e Hélène sono già Jenny e Aurélia. Marguerite, « l'amour tout naïf et tout humain » e Hélène « un amour d'intelligence, un amour de rêve et de folie ». E così come Hélène sarà tratta dalle tenebre infernali dal desiderio di Faust, nello stesso modo Aurélia sarà tratta dai gorgi della follia dal desiderio del poeta. Il Faust « en proie à une pensée unique, celle d'Hélène » è il Gérard inchiodato a una sola allucinazione, quella di Aurélia.

Faust dunque anticipa la tredicesima ora di Nerval pur lasciandola nella sua orbita che sarà l'orbita finale.

« La treizième revient... C'est encor la première... »

Vi è un abisso tra l'introduzione che Nerval fa alla sua prima traduzione (1826) e quella del 1840. La ragione ne è però ben chiara: nel 1840 Gérard sta avvicinandosi alla sua prima crisi di follia (febbraio 1841) e conosce già Jenny Colon.⁵²⁾ Dicevamo prima che con Aurélia l'espressione trova una specie d'immobilità, anche se, come vedremo poi, vi è in questa immobilità una velocità vertiginosa, « lieu d'une simultanéité absolue ». ⁵³⁾ Ciò è avvalorato anche da una lettera di Nerval a Georges Bell dove dice: « Ce que j'écris en ce moment tourne trop dans un cercle restreint. Je me nourris de ma propre substance et ne me renouvelle pas. » ⁵⁴⁾

La parola è caduta nel centro della camera oscura, e, novella Eloisa, vive la sua « descente aux enfers », la sua *Vita nuova*. « Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. » ⁵⁵⁾

Il futuro imminente delle *Filles du feu* (« Quelque jour j'écrirai l'histoire du cette " descente aux enfers " ... ») è divenuto realtà: « Je vais essayer... de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit. » ⁵⁶⁾

Nerval divide *Aurélia* in due parti e suddivide ogni parte in capitoli, ma questa divisione e suddivisione è perfettamente inutile, anzi essa è una specie di *trompe l'oeil*. Tutta la materia di *Aurélia* è di una fluida omogeneità, dove ci si affonda rimanendo stranamente a galla. Si affonda nell'allucinazione ma si resta sospesi sul *segno* che non affonda mai, o, per lo meno, se affonda, ci dà la possibilità di trovarne subito un altro sotto il piede. « C'est un capharnaüm comme celui du docteur Faust », dice Nerval a proposito della cameretta del manicomio dove è stato ricoverato. Il fatto è che in questo *capharnaüm* non ci sono solamente i resti dei vecchi mobili appartenuti a Nerval e che lo hanno seguito nei suoi cambiamenti di casa, ma anche tutti i resti del tempo e dello spazio in cui ha errato il poeta nelle numerose orbite terrestri e non terrestri, e vi si trovano mescolati in un *sincretismo* paradossale. Lo spazio che è divenuto un punto di fuoco contiene tutto il tempo nerval-

liano, ma per contenerlo deve necessariamente ridurlo al minimo, farlo punto, bruciarlo. In questo senso solamente si può comprendere l'espressione di J.-P. Richard: « Le langage nervalien fixe une permanence ».

« Ma chambre est à l'extrémité d'un corridor habité d'un côté par les fous, et de l'autre par les domestiques de la maison... J'ai trouvé là tous les débris de mes diverses fortunes... Je me suis plu pendant quelques jours à ranger tout cela, à créer dans la mansarde étroite un ensemble bizarre qui tient du palais et de la chaumière, et qui résume assez bien mon existence errante. J'ai suspendu au-dessus de mon lit mes vêtements arabes... J'ai retrouvé avec joie ces humbles restes des années alternatives de fortune et de misère, où se rattachaient tous les souvenirs de ma vie... En somme, je retrouvais là à peu près tout ce que j'avais possédé en dernier lieu. Mes livres, amas bizarre de la science de tous les temps, *histoire, voyages, religions, cabale, astrologie* à réjouir les ombres de Pic de la Mirandole, du sage Mersius et de Nicolas de Cusa, — la tour de Babel en deux cents volumes... Il y avait de quoi rendre fou un sage; tâchons qu'il y ait aussi de quoi rendre sage un fou. »⁵⁷⁾

Questo passaggio che vela una realtà ben più profonda, ci spiega come *Aurélia* richiama momenti che il lettore ha già trovato nelle altre orbite del linguaggio nervaliano. Il viaggio sotterraneo di Adoniram (« Il s'avance, calme et résolu, vers le fleuve, qui roule encore son onde embrasée de scories, de métal fondu... »⁵⁸⁾) è rifatto ora in prima persona (« Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu... »⁵⁹⁾). Il dramma dell'uomo doppio, del *ferouer*, viene strappato dal mito (Histoire du calife Hakem) e dalla pseudo-storia (Le roi de Bicêtre) e portano nella cameretta del manicomio: « Une idée terrible me vint: "L'homme est double", me dis-je. Je sens deux hommes en moi. »⁶⁰⁾

Il *capharnaüm* delle *Nuits d'octobre* (« Des corridors, - des corridors sans fin! Des escaliers, - des escaliers où l'on monte, où l'on descend, où l'on remonte, et dont le bas trempe toujours dans une eau noire agitée... »⁶¹⁾) riappare, come abbiamo visto, in *Aurélia* con ben altre dimensioni. Il vecchio zio di *Juvenilia* (*Promenades et souvenirs*) accoglie anche qui, in *Aurélia*, il nipote restituendogli il suo posto nel seno della famiglia: « Un de ces parents vint à moi et m'embrassa tendrement. Il portait un costume ancien dont les couleurs semblaient pâlies, et sa figure souriante, sous ses cheveux poudrés, avait quelque ressemblance avec la mienne... C'était mon oncle. »⁶²⁾

Ed è come se con lui si ricomponessero improvvisamente lo spazio e il tempo perduti: « Le paysage qui nous entourait me rappelait celui d'un pays de Flandre française où mes parents avaient vécu et où se trouvent leurs tombes: le champ entouré de bosquets à la lisière du bois, le lac voisin, la rivière et le lavoir, le village et sa rue qui monte, les collines de grès sombre et leurs touffes de genêts et de buyères, image rajeunie des lieux que j'avais aimés. Seulement, la maison où j'entrai ne m'était point connue. »⁶³⁾ La rottura è

brusca, l'espressione è di nuovo inghiottita dal presente. La parola non riconosce che la sua ultima dimora.

Solo la luce si salva nel sottosuolo nervaliano. Béguin⁶⁴⁾ osserva che la luce, nell'opera nervaliana, è inversamente proporzionale alla luce che vien meno nel cervello dell'uomo. Più l'uomo va verso la notte, più il segno va verso la luce. È vero che in questa atmosfera ora accesa come il fuoco, ora soffusa di una luce d'alba boreale, sfrecciano paurosi pipistrelli neri che paiono lacerarla da cima a fondo, è vero che di tanto in tanto il grido nudo del poeta spegne l'incanto: «L'univers est dans la nuit!». Ma è anche vero che la luce trova il modo di essere quasi sempre vittoriosa.

Il piccolo Gérard aveva chiesto un giorno al vecchio zio chi era Dio, e lo zio gli aveva risposto che Dio era il sole. Il grande Gérard va ancora alla ricerca del dio sole e lo ritrova frantumato sulle cose, sui volti, nell'aria, sui nomi, fino a concentrare i frantumi e a raccogliarli tutti sulla figura di Aurélia che pare ad un certo momento sciogliersi nella luce:

«Elle se mit à grandir sous un clair rayon de soleil, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons des vêtements, tandis que sa figure et ses bras imprimaient leur contour aux images pourprées du ciel.»⁶⁵⁾

Sole, oriente, stella: tre parole ma che esprimono un'unica ossessione, quell'ossessione che farà andare alla deriva la navicella di Rimbaud e di Mallarmé portando il primo in inferno e il secondo su di un ghiacciaio, mentre non riuscirà a far affondare il veliero baudelairiano.

E così come luce e notte sono inversamente proporzionali, lo sono anche l'uno con il numero.

Più l'uomo è immobilizzato nella desolata solitudine della sua fantasia impazzita, e più il poeta cerca qualcuno. Ed ecco che la solitudine dell'uomo si popola di esseri che gli vanno incontro sorridenti, vestiti di luce: «Partout je retrouvais des figures connues, les traits des parents morts que j'avais pleurés se trouvaient reproduits dans d'autres qui, vêtus de costumes plus anciens me faisaient le même accueil...»⁶⁶⁾

Spesso l'innumerevole delle figure non è dato dal numero reale di esse, ma dal loro riflesso moltiplicato dallo specchio di un ricordo vago, indeterminato: «Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre et chacune était composée de toutes, pareille à ces types que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté unique.»⁶⁷⁾ Involuzione del numero nell'uno e dell'uno nel numero. Più che una «bouteille à la mer» gettata alla deriva, la parola nervaliana ci pare un fragile ponte che il poeta lancia sul fiume rovinoso della follia che lo separa dai suoi simili. Così egli ad un certo momento ci parla di una «figure animique collective» che va da Adamo ai suoi compagni di dolore, dal «ferouer» alla donna amata, da Isis a Cristo.

E tutti gli si fanno attorno, benevoli e indulgenti. E Gérard si commuove,

lasciando a nudo sulla pelle torturata dell'espressione la piccola foglia di Sigfrido.

Non ancora disincarnato e privato della carne e dell'osso, il segno nervaliano dunque resta mortale e vulnerabile. Penserà Rimbaud a rubargli il cuore,⁶⁸⁾ penserà Mallarmé a disincarnarlo,⁶⁹⁾ penseranno i surrealisti⁷⁰⁾ a portar via anche l'osso chiudendo così nella lunga giornata del verbo poetico un'altra ora.

Immerso nella discordanza ma proiettato sempre verso l'accordo, verso l'armonia, anche quando essa non è che l'illusione del pazzo, il segno nervaliano coglie prima di Baudelaire quelle che saranno le linee di forza di tutto il simbolismo e le coglie dalla bocca dei suoi compagni di dolore:

« Le language de mes compagnons avait des tours mystérieux dont je comprenais le sens, les objets sans forme et sans vie se prêtaient eux-mêmes aux calculs de mon esprit, — des combinaisons de cailloux, des figures d'angles, de fente ou d'ouvertures, des découpures de feuilles, *des couleurs, des odeurs et des sons*, je voyais ressortir des *harmonies* jusqu'alors inconnues. »⁷¹⁾ Anche Nerval ha la sua foresta. La troviamo per la prima volta nella vallata del Nilo, ma si tratta ancora di una « forêt de pierre »,⁷²⁾ lugubre e desolata, ridotta ad un ammasso di vegetazione bruciata dal tempo, senza vita. La ritroviamo in *Aurélia* animata da uno spaventoso soffio di vita che fa balzare dal suolo forme mostruose che ci ricordano la foresta infernale di Dante. Ma pare che ad un certo momento quel medesimo soffio violento di vita si abbatta come una raffica terribile sulla parola e la schianti: « Puis les monstres changeaient de forme, et, dépouillant leurs premières peaux, se dressaient plus puissants sur des pattes gigantesques; l'énorme masse de leur corps brisait les branches et les herbages, et, dans le désordre de la nature, ils se livraient à des combats auxquels je prenais part moi-même, car j'avais un corps aussi étrange que le leur. »⁷³⁾

Eppure anche da questo aggrovigliamento di forme convulse, si sprigiona improvvisamente un suono, « une singulière harmonie » e i mostri perdono il loro orrore per divenire nuovamente forme umane, volti amici, sguardi protesi verso qualcosa. Una raffica violenta afferra di nuovo le ultime pagine di *Aurélia*, quelle a cui Nerval dà il titolo di *Mémorables*.⁷⁴⁾ La tela unita del tessuto si lacera tutta e i rammendi invisibili si fanno ferite, fenditure profonde. La mano non sa più tener a bada il turbinio dei *sogni* o delle visioni che si succedono ormai quasi senza interruzione portandoci in un'atmosfera apocalittica. « N'est-t-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable, d'imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison? »

No. Non è più possibile, ma dalla foresta oscura la parola esce liberata dal suo involucro mortale con lo scatto gioioso del fringuello dell'*Épitaphe*⁷⁵⁾ e, rigettando vittoriosa le ombre che si addensano minacciose per poi dissolversi in orbite sempre più lontane, si protende tutta a cogliere l'unico fiore, il fiore

cercato al di là del mare, là dove la neve è bagnata d'azzurro.

Il fiore della bellezza nasce così sul pianeta bruciato dalla follia, confuso della luce d'Oriente: « Sur la cime d'un mont bleuâtre une petite fleur est née. Ne m'oubliez pas! Le regard chatoyant d'une étoile s'est fixée un instant sur elle, et une réponse s'est fait entendre dans un doux langage étranger. *Myosotis*. » ⁷⁶⁾

Azzurro come il fiore di Novalis, proteso verso il sole come il girasole di Van Gogh, il fiore di Nerval, figlio della notte e della luce, pare raccogliere nella grazia effimera dei cinque petali raggruppati attorno al cuore, i vari momenti del linguaggio nervaliano cercando di strappare all'oblio quello che ne rappresenta l'essenza più pura.

Le prince d'Aquitanie à la tour abolie:
« Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.
Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé, » ⁷⁷⁾

.

MARIA LAURA ARCANGELI MARENZI

¹⁾ Il migliore e più aggiornato saggio bibliografico su Gérard de Nerval è quello di Jean Senelier, *Gérard de Nerval - Essai de bibliographie*, A. G. Nizet, Paris, 1958.

Non esiste ancora un'edizione di « Opere complete » di Nerval. Le due edizioni migliori sono quella della *Pléiade* (G. de Nerval, *Oeuvres*, 2 tomes, Paris, 1952, 1956) e l'edizione *Garnier* (G. de Nerval, *Oeuvres*, 2 tomes, Paris, 1958). Nel suo saggio J. Senelier fa una classificazione degli studi critici su Nerval dividendoli in tre gruppi: *Gérard de Nerval vu par ses contemporains* (1827-1900), la *Renaissance* (1900-1927), *Gérard de Nerval et notre temps* (1927-1958). Al primo periodo appartiene la leggenda del puro folle, al secondo uno scavo più oggettivo dell'opera grazie soprattutto allo studio di Aristide Marie, al terzo un'esegesi più accurata delle fonti ed un'apertura maggiore all'arco della parola nervaliana grazie agli studi accurati di A. Béguin, di F. Constans, di J. Richer, di R. M. Albérés, di J.-P. Richard, di H. Lemaître. Senza dubbio l'opera di Nerval è stata ormai così scandagliata che sarebbe pretenzioso osar dire qualcosa di nuovo. L'esegesi di un'opera può però ad un certo momento talmente frantumarsi da rendere difficile una visione sintetica e unitaria. « Qui veut trouver le sens d'un livre, — dice uno studioso di Nerval — qu'il ne se contente pas de la signification de ses fragments séparés les uns des autres, mais donnant au mot sens une acceptation dynamique, qu'il considère l'ensemble, qui seul, lui donnera l'orientation réelle de l'oeuvre. » (J. GAULNIER: *Gérard de Nerval et Les Filles du Feu*, Paris, 1956, p. 8).

²⁾ A. DE SAINT-EXUPÉRY: *Le Petit Prince*. (*Oeuvres*, Ed. de la Pléiade, Paris, 1953, p. 480).

³⁾ ALAIN: *Du geste et de l'écriture*. (*Les Arts et les Dieux*, Ed. de la Pléiade, Paris, 1958, p. 417).

⁴⁾ « L'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés soit par le temps, soit par ceux-là mêmes qui ont intérêt à notre ignorance; retrouvons la lettre perdue où le signe effacé, recomposons la gamme dissonante. » (*Aurélia*, Ed. Garnier, T. I, Paris, 1958, p. 790).

⁵⁾ Si tratta di un passaggio di *Aurélia*: « Je voulais fixer davantage mes pensées favorites et, à l'aide de charbons et de morceaux de brique que je ramassais, je couvris bientôt les murs d'une série de fresques où se réalisaient mes impressions. Une figure dominait toujours les autres: c'était celle

d'Aurélia. » (Op. cit., p. 775). Questo passaggio ha una certa analogia con la *Septième promenade* delle *Réveries du promeneur solitaire* là dove Rousseau dice: « Mes idées ne sont presque plus que des sensations, et la sphère de mon entendement ne passe pas les objets dont je suis immédiatement entouré... Mon âme morte à tous les grands mouvements ne peut plus s'affecter que par des objets sensibles; je n'ai plus que des sensations. » (*Oeuvres complètes*, T. I., Ed. de la Pléiade, Paris 1959, pp. 1066-1068). Si tratta, come osserva il Lemaître (vedere, nota 1, *Aurélia*, op. cit., p. 775) del tentativo di « matérialiser la vision en formes et en couleurs », in un segno cioè scremato dal tempo e ridonato al gesto.

⁶⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 761.

⁷⁾ Georges Poulet vede nel linguaggio nervaliano un fenomeno di « évaporisation » e di « centrifugalité », cioè di distruzione completa del tempo. L'ora *pivotal* di Nerval è un non-tempo (G. P.: *Les métamorphoses du cercle*, Plon, Paris, 1961, p. 256). Jean-Pierre Richard vede invece nel linguaggio nervaliano una « épaisseur amoncelée », cioè una condensazione che si attua in una sedimentazione graduale dell'espressione. (Vedere J.-P. RICHARD: *Poésie et profondeur*, Éditions du Seuil, Paris, 1955, pp. 15-89). Per Richard non si tratta di un non-tempo, ma di un tempo fissato nell'attimo presente. Punto senza durata, « dénué d'élan ou d'avenir ».

⁸⁾ G. DE NERVAL: *Voyage en Orient*. (Garnier, t. II, Paris, 1958, p. 21).

⁹⁾ S. MALLARMÉ: *Lettre à Verlaine* del 16 novembre 1885 (*Oeuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1951, p. 663). Vogliamo dire con ciò che in Nerval le due forze centrifuga e centripeta non si escludono ma si compongono in unità e linee di forza del linguaggio nervaliano medesimo.

¹⁰⁾ L'immagine del fiore in Nerval è rara e carica di simbolismo, simbolismo sul quale la critica si è lungamente estesa (vedi Le Breton, Fontaine N. 45). I fiori di Nerval sono l'*Ancolie (El desdichado)*, la Rose trémière (*Artémis*, Aurélia, I, 6), il Myosotis (Aurélia, II Memorables). Il Lemaître va a cercare l'origine di questo simbolismo nel *Voyage en Orient*: « Ecluses du feu intérieur dans le terrain des métaux, ces fleurs en étaient les émanations les plus fluides et les plus pures... »; « Ces végétations arborescentes du métal en fleur... » (op. cit., p. 625). Ma il simbolo rimane ugualmente chiuso nel labirinto delle analogie e delle interpretazioni mistiche-esoteriche: « enseigne des Enfants du Feu » e « archétype féminin », « incarnation onirique d'Aurélia » — « simbolo della tristezza e della follia ».

¹¹⁾ L'immagine della stella, ritorna con una frequenza ossessiva nella parola di Nerval (*Les Filles du Feu*, Aurélia, *El desdichado*). Di essa dice Lemaître: « Allusion à la fois à l'étoile de Béthléem et à l'astrologie traditionnelle, mais transposée dans le sens d'un mythe personnel, l'étoile étant aussi le symbole mystique d'Aurélia elle-même, dont la perte annonce la mort de son amant. Enfin l'étoile correspond à l'Arcane XVII du Tarot. » (*Aurélia*, op. cit., nota 1, p. 759).

¹²⁾ A. LALOU: *Vers une alchimie du verbe*, Paris, 1927, p. 10.

¹³⁾ E. HENRIOT: *Les Romantiques*, A. Michel, Paris, 1953, p. 413.

¹⁴⁾ « Gérard, comme beaucoup d'écrivains d'ailleurs, n'a pas une imagination véritablement créatrice. S'il invente difficilement, en revanche il se souvient aisément, et ses souvenirs évoqués, il les revit avec émotion, mais il s'en faut que cette émotion soit la même qu'autrefois. » (P. AUDIAT: *L'Aurélia de Gérard de Nerval*, Champion, Paris, 1926, p. 27).

¹⁵⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 759.

¹⁶⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 388.

¹⁷⁾ Il *Voyage en Orient* è pubblicato nel 1851. Nel 1811 Chateaubriand aveva pubblicato l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, nel 1835 Lamartine aveva pubblicato il suo *Voyage en Orient*. Tra il 1859 e il 1866 apparirà il *Voyage en Russie* di Théophile Gautier il quale non troverà più necessario « aller en Egypte ni à Constantinople puisque Gérard en a parlé ». Il *Voyage en Orient* è estesamente commentato nella sua struttura e nelle fonti dal Lemaître (G. DE NERVAL: *Oeuvres*, t. I, Ed. Garnier, Paris, 1958). Nell'introduzione con la quale il critico presenta l'opera, egli afferma che essa è « le premier symptôme — immédiatement suivi de tous les autres livres-symptômes — de l'entrée de Gérard dans son oeuvre et dans sa vérité » (op. cit., p. III).

¹⁸⁾ M. J. DURRY: *Gérard de Nerval et le mythe*, Flammarion, Paris, 1956, p. 72.

¹⁹⁾ J. RICHER: *G. de Nerval et les doctrines ésotériques*, Paris, 1947, p. X.

²⁰⁾ P. SCHNEIDER: *Mercur de France*, dicembre 1949, pp. 690-691.

²¹⁾ J. P. Richard osserva che nel *Voyage* lo scrittore « parcourt une surface toujours recommencée ». (*Poésie et Profondeur*, op. cit., p. 16).

²²⁾ Si tratta dei due protagonisti principali dell'*Histoire de la reine du matin et de Salomon prince des génies (Voyage en Orient I, II)*. Adoniram è servo e rivale di Salomone. Balkis è la Regina di Saba. Adoniram ha ideato un'opera gigantesca, ma fallisce nell'impresa. Si accomiata allora da Salomone. Il re, essendosi accorto che egli ama Balkis, lo fa uccidere da tre sicari. Balkis, lasciando Salomone, incontra sulla via tre uomini che portano un cadavere avvolto in un lenzuolo. È Adoniram. Naturalmente Nerval, sul canovaccio biblico, costruisce un racconto mitico, con ramificazioni di natura cabalistica-mistica.

Questa storia s'inserisce fra le *storie raccontate*, secondo Nerval, da un narratore turco.

François Constant osserva che nel tessuto di questa storia, si trovano « dessinés ou courant en philigrane » i fili conduttori della parola nervaliana. (F. CONSTANT: *Mercur de France*, aprile, 1948, pp. 623-632).

²³⁾ *Les Illuminés ou précurseurs du socialisme*, opera pubblicata nel 1852 e che riunisce delle novelle apparse in riviste tra il 1839 e il 1850. Si tratta di una galleria di profili rubati in buona parte, e forse Jean Richer non ha torto, una vera e propria « bibliothèque d'occultisme » (op. cit., p. 25). Il sottotitolo è, a detta di Nerval, « un faux titre très réel » (Lettera a Pauline Limagnac, 31 luglio 1853).

²⁴⁾ *Les Illuminés*, Garnier, t. I, Paris, 1958, p. 79.

²⁵⁾ « J'ai voulu peindre des *excentriques* de la philosophie. » (*Les Illuminés*, op. cit., p. 79).

²⁶⁾ In *Sylvie* (novella che fa parte de *Les Filles du Feu*) Gérard et Sylvie arrivano nella casa della vecchia zia. In un vecchio cassettoni essi trovano gli abiti di nozze degli zii. « En un instant — dice Gérard — je me transformai en marié de l'autre siècle... nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été. » (*Les Filles du Feu*, Garnier, I, Paris, 1958, p. 607).

²⁷⁾ *Les Nuits d'octobre*, Garnier, t. I, Paris, 1958, p. 399.

²⁸⁾ In questo terzo momento inseriamo *Petits châteaux de Bohème* (1852), *Les Nuits d'octobre* (testo pubblicato nell'*Illustration* dal 9 ottobre al 19 novembre 1852) e *Promenades et souvenirs* (testo pubblicato nell'*Illustration*, dicembre 1854-febbraio 1855).

²⁹⁾ Il testo *Petits châteaux de Bohème* si apre nella « rue du Doyenné », ove il poeta abitò durante il suo soggiorno a Parigi partecipando alla bohème romantica del 1830. *Promenades et souvenirs* scorrono per la maggior parte nel Valois, la provincia cara a Nerval perché gli ricordava gli anni dell'infanzia ivi trascorsi.

³⁰⁾ *Petits châteaux de Bohème*, op. cit., p. 15. Tutta la pagina 15, pur richiamandoci l'*Histoire de la reine du matin* del *Voyage en Orient*, si proietta già verso Aurélia. « La reine de Saba, c'était bien celle, en effet, qui me préoccupait alors, — et doublement. Le fantôme éclatant de la fille des Hémiarites tourmentait mes nuits... Qu'elle était belle! non pas plus belle cependant qu'une autre reine du matin dont l'image tourmentait mes journées. »

³¹⁾ « Châteaux de cartes, château de Bohème, château en Espagne — dice Nerval nel *Troisième château* — telles sont les premières station à parcourir pour tout poète... et peu d'entre nous arrivent à ce fameux château de briques et de pierre, rêvé dans le jeunesse. » (Op. cit., p. 34).

³²⁾ Si tratta dei cap. IV, V, VI, VII, VIII di *Promenades et souvenirs*.

³³⁾ *Promenades et souvenirs*, op. cit., pp. 472, 475.

³⁴⁾ « Je n'ai jamais vu ma mère, ses portraits ont été perdus ou volés; je sais seulement qu'elle ressemblait à une gravure du temps, d'après Prudhon ou Fragonard, qu'on appelait *la Modestie*. » (*Promenades et souvenirs*, op. cit., p. 465).

³⁵⁾ *Ibidem*, p. 473.

³⁶⁾ *Les Filles du Feu*, uno dei testi fra i più complessi di Nerval. La pubblicazione avviene nel 1854. Si tratta di sei novelle di varia lunghezza e di tono diverso: *Angélique* (di cui una parte viene inserita tra *Les Illuminés* sotto il titolo *Histoire de l'Abbé de Bucquoi*) la più lunga e la più scucita; *Sylvie*, la migliore; *Chansons et légendes du Valois*, dove s'inserisce la deliziosa favola « La Reine des Poissons »; *Octavie*, dove ritroviamo in forma discorsiva uno dei sonetti delle *Chimères*, *Artémis*; *Isis*, che ci richiama ugualmente alcuni sonetti delle *Chimères*; *Corilla*, la più insignificante. In genere la critica s'è soffermata su *Sylvie*, ma, come dice il Lemaître, « ce sont bien *Les Filles du Feu* e non pas l'une d'elles seulement, fût-elle la plus gracieuse, la plus romantique et la plus séduisante, qui sont ensemble responsables de cet unique chef-d'oeuvre, et par le miracle de leur seule union. » (*Les Filles du Feu, et les Chimères*, op. cit., 1958, p. 485).

³⁷⁾ « Pour Nerval, comme pour tous les grands poètes qui vont le suivre la poésie n'est plus une *écriture*, ni une suite de formules avantageuses destinées à doter la pensée prosaïque de prestiges spéciaux. Il s'agit dorénavant d'un *langage*... Jusqu'ici la poésie traduisait; maintenant elle *est*, et c'est elle qu'on peut traduire. Elle constitue une origine, à partir de laquelle il est possible d'élaborer soit un panorama de sensations, soit une échelle de valeurs imaginaires. Elle n'est la résultante calculée de rien que l'on puisse définir avec précision, mais elle est bien le tremplin qui va servir aux esprit étonnés à plonger dans un vaste bassin d'intentions gauchies, d'images à multiples sens, de significations tronquées et à la fois délirantes. » (A. BOSQUET: *Verbe et vertige, situations de la poésie*, Hachette, Paris 1961, p. 40).

³⁸⁾ Dice A. Bosquet: « La mise en mot est une mise à mort. » (Op. cit., p. 127).

³⁹⁾ I. POPA: *Les Filles du Feu*, Paris, 1931; I. GAULNIER: *Gérard de Nerval et Les Filles du Feu*, Paris, 1956; I. SICILIANO: *Romanticismo francese*, La Gogliardica, Venezia, 1955; J. VIER: *Littérature à l'emporte-prèce*, Paris, 1958; F. CONSTANT: *Mercur de France*, 1 giugno 1951; J. RICHER: *Revue de Paris*, ottobre 1955; J. P. WEBER: *Table ronde*, marzo 1959.

⁴⁰⁾ Anche il nome proprio nel linguaggio nervaliano è carico di simbologia. P. Valéry, che di Nerval non fa in fondo che sfiorare una novella, *La main enchaînée*, coglie però nei nomi propri nervaliani « une sensation confuse, mystérieuse et poignante de métépsychose, d'évocation synchrétique de morts ou d'êtres légendaires qui viennent vivre vaguement sur les confins de la fausse mémoire et de la création poétique ». (P. VALÉRY: *Oeuvres*, t. I, Pléiade, Paris 1957, p. 586).

J. Richer vede nei nomi propri, soprattutto nel loro agglomeramento quale si trova nelle *Chimères*, una « idée-force » e osserva che essi hanno una certa analogia con i « noms-idées » della poesia di Hugo. (Vedere A. MARIE: *G. de Nerval, et les doctrines ésotériques*, op. cit., p. 105).

Ricordiamo che anche Gérard de Nerval è un nome *composito*. Nerval si chiamava Gérard Labrunie. (Vedere A. MARIE: *G. de Nerval*, Paris 1955, pp. 67 e 69).

⁴¹⁾ I. Siciliano, op. cit., p. 123.

Anche A. Béguin nel suo ultimo studio su Nerval fatto in *Poésie et Présence*, pur valutando tutta l'importanza dell'esegesi dell'opera nervaliana fatta da valenti critici, finisce col concludere che in fondo essa non apporta gran che alla *comprensione* di essa: « La magie du poème reste aussi mystérieuse après ces commentaires qu'avant; c'est qu'ils n'expliquent rien. Ce qui compte, ce n'est pas le sens littéral, analysable, qui se cache sous les mots et se perçoit par leur musique autant que par leur signification. » (Op. cit., pp. 141, 142).

E così in fondo la Bestia-critica non fa che divorare se stessa.

⁴²⁾ *Les Filles du Feu*, op. cit., p. 491.

⁴³⁾ *Ibidem*, p. 502.

⁴⁴⁾ Il testo chiave della parola nervaliana. Pubblicato in due riprese nella *Revue de Paris* (I parte: 1 gennaio 1855; II parte: 15 febbraio 1855). Nerval muore il 26 gennaio 1855.

« Voici un texte — dice il Lemaître — qui ne devrait recevoir que l'hommage du silence. » (G. DE NERVAL: *Oeuvres*, t. I, op. cit., p. 55).

⁴⁵⁾ Si tratta del famoso sonetto *Artémis* che fa parte dei dodici sonetti di *Chimères*.

⁴⁶⁾ A. BRETON: *Manifestes du surréalisme*, J. J. Pauvert, Paris 1962, p. 27.

⁴⁷⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 763.

⁴⁸⁾ Lettera del Dott. Emile Blanche a l'Archevêque de Paris. (G. DE NERVAL: *Oeuvres*, Pléiade, t. I, Paris 1952, p. 1108).

⁴⁹⁾ Nerval ha tradotto i due Faust di Goethe. Nel 1826 traduce il primo Faust, nel 1840 ritraduce il primo e vi aggiunge la traduzione del secondo. Interessante è soprattutto l'Introduzione fatta da Nerval alla traduzione del 1840. (Vedere: *Oeuvres Complètes de G. de Nerval - Les deux Faust de Goethe*, Champion, Paris, 1932).

⁵⁰⁾ G. POULET: *Les métamorphoses du cercle*, op. cit., p. 250.

⁵¹⁾ J.-P. RICHARD: *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 19.

⁵²⁾ Jenny Colon, attrice di varietà, è conosciuta da Nerval nel 1834. Essa muore nel 1842.

⁵³⁾ J.-P. RICHARD: *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 77.

⁵⁴⁾ Lettera a Georges Bell del 4 dicembre 1853. (G. DE NERVAL: *Oeuvres*, Pléiade, t. I, Paris 1952, p. 1032).

⁵⁵⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 753.

⁵⁶⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 753.

⁵⁷⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 753.

⁵⁸⁾ *Voyage en Orient*, op. cit., p. 619.

⁵⁹⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 765.

⁶⁰⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 782.

⁶¹⁾ *Les Nuits d'octobre*, op. cit., p. 427.

⁶²⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 766.

⁶³⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 766.

⁶⁴⁾ A. BÉGUIN: *G. de Nerval*, Stock, Paris 1946, p. 58.

⁶⁵⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 773.

⁶⁶⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 766.

⁶⁷⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 772.

⁶⁸⁾ « Mon triste coeur bave à la poupe », dice Rimbaud in « Le coeur volé ». La parola cuore sembra esclusa dal linguaggio rimbaudiano. Al posto del cuore Rimbaud metterà *âme*. « Cette langue sera de l'âme, résumant tout, parfums, sens, couleurs, de la pensée accrochant la pensée... » (A. RIMBAUD: *Oeuvres*, Pléiade, Paris 1951, pp. 80, 255).

⁶⁹⁾

« J'aime l'honneur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Involé, sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de la pâle clarté

Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle »

dice Hérodiade. (G. MALLARMÉ: *Oeuvres complètes*, Pléiade, Paris 1951, p. 47). E nel *Mystère dans les Lettres*, Mallarmé ci dice: « L'écrit, envol tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des sons nus: tous deux, Musique et lui, intimant une préalable disjonction, celle de la parole, certainement par effroi de fournir au bavardage. » (*Ibidem*, op. cit., p. 385).

⁷⁰⁾ « Le surréalisme vous introduira dans la mort — dice Breton nel suo primo manifesto — qui est une société secrète. Il gantera votre main, y ensevelissant l'M profond par quoi commence le mot Mémoire... » (A. BRETON: *Manifeste du surréalisme*, Paris 1829, p. 56).

⁷¹⁾ Queste ultime parole hanno una curiosa analogia con l'ultimo verso della quartina del sonetto baudelairiano *Correspondances*:

« Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,

Les parfums, les couleurs et les sens se répondent ».

⁷²⁾ *Voyage en Orient*, op. cit., p. 274.

⁷³⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 776.

⁷⁴⁾ È il titolo che Swedenborg aveva dato al racconto delle sue visioni. Swedenborg l'aveva scritto in latino: « *Memorabilia* ».

⁷⁵⁾ Si tratta di un sonetto di Nerval che si trova inserito « en marge des Chimères » (ed. Garnier, p. 725) e tra le *Poésies diverses* (ed. Pléiade, p. 69).

⁷⁶⁾ *Aurélia*, op. cit., p. 817.

⁷⁷⁾ « El desdichado » (*Les Chimères*).

LA GENESI DEL PENSIERO DI ALBERT CAMUS

(*Alcune osservazioni sui « Carnets 1935-1942 »*)

« *L'essentiel: ne pas se perdre, et ne pas perdre ce qui, de soi, dort dans le monde.* »
« *Le besoin d'avoir raison, marque d'esprit vulgaire.* »
(Camus, *Carnets*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 38, 62).

La pubblicazione del primo volume dei diari di Albert Camus può iniziare una discussione più approfondita sul grande scrittore francese, che finora è stato ricordato nei compendi scolastici e nella conoscenza letteraria particolarmente come autore dell'*Étranger* e della *Peste*. Possiamo anche attendere con vivo interesse la pubblicazione degli altri tre volumi dei *Carnets* (1942-1959) che abbracciano un periodo degno di molta attenzione nello sviluppo di Camus: il periodo della Resistenza e della sua fiduciosa lotta per la realizzazione di un nuovo ordinamento politico; una lotta — come si può vedere dagli editoriali pubblicati sul « *Combat* » (*Actuelles*, 1944-1953) — la cui fede sembra già negli anni '46-'47 offuscata dalla disillusione e dalla rassegnazione; il periodo dell'aspra polemica con J. P. Sartre, provocata dalla critica camusiana del concetto di rivoluzione, e dalle riflessioni storiche sulla fatica di Sisifo che significa sollevarsi senza avere una giustificazione ideologica della rivolta, conservare il solo concetto di un individualismo vitalistico senza rinunciare alla lotta volta alla realizzazione di una società migliore (vedi *L'homme révolté*, 1951); gli anni tra il '50 ed il '60 — anno dell'improvvisa morte di Camus — sono il periodo delle ultime due opere: *La chute* del 1956, un « *récit* » apparentemente insolito e nuovo che i critici non sapevano come inserire nella loro concezione dell'opera di Camus; e, da ultimo, la raccolta di racconti, *L'Exil et le Royaume* (1957), nella quale si volevano perfino riconoscere nuovi valori umani accettabili per tutti, e nuovi elementi per un superamento della « *dure tension entre oui et non* » (*L'homme rév.*, p. 42), per un superamento cioè della « *assurdità* » fondamentalmente irrisolvibile

(vedi *Mythe de Sisyphe*, p. 77). Già questo primo volume dei *Carnets* ci fa dubitare se l'opera di Camus possa essere compresa come uno sviluppo regressivo della estrema posizione dell'*Etranger* a concessioni ideologiche, espresse nell'*Homme révolté* e nell'ultima raccolta di racconti, in favore delle forze costituite e della borghesia.

Noi pensiamo che sarebbe più giustificabile prendere sul serio una frase di Camus ventiduenne (1935, *Carn.*, p. 16): « Je n'ai qu'une chose à dire, à bien voir »; un concetto che ritroveremo come principio della sua estetica nel *Mythe de Sisyphe*.¹⁾ I concetti del « garder son secret », del « taire », della « solitude », della « indifférence », della « révolte », del « mépris », della « lucidité », della « clairvoyance », della « sincérité » (questi ultimi sono termini lanciati dal Gide) e dello « absurde » che troviamo tanto nei *Carnets* quanto nelle opere di Camus in posizioni chiave, ci fanno supporre che le note dal '35 al '42 rappresentino il nucleo e il germe del pensiero di Camus — cioè il nucleo di una meditazione che si concentrò, in una ostinazione quasi maniaca, sulle stesse questioni fondamentali, evocate ripetutamente e poste dinanzi alla realtà vissuta.²⁾ Romanzi, racconti, saggi filosofico-descrittivi, costituiscono la rara dimostrazione che un'opera di vari generi letterari può trovare il suo riassunto nelle poche (250) pagine di un diario che dimostra la fretta e la brevità delle sue poche annotazioni, e che sembra rinunciare intenzionalmente a tutto ciò che non ha una estrema importanza ai fini del processo meditativo dell'autore.³⁾

L'eudemonismo, cioè l'esaltazione entusiastica del godimento dell'attimo, la dipendenza della felicità psicologica dal benessere fisico (*Carn.*, p. 90), sono questi gli elementi che caratterizzano le descrizioni del paesaggio mediterraneo⁴⁾ del giovane Camus, e che sono, nelle prime pagine dei *Carnets*, connessi con la genesi dell'esperienza vissuta ma sempre involontariamente sofferta da parte dell'individuo:⁵⁾ il mondo mi colpisce ed io ne rimango impressionato uscendone « expert »; ⁶⁾ reagisco quale semplice essere vivo affermando istintivamente la mia propria vitalità. Più tardi, nell'*Homme révolté*, Camus propone come sola alternativa ad una ideologia che giustifica in chiave moralistica o in chiave storica il male nel mondo, l'azione individuale e momentanea, provocata in un preciso momento da un determinato fatto. Il « dénuement »⁷⁾ è il presupposto di una « lucida » (« lucide » è una delle parole predilette di Camus!) penetrazione nei fatti del mondo, è presupposto del disilluso confronto del singolo col mondo, della « absurdità » (vedi anche *Mythe de Sisyphe*); il « dénuement » sarebbe dapprima il liberarsi dalle « mauvaises hontes... petites lâchetés, la considération inconsciente qu'on accorde à l'autre monde (celui de l'argent) » (*Carn.*, p. 16). Nel *Mythe de Sisyphe* l'« altro mondo » è identificato con il mondo metafisico che distrae l'individuo dal suo stato reale in questo mondo solamente sperimentabile.

Chiarifichiamo l'aspetto biografico-economico della sua concezione dell'« altro mondo ». Il « dénuement » come la rinuncia al mondo convenzio-

nale borghese, il godimento dell'attimo, l'inebbriamento nella luce e nella chiarezza mediterranee, tutto questo ci ricorda il Gide. Sarebbe però un giudizio troppo facile ed inesatto parlare di una ripetizione dell'evasione e della liberazione gidiana come sono esaltate nelle *Nourritures Terrestres* (1897). Il Gide esaltò la liberazione dall'atmosfera soffocante della « fin de siècle » e dal puritanesimo della sua propria educazione; nei suoi inni fu celebrato il « libre vagabondage » dei sensi alla ricerca di sempre più autentiche gioie e soddisfazioni. Presupposto per l'esperienza illimitata di nuovi piaceri è l'indipendenza economica, la condizione di possidente,⁸⁾ che permette la illimitata possibilità di disporre dei propri piaceri; per Gide l'abbondanza delle esperienze vissute completa il suo umanesimo di origine anche cristiana (« Assumer le Plus Possible d'Humanité, voilà la bonne formule », *Nourritures Terr.*, p. 25), e introduce conseguentemente le *Nouvelles Nourritures* (1935): un'opera che sostiene sia un cristianesimo illuministico, sia il raffinatissimo piacere dell'ascetismo. Camus respinse tale mortificazione cristiana o estetizzante del desiderio come inaccettabile intellettualismo.⁹⁾ Egli esprime un'altra e più profonda inconciliabilità fra le proprie idee e quelle di Gide (e anche di Montherlant) in questi termini: « Il faut singulièrement plus d'énergie pour voyager pauvrement que pour jouer au voyageur traqué » (*Carn.*, p. 92 s.). Il giovane Camus non volle (e neppure lo poté) concretizzare, in modo più individualistico, degli impulsi soffocati da un convenzionalismo borghese, ma dovette dapprima conquistare, a questa umiliante condizione dell'uomo che lavora per sopravvivere, la necessaria libertà per il raggiungimento di una lucida coscienza di sé e del mondo. Egli rinunciò ad una assoluta libertà di scelta dei propri piaceri: « la seule liberté possible est une liberté à l'égard de la mort » (*Carn.*, p. 118). Il « dénuement » non è, in origine, il risultato della libera volontà, come per Gide, ma è una naturale condizione imposta a Camus dalla « pauvreté » e dalla « humilité » (*Carn.*, p. 16 s., 96). Alla base dell'assurdo confronto tra il singolo e il mondo (mondo fisico o società), troviamo l'esperienza economico-sociale del conflitto fra la schiavitù imposta dal lavoro e la libertà creativa auspicata dall'artista: da questo conflitto scaturì la istintiva rivolta contro la mortificante condizione di insegnante.¹⁰⁾ Alcuni mesi dopo segue quel suo scritto¹¹⁾ in cui considera che l'uomo che lavora deve raccogliere tutte le sue energie necessarie per non cedere, distratto dalla vanità e dall'ipocrisia, alla tentazione naturalissima di arrendersi alle costrizioni esteriori, al fascino del denaro. Bisogna quindi avere una forte capacità di ripiegarsi in se stesso e di autolimitarsi per acquistare e guardare la modesta ma autentica spontaneità della propria coscienza: « Deux ans ne sont pas de trop dans une vie pour réfléchir sur un seul point. Il faut liquider tous les états antérieurs et mettre toute sa force d'abord à ne rien désapprendre, ensuite à patiemment apprendre » (*Carn.*, p. 107). Perfino in questa fatica c'è soltanto « une chance sur dix d'échapper à la plus sordide et la plus misérable des conditions: celle de l'homme qui

travail» (ibid.). Questa è una fatica di Sisifo da cui, alla fine dell'*Homme révolté* scaturisce, invece che una sicurissima fede trionfale, la « sérénité crispée ». Dal conflitto risulta una libertà provvisoria che conserva la sua purezza nell'atteggiamento della « indifférence » e del « mépris », posizioni, queste, cui l'uomo è portato dalla bellezza spietata¹²⁾ e dalla grandezza incomprendibile del mondo.¹³⁾ L'acuta e chiara coscienza — mai rilassandosi! — dello stato d'esilio, dell'alienazione,¹⁴⁾ costringe ad afferrare il presente, l'immediato, l'umanamente possibile: l'« Exil » e il « Royaume »¹⁵⁾ sono derivanti l'uno dall'altro. Questa forzata rinuncia alla « espoir d'une terre promise » (*Mythe de Sisyphe*, p. 18)¹⁶⁾ non può essere conservata nella sua pura « évidence » che da una ostinatissima concentrazione.¹⁷⁾ Però la persistente esperienza empirica dei « derniers retranchements » (« pauvreté, maladie, solitude »),¹⁸⁾ solo e fundamentalmente principio delle nostre azioni, non è da intendere, in Camus, nel senso di categoria formale, nel senso degli « esistenziali » heideggeriani,¹⁹⁾ come potremmo credere da alcune formulazioni dei *Carnets*;²⁰⁾ non è neppure l'affermarsi del pensiero puro. È il sussistere della vita biologica e vegetativa;²¹⁾ tale ridursi dell'uomo alla pura vita vegetativa si risconterà in taluni dei personaggi di Samuel Beckett. Camus concepisce questo ripiegamento alla vita vegetativa nella situazione del « condamné à mort »,²²⁾ che incontriamo nelle meditazioni dello « straniero » Meursault (*Etranger*, p. 110), che pensa di potersi abituare alla vita perfino nel cavo di un tronco d'albero con la sola visione delle nuvole e degli uccelli che passano. Il « fougueux élan du sang et du corps », « la furieuse passion de vivre », la « lucide et patiente ferveur » (*Carn.*, pp. 142, 76, 75), il « cri »²³⁾ dello spirito di conservazione minacciato dalla morte danno alla concezione della « révolte » (*Carn.*, p. 71, del '37; concepito durante un viaggio in Italia) la sua verità materiale: « la révolte... est protestation contre la mort » (*L'homme rév.*, p. 352).²⁴⁾

Nel 1936 (*Carn.*, p. 28) Camus progetta l'idea di scrivere un « cahier du temps de chaque jour ». La percezione consapevole del clima, della luce e della natura mediterranei si manifesta anche nel diario che è stato pubblicato. A contrasto tra io e paesaggio mediterraneo corrisponde un'altra sensazione, quella di sentirsi determinato ed annientato dalla natura, la sensazione, cioè, di autodissolvimento nella immensità inafferrabile della natura.²⁵⁾ L'estremo limite di questa spersonalizzazione si vede in un dialogo pure pieno di ironia:²⁶⁾ l'annullamento della coscienza individuale finisce nella stupida e astratta enumerazione delle cose. Come, d'altra parte, dalla spersonalizzazione può nascere la rivolta, è dimostrato da un frammento del romanzo *La mort heureuse*.²⁷⁾ Uno dei più riusciti racconti di Camus, *l'Adultère* nell'*Exil et le Royaume*, rappresenterà ancora una volta questo movimento dialettico che va dall'abbandonarsi della protagonista nella immensità della notte

del deserto, fino alla cosciente accettazione del proprio io limitato e del confronto consapevole con la realtà sensibile ma nemica.²⁸⁾

A questo punto dobbiamo accennare alla prima opera di André Malraux, *La tentation de l'Occident* (1926).²⁹⁾ Considerato dal punto di vista del dialogo fra il cinese Ling ed il francese A. D., lo sforzo filosofico di Camus sembra essere il tentativo di porre a confronto l'atteggiamento dell'orientale e quello dell'occidentale;³⁰⁾ sembra, cioè, il tentativo di risolvere in un tutt'uno la sensibilità puramente ricettiva e l'inutile attività eroica e rivoluzionaria nata dalla disperazione.

Verso il 1939, il confronto fra l'io e il paesaggio mediterraneo, cui abbiamo accennato, si concretizza nel confronto fra l'io e la società. Però anche negli ultimi due decenni della sua attività artistica, Camus vagheggia un immedesimarsi dell'uomo nel paesaggio mediterraneo, considerandolo un ritorno alle fonti delle sue proprie forze creative, un'immersione ricreativa e liberatrice nel mare che è liberazione dalla società « pestiférée ».³¹⁾

Passiamo ad un altro concetto fondamentale del nostro autore: quello della « lumière ». La « lumière », all'origine sentita come splendore accecante e quasi distruttivo del sole mediterraneo — quale lo scrittore lo rappresenta in tutta la sua opera — acquista ora significato spirituale facendosi « lucidité » di cui l'uomo deve dar prova di fronte al mondo e al suo destino. La nietzschiana³²⁾ voluttuosa « Durst nach Nächtigem », quale presupposto per vivere la luce, si trasforma in Camus (gennaio del '36, *Carn.*, p. 21) nella situazione del solitario « prisonnier de la caverne », di chi volendo uscirne per unirsi al « jeu des feuillages et de la lumière » tende a ritrovare la coscienza di sé « au fond de cette lumière... au fond de l'univers ».³³⁾

Le forze interiori, la « poussée de néant actif » (*Carn.*, p. 82) accendono l'impeto alla rivolta, quale dispettosa ed inutile negazione della morte. L'essere abbandonati a se stessi non comporta il rilassarsi dello stimolo alla rivolta;³⁴⁾ riconoscere le proprie capacità, significa rinunciare all'idea di una giustizia assoluta, la cui realizzazione sarebbe nient'altro che la *Peste*;³⁵⁾ lo stato della peste corrisponde esattamente a « il faut » sopra citato, cioè a uno stato in cui l'azione o l'assassinio sono giustificati razionalmente dai principi di una qualsiasi ideologia. L'accorgersi del contrasto fra la certezza dell'istinto vitale e l'ostilità del tutto, la tensione fra « oui et non »,³⁶⁾ fra « cette chaleur et ce froid » (*Carn.*, p. 22), la disperata certezza e la ribellione del condannato a morte non portano dunque alla meschina accettazione del tutto, come è o come è stabilito. La dura tensione del « mépris » costringe però il singolo ad avere una sicura fiducia nelle limitatissime ed utopistiche possibilità d'agitazione di se medesimo. Da questa fiducia nasce l'attività artistica che rappresenta la felice approvazione di una realtà più giusta o almeno più onesta, approvazione che è soprattutto fondata sulla piena con-

sapevolezza della propria misura umana.³⁷⁾ Il denudarsi — quale rifiuto delle «vanités» e della falsa condizione umana — e il «consentir» — quale consenso alla sola precaria felicità umanamente possibile — appaiono forzatamente vincolati l'uno all'altro;³⁸⁾ l'opera artistica «assurda» non dà soluzioni ma crea altre realtà più vere (*Carn.*, p. 106; *Mythe de Sisyphe*, p. 138 s., 151).

Già nel 1938 il concetto di «rivolta» prende il significato di rivolta contro la «condition de l'homme» (*Carn.*, p. 105 s.); da questo irrigidimento politico del concetto di «révolte» in Camus si può osservare un influsso dell'opera di Malraux (ibid.). Nella *Lettre à un désespéré* del '39 (*Carn.*, p. 178 ss.), il «grido» del singolo si dirige contro la storia: la fatalità non esiste nella storia poiché è l'individuo che crea o distrugge la pace. Qualora il grido non trovasse alcuna risonanza, la disperazione avrebbe ragione di essere — «désespérez à veste aise!» (*Carn.*, p. 181).³⁹⁾ Con la successiva antitesi del pensiero di Camus si può penetrare questa sua nuova posizione; ivi percepiamo anche l'essenza della sua lotta contro le ideologie, vale a dire contro il concetto di una rivoluzione allontanatosi dalla pura origine individualistica (vedi *L'homme révol.*). È allo scoppio della Seconda Guerra mondiale che si afferma tale antitesi: «solidarité» e «solitude». ⁴⁰⁾ Se cerchiamo nei *Carnets* le espressioni precedenti di questo problema scopriamo che già nel 1936 (*Carn.*, p. 30 s., 48) all'egocentrico inebriamento nello splendore mediterraneo corrisponde una ricerca ansiosa dell'«amitié», della «confiance». Il desiderio dei «contacts» umani (*Carn.*, p. 28), in questo periodo della vita di Camus, sembra una conseguenza naturale dei «contacts» con la natura, col vero, con la bellezza dell'arte; l'amicizia nasce dall'interesse estetico che il giovane Camus nutre per le creazioni artistiche degli altri solo in quanto attraverso queste dimostrano di aver percepito la sua stessa realtà (*Carn.*, p. 37 s.). Un'altra espressione della solidarietà con gli altri è l'amore: «L'Absurdité règne et l'amour en sauve» (*Carn.*, p. 116).⁴¹⁾ La antitesi fra «solidaire-solitaire» è evidentemente un'altra formulazione di quella sopra citata fra «oui et non» e troverà la sua più sublime realizzazione poetica nel racconto *Jonas ou l'artiste au travail* (in *Exil et le Royaume*).

Allo scoppio della guerra sostituisce al termine «amitié» l'altro più sobrio di «fraternité» (*Carn.*, p. 115).⁴²⁾ Camus ritiene che le «tours d'ivoire» sono definitivamente distrutte. Il singolo deve desistere dalla «complaisance», anche se egli stesso non è direttamente responsabile della guerra, e acquista il diritto di disprezzare l'assurdità della situazione, che si rivela nel suo senso assoluto nella guerra (*Carn.*, p. 166, 172), soltanto dal centro («au sein») di questo «disastro assurdo». Secondo Camus sarebbe prova di una ridicola e dilettesca libertà voler vivere fuori del suo «milieu». ⁴³⁾ Con un'analogia argomentazione sarà rifiutato nel *Mythe de Sisyphe* il suicidio — che corrisponde al «planer et se séparer de son milieu» — quale

possibile conseguenza dalla « assurdità ». ⁴⁴⁾ Nell'*Homme révolté* Camus parlerà invece che di « fraternité » di « communication » (p. 350); questa solidarietà con gli altri è costituita dal fatto che la libertà di rivoltarsi dell'individuo, limita la rivolta altrui (ibid., p. 351). Le note dei *Carnets* contengono, da una parte, la posizione di Camus contro il « désolidariser » (*Carn.*, p. 172) e contro il « cynisme », ⁴⁵⁾ dall'altra la sua ostinata difesa delle origini individualistiche della rivolta e il suo rifiuto ad ogni credo ideologico e ad ogni fede religiosa (cfr. *Homme rév.*, p. 66 e passim; *Mythe de Sisyphe*, p. 77).

I concetti della « complaisance », della « vanité », delle « lâchetés » e della « comédie » (*Carn.*, pp. 19, 172, 23, 82, 41, 106, 107), che troviamo già nelle prime pagine del diario camusiano, sono collegati al rapporto da stabilirsi fra individuo e società. Essi significano compiacente sentimentalità (*Carn.*, p. 212) ⁴⁶⁾ che distoglie l'uomo dalla lucidità cosciente del suo destino, e distrazione dell'artista per mezzo della pubblicità che dissolve le sue capacità di ripiegarsi in sé. ⁴⁷⁾ Le « vanités » portano al « trahir », al « consentir » (*Carn.*, p. 76) e al rimettersi nella volontà altrui. ⁴⁸⁾ Il termine assolutamente opposto alla « complaisance » — che s'insinua persino nello stato di « pauvreté » o di « lucidité » (*Carn.*, p. 19) ⁴⁹⁾ — è quello della « innocence », cioè la « entente amoureuse de la terre et de l'homme délivré de l'humain » (*Carn.*, p. 75). Con questa ultima definizione Camus non intende propagare un qualsiasi culto mistico-orfico della terra. Egli concepisce la liberazione « dell'uomo dall'umano » piuttosto come liberazione dalle vanità, nel vivere, cioè senza illusioni con tutte le forze l'accecante splendore della « assurdità ». ⁵⁰⁾

Nella *Chute* Camus ha accoppiato le idee fondamentali della sua opera: quella del movimento dialettico dalla « complaisance », attraverso la « humilité » ad una nuova forma di « complaisance », e l'altra idea, teoreticamente sviluppata nell'*Homme révolté*, il cui contenuto consiste nella dimostrazione che la coscienza individuale, dopo aver sdivinizzato il cielo, un tempo unico legislatore, si pone, nonostante le sue limitate capacità, giudice universale, follemente appropriandosi la giustizia assoluta strappata agli dèi. Camus persegue quest'ultima idea fino a dubitare, nella *Chute*, della propria vocazione artistica che si rivela quale presuntuosa vaticinazione di un profeta che si rifiuta ostinatamente di uscire dal deserto e dal vuoto della propria vita interiore. Nella *Chute* Camus ci espone le convulsioni disperate di una coscienza, che, riconoscendo la sua « lâcheté » nel non aver rischiato la propria vita per salvare un'altra persona, riflette sulla sua « complaisance », la supera, per cadere poi nel pentimento compiacente e nella folle illusione di poter proclamare la giustizia assoluta, pur non riuscendo a liberarsi dal rimorso della persistente viltà.

Le nostre brevi osservazioni potrebbero farci pensare che i *Carnets* fossero un saggio teorico; per correggere questa errata impressione dobbiamo richiamare l'attenzione sullo stile e sulla composizione dei diari camusiani,

in cui abbiamo cercato fin qui i germi e gli inizi della creatività di Camus. Già il titolo di « Cahiers » — che fu il nome originale dato dal nostro a queste sue composizioni — ci avverte che non si tratta di diari nella maniera gidiana. Essi contengono soprattutto abbozzi di opere, romanzi o drammi; fino al '39 ci troviamo in prevalenza i frammenti del suo romanzo non pubblicato, *La mort heureuse*. Contengono inoltri abbozzi di drammi, *Caligula*, *Le Malentendu* e dei volumi saggistico-impressionistici di *Eté*, *Noces*, *L'Envers et l'Endroit*, di scene centrali dell'*Etranger* ed altre della *Peste* che nella definitiva stesura non hanno trovato sviluppo. Le riflessioni filosofiche sono contenute in poche righe e assumono pieno significato soltanto nelle opere composte più tardi. I fatti biografici sembrano stati subito trasformati o in abbozzi novellistici o in idee generali. Questa tendenza a universalizzare insieme con la distaccata oggettività nascono dall'allontanarsi nella composizione dall'interesse immediato per gli elementi biografico-realistici.⁵¹⁾ Scopriamo inoltre appunti critici derivanti dalla lettura di Malraux, Nietzsche, Spengler, Tolstoj, del dramma elisabettiano. Interessanti si rivelano gli appunti sulla storia del rinascimento italiano (p. 191 s., 217 s.), poiché sembrano costituire il materiale storico da cui Camus parte alla ricerca di una « règle d'action », e da cui cerca di chiarire le possibili conseguenze della « absurdité » che possono prendere forma o in nichilismo assoluto, cioè nel « meurtre de raisonnement », o in una « absurdità » lucidamente sostenuta.

In questo primo volume dei *Carnets* percepiamo lo sforzo cosciente diretto alla conquista della verità, alla conquista, cioè della « nuda realtà » di un destino da sperimentarsi individualmente. Vi scopriamo la negazione del tutto, senza che questa coscienza negante sfugga in una qualsiasi metafisica giustificante, e in una qualche speranza illusionistica che, a ben guardare, conduce all'affermazione delle miserie esistenti.

PETER BROCKMEIER

¹⁾ « Sans doute une suite d'oeuvres peut n'être qu'une série d'approximations de la même pensée »; *Mythe de Sis.*, p. 155.

²⁾ *Carn.*, p. 167: « Un homme qui réfléchit passe généralement son temps à adapter l'idée qu'il a formée des choses aux faits nouveaux qui la démentent. C'est dans cette inclinaison, dans cette gauchissure de la pensée, dans cette correction consciente, que réside la vérité, c'est-à-dire l'enseignement d'une vie. » Per l'esperienza empirica per quanto riguarda la creazione artistica si veda *Mythe de Sisyphe*, p. 154.

³⁾ *Carn.*, p. 53: « Il faut dire vite ce qui me remplit le coeur. »

⁴⁾ Si veda la sua saggistica filosofico-impressionistica: *L'Envers et l'Endroit*, 1937; *Noces*, 1938; cfr. nell'*Etranger* l'importanza del benessere fisico (pp. 10 s., 17, 40, 99). *Carn.*, p. 48: « Jeune, on adhère mieux à un paysage qu'à un homme. »

⁵⁾ *Carn.*, p. 17: « Vanité du mot expérience. L'expérience n'est pas expérimentale. On ne la provoque pas. On la subit. Plutôt patience qu'expérience. Nous patientons — plutôt nous pâtissons. Toute pratique: au sortir de l'expérience, on n'est pas savant, on est expert. Mais en quoi? » Si veda, per la reazione dell'essere umano, *Carn.*, p. 48: « La psychologie est action — non réflexion sur soi-même. On se détermine au long de sa vie. Se connaître parfaitement, c'est mourir. »

⁶) Cfr. *Mythe de Sisyphe*, p. 95: «Un esprit pénétré d'absurde juge seulement que ces suites (— de ses actes —) doivent être considérées avec sérénité. Il est prêt à payer. Autrement dit, si, pour lui, il peut y avoir des responsables, il n'y a pas de coupables. Tout au plus consentira-t-il à utiliser l'expérience passée pour fonder ses actes futurs.»

⁷) *Carn.*, p. 29 s.: «Le soleil sur les quais, les acrobates arabes et le port bondissant de lumière. On dirait que pour le dernier hiver que je passe ici, ce pays se prodigue et s'épanouit. Cet hiver unique et tout éclatant de froid et de soleil. Du froid bleu. Lucide ivresse et dénuement souriant dans la virile acceptation des stèles grecques. Qu'ai-je besoin d'écrire ou de créer, d'aimer ou de souffrir? Ce qui dans ma vie est perdu n'est au fond pas le plus important. Tout devient inutile. Ni le désespoir ni les joies ne me paraissent fondés en face de ce ciel et de la touffeur lumineuse qui en descend.»

⁸) Per questo si veda il Livre IV delle *Nourritures*; cfr. anche la biografia del protagonista nell'*Immoraliste* di Gide (1902) e quella di *A. O. Barnabooth* (1913) di Valéry Larbaud.

⁹) *Carn.*, p. 54; *Noces*, p. 47, n. 1.

¹⁰) *Carn.*, p. 88: «Et là, une fois nommé à Bel-Abbès, devant ce qu'avait de définitif une semblable installation, tout a soudain reflué. Je me suis refusé à cela, comptant pour rien sans doute ma sécurité au regard de mes chances de vraie vie. J'ai reculé devant le morne et l'engourdissant de cette existence. Si j'avais dépassé les premiers jours j'aurais certainement consenti. Mais là était le danger. J'ai eu peur, peur de la solitude et du définitif. D'avoir rejeté cette vie, de m'être fermé tout ce qu'on appelle "l'avenir", de rester encore dans l'incertitude et la pauvreté, je ne saurais pas dire aujourd'hui si ce fut force ou faiblesse. Mais je sais du moins que, si conflit il y a, c'est pour quelque chose que en valait la peine. A moins qu'à bien voir...»

¹¹) *Carn.*, p. 106 s.

¹²) F. Nietzsche, *Zarathustra*; Werke, Hanser-Verlag; Bd. II, S. 374: «Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare: Schönheit heisse ich solches Herabkommen.»

¹³) *Carn.*, p. 18: «C'est que la beauté est insupportable. Elle nous désespère, éternité d'une minute que nous voudrions pourtant étirer tout le long du temps.» *Carn.*, p. 74: «Le monde est beau et tout est là. Sa grande vérité que patiemment il enseigne, c'est que l'esprit n'est rien ni le coeur même. Et que la pierre que le soleil chauffe, ou le cyprès que le ciel découvre agrandit, limitent le seul monde où "avoir raison" prend un sens: la nature sans hommes. Ce monde m'annihile. Il me porte jusqu'au bout. Il me nie sans colère. Et moi, consentant et vaincu, je m'achemine vers une sagesse où tout est déjà conquis — si des larmes ne me montaient aux yeux et si ce gros sanglot de poésie qui me gonfle le coeur ne me faisait oublier la vérité du monde.» Cfr. p. 190, 172, 203; *Mythe de Sis.*, p. 166; *Noces*, p. 54 s.

¹⁴) Si veda il primo abbozzo dell'*Etranger*, *Carn.*, p. 61: «Un homme qui a cherché la vie là où on la met ordinairement (mariage, situation, etc.) et qui s'aperçoit d'un coup, en lisant un catalogue de mode, combien il a été étranger à sa vie (le vie telle qu'elle est considérée dans les catalogues de mode).» Uno stato d'animo che si riscopre nella «noia» moraviana; per questo vedi soprattutto *Carn.*, p. 201 s. Per la «proscrizione» dell'uomo dal mondo vedi *Carn.*, p. 199.

¹⁵) *Carn.*, p. 22: «Je suis heureux dans ce monde car mon royaume est de ce monde.» Per il termine di «exil» vedi *Mythe de Sisyphe*, p. 18; «royaume» *ibid.*, pp. 74-75.

¹⁶) «Espoir» prende un significato analogo a «divertissement» nel senso pascaliano! *Mythe de Sisyphe*, p. 21.

¹⁷) «Evidence» è da intendere nel senso cartesiano! Vedi *Mythe de Sisyphe*, p. 33; *Homme rév.*, Introduction.

¹⁸) Camus prende la formulazione dal suo professore di filosofia, Jean Grenier; *Carn.*, p. 17.

¹⁹) Tali «Existenzialien» debbono concepirsi, secondo Heidegger, «vor jeder Psychologie, Anthropologie und recht Biologie» (*Sein und Zeit*, 1960, S. 45). Camus non ha mai negato l'influsso della filosofia esistenzialistica, rifiutava però il suo «saut» nella metafisica (*Mythe de Sisyphe*, p. 46 ss.).

²⁰) «Cette présence de moi-même à moi-même...», *Carn.*, p. 76.

²¹) Parla un paralitico della *Mort heureuse*, romanzo non pubblicato di Camus: «D'être aveugle et sans aucune sensibilité — d'être muet et sans contact avec l'extérieur — pourvu seulement que je sente en moi cette flamme sombre et ardente qui est moi et moi vivant — remerciant encore la vie pour m'avoir permis de brûler.» *Carn.*, p. 94; cfr. *ibid.*, pp. 90, 206; *Mythe de Sisyphe*, pp. 20, 28.

²²) *Carn.*, p. 141: «Les hommes ont l'illusion d'être libres. Les condamnés à mort n'ont pas cette illusion. Tout le problème est dans la réalité de cette illusion.» Vedi anche *Mythe de Sis.*, p. 83.

²³) Alla lettura dello Spengler dobbiamo la nota seguente dei *Carnets*, p. 50: «Culture: cri des hommes devant leur destin. Civilisation, sa décadence: désir de l'homme devant ces richesses. Aveuglement.» Nei *Carnets* Camus usa più spesso il termine «larmes» in significato di protesta, grido, rivolta istintiva (vedi pp. 50, 58, 74, 77, 81, 152).

²⁴) Cfr. *Homme rév.*, pp. 341, 349; *Mythe de Sisyphe*, p. 20: «Le jugement du corps vaut bien celui de l'esprit et le corps recule devant l'anéantissement. Nous prenons l'habitude de vivre avant d'acquiescer celle de penser.»

²⁵) Si veda la nostra nota 13.

²⁶) *Carnets*, p. 86: «Dialogue. — Et que faites-vous dans la vie? — Je dénombre, Monsieur. —

Quoi? — Je dénombre. Je dis: un, la mer, deux, le ciel (ah que c'est beau!), trois, les femmes, quatre, les fleurs (ah! que je suis content!). — Ça finit dans la naïsérie, alors...» Vedi anche l'annotazione che dovrebbe mettere in guardia contro la pura enumerazione: « Ne pas confondre idiotie et sainteté », *Carn.*, p. 84. Cfr. nella *Peste* la figura del vecchio asmatico che fa nient'altro che contare dei piselli (pp. 99 s., 253 s.).

²⁷⁾ *Carn.*, p. 82: « Si j'avais assez de force et de patience, je sais bien à quel degré de parfaite impersonnalité j'arriverais, jusqu'à quelle poussée de néant actif mes forces pourraient aller. C'est qui m'a toujours arrêté, c'est ma vanité personnelle. Aujourd'hui, je comprends qu'agir, aimer et souffrir, c'est vivre en effet, mais c'est vivre dans la mesure où c'est être transparent et accepter son destin comme le reflet unique d'un arc-en-ciel de joies et de passions. »

²⁸⁾ Cfr. *Carn.*, p. 61: « Parvenu au lointain sommet, devant le paysage immense soudain découvert, ce n'était l'apaisement de l'amour qui naissait en lui, mais une sorte de pacte intérieur qu'il concluait avec cette nature étrangère, la trêve qui s'établit entre deux visages durs et farouches, l'intimité de deux adversaires et non l'abandon de deux amis. » Un'altra più precisa prefigurazione della « Adultere » si trova nel *Mythe de Sisyphe*, p. 89 s.

²⁹⁾ Il concetto del « conquérant » in Camus (*Mythe de Sisyphe*, p. 116 ss.) e la sua teoria dell'opera d'arte assurda (*Carn.*, pp. 23, 89; cfr. *Mythe de Sis.*, *Homme rév.*) risalgono all'influsso di Malraux.

³⁰⁾ Vedi *La tentation de l'Occident*, pp. 39 s., 104. Anche i termini di « absurdité », « lucidité » si scoprono nella *Tentation*, pp. 78, 95, 99.

³¹⁾ Per questo si veda la prefazione di Camus del '58 alla nuova edizione di *L'Envers et l'Endroit*, p. 13. Il bagno purificativo nel mare Mediterraneo: *Peste*, p. 281 s.; *Carnets*, p. 62. *Carnets*, p. 229: « Le vent, une des rares choses propres du monde. » Nell'*Homme rév.* « la joie étrange qui aide à vivre et à mourir » è identificata con « le vent dur venu des mers » (p. 377).

³²⁾ Vedi Nietzsche, *Zarathustra*; Werke II, S. 364, 362. Per l'influsso di Nietzsche si vedano anche nei *Carnets* gli appunti pp. 108, 119 s. Nel *Mythe de Sisyphe* Camus cita spesso dall'opera nietzschiana per documentare il desiderio di una vita eroica senza speranza. Soltanto nell'*Homme rév.* Camus respinge, in seguito al suo concetto della « communication », il pensiero del filosofo tedesco (p. 350).

³³⁾ Cfr. *Noces*: « La mesure de l'homme? Le silence et les pierres mortes. Tout le reste appartient à l'histoire », p. 86; cfr. pp. 17, 20.

³⁴⁾ *Carn.*, p. 71: « Je ne me résignerai pas. De tout mon silence je protesterai jusqu'à la fin. Il n'y a pas à dire "il faut". C'est ma révolte qui a raison, et cette joie qui est comme un pèlerin sur la terre, il me faut la suivre pas à pas. » Cfr. p. 92; *Noces*, p. 63.

³⁵⁾ *Carn.*, p. 245: « J'ai envie d'une chose qui soit juste. - Voilà justement la peste. » Per *Caligula* scrive la frase, *Carn.*, p. 130: « Un seul être qui pense et tout est dépeuplé. »

³⁶⁾ *Carn.*, pp. 77, 38. La formula di « oui et non » serve anche di titolo per l'ultimo saggio di *L'Envers et l'Endroit*.

³⁷⁾ Per il concetto della « mesure » e per l'origine della « pensée de midi » si vedano le pp. 59, 60, 62, 110 dei *Carnets*!

³⁸⁾ *Carnets*, p. 77; cfr. *Homme rév.*, p. 341.

³⁹⁾ *Carn.*, p. 171: « Il y a une fatalité unique qui est la mort et en dehors de quoi il n'y a plus de fatalité. Dans l'espace de temps qui va de la naissance à la mort, rien n'est fixé: on peut tout changer et même arrêter la guerre et même maintenir la paix, si on le veut assez, beaucoup et long-temps. » Per la concezione di un gesto nobile ma assolutamente inutile vedi p. 168.

⁴⁰⁾ *Carn.*, p. 219: « On touche ici sa liberté, et qu'elle est affreuse! Solidaire, solidaire de ce monde où les fleurs et le vent ne feront jamais pardonner tout le reste. »

⁴¹⁾ Cfr. *Carn.*, pp. 128, 123 s., 101 s. Per il tema dell'amore connesso con quello dell'assurdità si veda soprattutto *L'État de Siège*, dramma tratto dalla *Peste*.

⁴²⁾ Camus è membro del PC dal 1934 fino al '37; i primi dubbi espressi già nel '36; *Carn.*, p. 29.

⁴³⁾ Anche quale « civil dédaigné » — Camus fu riformato — egli pensa di avere « le droit d'en juger. D'en juger et d'agir ». (*Carn.*, p. 173). « Vouloir, par le dilettantisme, planer et se séparer de son milieu, c'est faire l'épreuve la plus dérisoire des libertés. » (Ibid.).

⁴⁴⁾ Vedi *Mythe de Sisyphe*, pp. 74, 77; p. 50: « L'absurde n'a pas de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas. »

⁴⁵⁾ *Carn.*, p. 116: « La tentation commune à toutes les intelligences: le cynisme. » Vedi anche la scena fra Faust e il diavolo, ibid., p. 138 s.

⁴⁶⁾ A Parigi Camus scrive, *Carn.*, p. 212: « La sentimentalité, le pittoresque, la complaisance, tous ces refuges visqueux où l'homme se défend dans une ville si dure à l'homme. » Cfr. ibid., p. 205. Interessanti per il contrasto fra il « norte » e il mondo mediterraneo, contrasto sviluppato nell'*Homme rév.*, si rivelano le pagine 224, 186 ss. dei *Carnets*.

⁴⁷⁾ Cfr. *Mythe de Sisyphe*, p. 156: « De toutes les écoles de la patience et de la lucidité, la création est la plus efficace. Elle est aussi le bouleversant témoignage de la seule dignité de l'homme: la révolte tenace contre sa condition, la persévérance dans un effort tenu pour stérile. »

⁴⁸⁾ *Carn.*, p. 76: « Il n'est pas nécessaire de se livrer aux autres, mais seulement à ceux qu'on aime. Car alors ce n'est plus se livrer pour paraître mais seulement pour donner. »

⁴⁹⁾ Si veda *Carn.*, p. 111 e soprattutto p. 39; quest'ultima annotazione si potrebbe interpretare come il riassunto del pensiero camusiano fino alla *Chute*, il cui conflitto è contenuto nelle ultime tre righe.

⁵⁰⁾ Si veda *Carn.*, pp. 90, 232; cfr. *Noces*, p. 36.

⁵¹⁾ *Carn.*, p. 49: « Ecrire, c'est se désintéresser. Un certain renoncement en art. Réécrire. L'effort qui apporte toujours un gain, quel qu'il soit. Question de paresse pour ceux qui ne réussissent pas. »

IL LINGUAGGIO DEI «MALAVOGLIA» TRA STORIA E POESIA

Le posizioni critiche fondamentali che si sono venute delineando in questi cinquant'anni di fortuna verghiana,¹⁾ dopo le accuse dei tradizionalisti²⁾ o le difese appassionate degli amici,³⁾ muovono in due direzioni principali. Da una parte, sino ai giorni nostri, ma in modo particolare sino alla seconda guerra mondiale, nel poderoso rinnovamento degli studi derivato dallo storicismo del Novecento, si son dimostrate l'originalità e la personalità dell'arte del Verga anche ed oltre la sua stessa poetica di verista,⁴⁾ e le origini storiche di questa, considerata in relazione non soltanto ad influssi stranieri, specialmente francesi,⁵⁾ o ad ogni modo di piú largo respiro europeo,⁶⁾ ma sopra tutto in relazione alla tendenza regionale e dialettale con cui essa si affermò in Italia, e in relazione a quella sensibilità romantica del reale che, tramite il Manzoni, dominò tutto il secolo⁷⁾ e influenzò fino al decadentismo un poco tutti gli autori, antimanzonisti compresi.⁸⁾ D'altra parte, ed è questa tendenza critica recente, si posero in luce la tematica umana e l'impegno sociale di quest'arte.⁹⁾ Si fece cosí strada l'esigenza di accertare la validità del mondo artistico dello scrittore ponendo piuttosto in rilievo, sul piano di una poetica, le linee di forza della sua arte: in tal modo il canone della impersonalità, il gusto del dialetto, vengono valutati non in sede estetica, in relazione ai loro possibili o impossibili, in quanto attuati in piena coerenza, esiti artistici, che fu l'osservazione di un tempo, ma in sede storica, in quanto indicano la scoperta di una nuova tecnica espressiva al ben consapevole fine di riprodurre piú fedelmente il reale. E il canone dell'impersonalità è inteso come un felice tentativo di ribellione all'accademismo retorico, mentre il Verga stesso appare ispirato non solo ad un realismo che era in tutto il generale orientamento dello spirito europeo ma persino ad un'etica di popolo, fondamentale-mente pessimista, coraggiosamente egoista e brutale talvolta, in una concezione sempre piú autonoma e spregiudicata della vita.¹⁰⁾

Una rilettura dei *Malavoglia* condotta sulla linea offerta da questi suggerimenti, mossa da interessi critici e attenta in particolar modo ai valori linguistici e stilistici¹¹⁾ può dar origine a qualche osservazione non inutile e

nuova che dimostri ancora una volta la grandezza di quest'arte e insieme le possibilità di approfondimento in questa direzione. Ecco la ragione delle presenti note.

L'osservazione prima che ci sembra di dover porre in rilievo, riprendendo un discorso critico già avviato da altri,¹²⁾ è nella individuazione, nell'arte del Verga, di una linea di continuità tra i due poli di forza di un romanticismo che si fa verismo e di un verismo che si fa raffinata coscienza estetica dei valori autonomi dell'arte. In altre parole, è bene allargare l'area storico-culturale entro la quale e sulla quale si muove l'arte verghiana, e in direzioni opposte, verso il passato romantico e verso l'avvenire decadente, non senza qualche rapido aggancio laterale verso la Scapigliatura (certo gusto colorito del quadro, certa sensibilità alle evasioni musicali del periodo, per porre subito esempi evidenti): proprio questa ampiezza di base pone in più chiaro risalto la vitalità e la grandezza di quell'arte. Pure, essa è anche nel Capuana, si dirà. È necessario quindi anche riconoscere che tutto nel Verga è magistralmente orchestrato — seconda osservazione di fondo — ai fini di una ricreazione lirica: il nucleo vitale di quell'arte stessa. Terza osservazione: quel lirismo così alto e personale riecheggia tuttavia implicazioni più significative di un ben preciso periodo storico.

La prova potrebbe essere data da molte giustificazioni di natura storica e psicologica: ma se anche ci si vuol fermare all'opera concreta e in particolare ai *Malavoglia*, se ne può ottenere limpida controprova tanto in una analisi tematica (la vena degli affetti familiari, il senso sociale, la religiosità, il paesaggio, la psicologia dei personaggi), quanto in una analisi linguistica e stilistica: lingua e stile sono nel Verga in funzione perfettamente analoga alla struttura tematica. Qui, riservando ad altre pagine la prima analisi denunciata, ci soffermiamo su questo aspetto.

* * *

Guardiamo ad esempio alla lingua del Verga. Quali sono le osservazioni immediate che nascono da un'analisi quanto più possibile puntuale condotta su tale terreno?

Innanzitutto questa. Dal punto di vista linguistico si avverte che, dal classicismo più o meno purista degli inizi del secolo al classicismo eloquente dei primi romantici, ai tentativi più irrequieti del romanticismo più maturo, dalla familiarità espressiva della lingua manzoniana attorno alla quale sembra operarsi il miracolo di un assoluto livellamento linguistico, sino a quella grigia semplicità che vuol essere realistica per creare poi con toni e suggestioni nuove tutta una nuova forma di valori espressivi, si viene delineando la singolare vicenda dell'italiano ottocentesco:¹³⁾ e il Verga ne segna un momento essenziale proprio in quanto da quella « humus » linguistica nasce la

sua opera di scrittore e su quella « humus » si opera il miracolo creativo dell'artista.

La teoria manzoniana sulla lingua aveva già in se stessa il proprio dissidio: volere il fiorentino colto significava già appellarsi, attraverso quella cultura, ad una tradizione che si afferma sempre e solo nel tempo, mentre parlare di una fedeltà all'uso sia pure di una classe media, significava porre in luce anche altri aspetti della lingua, soprattutto il suo valore espressivo, perché l'uso è anche uso individuale o, se non individuale, sempre mutabile nel tempo. Da una parte era dunque l'esigenza di una lingua unitaria, dall'altra l'esigenza di una lingua che fosse idonea al proprio compito espressivo: e sarà proprio su questa via, in questa direzione, che troveremo il linguaggio del Verga. Uguale passaggio da una dottrina linguistica che impone la forma astratta ad una dottrina che dia il posto dovuto al valore espressivo della parola possiamo rintracciare nello stesso De Sanctis. Dopo i primi studi grammaticali, nella sua scuola di Vicolo Bisi, a Napoli, base del suo corso fu non la purità, ma la proprietà della lingua. L'antico allievo di Basilio Puoti aveva messo le ali, e la grande rivoluzione, quasi insensibilmente, fu compiuta. Era il processo della lingua romantica che, dal classicismo dei puristi alla normatività ferma del Manzoni al liberismo dell'Ascoli passava dal momento logico a quello sentimentale, dalla forza della tradizione a quella dell'espressione: e in tale trapasso si giustificano tutte le disarmonie di una lingua che il De Lollis, nei suoi saggi ben noti,¹⁴⁾ per varietà di contenuto paragona agli intrugli delle streghe di Macbeth, e in tale trapasso si iscrive la lingua del Verga.

Rilevante conferma se ne avrebbe se ci citassero certe sue stesse teorie in proposito. Nel volume dello Oietti che si intitola *Alla scoperta dei letterati* troviamo una dichiarazione sua assai significativa intorno ai problemi della lingua: « Certamente, la lingua italiana è uno strumento perfettissimo, ed è la lingua parlata da una persona colta ». Ma « tutta la perspicacia dello scrittore deve aiutarlo a non rinchiudersi in un frasario scelto che non è il frasario vero, in nessun senso. Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando, si impara a scrivere. E da questo deriva la mia teoria dello stile. Lo stile non esiste fuor dell'idea... esso deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla... Alcune forme di periodo fisse, apprese da alcuni classici, applicabili a tutte le idee, sono mortali allo stile ».¹⁵⁾

Come si può osservare, si tratta di una presa di posizione sui più dibattuti problemi linguistici dell'Ottocento: il Verga tratta delle possibilità espressive dell'italiano (è uno strumento perfettissimo), della forza di una tradizione colta, della necessità di seguire l'uso e insieme di avere una forma sempre adatta alla cosa. Potrebbe anzi sembrare che tale dichiarazione abbia un sapore antimanzoniano: il Manzoni che lamentava, come Orazio, la povertà del patrio sermone, non avrebbe parlato di strumento perfettissimo, né

avrebbe taciuto del fiorentinismo linguistico, né avrebbe misconosciuta l'importanza dei vocabolari, lui che li consultava come amici fidati... In realtà è una reazione al Manzoni sostenitore della lingua unitaria, ma è una dichiarazione fedelissima al Manzoni sostenitore dell'uso vivo: il dualismo della teoria manzoniana ritorna anche qui, e in termini assai chiari.

D'altra parte, la posizione del Verga si ribadisce identica anche in altre dichiarazioni. A proposito della lingua di *Mastro don Gesualdo*, attorno alla quale si riaccese la polemica già sorta con *I Malavoglia*, egli scrive, contro le critiche di un manzoniano pedante: « Il Petrocchi è manzoniano (lo sono anch'io, meglio di lui...) »: e cita a difesa il Rigutini e il Fanfani, per certe forme (*dormire della grossa*, ad esempio) che gli erano rimproverate. Poi aggiunge: « (egli) mi suggerisce di ricorrere a qualche fiorentino per farmi rivedere le bozze... E con questa trovata, che dimostra quanto ne capiscano i critici come quello lí della forma che è così intima, necessaria cosa fusa col pensiero stesso, ti lascio... »¹⁶⁾ Questa è la natura del manzonismo linguistico verghiano: e come il suo verismo ha ancorato all'oggettività del reale il suo spirito di romantico in crisi, che aveva trovato troppo diverso l'ideale dalla realtà, così, anche dal punto di vista della lingua, il realismo linguistico, la possibilità di ancorare la lingua alla cosa fu per il Verga una scelta, fu via di mezzo tra il fiorentinismo livellatore del Manzoni e il liberismo integrale dell'Ascoli: e quanto tale sensibilità fosse radicata in lui si può dimostrare anche ricordando come, già nel 1869, cioè prima di ogni accostamento al verismo, egli lodasse, in una recensione al Rapisardi, la facoltà dello scrittore di usare una forma sempre adatta alla cosa. Ma se il realismo linguistico del Verga veniva così ad assumere una ben chiara posizione storica nelle vicende stesse della nostra lingua dell'Ottocento, tale tesi era inconsciamente assunta dallo scrittore in funzione della sua stessa arte: e come il suo linguaggio fosse uno soltanto, quello del mondo del suo cuore, e non altro, lo dimostra la prova fallita della *Duchessa de Leyra*. Si trattava di quel realismo che soprattutto in forza di valori artistici o comunque sentimentali e affettivi convalidava certe forze di opposizione al trionfante livellamento linguistico. In tale realismo lo stesso dialetto doveva essere assunto con tali giustificazioni: e il Verga fu assai esplicito in proposito. Egli voleva sí rendere il colore locale anche nella forma letteraria: ma come per realismo intendeva solo la sincerità dell'arte e non amava sentir parlare di naturalismo o tanto meno di verismo, così non accettava l'adesione ad una oggettiva realtà linguistica che non rientrasse nel piú segreto e soggettivo linguaggio della sua poesia.

Il Di Giovanni sostenne che *I Malavoglia*, se fossero stati scritti in dialetto siciliano, sarebbero stati un capolavoro, e il Verga ne scrisse al Capuana: « il bravo poeta Di Giovanni scrivendo *con la parrata girgintana* non si fa capire da nessuno, *comu si avessi scrittu turcu*; precisamente voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in si-

ciliano, se vogliamo scrivere in dialetto; perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente *malata di letteratura*, secondo quello che dice vossia, e nessuno di noi, né voi, né io, né il Patriarca S. Giuseppe riesce a tradurre in schietto dialetto la frase nata schietta in altra forma». ¹⁷⁾ E ne *I Malavoglia* introdurrà proverbi italiani accanto a quelli particolarmente siciliani, ¹⁸⁾ e userà il lessico e la sintassi dialettale, non come isole di folklore fedelmente riprodotte, ma solo in funzione di notazioni coloristiche e psicologiche che rispecchiano i toni e i modi di una spiritualità umana non soltanto locale e regionale ¹⁹⁾.

Questo si è visto in sede teorica: ma anche nella storia concreta della sua opera letteraria le vicende della lingua ottocentesca si rispecchiano limpidamente. In una ideale storia dell'anima verghiana dovremmo segnare come momento essenziale l'ansia di evasione dalla chiusa provincia siciliana (tentata e fallita nella vita e nell'arte) per la speranza di un approdo ad un mondo nobile di gloria e di amori che l'acuta sensibilità romantica accendeva nel suo animo e che si risolve invece in una deludente esperienza: da questa esperienza nacque il nostalgico e lirico desiderio di un ritorno alle origini, reso amaro dalla certezza che ormai quel mondo abbandonato e caro non poteva rivivere più. Con perfetta analogia, anche nella lingua del Verga sono momenti essenziali il sicilianismo linguistico, poi l'influsso della prosa francese e romantica, timidi tentativi di evasione, e quindi il fiorentinismo linguistico, tentativo estremo di riscattare in una nobiltà di forme il primitivo provincialismo: mentre il moto lirico del sentimento trova la espressione sua propria solo nella stupenda forma del linguaggio de *I Malavoglia*.

La prima educazione letteraria del Verga, ²⁰⁾ anche dal punto di vista della lingua, non è molto felice: la natura stessa del ragazzo, chiusa, personalissima, che riusciva bene in istoria, ma era avverso al ritmo o disprezzava il comporre elegante o rideva di Rosario Cavallaro, sostenitore del primato fiorentino, non si prestava ad un insegnamento umanistico o grammaticale; né i maestri erano all'altezza di tanto, da Domenico Castorina ad Antonio Abate, che scrivevano sgrammaticati; né lo erano gli amici, da quelli della giovinezza a quel Mariano Saluzzo, medico a Firenze, che parlava un italiano-sicilianizzato e un siciliano-italianizzato. Così non desterà meraviglia sapere che nelle lettere del Verga — come, d'altra parte, in quelle del Capuana — non mancano forme sicuramente scorrette o idiotistiche (*d'està, diriggo, valghiano*; incertezza di accenti, incertezza nell'uso del congiuntivo e del condizionale, concordanze errate), e che in una delle prime opere giovanili, *I Carbonari della montagna*, la lingua non è affatto pura; nelle prime opere i francesismi sono frequenti. Il Verga prendeva lezioni di francese, amareggiava con una francese, leggeva romanzi francesi, ed era forse un modo di nobilitare l'esperienza del suo chiuso sicilianismo: poi nell'opera successiva il Verga tentò di fondere in una lingua unitaria i sicilianismi e i francesismi, quasi avvertisse già l'esigenza del fiorentinismo linguistico del

periodo posteriore, mentre si faceva piú ritmata e prepotente certa accentuazione colorita del linguaggio romantico: nella *Storia di una capinera* la lingua è piú fusa, ma sembra la lingua di Jacopo, mentre in *Eva* i fiorentinismi prevalgono. Proprio su questo fiorentinismo linguistico che vuol riallacciarsi ad una tradizione di classicità letteraria, ma che non sa nascondere le sue angustie di una soluzione temporanea e d'accatto, perché è sentito piú nei suoi valori aulici che nei suoi valori di armonizzazione, si inserisce la vicenda dello scrittore realista, con la lingua dei capolavori, siano essi *I Malavoglia* o alcune tra le novelle piú celebri: *Nedda*, anche linguisticamente, è ancora a metà tra i due mondi. Dopo *I Malavoglia* e le migliori tra le novelle, la lingua stessa del Verga perde i suoi doni, torna a scomporsi negli elementi che l'hanno originata. In *Mastro Don Gesualdo*, come osserva il Petronio,²¹⁾ si torna ad avvertire il peso di espressioni troppo idiomatiche e troppo letterarie, mentre l'ultimo tentativo, quello della *Duchessa di Leyra*, fallisce anche linguisticamente nel grigiore di una nobiltà letteraria senza vita.

Anche in questo profilo abbiamo ritrovato, dunque, tutti gli elementi della lingua dell'Ottocento, sia che si parli di classicismo, di realismo, di evasione musicale, o che si parli, pel lessico, di fiorentinismo, di arcaismo, di dialettismi, di tecnicismi; essi sono propri di quella classe borghese che costituí l'anima di tutta la vita risorgimentale, e sono tutti presenti nell'opera verghiana: il Verga ha attinto da quella esperienza e solo da quella. E questi elementi ritroviamo tutti nel linguaggio dei *Malavoglia*.

Nel romanzo la lingua del Verga è ricca di sicilianismi (*doglianza, lapazze, evangelio, Franceschello, cataletto, pezzenterie, malannata, limosina, cannelli*), di latinismi che rivelano forme cristallizzate nel dialetto siciliano (*corrotto, mortorio, ballatoio, parenti, angustie*); ma insieme è anche ricca di vocaboli che non rientrano nell'area linguistica meridionale e che non facilmente si possono attestare propri nella lingua di Acì Trezza al tempo del Verga (*bambagia, mignatta, canterano, atacchio, far cascare, se ne impippa*); né mancano le forme aristocraticamente dotte (*volete che vel dica?* chiede padron 'Ntoni, con un troncamento degno di un ben parlante di Firenze), o anche vocaboli che esprimono la cosa con manzoniana proprietà di linguaggio (la guardia che spinge 'Ntoni *a boccate di carabina*, la pentola *che riversa*, l'asino *che abbocca le ortiche* e il pesce *che abbocca l'amo*) (nell'uso popolare è piú comune il dativo); né mancano i fiorentinismi (*a mo' dei bruti, ora vo'*) o le forme caratteristiche di un linguaggio letterario (*nomignolo, monachine, poscia, maliziato, abburattare, talché, confabulare, sgorbj*, invece di *sgorbi, tutt'ora* invece di *tuttora, onde* e *l'infinito*); troviamo qui inoltre, e la cosa è ancor piú significativa, parole che sono entrate nella nostra lingua proprio nell'Ottocento (il *colpettare* delle onde ai fianchi della barca, le *casseruole* di Maruzza, le *spagnolette* dell'avvocato Scipioni, *corsetto, malaria, impagliettatura, diavolio nella notte, andare a girelloni*), e vocaboli tecnici attinti dai vocabolari, in aperto contrasto con quella famosa dichiarazione

(« Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere... »: ²²⁾ *il battuto, il picchiatoio, il nottolino, la malabestia, la pedagna, la ganza, la scotta, il regolo, il patarasso, le rilinghe, la maretta, disarmare la barca, alare la paroma*). Né mancano infine i francesismi (*galanterie, mangiapane, bastinaggio, essere a vista, c'era del pane, faceva di berretto, il primo che... fu...*), e gli ispanismi (*chiusa, rosicare, babordo*).

Tutti questi elementi sono nel linguaggio de *I Malavoglia*, e lo abbiamo provato con la citazione diretta: ma sarà lieta conferma scoprire in tale lettura come questi stessi elementi si compongano in una sola creazione, acquistino una loro verginità e bellezza nuove, si trasfondano in un linguaggio che ha perduto il peso dell'elemento linguistico per trasformarsi in un canto nostalgico e doloroso, il canto della più alta poesia verghiana: quella poesia che pur nella sua inimitabile singolarità stilistica, esprime, muovendo dalle sue origini e ritornando insieme ad esse proprio mentre se ne stacca, la temperie spirituale non solo dell'artista, ma anche di tutto un tempo e di tutta una società. ²³⁾ Certamente, per comprendere questo, bisogna riconoscere che il problema della lingua si fa, prima di tutto e sopra tutto problema di stile, anche se in quello stile si avverte la suggestione di tutta una vicenda storica.

Ed è questa una soluzione cui è giunta soltanto la critica recente, perché il problema in passato si era impostato in modo ben diverso, assolutamente chiuso ad una comprensione storica: né sempre tale chiarezza è evidente negli interessi di tutti i critici, ancor oggi. E sarebbero assai facili le citazioni.

Ma, a parte la diversità di tesi che non si devono tuttavia contrapporre per gusto di polemica perché servono vicendevolmente ad arricchire l'interpretazione stessa, — nella vera scienza tutto si crea ma nulla si distrugge — sin dalle prime geniali e coraggiose difese del Torraca apparve evidente come il problema della forma, in una analisi letteraria, non debba riportarsi ai moduli di una lingua preesistente al fine di accusare la maggiore o minore fedeltà: importa solo vedere se questa forma abbia una sua validità espressiva, se abbia potuto, o non, tradursi in arte, e in questo senso giustamente si disse che quel linguaggio non ha un prima o un poi, perché « le bon language n'a pas d'histoire ». Se un riferimento ad una lingua preesistente è necessario oltre che lecito, lo è in quanto il confronto ci può agevolare nel riconoscere la singolarità espressiva della parola dello scrittore: e infatti di un buon linguaggio artistico non si fa mai storia, ma sempre si deve fare la storia di quel suo essere « buono ». E in questo senso il problema della lingua del Verga si fa, ancora una volta, problema di lettura. L'analisi concreta, *per exempla*, dei *Malavoglia*, offre la migliore conferma di quanto sinora siamo venuti dicendo.

In altre parole, se ben definito è il terreno storico e culturale da cui sorge il mondo verghiano, bisogna pur riconoscere che in questo mondo il Verga imprime il sigillo di una sua eccezionale personalità lirica. Così, il verista che raccoglieva i dati del reale come il mineralogo raccoglie i campioni di roccia

da sottoporre all'analisi (e assai significativi per questo aspetto sono certi passi di lettere al Capuana e al Rod), l'esteta che inquadrava le vicende della vita nel solo fine che gli sembrava giustificarla e nobilitarla, l'arte, posto davanti, e con concreti anche se non sempre visibili legami di nutrimenti terrestri, al ricordo della propria terra, cui lo legavano il sangue e l'istinto, il cuore e l'affetto, la nostalgia e la memoria, seppe riviverne le figure e le vicende andando oltre il canone dell'impersonalità che gli imponeva una freddezza scientifica, o il canone di una pura bellezza che gli imponeva sapienti tagli di colore e giochi di sfumature, rilievi plastici o battute isolate nel silenzio, e seppe armonizzare la sua tecnica e la sua cultura, il suo pensiero e la sua memoria, nella unicità di questo vasto poema corale. E in esso si riaffermavano i valori etici (il Verga, anche il primo Verga, è scrittore profondamente etico, sempre) e sacri della famiglia instillatigli nel cuore dalla educazione materna, i valori affettivi che lo legavano alle persone più care e che la lontananza in una città settentrionale (Milano poteva accogliere con ospitale liberalità la sua solitudine, ma non poteva vincerla) aveva reso ancor più forti e struggenti, i valori sociali e umani dettati da una immensa pietà per i vinti dalla vita, i poveri di sostanza e di spirito, coloro che non si possono contrapporre all'egoismo e alla brutalità altrui, forte per il denaro e forte per l'astuzia, e più soffrono quanto meno meriterebbero di soffrire. Ne nasce il capolavoro dei *Malavoglia*, dove tutti i motivi, anche i più angusti, personali, autobiografici, acquistano lo statuario rilievo dei profili ben definiti e campeggianti sulla solare limpidezza del proprio cielo, e si armonizzano nel largo respiro del poema corale, nel timbro rilevato e caratterizzante dei valori lirici più alti e più puri.

Il lirismo di Verga. Non vi potrà essere saggio che doni veramente qualcosa alle vicende della critica verghiana, e quindi alla nostra civiltà e alla nostra cultura, se esso non si incentri su questa visione lirica della vita, tanto più lirica quanto più sconsolata, riservata, dolente. Ma fermissima. In un paesaggio meno intellettualmente arduo e puro, forse, di quello leopardiano, meno malato, forse, di quello pascoliano, ma forse anche, proprio per questo, più nostro. Il dolore delle modeste vicende di ogni giorno, l'angoscia della miseria e delle speranze vane, l'angoscia della solitudine contro l'egoismo altrui, l'angoscia della morte e della fatalità del destino, il senso che la vita tutta è un lento ed implacabile fallire e morire, e basta un nulla allo schianto, come di un ramoscello reciso: ma, insieme, la forza di patire tutto questo, in silenzio, nell'ombra di quattro mura, che talvolta non possono essere nemmeno quelle domestiche, perché l'egoismo umano ha fatto violenza anche a quelle: e con dignità, con fatalismo, guardando immoti al destino, senza la disperata rivolta della bestemmia, e senza nemmeno — la Longa sola venera l'Addolorata — la grazia confortatrice della preghiera. L'altissimo lirismo, tra l'epico e il tragico, di certa forte anima meridionale.

Proprio questo motivo, che ci riporta ad un ambiente e ad una regione, ci offre lo spunto a successivi rilievi. Quel lirismo, così universale insieme, riflette in sé le suggestioni e i motivi di tutto un periodo storico, non è, né potrebbe essere, avulso dalla vita. Riflette, come ben si è detto, il ripiegamento che tenne dietro al moto risorgimentale, quando troppo profondo si mostrò il divario tra ideali e realtà, e riflette insieme la nuova e più impegnata direzione — ci sembra lecito aggiungere — che lo spirito nazionale venne assumendo con la coraggiosa denuncia di carenze regionali e sociali; ²⁴⁾ rispecchia i nuovi interessi di un positivismo europeo che si veniva diffondendo anche in Italia, ed identificando con le istanze del socialismo e con il moto di ascesa delle classi più misere; riecheggia le inquietudini sentimentali, la serietà affettiva e l'avidità bramosa, e insieme l'ansia di evasione verso un mondo di bellezza, di vita riscattata alla luce dell'arte, caratteristiche di tutta una vittoriosa e ora trionfante società borghese che nell'acquisita libertà e nell'acquisito benessere aspirava ormai a mete più alte: insieme, la condanna di quanto di disarmonico o di egoistico fosse anche in tali aspirazioni. Insomma, ripropone sul piano artistico gli aspetti discordi di un mondo in crisi, di un romanticismo ormai maturo in cui i miti della patria e della bellezza, pur persistenti, assumevano forme ed impegni assolutamente nuovi, a volte persino rivoluzionariamente anticonformistici (un altro aggancio con la Scapigliatura): poco importa ai nostri fini osservare — consenzienti alla nota tesi del Binni — che si trattava di una crisi di crescita, e non di una crisi di dissoluzione. Ma nel lirismo verghiano risentiamo tutte queste ombreggiate tonalità: e le notizie della battaglia di Lissa così come si deformano nel racconto popolare non sono per noi soltanto occasione di un sorriso su quella ignoranza, come nella morte di padron 'Ntoni, all'ospedale, lontano dalla casa del nespolo ormai acquistata da altri, non sentiamo soltanto quel senso di commosso disagio che invano si cerca nascondere quando il gioco dell'arte ci ha fatto tanto partecipi ad essa da costringerci a vivere la vita dei suoi personaggi: nella desolata tristezza di quella morte sentiamo anche la nostra desolata tristezza di uomini, e per le vicende della vita di tutti, e per le vicende della vita di ognuno. I tre piani del racconto, narratore, personaggi e popolo, che il Verga ha obiettivato nella sigillata perfezione delle proprie maestrie stilistiche, sono in realtà ipostasi di una dialettica spirituale tutta nostra che proprio da quelle rese stilistiche trae vita. Così sul piano linguistico si è potuto un tempo gridare allo scandalo per il lessico e per la sintassi verghiani, si è potuto, dapprima, condannare i sicilianismi come estranei alla lingua letteraria, e poi i toscanismi e i manzonismi come estranei a quel colore locale richiesto da una fedeltà coerente alla poetica del verismo: e i rilievi assumevano a volte il peso di una accusa, non solo contro i limiti di una poetica, ma persino contro il respiro umano di una poesia. Oggi quella ricchezza di lessico tanto composita non ci urta, perché in essa ritroviamo l'eco di tutto

quanto un fermento che si agitava sotto la calma apparente imposta dalla pur affettuosa dittatura manzoniana, l'eco di un tempo e di una società, come abbiám detto: e superata quindi la prima superficiale impressione di un frammentismo disordinato o di una tecnica monotona, godiamo con piú consapevole gioia le sfaccettature di un'arte la cui immensa estensione non è nelle dimensioni di uno spazio geografico ma in quelle di uno spazio spirituale. Aci Trezza si fa emblematicamente grande, come una città tentacolare. E non a caso, proprio rifacendosi ad un cosí vario tessuto linguistico e in relazione alle sue ancor piú varie rese espressive, un critico fine e tecnicamente addestratissimo come il Devoto ha potuto provare che per la lingua del Verga non si può parlare di verismo ma, se mai, di impressionismo.²⁵⁾ E su questo avvio, di impressionismo potremmo parlare anche a proposito della sintassi verghiana, che con le sue modulazioni eversive rende plastici e sensibilissimi i pensieri, gli atteggiamenti dei personaggi, tipiche ed emblematiche le situazioni prescelte, colorito con macchie di diverse intensità tonali, con accostamenti sagaci, con tendenza da una figurazione statica e atemporale, il quadro narrativo. Non a caso certi episodi ci ricordano le marine di un Mosè Bianchi, le pure stilizzazioni di un Silvestro Lega, il patetico nel folclorismo del Michetti, i sottofondi insieme metallici e ombrati di un Debussy. Si parla naturalmente di impressionismo non al fine di chiudere tutto nella pigra semplicità della formula, ma al fine di indicare una costante essenziale e, per noi, significativa: l'impressionismo corrisponde al gusto e insieme alla tecnica artistica di un ben definito nostro periodo storico. E in tal modo il ciclo si chiude. Dal romanticismo di origine al piú personale lirismo e quindi alle implicazioni ottocentesche che sono le marezzature piú rilevate di tale lirismo: dal centro al cerchio e dal cerchio al centro, come da stile a mondo poetico e da mondo poetico a stile, cosí da poesia a storia, e da storia a poesia.

Vediamone le prove nelle concrete analisi del romanzo. Ne trarremo ecertamente illazioni che ad alcuno potrebbero sembrare anche soggettive, come è soggettivo ogni genere di lettura: ma sulla via ci indirizza il Verga stesso, e si tratta quindi di interpretazioni che il dato storico può pienamente incoraggiare. Se non bastassero le prove del suo metodo di lavoro e della sua stessa poetica, già ricordate, potremmo citare una sua esplicita dichiarazione di particolare importanza: « Al lettore non sfuggono, come non sfuggono al testimonia delle scene della vita, il senso recondito, le sfumature di detti e di frasi, i sottintesi e gli accenni che lumeggiano tante cose coi freddi caratteri della pagina scritta... ». ²⁶⁾

Non potremmo trovare giustificazione piú storica, quindi, anche ad una lettura stilistica del romanzo.

* * *

Potremmo prima di tutto soffermarci sul lessico: tutti gli elementi che

vi abbiamo riconosciuti, e che dimostrano la straordinaria latitudine del verismo verghiano, sono usati dal Verga con un loro unico particolare fine espressivo, si adattano alla psicologia e alla poesia del personaggio e della situazione tutta. È facile dimostrarlo.

Già il Verga aveva dichiarato di aver voluto rendere nella sua lingua il colore locale: e il primo aspetto evidente di essa è per l'appunto la presenza dei sicilianismi. Ma se ci soffermiamo su questi vocaboli, avvertiamo subito come essi siano inseriti nel linguaggio poetico del Verga senza creare isole staccate di folklore, come in altre opere sue, o, ancor più, in altri autori: quella parola è come un gesto, una sfumatura psicologica, non è astratta compiacenza linguistica di uno scrittore isolano o di un raccoglitore di documenti umani: è colore d'artista fedele ad una sua ispirazione affettiva, quella dimensione affettiva che d'altra parte vive in una sua dimensione anche tutta ottocentesca. Pensate a Sara di comare Tudđa, e a quanto diventi insignificante, e come cancelli la sua figura che ci balza invece subito nella fantasia, la traduzione del suo nome in italiano, Rosaria di comare Agatuzza. E come il Verga tendesse soprattutto a questa espressività dimenticando a volte le stesse tesi critiche del colorito strettamente locale, si dimostra nelle altre forme, e non sono poche, in cui il linguaggio ripete modi popolari, ma non certo limitati all'uso strettamente siciliano: abbiamo espressioni popolari che ci riconducono ad aree linguistiche ben diverse e che ci riportano all'esperienza dello scrittore a Firenze e a Milano. Non solo: abbiamo espressioni popolari che vengono usate con un particolare accento aristocratico, sí da perdere la loro natura, o al contrario espressioni auliche e dotte che, in funzione ironica o polemica, acquistano un loro particolare valore di popolarità se non a volte persino di voluta banalità: né queste sfumature si possono dimenticare oggi, quando la lingua non è più soltanto studiata nei suoi caratteri astratti ed immobili, come *langue* per usare l'espressione del De Saussure, o come *ergon* per usare l'espressione dello Humboldt, ma anche nei suoi valori affettivi, come *parole*, come *energheia*, per ritornare a quella terminologia: come lingua individuale, non solo come istituto linguistico, per usare la terminologia del Devoto.

Anche per questi vocaboli, è necessario osservare che il Verga ha un uso tutto suo: come nel romanzo non mancano espressioni di un linguaggio borghese (*pigliarsela in criminale*, *parevano un parlamento*, e sarà naturalmente il paragone di don Franco), così anche queste forme di un'area popolare più vasta saranno frequenti per certi particolari fini espressivi, ad esempio nel linguaggio burocratico di don Silvestro, il segretario venuto da via. Certe forme letterariamente dotte, non popolari, servono a nobilitare il personaggio, ad indicare la simpatia etica dell'autore per lui, come l'intercalare di padron 'Ntoni, o il suo inizio di discorso: «Volete che vel dica?», con un troncamento degno di un ben parlante di Firenze, abbiamo detto; ma questa sfumatura aristocratica del personaggio plebeo, diviene anche una spia stili-

stica, rivela la simpatia etica dell'autore ed è anche una dimostrazione dell'ingenuità propria del carattere, quell'ingenuità per cui in padron 'Ntoni abbiamo anche un lontano presentimento della superficialità del nipote, 'Ntoni di padron 'Ntoni: le due figure, create apparentemente per una antitesi eticamente polemica, sono in realtà legate da un vincolo di affetto o di sangue. E la stessa espressione popolare assume a volte il tono di una meschinità voluta, quasi ad indicare un momento psicologico, specie quando si sottolinea il motivo economico: la madre raccomanda al figlio che va soldato di scrivere a casa « che poi gli avrebbe mandato i soldi per la carta ». Ma il motivo economico stesso, come la lingua, si adatta sempre alla psicologia del personaggio: si fa timido e discreto in Mena, ingenuo in padron 'Ntoni, egoistico in padron Fortunato, furfantesco in zio Crocifisso, arido in Piedipapera; nella Longa affiora, come abbiamo visto qui, ma solo come atto di amore materno.²⁷⁾ Quei soldi per la carta sono un particolare quasi insignificante ma che denota l'affetto immenso della madre la quale pensa anche, — come ogni madre che ama — alle piú piccole cose.²⁸⁾ Così non dovremo stupirci se gli stessi vocaboli di origine dotta, i latinismi piú evidenti, sono piegati ad un uso ben piú modesto, quasi plebeo. È vero che il latinismo poteva indicare il passaggio di una forma antica in un uso idiomatico facile in Sicilia ove le immagini e le parole della tradizione classica si cristallizzarono a volte con ben maggiore saldezza che altrove, per molti motivi d'ambiente, di spiritualità e di vicende storiche: ma anche qui il colorito si estende a tutto uno strato sociale e alla sua situazione psicologica piú che ad una ristretta area geografica. Esempio evidente un latinismo che ha conservato tutto il suo carattere aulico e che ci colpisce nei *Malavoglia*, il termine *ruina*, dotta e di tradizione antica quant'altri mai. Ci potrebbe sorprendere questo termine proprio quando si parla di Comare Maruzza, una santa madre, ma di nessuna cultura, tanto che padron 'Ntoni dovrà persino spiegarle com'è combinato il negozio dei lupini, ed ella chiederà all'avvocato dove debba metter la mano, per risolvere i guai di quelle carte bollate. In realtà, quella parola dotta è il ricordo di un discorso altrui, e di una persona piú colta, che ha colpito la sua fantasia con una forza ossessiva; perché si ricollega alla scena della battaglia in cui ella ha perduto il figliolo: e la parola ora le sta fissa in mente, come l'immagine di quel marinaio salvato a stento mentre, in mezzo a tant'acqua, stava per morire di sete. Altre parole dotte acquistano il loro tono dalla giacitura in cui sono poste: come quegli *zerbinotti* che ci riconducono in origine al fortunato personaggio ariostesco, ad una tradizione puramente letteraria quindi, ma che attraverso l'uso e qui attraverso l'accrescitivo e l'espressione stessa nel suo complesso (« ci aveva i zerbinotti ») creano la battuta di una ragazza del popolo che vorrebbe mostrarsi fine; una Gasparina non goldoniana ma verghiana insomma, se il paragone non fosse coraggioso. Anche vocaboli assai comuni, ma di origine dotta come *speziale*, prendono nel Verga, un loro particolare colorito realistico e plebeo: *speziale*, invece del

piú dotto *farmacista*, sebbene fosse vocabolo derivato da parola non popolare, *spezie*, e usato perfino dal Boccaccio. Se infatti nel Verga l'espressione popolare conserva tutto il suo sapore plebeo, è sempre in funzione espressiva. « Tutti quelli della leva e delle tasse li avrebbero presi a calci nel sedere » dice don Franco: ed è espressione che vuol rendere la sua figura morale. Nel romanzo non sono molte le espressioni di un realismo così immediato, e si adattano per l'appunto ai personaggi volgari, a don Franco, alla Zuppidda, a Piedipapera. (È nota infatti la riservatezza del Verga anche in questo campo dell'espressione realistica: si sa che egli fece riserve sull'opera di Flaubert per motivi morali, e non poté leggere *L'Amore* di De Roberto,²⁹⁾ perché lo trovava troppo forte). Ma ricordiamo anche due espressioni che, nella loro particolare pesantezza realistica, hanno un ben preciso fine polemico. 'Ntoni di padron 'Ntoni, quando gli fanno la fotografia che susciterà l'ammirazione delle ragazze del villaggio, sta immobile, « *grattando* con la mano la bella spalliera della seggiola »: un verbo che indica un atteggiamento esteriore, e il contrasto tra quelle cose belle e la rozzezza nativa del personaggio ad esse non adatto. Poi anche piú volte, a proposito della Longa, si ripete la parola *stomaco*: una parola di origine dotta ma diffusasi poi nel linguaggio popolare, e che in questo caso indica come di fronte al dolore quella povera madre si riduca ad un puro essere fisico, quasi animale: così alla morte di Bastianazzo lancerà uno *strido*, non un *grido*, e si *sbrancherà* alla partenza di 'Ntoni. Una trasfigurazione tutta umana e artistica del pesante mito veristico della cosiddetta « scientificità », che tanto grava invece, ad esempio, sull'opera del Capuana.

E come abbiamo indicato vocaboli dotti che nell'uso verghiano acquistano un particolare sapore di popolarità, così ora al contrario possiamo ricordare vocaboli di origine non classica che si nobilitano nella singolarità di un uso che sentiamo letterario. Come la parola *motti* che deriva dal latino volgare *muttum* e piú anticamente dal latino *muttire* (« palam muttire plebeio piaculum est ») e che riaffiora nel francese « *mot* » nel senso di battuta spiritosa, ma che qui si rifà ad un particolare uso idiomatico in cui acquista un suo remoto ed aulico sapore di nobiltà e per questo viene scritta in corsivo. E le medesime osservazioni potremmo proporre per il vocabolo *antichi* nel significato di *antenati*, quelli che altrove nel linguaggio familiare si dicono i « vecchi ». A volte questo linguaggio letterario ha poi il colorito caratteristico del suo tempo. Ricordiamo ad esempio il fenomeno dell'enclisi sempre frequente nel Verga (*spingevasi, dicevasi*) o anche quell'imperfetto *era* (*io era*) la cui forma piú dotta si alterna con singolare fortuna con la forma in -o oggi comunemente usata: e anche queste forme contribuiscono a dare il senso di un tempo remoto di favola.³⁰⁾

Su questa via, troveremo il gusto del verbo che esprime la cosa con manzoniana concretezza e proprietà di linguaggio: ma troviamo anche e soprattutto un linguaggio letterario in cui si inserisce la stessa esperienza idioma-

tica con le sue sfumatissime note di colore. In *Nedda* e in *Fantasticheria* il lettore attento può cogliere sempre la presenza del letterato che, di là da ogni asserzione teorica, non si identifica sempre ed assolutamente con il suo mondo; nei *Malavoglia* invece il linguaggio letterario ha sempre e in ogni caso la sua funzione, serve esso stesso a sfumare in una limpida aria di lontananza la vicenda narrata, quell'aria di lontananza favolosa e remota che avvertiamo sin dalla prima battuta: «Un tempo i Malavoglia...». Ed è proprio questo senso di distacco e di lontananza che rende più limpida la visione, più plastiche le figure: ed è grande segreto dell'arte verghiana.³¹⁾ Il linguaggio letterario insomma sembra dare una diversa nobiltà spirituale alla episodicità mediocre della vita di ogni giorno — e già lo abbiamo visto a proposito di padron 'Ntoni —, si adatta sempre alla situazione, al personaggio, al sentimento con cui l'autore lo fa vivere e agire: ma tale linguaggio esiste e non ha poca parte nella struttura linguistica della narrazione. E sarebbe facile rintracciarne le forme. Certe formazioni di plurale ad esempio indicano questo gusto letterario allontanandosi da forme comuni: come quei *pomidoro* che — il vocabolo è già usato dal Soderini — si esemplificano su una forma staccata (*pomi d'oro*) e non sulle due altre più comuni *pomidori* (più eletta) e *pomodori* (più popolare): plurale di una letterarietà tutta particolare, un poco inesperta si direbbe, ma proprio per questo adatto al linguaggio di donna Rosolina, alla sua saccenteria saputa, alla sua compiacenza per la propria dignità: quella dignità cui tanto crede e che le fa portare anche quando fa caldo — se vogliamo passare da un particolare di lingua ad un particolare di costume — lo scialle che in Sicilia distingueva le ragazze più ricche dalle più povere, use alla più modesta mantellina: e non a caso il Verga cita il particolare. Anche quel *fornaciaio* che don Gianmaria ricorda ha il sapore di una precisa sottolineatura di carattere.

A volte invece il termine letterario serve ad introdurre con maggiore rilievo ironico la miseria morale del personaggio, come nel discorso consolatorio della Zuppidda: «Ora mettetevi il cuore in pace, che per cinque anni bisogna fare come se vostro figlio fosse morto, e non pensarci più». Quell'*ora* non è popolare, ed indica che la Zuppidda vuol fare un discorso elevato, anche se poi dice una goffaggine, richiamando quell'idea della morte per la quale tremava quel povero cuore di madre. L'amara ironia di questi accostamenti improvvisi è istintiva nel Verga scrittore, ed è gran dono della sua arte: così don Silvestro durante la visita pel morto «per far ridere un po'» potrà tirar fuori il discorso sulla tassa di successione.

Anche per un altro aspetto poi la lingua del Verga, inserendosi nella vicenda del tempo, mostra la particolare letterarietà della sua natura e quindi la presenza operosa dello scrittore che, da artista raffinato quale era, toglieva la propria lingua anche dai dizionari: per i caratteristici vocaboli tecnici che, tratti a volte dall'uso vivo della lingua marinaresca, ma le più volte, come ho già detto, dai dizionari, si riscontrano assai numerosi nel romanzo. È una

lingua tecnica che con forte concretezza ci introduce negli usi, ci pone a contatto con gli oggetti di quella vita di pescatori (su cui, d'altra parte, il Verga compose i due magnifici quadri del cap. VI e del cap. X). E ciò anche quando tale lingua non abbia una particolare risonanza sentimentale: in questo caso invece avremo una notazione diversa, come quella corda o paroma che diviene più affettuosamente *parommella* o come quello *scafetto* che diviene, con il consueto raddoppiamento di consonante e mutamento di genere, la *scaffetta*, o come quella *diana nei traponti* che, si è detto acutamente,³²⁾ nel linguaggio di 'Ntoni di padron 'Ntoni porta l'eco di mistero del parlare di città e dei lontani paesi dove egli ha vissuto quella esperienza di vita, che fu tanto dura, ma di cui la sua superficialità sa ancora far vanto. Prove anche queste, se ve ne fosse bisogno, di come il Verga in origine abbia voluto rappresentare il vero in quanto, come artista, riteneva che questo fosse il mezzo più sicuro al proprio fine estetico: quando quel vero divenne il vero della sua terra e della sua gente, allora egli d'istinto ritrovò tutto se stesso e l'adesione al reale fu l'espressione del suo più alto lirico *pathos*. Quando il vero fu quello di un mondo cui lo legava soltanto una generica pietà, fu il fallimento: come in certe novelle milanesi, come *In portineria*, ad esempio.

Si pensi anche ai francesismi: e pure sappiamo che essi erano frequenti nel romanzo giovanile del Verga. Erano anzi comunemente diffusi, per troppe ragioni, nella prosa dei veristi: tanto che uno spirito arguto, il Gualdo, diceva di scrivere romanzi in francese perché questo era l'unico modo di evitarli. Ebbene, anche il barbarismo non manca nel Verga dei *Malavoglia*, ma a volte è voluto per ripetere un uso idiomatico o per riecheggiare la parlata e la psicologia di un personaggio (come le *galanterie* — dal francese *galant*, cosa raffinata — in cui è l'eco del compiacimento ingenuo e sprovvaduto di un gran cuore di madre) e sempre è talmente assunto nello spirito della lingua e della narrazione che non se ne avverte la presenza.

Quando invece l'ambiente o la situazione non richiedono questo linguaggio, il Verga tende ad un'espressione che non sia raffinatamente letteraria o nettamente idiotistica, come si può osservare perfino in quel termine *erba-bianca* che, come lo scrittore stesso spiegò,³³⁾ è un qualcosa di mezzo tra l'*absynthe* caro ai decadenti e agli scapigliati, e la comune *acquavite*. Il medesimo processo si avverte anche in quei fiorentinismi che nelle altre opere del Verga rimangono invece un poco isolati, non fusi, con il resto del racconto. Essi non sono molti e quasi non se ne avvertirebbe la presenza se non ci si ponesse il problema: prova, anche questa, di una spiccata avversione per il ribobolo, per l'infatuazione del municipalismo, che nel Verga sarà provato d'altra parte anche da parecchie ed esplicite dichiarazioni. Infatti più che al fiorentinismo il Verga tende alla forma toscana e soprattutto alla lingua letteraria che risponda ad una particolare felicità espressiva: tanto meglio se vi è corrispondenza tra i due usi.

Un uso particolare fa il Verga — come già il Goldoni e il Manzoni —

anche di certe alterazioni morfologiche del lessico come i diminutivi, i vezzeggiativi, i peggiorativi. I diminutivi e i vezzeggiativi non solo e non sempre corrispondono a sicilianismi (*l'abitino* della Madonna),³⁴⁾ possono svelarci anche il tono affettuoso cui ricorre lo scrittore quando descrive gli oggetti, le cose dei Malavoglia: troveremo *l'orciolino*, *la casuccia*, *il lettino*, *la stanzuccia*, *il deschetto*, che nell'uso linguistico comune non significa piccola tavola, ma piccolo tavolo (il *deschetto* del calzolaio), *grandicello*, *pezzetto*.

Ma altre forme alterate (i *piedacci* di 'Ntoni di padron 'Ntoni, un peggiorativo di inequivocabile gravezza), indicano in realtà un'apparente burbanza sotto la quale è una nota di tenerezza, svelano un giudizio che è ancora un giudizio del nonno, sono come uno scappellotto di padron 'Ntoni; e le *giornatacce* di battaglia, un altro peggiorativo, indicano la presenza di un pericolo reale, e insieme il timore di questo pericolo, e la compiacenza del nonno per la salute del nipote, la salute di un Malavoglia. Anche altre volte il peggiorativo nasconde la sfumatura di un giudizio tutto soggettivo, come quando si parla di quel *furbaccio* di Campana di legno; vi si sente il giudizio del popolo, che ha una sua ammirazione per i furbi, se non persino quello di padron 'Ntoni, che è pronto a capire e a perdonare, anche perché ci sono di mezzo gli affari, con le loro inesorabili leggi di adattamento; così farà con Piedipapera. E quando poi lo zio Crocifisso sarà detto un *buon diavolaccio*, la parola ci rivelerà il giudizio del personaggio stesso su di sé ed avrà quindi un valore puramente ironico. Altre parole poi saranno alterate con terminazioni o con prefissi di per se stessi significativi come gli *stivalini* che stanno male sul ponte delle corazzate o gli *stivaletti* verniciati di don Silvestro, che diverranno *inverniciati* nel linguaggio della Zuppidda.

E questi esempi bastino a dimostrare quale uso abbia fatto il Verga di una lingua tanto composita, di quali ricchissime sfumature sia ricca la sua arte e di quali implicazioni storiche essa si alimenti e risplenda.

* * *

Ugual giudizio si deve dare sulla sintassi verghiana che non ama costruire il periodo armonioso in modo che da un'esatta distribuzione delle parti nasca un quadro accurato. Questa tecnica sarà propria del verismo minore, non del Verga: nel Verga anche la sintassi è uno dei tanti mezzi espressivi, come il lessico, sebbene non abbia, rispetto al lessico, quella ricchezza di materiale di cui lo scrittore seppe usare nella creazione della sua opera. Anzi proprio per questo gravano sulla sintassi verghiana alcuni giudizi che, almeno nel Momigliano, risuonano come fortemente limitativi: « la preoccupazione della sintassi popolare è stata assai dannosa al Verga, perché la sintassi popolare è frammentaria come la realtà, e quella artistica vuole la fusione, l'unità nel molteplice. Ritornano troppo spesso quel suono, quella cadenza, quel legame sintattico, quel modo eguale di atteggiare la frase, qualcosa di povero

e di scorato, che risponde alla desolazione del mondo verghiano, ma esaurisce presto la sua vitalità artistica. Il frasario ristretto, monotono, circoscrive l'orizzonte poetico e proibisce nuovi sfondi». «I periodi son fatti su pochi tipi scarni...». ³⁵⁾ Anche il Russo ³⁶⁾ accennò alle angustie della sintassi verghiana: ma ancor più chiaramente in lui che nel Momigliano, e senza quelle dure limitazioni, si veniva proponendo il giudizio che quell'angustia di sintassi corrispondeva alla stessa angustia spirituale dei personaggi. Infatti i personaggi del Verga non escono da un loro chiuso mondo di egoismi e di affetti, neppure i buoni: e pel Verga sarebbe stato giustificato mutare i moduli sintattici dell'espressione solo al fine di rendere un diverso modo di pensare, di sentire, di vivere, da parte di quelli che egli chiamava i suoi attori. In questo senso l'angustia sintattica è pienamente giustificata ed è anzi la prova di una riuscita tecnica d'arte. Ma il Petronio finemente fece osservare che non è vero che il Verga racconti male: racconta in modo diverso da come avevano raccontato gli altri scrittori prima di lui. ³⁷⁾ Naturalmente, come l'angustia spirituale non è povertà di atteggiamenti psicologici o mancanza di universalità, perché il Verga coglie in essenzialità ciò che altri coglie in estensione; così anche questa angustia sintattica non manca di una sua efficacissima gamma espressiva. Di efficacia è necessario parlare, non di ricchezza, in questo caso, ed è certo una conseguenza anche del canone del verismo: una delle conseguenze felici. In realtà il Verga non costruisce il periodo in modo che l'attenzione del lettore si volga al ritmo narrativo, alla libera felicità della narrazione artistica, in cui ogni parte perde il suo rilievo perché si adatta ad un quadro più complesso ed armonioso, come in un pittore del Cinquecento. Il Verga, come un pittore dell'Ottocento, attraverso artifici vari ricorre ad una intensificazione tonale degli elementi del periodo, in modo che i membri ne risaltino con particolare rilievo, e da quel rilievo nasce immediatamente, sensibile, visiva direi quasi, la plasticità del quadro, figurativo o morale che esso sia. Proprio da tale efficacia plastica dipende se i sentimenti verghiani assumono a volte quella loro epica forza, quel loro senso di mitica lontananza, quel loro rilievo di tragica staticità di cui ha detto il Tonelli: ³⁸⁾ è certo uno dei segreti dello stile e della migliore arte verghiana, per cui si è anche parlato di un Verga omerico.

Si pensi ad esempio all'uso delle virgole: «don Franco lo speciale»; «don Silvestro, il segretario...»: il primo è un personaggio alla buona, il secondo uno che si dà delle arie, e la virgola lo dimostra. O pensiamo agli usi morfologici irregolari, in situazioni anche affettivamente più complesse. «Per muovere il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro». «I Malavoglia, alla domenica, quando entravano in chiesa, l'un dietro l'altro, *pareva* una processione». Il genere nel primo e il verbo al singolare nell'ultimo esempio indicano il passaggio, nella narrazione, dapprima dalla psicologia del popolo a quella del narratore, e viceversa poi dalla psicologia del narratore a quella del popolo, che vede la lunga sfilata, la quale in conseguenza si pre-

senta anche agli occhi del lettore. A volte, il solecismo si carica di un colore locale, piú caratteristico di tutto un ambiente incolto che di un solo personaggio: cosí nell'uso del pronome maschile al dativo *gli*, invece del femminile *le*: « voleva dargli (la Zuppidda alla propria figlia Barbara) il figlio di Vittorio Emanuele ». Altre volte invece la costruzione popolareggiante ma scorretta si adatta perfettamente al personaggio ed è spia di una particolare sua situazione sentimentale; ciò avviene specialmente con l'uso del pleonaso. Cosí il pleonaso in padron 'Ntoni sarà accorato e dolente: « Quando tuo padre prese moglie... *me* lo fece dire *a me* prima... » o affettuosamente bonario « mandiamogli le pizze... *al* goloso »; è un pleonaso che ritroviamo anche nel linguaggio della Longa, quasi a rivelarci la segreta affinità spirituale tra suocero e nuora: « l'era parso rubato *a lei* quel saluto »; altre volte il pleonaso rivelerà la commozione falsa dell'egoista, e lo troveremo nel linguaggio dello zio Crocifisso, il vero personaggio antitetico a padron 'Ntoni, il personaggio che usa anch'egli, come padron 'Ntoni, i proverbi, ma solo per nascondere sotto una falsa idealità morale il proprio gretto interesse: « *allo* zio Crocifisso *gli* finiva sempre cosí, che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di non saper dire di no ». E il pleonaso sarà civettuolo nella ragazza che vuol catturarsi il marito (« e questo *le* piacque *alla* Mangiacarrubbe »), in don Silvestro sarà egoismo e sicumera insieme, specie quando parla con donna Rosolina, che egli sa di dominare: « io faccio quel che *mi* piace *a me* ». Gli esempi, anche in questo caso, potrebbero essere molti, per molti personaggi: e come del pleonaso, cosí dovremmo dire dell'iperbato, dell'anastrofe, dell'inversione. Il soggetto poi in modo particolare assume una sua funzione; attorno ad esso e al suo valore affettivo si concentra tutta la frase, anche se questa è costruita poi in modo anarchico. « E noi, se arriveremo a ricomprare la casa, cosa ci mancherà? » dice padron 'Ntoni: e in quel *noi* è l'anima della sua sintassi scorretta ma anche del suo mondo ideale. Anche il falso spiritualismo della Santuzza si rivela in quelle sue espressioni cosí poco limpide, in cui accanto al ricordo dei Santi e dei loro giorni segnalati compare l'ossessione del peccato (« Una giornata da far peccatacci ») e l'irrequieto individualismo, in realtà comodo ma anche sincero, della sua coscienza, convinta come ella è che « l'anima l'abbiamo ciascuno la sua ».

Mirabile uso fa il Verga anche del polisindeto e delle coordinate. In esse si avverte la facilità di un linguaggio che tende alla chiacchiera della parlata popolare, ma si nasconde sempre un senso di debolezza o di superficialità: come nei discorsi delle donne (stupendo quel loro cicaleccio sulla soglia di casa nel capitolo secondo) o nelle tirate fervorose di donna Rosolina, o nei lamenti di 'Ntoni di padron 'Ntoni. Proprio dal modo di lamentarsi di 'Ntoni noi comprendiamo che quel ragazzo non riuscirà mai a concludere nulla; in donna Rosolina invece è una punta di saccenteria, sottolineata dalla compiaciuta, e non importa se scorretta o idiotistica, particella prenomiale, e dalla

voluta ripetizione di parole e di frasi. « È una vera porcheria, esclamava donna Rosolina, la sorella del curato, rossa come un tacchino e facendosi vento col fazzoletto; e se la prendeva con Garibaldi che metteva le tasse, e al giorno d'oggi non si poteva più vivere, e nessuno si maritava più ». Il primo *e* è congiunzione, mentre gli altri due introducono direttamente il discorso indiretto di donna Rosolina: l'ultima battuta poi, che sembra aggiunta come una conseguenza fra tanti fatti, nonostante la coordinata, ha tuttavia il valore di reggente perché noi sappiamo che solo quella è la causa prima della protesta del personaggio.

Nelle coordinate dei discorsi tra padron 'Ntoni e il nipotino Alessi sentiamo invece l'affettuosa consonanza spirituale dei due personaggi: quel fanciullo sarà il vero continuatore della famiglia, colui che ricomprerà la casa del nespolo: « Alessi tornava a casa il sabato, *e* gli veniva a contare i denari della settimana... *e* bisognava che andasse a nascondere il gruzzoletto... *e* gli diceva per farlo contento che ci voleva poco per ricomprare la casa... *e* fra un anno o due ci sarebbero arrivati ».

Non solo le congiunzioni coordinative, ma anche quelle subordinative hanno una particolare importanza nello stile verghiano perché concentrano l'attenzione del lettore su fatti di valore determinante. Proprio attraverso la congiunzione subordinativa si introduce a volte, dopo l'affermazione generale, il motivo particolare, che poco ha a che fare con la realtà di quanto precede, ma che pure nella psicologia del racconto ha una ancor maggiore importanza.

Già tutto questo si avverte, ad esempio, nel discorso in cui 'Ntoni narra dei due stranieri ricchi venuti dalle città lontane: ove si coglie l'entusiasmo del debole, che sente il fascino e insieme il timore della città, e dopo la notazione generale si sofferma colpito sullo stato d'animo particolare, con un trapasso improvviso ma naturale: « Devono essere delle grandi città come Catania; che uno il quale non ci sia avvezzo si perde per le strade; e gli manca il fiato a camminare sempre fra le due fila di case ». Il medesimo passaggio si ha quando si parla dell'impresa di don Michele e della conseguenza più importante, il fatto che ora le ragazze se lo rubano con gli occhi: « ed era stato ad un pelo di lasciarci (per la solita concretezza il Verga sostituisce con *di* il più corretto *da*: così anche troviamo *trattenersi di scoppiare*) il cuoio anche lui, tanto che se ne parlava dappertutto, sicché la domenica, quando si metteva l'uniforme nuova, le ragazze gli lasciavano gli occhi addosso ».

Più significativo ancora il senso di smarrimento che passa improvvisamente nel cuore dei contrabbandieri e che improvvisamente si identifica col sentimento di 'Ntoni: « a ciascuno in quei frangenti gli viene in mente la sua casa col letto e la Mena che sonnecchiava dietro l'uscio... ». Certamente il Verga ha l'arte di queste dissolvenze, che oserei dire quasi cinematografiche, anche nel passaggio non dall'universale al particolare individualistico che più importa, ma da un quadro all'altro, dall'uno all'altro motivo lirico o tragico o ironico. Si ricordi don Franco che « pestava l'acqua nel mortaio che così

il mondo non andava bene » o si ricordi la visione di Maruzza quando pensa al marito morto, con quella scena di lavoro e di vita che si chiude con un trapasso anche qui improvviso e naturalissimo, per una battuta che riporta di colpo alla tragedia presente: « le sembrava di vedere ancora la *Provvidenza*, là verso il Capo dei Mulini, dove il mare era liscio e turchino, e seminato di barche, che sembravano tanti gabbiani al sole... e si udiva mastro Turi Zuppiddo... e l'odore del catrame che veniva dal greto, e la tela che batteva la cugina Anna sulle pietre del lavatoio, e si udiva pure Mena a piangere cheta cheta in cucina ». Anche in questi trapassi la congiunzione, come la ripetizione della stessa parola, costituisce uno dei punti di forza del periodo verghiano: in una congiunzione troviamo a volte un giudizio, una nota viva del sentimento. Una *e* può avere nel Verga un valore copulativo, coordinativo, intensivo, aversativo: e il testo della narrazione lo suggerisce sempre. Così il *ma*, in un certo punto del capitolo undicesimo, serve a contrapporre la solitudine dei Malavoglia alle chiacchiere dello speziale; nell'ultima battuta, alla chiusa del romanzo, serve a sottolineare l'amara ironia di una situazione e la tacita polemica di 'Ntoni contro di essa, se il primo a cominciare la giornata è colui che non fa nulla, e se l'amico che l'ha condotto al contrabbando e alla colpa può rimanere mentre lui, 'Ntoni, deve per sempre lasciare quel mondo che ama. Nella polemica di 'Ntoni potremo vedere un motivo di respicenza, o anche una nota caratteristica del personaggio che, pur dopo l'espiazione, pur con quella sua spontanea affettuosità di sentire, è sempre uguale a se stesso: tuttavia questo è un altro problema.³⁹⁾ Qui importa il valore di quel *ma* che accenna a tutto un precedente ragionamento. Ecco un altro esempio « ... e non pensarci più. *Ma* ci pensavano sempre... »: è una di quelle riprese che il Mariani indica come caratteristiche del Verga:⁴⁰⁾ e fanno campeggiare a risalto il motivo del cuore che si contrappone, con una sua forza irrazionale, alla fatalità del destino.

Nella visita del consòlo abbiamo altri esempi evidenti della forza pregnante della congiunzione nello stile verghiano, o della formula di trapasso, come quel *sebbene* su cui si è soffermata la critica: « i ragazzi... si misero a piangere, *sebbene* il padre fosse morto da tre giorni »; o quell'*infine*, con cui si inizia la discussione sulla sostanza che rimane ai Malavoglia: quasi ad indicare l'impazienza di quelle comari e di quegli amici, desiderosi di venire ad una conclusione più sostanziale, dopo tanti discorsi convenzionali, in cui avevano parlato *pure* (si noti quel *pure*) di compare Bastianazzo, il povero morto.

Tale forza quindi non è solo nelle congiunzioni tra proposizione e proposizione, a volte si fa perfino interna alla proposizione stessa in altre forme grammaticali. Così nei discorsi di compar Alfio, tutta la tristezza della sua povertà invano desiderosa di una casa e di un affetto — nei *Malavoglia* è un vinto anche l'amore — si concentra nella forza di una particella: « faceva bene a prendere la Nunziata, se *ci* aveva quel po' di denari... »; e la pena

con cui padron 'Ntoni decide di vendere la *Providenza*, è messa in rilievo dalla ripetizione di un *si*, come se egli si fermasse un istante, per inghiottire amaro: « allora padron 'Ntoni, dopo averci pensato su un pezzo, col cuore stretto, si decise a parlare con la Mena di quel che *si* doveva farsi oramai ».

Un'analisi di questo genere che volesse poi soffermarsi sull'uso particolare del *che* nel romanzo avrebbe modo di cogliere sfumature infinite. È un *che* nel quale si perde il valore del relativo e si accentua quello della congiunzione, di un passaggio ad un discorso idealmente legato al discorso che precede: ma è un passaggio disinvolto, proprio di chi non ha dimestichezza con i nessi sintattici: è il *ca* siciliano, come dice il Verga,⁴¹⁾ ma non mancano esempi di un uso libero del *che* anche nella lingua popolare toscana del Trecento.

Ora, nel *che* l'impronta del colore locale è sempre resa vivacemente:⁴²⁾ ma importa mettere in rilievo come ogni espressione in cui il *che* si ritrova abbia pure un suo volto e un suo tono caratteristici, e sempre diversi, a seconda della situazione. Lasciamo il *che* di quella battuta tutta realistica e idiotistica, preannuncio del futuro idillio tra Alessi e Nunziata (« *Che* ti piacciono a te le cipolle? »): osserviamo soprattutto il *che* inserito nel testo della narrazione a congiungere due proposizioni di diverso valore, e senza una esplicita funzione relativa, quasi ad indicare l'inserirsi di un pensiero o di uno stato d'animo particolare. E lo vediamo sin dall'inizio del romanzo: « li avevano sempre conosciuti per Malavoglia *che* avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole ». Il pensiero del popolo, che corre subito al motivo economico come a quello fondamentale della propria esperienza, si inserisce sul motivo generico della notorietà dei Malavoglia proprio attraverso quel *che*. A volte poi quel *che*, come è stato osservato, è l'espressione dell'impotenza del personaggio, dell'incapacità del suo sentimento a dominare la vita: « sarei rimasto qui *che* fino i muri mi conoscevano » dice compar Alfio: oppure « disse Mena *che* le mancava la voce ». A volte introduce dall'esterno una cara nota di pietà: « le andava dietro per la stanzuccia *che* pareva una chioccia coi suoi pulcini »; a volte può sottolineare la compiacenza di sé e la saccenteria del carattere, o la sua irrazionalità, il suo impeto disordinato, a seconda dei casi.

Ed è sempre, questa del Verga, una sintassi viva in cui si preferisce il sostantivo concreto all'astratto (*un po' di soldato*, non il *servizio militare*), il verbo al sostantivo (*non si accorgeva che piangesse*, non, come avrebbe scritto D'Annunzio, *del suo pianto*).

Se poi volessimo guardare ad un altro aspetto essenziale della sintassi verghiana, all'uso dei tempi, potremmo anche a questo proposito cogliere aspetti significativi. Si pensi ad esempio all'uso dell'imperfetto (*l'imparfait éternel* come diceva Proust, che lo faceva tempo fondamentale della narrazione). « Padron 'Ntoni soleva dire... »; un imperfetto di consuetudine reso ancor più intenso dall'imperfetto che segue, attraverso il quale il personaggio acqui-

sta l'elementare fissità dei suoi gesti e dei suoi pensieri. Elementarità che è angustia ma anche forza, e che tocca subito la simpatia umana del lettore.

«La madre, mentre *ribatteva* il pettine sul telaio»: anche qui l'imperfetto indica la continuità lenta, paziente, ossessiva dell'azione, accentuata poi dall'eco dei colpi del telaio, rievocata con il medesimo gusto onomatopeico con cui erano stati rievocati gli *ohi... ooohi!* del nonno quando alava una parommella: «mentre ribatteva il pettine sul telaio — uno! due! tre! — pensava a quel *bum bum* della macchina che le aveva portato via il figliolo...». Un altro scrittore non avrebbe mancato di sottolineare con civetteria il precedente classico. «*Interea longum cantu solata laborem — arguto coniuX percurrit pectine telas*». ⁴³⁾ Invece il Verga, dopo aver indicato con il tempo del verbo l'ossessione del movimento e del pensiero, ha avvertito il tono sentimentale della scena, e ha voluto liberarsene con la sua tecnica di verista. E in questo senso si giustifica anche quella forma «gran sbalordimento» che, se è errata dal punto di vista grammaticale (grande davanti a *s* impura non si tronca), ripete invece il pensiero e quasi il discorso interiore di quella povera madre ignorante; e proprio quell'ignoranza, in tanta profondità di affetto, ce la rende più cara.

Anche l'uso del perfetto o passato remoto che dir si voglia assume a volte una forza espressiva eccezionale. «Il motto degli antichi mai *menti*». Un perfetto gnomico, che conferisce al proverbio il tono di una solennità quasi sacrale cui ben si adatta la classicità aulica e insieme limpida dei due termini precedenti già da noi ricordati (*motto* e *antichi*). Così i due perfetti alla chiusa del capitolo primo (si mangiò... si udì...) rendono, con il loro accento tronco, tragico e definitivo il senso di un destino spezzato. Ci dicono già che Bastianazzo è destinato a non tornare mai più.

L'uso dei tempi diversi indica poi più volte i diversi atteggiamenti del personaggio: si pensi a don Silvestro che «prima si smascellava dalle risa... e finalmente *disse...*». Prima il riso egoistico sull'ingenuità di padron 'Ntoni, poi il consiglio non meno egoistico ed interessato. (Si noti di passata come ogni egoismo nei Malavoglia abbia il suo individuale modo di esprimersi, don Silvestro ride come una gallina, don Franco fuma la pipa, zio Crocifisso scuote la testa rimminchionito). Il racconto stesso attraverso l'uso dei tempi diversi si fa più impegnato e più ricco. («Volete che vel dica?... gli farà bene... che gli piaceva») e soprattutto rivela in modo significativo i vari piani del racconto, il piano del narratore, del popolo, del personaggio: quei piani su cui con belle notazioni si è soffermato il Devoto — anche in cortese polemica con lo Spitzer ⁴⁴⁾ — e che indicano nella complessità di quest'arte già una dissezione della psicologia e della personalità da cui un giorno dovrà passare la stessa originalissima arte di Pirandello, che fu avviato alla novella dal Capuana, ma che comprese viva la grandezza del Verga. ⁴⁵⁾

Così a volte l'accostamento di un solo avverbio e di un verbo può bastare ad indicare il piano del racconto, il giudizio del popolo, in cui a poco a

poco si insinua il giudizio dello scrittore. Esempio per questo uno dei primi periodi: « Adesso a Aci Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del Nespolo, e della Provvidenza ch'era ammarrata sotto il lavatoio ». « *Adesso* » ci riconduce al presente, e « *non rimanevano* » al passato: si tratta quindi del presente relativo al giudizio del popolo che parla dei Malavoglia; e che si tratti del giudizio del popolo è dimostrato anche dalla seguente determinazione « quelli della casa del Nespolo », perché il popolano deve ricorrere alla precisa determinazione economica di un possesso o di una ricchezza, per definire concretamente il proprio pensiero: e si annuncia così il tema della casa, il motivo centrale del dramma dei Malavoglia, perché quella casa è il simbolo della famiglia. Ma proprio qui incomincia a inserirsi sul piano del racconto popolare il piano dello scrittore che si rivela sia nell'uso dell'imperfetto, di timbro più genericamente narrativo, sia, più scopertamente, nelle determinazioni di un realismo affettuoso aggiunte all'accenno alla *Provvidenza* « ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola... ».

Tutta l'immagine, stupendamente visiva, su cui insiste lo scrittore, ispira un senso di tranquillità, di fiducia lieta, di benessere economico. E si noti quell'*ammarrata*, un barbarismo con il raddoppiamento consonantico proprio della lingua popolare e del linguaggio affettuoso dello scrittore: e la parola con quelle due doppie si fa più piena, esprime una gioia un po' luculenta di vita, come se la barca si godesse la felicità di essere ammarrata sul greto, accanto alle barche dei ricchi, sicura dalla tempesta. Ma quando si pensi alle tristi vicende anche economiche che attendono i Malavoglia, alla bufera che schianterà la *Provvidenza*, si avverte l'amarezza dell'accostamento, il dolore di un ideale di vita serena che è nel cuore degli uomini, e tanto più dei diseredati, ma non nella realtà della loro sofferenza quotidiana. Si affaccia insomma il motivo polemico dei Malavoglia che proprio perché amaramente polemico non è espresso in modo diretto, ma fatto vivo con accostamenti improvvisi, pur non volendo elevarsi ad insegnamento di verità o a protesta ribelle, come in certo agonismo leopardiano: vuole essere solo una constatazione amara di una dolorosa realtà.

Non meno efficace l'uso dei modi, che corrisponde ad una costante ed uniforme caratteristica dei personaggi, la loro scarsa cultura, per la quale non si tiene conto della « *consecutio temporum* » e degli influssi sintattici, ma che ci rivela sempre delle sfumature soggettive di giudizio o di pensiero. Ricordiamo il discorso di don Franco: « soldati non ce ne sarebbero stati più e invece tutti sarebbero andati alla guerra, se bisognava ». Non si tratta di un uso scorretto, di un indicativo ove sarebbe stato necessario un congiuntivo, è un indicativo che contiene in sé quel senso di un dovere e di una realtà morale, niente affatto ipotetica, che don Franco sente viva nella sua pur grossolana infatuazione per il suo stato ideale.

Un uso stilistico particolare di questa originalità sintattica è naturalmente

nel discorso indiretto libero, in cui l'espressione del personaggio viene inserita nel racconto senza alcuna particolare formula introduttiva del tipo « e diceva che... ». Tale formula rimane sottintesa, e il discorso indiretto libero non è proprio solo del Verga: lo diffuse Flaubert, ma non ne mancano esempi neppure nel Manzoni e, come mi è accaduto di osservare, persino nel Goldoni. Con esso l'autore si confonde con il suo personaggio (tesi del Kalepky) mantenendo tuttavia sempre una propria presenza inequivocabile (tesi del Bally). Per il Bally stesso tale tecnica narrativa è di origine dotta, per il Kalepky e lo Spitzer è di origine popolare. È importante tuttavia osservare che il Verga ne usò con maestria ne *I Malavoglia*, non nei romanzi giovanili e in *Mastro don Gesualdo*. Alcuni studi recenti hanno ben messo in luce l'efficacia stilistica di questa tecnica narrativa.⁴⁶⁾

Infatti la forma piú viva dello stile verghiano si ha quando la sintassi spezzettata, frammentaria, a continue riprese, vuole esprimere il modo di una narrazione popolare in cui tutto è impressione di vita, immediata, coloristica, ma anche disordinata, impulsiva, senza alcun controllo razionale. Si pensi ai commenti sulle disgrazie della moglie di compare Cinghialenta: « e perciò quando costui tornava a casa ella si buscava delle frustate colle redini della cavezza, dopo che Cinghialenta aveva venduto il mulo, e non sapeva che farsene delle redini, che la notte i vicini non potevano chiudere occhio dalle grida ». Naturalmente, tale sintassi ribelle è efficacissima ad esprimere i moti drammatici dell'anima tanto se essa sia drammaticità falsa, voluta, per convincere gli altri, come nel discorso di Piedipapera, quanto se invece sia una drammaticità reale, come nel linguaggio di don Michele. Egli abbandona il suo tono borghese di guardia scelta che sogna la passeggiata in città, la domenica, con la moglie ben vestita, quando tocca l'argomento del contrabbando: e nel dare i suoi consigli alle Malavoglia che protegge, svela quasi, nella forma scolpita, rapida del suo discorso, lo sforzo di quelle confidenze, il timore che gli debbano costare il posto, ed anche la generosità con cui affronta pure quel rischio: « Di Piedipapera questo solo rammentategli: Gli disse Gesù Cristo a San Giovanni, dagli uomini segnati, guardatene! ». E nella battuta c'è già un sentore di tragedia.

Certamente, con questa tecnica narrativa, è ben difficile che il periodo si costruisca in modo piú ampio e armonico, in una vastità di scene e di paesaggio. L'unità di misura ideale per questa sintassi è anzi per l'appunto il quadro, la scena, e tanto meglio se la scena è sulla via del paese, sui gradini della chiesa o davanti alla casa, o nell'intimità raccolta della famiglia. Ricordiamo subito tutti un mirabile quadro di questa intimità familiare: « Allorché la Longa seppe del negozio dei lupini, dopo cena, mentre si chiacchierava coi gomiti sulla tovaglia ». E se qualcuno volesse cogliere nella precisazione anche un lieve sorriso ironico da parte dello scrittore, dovrebbe riconoscere prima di tutto che se l'autore avesse voluto accentuare il motivo ironico avrebbe preferito la forma dell'inciso — che qui non è — o anche

dovrebbe ammettere che questa ironia, come anche in altri passi, si sfuma sempre in una affettuosa pietà: come ad esempio quando i Malavoglia se ne tornano dalla città, in lunga fila, con le scarpe in mano, o come quando essi se ne stanno dall'avvocato Scipioni appollaiati sulle loro scranne, o seduti sul muricciolo ove attendono la risposta di Piedipapera per la vendita della *Providenza*, o tutti insieme nel cortile prima di lasciare la casa del nespolo. C'è il sorriso sulla loro ingenuità e sulla loro goffaggine buona, ma insieme c'è l'amarezza di quella loro miseria: e soprattutto vi è qui la cara e nostalgica poesia della casa, come nelle due scene del capitolo quinto e del capitolo undicesimo. E se da un piano psicologico volessimo passare ad un piano storico, e a questi quadri d'interni familiari volessimo dare lo sfondo di un tempo e di un gusto, in armonia con la tesi fondamentale di queste pagine, dovremmo parlare ancora di romanticismo di fine secolo. Certo si tratta anche di un romanticismo sano, riportato alla sua primitività, in una spirituale virtù umana in cui i sentimenti hanno tutta la loro purezza, la loro forza, la loro nobiltà: e la fatalità che schianta si trova di fronte alla volontà che si riscatta. Tale il romanticismo del Verga secondo il Ramat: ⁴⁷⁾ ma proprio per questi quadri dobbiamo ricordare come in tale romanticismo risuoni anche la nota intima e limpida degli affetti che, dal Tommaseo al Betteloni al De Amicis fu vena caratteristica, e tra le vene migliori, di tanto nostro romanticismo nella fine del secolo.

Il gusto del quadro ritorna poi anche attraverso la sintetica forza espressiva di un solo inciso che dipinge un ben preciso e plastico atteggiamento, una ben definita situazione realistica: la Longa che cammina *trottando trafelata*, le comari che avanzano *con le mani sul ventre*, la fotografia sul canterano, *dietro i bicchieri*, Mastro Cirino che spegne i lumi, *con la canna*, padron 'Ntoni che va a parlare col creditore, *sotto l'olmo...*

A volte tuttavia il quadro si amplia, si fa scena: non possiamo dimenticare l'ultima scena del capitolo primo, dove la sintassi franta sembra armonizzarsi in una più complessa dolorosa elegia.

Certo, come dicevo, il periodo verghiano difficilmente si costruisce in modo ampio e armonioso: e pure in alcuni di questi quadri ciò avviene, ⁴⁸⁾ specialmente quando ci troviamo dinanzi allo spettacolo di quella natura che il Verga ama e teme, come i suoi pescatori, perché è bella e traditrice, o quando, in qualche istante di improvviso abbandono, la nota della commozione lirica prorompe nelle parole dello scrittore che nonostante gli assunti teorici non seppe sliricarsi mai: «Padron 'Ntoni se la godeva anche lui, colle mani dietro la schiena e le gambe aperte, aggrottando un po' le ciglia, come fanno i marinai quando vogliono vederci bene anche al sole, che era un bel sole d'inverno, e i campi erano verdi, e il mare lucente, e il cielo turchino che non finiva mai. Così tornano il bel sole e le dolci mattine d'inverno anche per gli occhi che hanno pianto e li hanno visti del color della pece...».

D'altra parte nei rari quadri di serenità lirica che abbiamo ricordato, en-

tra in gioco non solo la struttura lessicale o la struttura sintattica, ma la stessa struttura ritmica di cui il Verga sa fare sapientissimo uso, come gli artisti piú grandi, con l'alternanza di efficaci pause di silenzio al fitto chiacchierio delle cose e degli uomini. Si pensi alla descrizione del timido riapparire della primavera, quando la Pasqua è vicina e quando persino le ginestre sulla sciara hanno il loro pallido fiore, nel capitolo ottavo. Sarebbe interessantissimo, e non ancora è stato fatto compiutamente, cosí come ha fatto il Branca ad esempio sul periodo del Boccaccio,⁴⁹⁾ uno studio sulle modalità ritmiche e musicali del periodo verghiano. Certo piú che esprimere direttamente i sentimenti, proprio per questo riserbato pudore privo di ogni retorica, il Verga preferisce suggerire, evocare, con il suo linguaggio cosí ricco di possibilità: come nelle pause silenti che cadono tra i discorsi dei vecchi o tra le battute dell'idillio di Mena e di compar Alfio: « Dall'alto del campanile caddero lenti lenti dei rintocchi sonori. — Un'ora di notte! — osservò padron Cipolla.

Padron 'Ntoni si fece la croce e rispose:

— Pace ai vivi e riposo ai morti — ».

« La Mena stava per dire anche lei qualche cosa; ma cambiò subito discorso », « e tacquero entrambe, pensando alla festa dei Morti, dove compar Alfio andava a vendere le sue noci ». Pause stupende in cui il silenzio serve ad isolare il motivo lirico, a renderlo piú rilevato e suggestivo. Anche le ripetizioni di intere battute,⁵⁰⁾ e lo stesso tanto frequente uso dei proverbi, che ha mosso le critiche di molti, sono moduli suggestivamente ritmici per scandire il respiro del romanzo e insieme per indicare la sua immutabile fissità: perché la vita di ieri è la vita di oggi, nella gioia, nella speranza, nel dolore. Le grida ossessive della Longa, le sue stesse apparizioni e, nell'episodio della partenza di 'Ntoni, l'osservazione scarna dell'Annunziata, ritmicamente ripetuta (« cosí se ne è andato mio padre ») costituiscono i forti motivi conduttori attorno ai quali non tanto si sviluppa l'azione, ma si scandisce il tempo di quel dramma dell'egoismo, del dolore e degli affetti umani travolti dal destino che Verga ha saputo cantare con la purezza di un'arte ingigantita nel tempo e sulla cui intelligenza sottilissima e sulla cui latitudine non solo umana ma anche storica abbiamo raccolto questi appunti.⁵¹⁾

ETTORE CACCIA

⁴⁹⁾ Ricchi e interessanti sono i profili di storia della critica verghiana pubblicati in questi anni. Ricordo quelli di cui mi sono giovato, i fondamentali: P. MAZZAMUTO: *Rassegna bibliografico-critica della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1956; G. SANTANGELO: voce *Verga* nel volume II de « I classici italiani nella storia della critica », opera diretta da W. Binni, Firenze, La nuova Italia, 1955; G. LUTI: « *I Malavoglia* » e *la cultura italiana del Novecento*, I: 1881-1920; II: 1920-1954, in « *Inventario* », 1955, gennaio-giugno, pp. 70-91; luglio-dicembre, pp. 46-65; G. MARIANI: voce *Verga*, nel

volume «Orientamenti culturali. Letteratura italiana. I Maggiori», Milano, Marzorati, 1956; I. SCARAMUCCI: *Introduzione a Verga*, Brescia, La Scuola, 1959, ove è una limpida appendice di storia della critica; A. SERONI: *Verga*, nella collana di storia della critica diretta da G. Petronio, Palermo, Palumbo, 1960; G. RAYA: *Un secolo di bibliografia verghiana*, Padova, Cedam, 1960. Per le citazioni che seguono, e che non abbiano apposita indicazione, rimando a tali lavori, in cui il lettore troverà sviluppato lo spunto che gli interessa assai più di quanto non fosse concesso ai fini di queste note. Così non tutti i lavori qui citati sono stati da me consultati direttamente, riassunti e schedati come di consueto, ma non ho voluto tralasciare le indicazioni più significative per non sacrificare eventuali tracce di ricerca.

²⁾ Il Martini ad esempio esalta *Eva* ma non tratta né di *Nedda* né dei *Malavoglia*, il Del Balzo avanza quelle riserve sullo stile che provocheranno la decisa difesa del Verga stesso in una lettera ben nota del 28 aprile 1881; critiche gli muovono anche il Pipitone Federico, Giovanni Alfredo Cesareo in un saggio giovanile che sconfesserà più tardi con ben diverso giudizio, e l'Albertazzi. Il dannunziano Edoardo Scarfoglio poi firma le accuse più pesanti.

³⁾ Esempiare per questo aspetto la posizione del Capuana che per primo difese integralmente l'arte del Verga con osservazioni critiche fini e giustificate. Sull'efficacia dell'opera del Capuana nei confronti del Verga, si veda anche: C. DI BLASI: *L'avvio della lingua del Verga tra storia e leggenda*, in «Narrativa», VII (1962), I, pp. 11-15. E pure il Betteloni, in polemica con il gusto dannunziano, è tra gli esaltatori del Verga, sia pure muovendo dal suo teatro.

⁴⁾ È la tesi del Croce, che riappare nel breve ma famoso giudizio del Serra, in Lina Perroni, nello stesso Momigliano, che vede nel verismo un limite dell'arte verghiana, pur indicandone con bella precisione tecnica alcune caratteristiche (ma il Verga disse che il Momigliano non poteva avere capito *I Malavoglia*). Contro questo stacco tra poetica e poesia nel Verga muove naturalmente la critica odierna. In realtà, chi voglia fondarsi sui dati storici in nostro possesso, non può dimenticare le gravi riserve del Verga in sede di poetica nei riguardi del verismo, come non può non avvertire che il suo verismo nacque da un'esigenza di serietà morale e insieme dall'impegno di una nuova tecnica che a quella moralità anche artistica sembrava rispondere meglio. In questo senso non esiste stacco nel Verga tra poetica e poesia.

⁵⁾ È noto che il Verga durante la stesura dei *Malavoglia* si astenne volutamente dal leggere Zola, perché lo riteneva pericoloso (R. BARBIERA: *Verso l'ideale*, Milano, 1905, p. 349), e che avanzò riserve su *Madame Bovary*; più deciso il suo riconoscimento della grandezza di Balzac. Per il problema generale dei rapporti tra verismo italiano e naturalismo francese si veda: P. ARRIGHI: *Le verisme dans la prose narrative italienne*, Paris, 1937; G. MARZOT: *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, Messina, 1941; M. MARCAZZAN: *Dal Romanticismo al Decadentismo*, in «Orientamenti culturali. Letteratura italiana. Le correnti», Milano, Marzorati, 1956.

⁶⁾ Su Verga europeo scrissero pagine interessanti il Cappellani (ma con accostamenti non sempre ritenuti giustificati dalla critica), Il Navarria («Quadrivio», Roma, 27 aprile 1941) e il De Michélin (in «Idea», 29 novembre 1953, ma anche, soprattutto, *L'arte del Verga*, Firenze, La Nuova Italia, 1941).

⁷⁾ Sono le tesi del Vossler e, in particolare, del Russo.

⁸⁾ Tesi ripresa e svolta con particolare ampiezza di motivi, dal Marcazzan (*Dal romanticismo ecc.*, op. cit.), dal Branca, il quale si riferisce particolarmente al De Marchi (V. BRANCA: *Ragioni d'anima della narrativa realistica*, «*Sicilia*», 7 marzo 1951) e da altri (ricordo ad esempio certe notazioni di Titta Rosa, o anche l'articolo di E. SBOPO in «*Il Popolo di Sicilia*», 1940, n. 102). Si veda anche, poi, U. BOSCO: *Realismo romantico*, Caltanissetta, Sciascia, 1959. Questa tesi ha avuto, di recente, un corollario di notevole interesse (si vedano ad esempio certe osservazioni del Ramat e del Musumarra, in opere più avanti citate): il Verga dei romanzi giovanili prelude già al Verga verista, e tra i due momenti della sua arte non è quello stacco di cui si è parlato tanto a lungo, per una suggestione derivata dal Verga stesso (si pensi alla famosa intervista del 1911 con l'Artuffo — «*La Tribuna*», 2 febbraio — in cui la conversione stilistica viene drasticamente attribuita alla lettura di uno sgrammaticato ma realistico *Giornale di bordo*).

⁹⁾ In un primo tempo questa socialità — di cui parlò tra i primi il Dall'Ongaro — fu vista dal Torraca e dal Trombatore, ad esempio, nella sua prospettiva artistica; nella critica più recente in un particolare interesse storico. Si vedano per questo gli articoli recenti dello stesso Trombatore, *Arte sociale di Giovanni Verga*, in «*Rinascita*», Roma, marzo 1947, *Verga e la libertà*, in «*Il contemporaneo*», Roma, 10 luglio 1954, ove si afferma che il valore positivo del verismo verghiano è nella rivelazione artistica degli sfruttati e degli oppressi. Questa revisione di posizioni in una direzione sociale è evidente anche in altri saggi recenti. Per l'interesse al mondo popolare nei *Malavoglia* ricordo: A. M. CIRESE: *Il mondo popolare nei «Malavoglia»*, in «*Letteratura*», III, 17-18, sett.-dicem. 1955, pp. 69-89; G. MARIANI: *La figura del povero nel Verga*, in «*Idea*», V, 48, 29 novembre 1953.

¹⁰⁾ Cfr. C. SALINARI: *Nota sul Verga*, in «*Belfagor*», XVI (1961), n. 6, p. 816.

¹¹⁾ Questi studi linguistici e stilistici hanno costituito nella critica recente, se non l'apporto più originale, certo un apporto tra i più validi. Qui ricordiamo: G. MARZOT: *La nuova filologia e la lingua del Verga*, «*La nuova Italia*», gennaio-febbraio 1942; N. RUSU: *Lingua e stile di Verga*, «*Ita-*

lica », 1942, Jassi, II; G. RAGONESE: *La lingua parlata dei « Promessi Sposi » e del Verga*, « Belfagor », III, 3, 1948, pp. 289-299; A. NAVARRIA: *Federico De Roberto e la lingua di Verga*, in « Sicilia », 1 dicembre 1950. In particolare poi: V. LUGLI: *Dante e Balzac*, Napoli, Ed. Scient. Ital., 1952, ove è un saggio (pp. 221-239) su *Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga*; G. DEVOTO: *I « piani del racconto » in due capitoli dei « Malavoglia »*, « Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani », Palermo, 1954, n. 2, pp. 271-279; N. VITA: *Genesis del « discorso rivissuto » e suo uso nella narrativa italiana*, in « Cultura neolatina », febbraio 1955; L. SPITZER: *L'originalità della narrazione nei « Malavoglia »*, « Belfagor », XI (1956), 31 gennaio, pp. 37-53; I. FRANGES: *Su un aspetto dello stile di Giovanni Verga. (Il dialogo interiore)*, « Studia romanica », Zagabria, 1956, I, 2, pp. 3-44; H. SORENSEN: *Le problème du narrateur dans « I Malavoglia » de Verga*, in « Language and Society », Copenhagen, 1961, pp. 147-154; G. RAYA: *La lingua del Verga*, Firenze, Le Monnier, 1962; G. CECCHETTI: *Leopardi e Verga*, Firenze, La Nuova Italia, 1962 (passim a p. 133).

¹²⁾ M. MARCAZZAN: *op. cit.* Ed è la tesi fondamentale nel lavoro già citato del De Michelis, ripresa nel saggio *Dostoevskij minore con un saggio sul Verga europeo*, Firenze, 1954.

¹³⁾ Cfr. B. MIGLIORINI: *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1961, ai capitoli XI e XII; G. DEVOTO: *Profilo di storia linguistica italiana, in Avviamento allo studio della letteratura italiana a cura di L. Caretti*, Firenze, La Nuova Italia, 1953. A. SCHIAFFINI: *Antilirismo nel linguaggio poetico di cento anni, in cento anni di lingua italiana*, Milano, 1962. T. DE MAURO: *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963.

¹⁴⁾ C. DE LOLLIS: *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1929.

¹⁵⁾ U. OJETTI: *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946, p. 116.

¹⁶⁾ Lettera del Verga a F. Cameroni dell'8 aprile 1890. Cfr. N. CAPPELLANI: *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 253.

¹⁷⁾ A. DI GIOVANNI: *L'arte di Giovanni Verga*, Palermo, Sandron, 1920; per la lettera del Verga, indirizzata al Capuana, in data 27 settembre 1913, si veda: *Verga, Capuana, De Roberto. Catalogo della Mostra in occasione delle celebrazioni bicentinarie della biblioteca di Catania*, a cura di A. Ciaravella, Catania, Giannotta, 1955, p. 139.

¹⁸⁾ Li contrassegnava con una T (iniziale di « toscano », credo). Cfr. N. CAPPELLANI: *op. cit.*, p. 211.

¹⁹⁾ Sull'arte antiprovinciale del Verga hanno scritto belle pagine il Cecchi, il De Robertis, il Borgese.

²⁰⁾ Sull'ambiente letterario in Sicilia prima del Verga si veda: C. MUSUMARRA: *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, 1958, e, su base più strettamente biografica, F. DE ROBERTO: *Il volo d'Icaro - Domenico Castorina e Giovanni Verga*, in « Lettura », I ottobre 1921.

²¹⁾ G. PETRONIO: *Letture di « Mastro don Gesualdo »*, in « La Rassegna d'Italia », III (1948), n. 11-12; IV (1949), n. 1-2.

²²⁾ Nella libreria del Verga sappiamo esservi stati grossi tomi di vocabolari (N. CAPPELLANI: *op. cit.*, p. 302) mentre è confermata da E. SORO (« Popolo di Sicilia », 24 febbraio 1939) la conoscenza personale tra il Verga e Ottorino Pianigiani, Primo Presidente della Corte d'Appello di Catania e autore di un noto dizionario etimologico della lingua italiana.

²³⁾ È necessario alla chiarezza del discorso critico riconoscere la forza di quello che oserei chiamare l'autobiografismo lirico del Verga (nei *Malavoglia* si rispecchiano limpidamente alcuni motivi fondamentali della sua vita, e soprattutto della sua vita nel periodo in cui compose il romanzo), che non si identifica in tutto né pienamente con l'*humus* storica del suo tempo dalla quale pur trae origine. Per questo aspetto si dovranno riconoscere come indiscutibili alcune conquiste della critica passata, come i motivi polemicici, per esigenza di schiettezza e di pudore morale, del verismo verghiano, la sua ascendenza romantica.

²⁴⁾ Non sarà inutile ricordare un fatto estremamente significativo a questo riguardo: proprio nel 1876 Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino pubblicano la famosa inchiesta sulle condizioni sociali della Sicilia. E in questa direzione si potrà comprendere anche certa simpatia verghiana per il nazionalismo di fine secolo. Si veda anche: L. SCIASCIA: *Verga e il Risorgimento*, in « Ragioni narrative », I (1960), 6, pp. 150-155.

²⁵⁾ G. DEVOTO: *I « piani del racconto »*, ecc., *op. cit.*, paragrafo 12.

²⁶⁾ Prefazione del 1906 a *Dal tuo al mio* (G. VERGA: *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1955, vol. II, p. 33).

²⁷⁾ È questa una delle obiezioni che si possono muovere alla tesi del Seroni il quale, pur attento e amoroso lettore del Verga quale è, riconosce un valore preponderante al motivo economico nel mondo dei *Malavoglia*. Si veda A. SERONI: *Nuove ragioni critiche*, Firenze, Vallecchi, 1954.

²⁸⁾ Sul tema della madre si veda, tra gli altri: S. MACRÌ: *La madre ne « I Malavoglia » di Giovanni Verga*, in « Realtà nuova », a XVII, pp. 653-662.

²⁹⁾ Lettera del Verga al Capuana del 14 gennaio 1874, e, a proposito del giudizio sul De Roberto, la lettera del 21 febbraio 1899.

³⁰⁾ Già il Verga avvertiva il valore poetico di questo stacco in lontananza, che voleva quasi fisico: « Avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori, e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da

una certa distanza, in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze.» (Lettera al Capuana del 14 marzo 1879, nelle lettere inedite pubblicate a cura di Lina e Vito Perroni tra le quali è la narrazione dell'interessantissima genesi del capolavoro: si vedano nella «Nuova Antologia», 16 marzo 1940).

³¹⁾ Di « atemporalità mitica » parla anche A. M. CIRESE: *Appunto su Verga e il mondo popolare - Un procedimento stilistico dei «Malavoglia»*, in «La Lapa», settembre 1954.

³²⁾ Questa e alcune altre osservazioni linguistiche e stilistiche qui raccolte risalgono ad alcuni dei critici già citati.

³³⁾ G. VERGA: *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 47 (sono le lettere al Rod, con la prefazione di Fredi Chiappelli).

³⁴⁾ Tale l'osservazione del Goffis, che si deve pur tener presente, contro ad un giudizio del Cicchitto (cfr., per il Cicchitto, *La «Nedda» del Verga*, in «Belfagor», XV (1960), 3; per il Goffis, «La Rassegna della Letteratura italiana», 1961, n. 1, gennaio-aprile, p. 201).

³⁵⁾ A. MOMIGLIANO: *Dante, Manzoni, Verga*, Messina, D'Anna, 1944, p. 254.

³⁶⁾ L. RUSSO: *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1934², p. 213.

³⁷⁾ G. PETRONIO: *Lettura di «Mastro don Gesualdo»*, op. cit., p. 69, n. 1.

³⁸⁾ L. TONELLI: *Alla ricerca della personalità*, Milano, 1923.

³⁹⁾ Il Ragonese mette in luce particolare ad esempio proprio il fatto che Rocco Spatu possa restare e 'Ntoni debba andarsene. È stata variamente interpretata questa battuta del romanzo, alla chiusa. Ricordo qui anche un saggio recente, quello di G. B. CHANDLER: *Le ultime parole dei «Malavoglia»*, in «Lettere italiane», XII (1960), 4. Sull'ultima scena dei *Malavoglia* si può vedere anche l'articolo di S. TAMPANARO, in «Giornale dell'isola letterario», 4 ottobre 1920.

⁴⁰⁾ G. MARIANI: op. cit., p. 1232.

⁴¹⁾ Il Verga insisteva su « quegli incidenti legati dal *che*, caratteristici in siciliano, ma anche nell'italiano formarono la mia disperazione quando intrapresi questo tentativo arrischiato di lasciare più che potevo l'impronta del colore locale anche allo stile del mio libro » (lettera al Rod, nell'opera citata, p. 48).

⁴²⁾ Sul fine artistico di questo colore locale il Verga, in una lettera al De Roberto del 18 agosto 1888, scrisse: « Tutta la questione dello stile e della lingua, come hai detto giustamente, è questione di colore, strettamente e necessariamente legata ai personaggi, non solo, ma a tutto il quadro, perché non stuoni. E poiché mi hai tirato a recitare il credo, credo che la rappresentazione dell'osservazione psicologica è la cosa che ha maggiore importanza artistica e più efficace... » (*Verga, Capuana, De Roberto ecc.*, op. cit., p. 117).

⁴³⁾ VIRGILIO: *Georgiche*, I, 293.

⁴⁴⁾ Vedi qui p. 62 nota 11.

⁴⁵⁾ È noto che il 2 settembre 1920, tra le varie celebrazioni per l'ottantesimo compleanno dello scrittore, Pirandello tenne un forte discorso nel Teatro Massimo Vincenzo Bellini di Catania: in tale discorso egli si rifece all'antitesi Verga-D'Annunzio che era stata cara anche ad altri. Notazioni interessanti sulla antiletterarietà del Verga e sulla dialettalità del suo linguaggio sono anche in un altro saggio di Pirandello: cfr. *Studi critici su Giovanni Verga*, Roma, Bibliotheca, 1934: ristampa, in gran parte, dei due noti fascicoli di *Studi verghiani* pubblicati nel 1929. Si vedano ora i due contributi di Pirandello in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1939. Il Biondolillo, in armonia con la sua tesi di un estetismo verghiano, ha accostato Verga a Pirandello: e sull'argomento ha presentato una comunicazione il Ragonese al Congresso Pirandelliano di Venezia del 1961. Cfr. anche: *Verga visto da Pirandello*, in «Nuovi quaderni del Meridione», n. 2, 1963, pp. 194-204.

⁴⁶⁾ Si vedano gli studi qui citati a p. 62 nota 11.

⁴⁷⁾ R. RAMAT: *Discorso sulla poesia romanica italiana*, Lucca, Lucentia, 1950.

⁴⁸⁾ Cfr. E. GIACHERY: *Considerazioni sul «periodo lungo» verghiano*, «Marsia», novembre-dicembre 1958, pp. 200-209.

⁴⁹⁾ V. BRANCA: *Giovanni Boccaccio*, in «Orientamenti culturali. Letteratura Italiana. I maggiori», Milano, Marzorati, 1956, particolarmente al paragrafo *La tecnica della prosa. La prosa rimata*, e a pp. 219-221 in specie.

⁵⁰⁾ Studio assai ampio e diligente sulla ripetizione come procedimento stilistico nella prosa dei *Malavoglia* è quello di C. WIDO HEMPEL: *Vergas Roman «I Malavoglia» und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln-Graz, Böhlau, 1959. Cfr. anche la recensione di E. GIACHERY in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXIX (1962), 425.

⁵¹⁾ Ricordo qui, per chi desidera un ulteriore approfondimento della sua lettura critica, articoli e saggi che interessano in modo particolare l'arte dei *Malavoglia*: E. RUSCONI: *Note su «I Malavoglia»*, in «L'Italia», 2, 12, 1939; E. SCUDERI: *I «Malavoglia» di Verga: la figura di Lia*, in «Quadrivio», n. 44, 25, 8, 1940; L. CONTURSI LISI: *Il mare protagonista dei «Malavoglia»*, in «Ateneo veneto», maggio-luglio 1941, pp. 252-255; L. RINALDI: «*I Malavoglia*»: romanzo di Giovanni Verga, in «Rassegna di cultura», n. 617, anno 1942, pp. 133-139; M. BONTEMPELLI: voce 'I Malavoglia' nel «Dizionario letterario Bompiani». Saggi di impegno più ampio: V. LUGLI: *Il prodigio dei Malavoglia*, in «La Romagna», XIV, 1923, poi in *Jules Renard e altri amici*, Messina, D'Anna, 1948; V. PERNICONE: *Malinconia di Verga*, in «Annali d. Sc. Norm. Sup. di Pisa»,

serie II, vol. 17 (1948), pp. 79-91 (particolarmente p. 91); N. Busetto: *Il Verga maggiore*, Padova, Liviana, 1948; G. Luti: *Per un segreto verghiano*, «Inventario», anno IV, n. 2, marzo-aprile 1952; A. Navarria: *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, Messina, D'Anna, 1962 (cap. VI, pp. 111-135).

Altri articoli, quasi tutti citati nelle bibliografie già ricordate: F. GUSTAVINO: *I Malavoglia*, «Accademia», Roma, n. 9-10, 1927; A. GANDOLFO: *I Cinquant'anni dei Malavoglia*, in «Catania», settembre-ottobre 1931; A. BERRETTA: *Pensieri su «I Malavoglia»*, «Roma», Napoli, 8 aprile 1934; E. SCUDERI: *L'amore nei Malavoglia*, in «Popolo di Sicilia», 24 luglio 1934; Id.: *L'onore nei «Malavoglia»*, in «Popolo di Sicilia», 8 novembre 1934; G. PINTOR: *I Malavoglia*, in «Oggi», 16 dicembre 1939; G. INTERSIMONE: *Il mondo dei Malavoglia*, in «L'Avvenire», Roma, 27 novembre 1940; A. BUCCI: *Il paesaggio dei «Malavoglia»*, in «Corriere della Sera», 10 ottobre 1941; F. LO SAVIO: *Appunti sul Verga dei «Malavoglia»*, in «R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti», Modena, «Atti e Memorie», 1940-41, serie V, vol. V; L. FRASCA: *Appunti sul Verga - «I Malavoglia»*, in «Convivium», n. 2, 1949; A. RASCHILLÀ: *Fatalismo verghiano nei «Malavoglia»*, in «Historica», Reggio Calabria, a. II, n. 1, 1949; E. SCUDERI: *Saggio su «I Malavoglia»*, in «La Nuova Civiltà», Catania, a. V, nn. 5-6, 9-10, 1949; a. VI, n. 1, 1950; G. RAGONESE: *Paesaggio verghiano*, in «Mediterranea», Palermo, 1950, pp. 199-206; S. PAPPALARDO: *Un motivo religioso ne «I Malavoglia»*, in «Vita e pensiero», anno XXXV, febbraio 1952, pp. 87-90; G. LUTI: *Il Verga campestre*, in «Inventario», anno IV (1952), n. 5-6, pp. 105-114; AN: *Il fatalismo pessimista del Verga*, in «Ateneo messinese», Messina, 31 luglio 1954; G. BELLONCI: *Il linguaggio di Verga*, in «Messaggero», Roma, 17 maggio 1955; S. PAPPALARDO: *Dialecto illustre*, in «Vita e pensiero», Milano, luglio 1955; G. TROCCHI: *La catastrofe nei «Malavoglia»*, in «Cultura e azione», Roma, 31 gennaio-15 febbraio 1956; C. MUSUMARRA: *Realtà e fantasia nel Verga*, in «Lettere italiane», Padova, aprile-giugno 1956; A. GANDOLFO: *Un personaggio secondario dei Malavoglia*, in «Sicilia», Catania, 22 gennaio; A. MICHAFI DE LUCA: *Personaggi e paesaggio ne «I Malavoglia» di Verga*, in «Kentucky Foreign Language Quarterly», IV, pp. 1-6; A. GANDOLFO: *Posizioni stilistiche del Verga*, in «Sicilia», 1 febbraio 1958; E. FALQUI: *Tra lingua e dialetto s'insinua il popolare*, in «Fiera», Roma, 24 maggio 1959, e poi in *Novecento letterario*, serie VI, Firenze, Vallecchi, 1959; F. GERACI: *I Malavoglia di Verga*, in «Giornale di Sicilia», 8 aprile 1960; G. SINICROFI: *La natura nelle opere di Giovanni Verga*, in «Italice», giugno 1960, pp. 89-108; R. BERTACCHINI: *Il romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium, 1961; G. VILLAROEL: *Il brogliaccio dei Malavoglia*, in «Giornale d'Italia», 24 maggio 1962; G. COCCHIARA: *Folklore e letteratura*, in «Cultura e Scuola», dicembre 1962-febbraio 1963, pp. 26-31; P. DE MEIJER: *La Sicilia tra mito e storia nei romanzi del Verga*, in «Rassegna d. Lett. ita.», gennaio-aprile 1963, pp. 116-128.

LA FILOSOFIA COME... FILOSOFIA

Il presente scritto è nato dalla lettura del saggio di Norberto Bobbio, pubblicato nel fascicolo del novembre 1962 della rivista *Belfagor*, sotto il titolo: « Benedetto Croce, a dieci anni dalla morte ». Ad onta del titolo, che può far pensare a un discorso di circostanza, si tratta di un importante studio sul concetto di filosofia. Quasi dettato da un personale risentimento, il testo è vivacemente polemico, condito d'ironia e alquanto stroncatore, tale insomma da provocare alla discussione chi, come me, della filosofia abbia un diverso concetto.

Forse non è qui inutile ricordare che appunto sul concetto di filosofia l'amico Bobbio ed io avemmo, sulla *Rivista di filosofia*, nel fascicolo dell'ottobre 1960 e nel seguente, una breve controversia, suscitata da un mio articolo intitolato « Politica e filosofia ».

I

Il saggio si apre con il seguente atto di decesso del Filosofo, redatto dal Croce con evidente soddisfazione: « In Italia non regna piú nelle menti la figura del Filosofo, del puro, del sublime Filosofo, di colui che, incurioso delle cose piccole, sta intento a risolvere il grande problema, il problema dell'Essere: non vi regna piú, perché (se bisogna dir la verità, ancorché con qualche offesa della modestia) quel Filosofo io l'ho fatto morire ». Per parte sua, Bobbio rincara la dose: « Da allora » (da quando cioè, ancora studente, egli venne a conoscenza di questo sentimento del Croce), « ho avuto sempre in mente il proposito di mostrare che avevo imparato la lezione: ho cercato di far morire, prima in me, e poi via via in quei pochi che mi venivano chiedendo consiglio, il Filosofo anche a costo di far morire, insieme col Filosofo, la filosofia ». È difficile evitare l'impressione che codesta antipatia per il Filosofo, pronta a estendersi alla filosofia, non sia del tutto sgombra da motivi soggettivi. Obbiettivamente, sembra giustificata soltanto la critica del falso filosofo, di colui che indossa indegnamente o indebitamente la veste del filosofo. Tale critica, mentre non farebbe correre alcun rischio alla filosofia, le

gioverebbe, liberandola da confusioni pregiudizievoli: essa farebbe morire il falso filosofo, perché viva il vero.

Avvertiamo subito che i concetti di filosofia di Croce e di Bobbio non coincidono, anzi, come vedremo meglio più avanti, sono assai diversi. Identico invece è il loro atteggiamento negativo nei riguardi della filosofia dei grandi problemi, in particolare del problema dell'Essere, cioè della filosofia speculativa e metafisica che « aspira all'unità in cui si annullano le distinzioni », che « tende alle soluzioni definitive », che « si intronizza regina del sapere e si considera pura e sublime ». Contro codesta filosofia, il fastidio e l'irritazione sembrano non trovare un'espressione abbastanza dura: la colpiscono con il disprezzo e il ridicolo; viene chiamata oziosa, inutile, sterile, presuntuosa; e considerato *inesistente* « nella realtà del mondo » colui che vi si dedica. Nessun tentativo viene fatto, non dico per giustificarla o trovare alla sua condanna qualche attenuante, ma per spiegarne l'origine, per capire com'essa sia nata e abbia potuto, durante secoli, essere presa sul serio. Eppure Croce raccomanda, e Bobbio lo ricorda, la lettura dei classici della filosofia, dunque di Platone, di Aristotele, di San Tommaso, di Cartesio, di Leibnitz, di Spinoza...; i quali sono indubbiamente dei metafisici, affetti dal pregiudizio del problema fondamentale, dell'unità e delle soluzioni definitive. Si tratta, è vero, di grandi pensatori; però non si vede come la loro grandezza possa farli sfuggire al discredito della metafisica. Però anche su questo punto dovremo ritornare più oltre.

Ora occorre invece dire come Croce e Bobbio concepiscono la filosofia. Il Croce, è risaputo, risolve la filosofia in metodologia della storia: essa è « il momento metodologico della storiografia », « la narrazione critica dei fatti particolari ». Essa non è una forma spirituale al disopra delle altre, ma è nel « circolo » con le altre; non è regina del sapere, « non è fine a se stessa, e neppure un gioco e un passatempo, un'oziosa distrazione, un dotto vagabondaggio »; essa è « uno strumento di scienza e di vita, un mestiere »; e il filosofo è un artigiano, un operaio. Un mestiere però diverso dagli altri, di un genere particolare, « sussidiario », « da giorni festivi » o, direi io, piuttosto, da giorni infausti. Infatti, si eserciterebbe di quando in quando, per saggiare la validità dei concetti generali applicati alle diverse attività dello spirito, come coscienza critica dello storico, del poeta, dell'uomo d'azione, dello scienziato che nei momenti difficili, quando la loro opera subisce un arresto, s'innalzano sopra di essa per comprenderla e giudicarla, « allo stesso modo del nuotatore che leva bensì la testa dalle onde a scernere la distanza delle acque, ma per ripiegarla sulle onde e proseguire più alacre il nuoto ». Però il Croce ammette che c'è anche un *filosofare in senso specifico*, che è il pensare sul pensiero, il risalire ai supremi concetti e alle categorie universali. Questo pensare, questo filosofare, Croce lo considera « un incidente, un fatto fuori dell'ordinario, simile a una malattia o a una crisi, inevitabile ma con la quale e della quale non si può vivere ». Dunque c'è anche per il Croce una filosofia

propriamente detta. Se chi si occupa dei fatti particolari non ne fa il pane quotidiano, ma vi ricorre solo nei momenti critici, ciò non significa che per questo essa non sia meno effettiva secondo la sua specifica natura, né che possa confondersi con l'operosità del vivere ordinario.

Per Croce la realtà è spirito, e lo spirito si articola in quattro categorie, che sono fra loro in una relazione dialettica, onde l'una assume dall'altra la materia della sua propria attività, determinando quasi un movimento circolare, o a spirale, che è la vita stessa creativa dello spirito. È chiaro che questa dottrina, anche se la si chiami metodologia, non differisce essenzialmente da ciò che di solito si denomina filosofia. Non sono invece filosofici, nel senso corrente di questo termine, l'uso che di quelle quattro categorie farà lo storico per i suoi giudizi e per la sua narrazione dei fatti particolari, e la varia operosità dell'uomo. Se il Croce storico, critico, uomo politico poté talvolta ritenere, nella convinzione dell'unità del suo pensiero, che la sua opera fosse tutta filosofia, perché essa trovava nella filosofia la sua ispirazione e la sua norma, egli fu anche tentato a rinunciare, come Bobbio ricorda, al nome di filosofo, per riconoscersi fundamentalmente nelle sue opere non filosofiche, che formano del resto la maggior parte dei frutti del suo fecondissimo pensiero. Bobbio rileva questa fluttuazione là dove dichiara che il Croce non fu sempre fedele all'immagine ch'egli stesso aveva vagheggiato e difeso del filosofo-metodologo; però egli ritiene di doverlo giustificare affermando che « ai grandi filosofi è permesso quello che ai piccoli e ai mediocri è precluso ». Ma qui non si tratta di stimare la grandezza di Croce, bensì di stabilire se la visione totale della storia e la meditazione sulla struttura dello spirito siano o no da considerarsi filosofia. Bobbio riconosce che « lo storicismo crociano era anche una concezione del mondo, cioè una filosofia che era in grado di dare una risposta agli eterni problemi del male, dell'errore, dell'irrazionale, del senso della vita e della storia, e quindi di tenere il posto della fede tradizionale... »; ora ciò dovrebbe significare che anche per lui la filosofia crociana è, come ho detto sopra, una vera e propria metafisica. Né vale, per superare la difficoltà, insistere nel dire che gli spiriti superiori sono filosofi nei due modi, mentre gli spiriti più bassi devono contentarsi di essere filosofi-metodologici, dacché « la filosofia come concezione del mondo è un frutto che non matura tutte le stagioni », mentre « la filosofia come metodologia matura sempre, purché sia ben coltivata ». In effetti, qui abbiamo due nozioni di filosofia incompatibili, come lo prova lo sforzo stesso di far morire il filosofo e la filosofia tradizionali, sostituendoli con il filosofo metodologo e *la filosofia come metodologia*. La verità è che il Croce, pur incline all'empirismo, sente fortemente l'esigenza dell'unità filosofica. La quale non è, come si pensa spesso, una sistemazione generale delle esperienze e nemmeno una riduzione dei molti a una ineffabile unità, ma è l'interpretazione trascendentale unitaria degli oggetti presenti al pensiero, cioè della inesauribile esperienza.

Ho detto che la nozione di filosofia come concezione totale del mondo è necessariamente incompatibile con quella della filosofia come metodologia, per colui appunto che mira con la seconda a scacciare la prima. Guardando al fondo delle cose, ritengo invece che non si possa parlare di metodo, e in particolare di metodo filosofico, senza riferirsi a una filosofia intesa «in senso specifico». Se la metodologia non è assolutamente identificata con questa filosofia, essa vi deve trovare almeno la sua ragion d'essere e la sua giustificazione. Croce ha fondato sulla sua dottrina dello spirito il metodo degli studi critici e storici; però egli è filosofo e non critico e storico, quando elabora quella dottrina. Così è filosofo Cartesio perché, proponendosi di dotare le scienze di un metodo valido, cerca i fondamenti assoluti di esso affrontando i problemi dell'esistenza dell'Io, di Dio e del Mondo. Un ragionamento analogo potrebbe farsi a proposito della *Critica* kantiana e della così detta metodologia marxista. Anche Kant, per dare un fondamento assoluto al conoscere, cerca la radicale consapevolezza del processo del pensiero, e Marx interpreta la storia partendo da una concezione materialistica e dialettica della realtà. Determinando la struttura del pensiero se ne determina *eo ipso* il metodo, questa parola intesa nel suo senso pregnante, perché la struttura del pensiero si coglie nel processo in atto del pensare. Croce è filosofo nel senso specifico, e non metodologo, quando vuol dimostrare l'identità della filosofia con la metodologia; stabilire l'ufficio del filosofo è da filosofi né più né meno che adempiere questo ufficio.

Anche Bobbio ritiene che la filosofia sia metodologia, però egli restringe il significato di questo termine così da rendere soltanto apparente la sua accettazione della tesi crociana. Per Bobbio la filosofia è, potremmo dire per analogia con la proposizione crociana, il *momento metodologico della scienza*, di tutte le scienze: di quelle empiriche e formali, come di quelle storiche e naturali. Il giurista, lo storico, il matematico, il fisico, a un certo momento, si fanno filosofi. Conviene notare che il Croce, dicendo che la filosofia è il momento metodologico della storiografia, afferma in fondo che la riflessione filosofica ha per oggetto il reale, poiché la storia è il reale. Dunque filosofia è, in sostanza, per il Croce, riflessione sulla scienza del reale, cioè su se stessa. L'identificazione di filosofia e storia è il corollario del concetto della realtà come storia, concetto essenzialmente metafisico, che Bobbio respinge. La posizione di Bobbio vuol essere infatti radicalmente antimetafisica. Ridotta alla riflessione di ciascuna scienza sul proprio metodo, la filosofia si risolve totalmente nella scienza, in tutte le scienze, nelle quali consiste, nel suo maggior rigore, il conoscere empirico o astratto, cioè non metafisico o non filosofico.

Qui occorre però domandarsi se la filosofia abbia ancora una qualche realtà. Perché definiremo filosofico il momento metodologico di una scienza? Forse che la filosofia sarà costituita dalla somma dei capitoli dedicati da tutte le scienze particolari al loro proprio metodo? Una siffatta filosofia mancherebbe, per esserlo, di qualsiasi autonomia; è evidente che non si può attri-

buire a una scienza specifica il compito di insegnare alle altre scienze il loro proprio metodo comunque si intenda questo termine: o, empiricamente, come la norma che dev'essere applicata per congiungere un'intenzione a uno scopo; o, trascendentalmente, come la via stessa percorsa dal pensiero per passare da un momento all'altro della sua attività. Né nell'uno né nell'altro caso, la scienza ha bisogno di uscire da sé, anzi può uscire da sé, al fine di determinare il proprio metodo. Se nonostante tutto si volesse attribuire un'esistenza sua alla filosofia, rimarrebbe difficile constatare che fra il suo procedere e quello scientifico ci sia una radicale diversità, un'irriducibilità assoluta. La metodologia che si assimila alla filosofia, identificata con il suo processo, tutta nel suo processo, non è scienza, ma filosofia vera e propria in senso specifico. Così si spiega che siano considerati filosofici, per esempio, il « Discorso » di Cartesio, la « Critica » di Kant, la « Fenomenologia » di Husserl, dove il metodo è la deduzione trascendentale della struttura del pensiero. La filosofia, in questa ricerca « metodologica », appare la coscienza che ha il pensiero del suo processo. La scienza invece determina il suo metodo in funzione dei risultati « verificabili » della sua ricerca e non si identifica con esso; il suo oggetto è esterno, anche se il metodo dipenda dalla sua natura. La storia delle scienze naturali e dei rapporti di esse con la filosofia è sufficiente a mostrare l'essenziale diversità delle due attività dello spirito. Si rifletta, per esempio, sull'indipendenza del progresso scientifico dalla filosofia. Forse meno chiara è la linea di sviluppo delle scienze sociali, ma ciò si spiega riflettendo che esse hanno per oggetto, benché questo sia raggiunto per altre vie e posto in altra luce, lo stesso uomo su cui medita il pensiero filosofico, il che spesso induce gli storici, i giuristi e i sociologi a confondere la filosofia con la teoria generale delle loro scienze rispettive. Ora non è generalizzando i risultati delle proprie indagini che, per esempio, un giurista diverrà filosofo; così non sono per niente filosofi quei maestri del diritto che da scienziati e da tecnici hanno elaborato delle imponenti dottrine del diritto e dello Stato; anzi si può dire che lo sono tanto meno quanto più eccellono nella loro disciplina.

Al pari del Croce, Bobbio rifiuta i concetti sia positivista sia spiritualista della filosofia, ma diversamente dal Croce egli fa dipendere la filosofia dallo sviluppo delle scienze. Egli nega pertanto, almeno implicitamente, ogni autonomia alla filosofia, quindi la sua esistenza stessa, mentre per il Croce invece la sola vera scienza è la filosofia. In tal modo, Bobbio fa realmente morire la filosofia con il filosofo, tanto con la *f* maiuscola che con quella minuscola, e viene a trovarsi, paradossalmente, in radicale opposizione con il concetto crociano di filosofia; infatti, per Croce, le scienze in cui Bobbio risolve la filosofia sono sistemazioni di pseudoconcetti, cioè di concetti particolari o astratti, cui sfugge la realtà che è l'oggetto proprio della filosofia. Ma diremo che Bobbio ha così demolito la filosofia, o non sono queste piuttosto le conseguenze logiche di un atteggiamento fin dalle origini estraneo alla filosofia? Una vera critica della filosofia, cioè la dimostrazione dell'insussistenza del

problema della filosofia, non è nemmeno accennata. Bobbio rimane chiuso nel mondo scientifico e, a differenza del Croce che pur fa della filosofia anche quando dice di non volerne fare, Bobbio non ne fa mai, nemmeno nei suoi sforzi per distruggerla. Il momento filosofico del pensiero, nella sua originalità, è fuori dall'orizzonte della sua critica. La filosofia e il filosofo che egli nega e deride sono soltanto la caricatura della filosofia e del filosofo. Della filosofia Bobbio non si vale, penso, né nei giorni di lavoro, né in quelli di festa, non tanto perché la filosofia non serve nessuno, quanto perché egli non ha mai bisogno di farvi ricorso, e se vi tocca è in modo puramente accidentale.

II

« Che cos'è la filosofia? ». Questo interrogativo, ove non venga riferito alla sua origine più profonda, è destinato a rimanere senza risposta, o piuttosto a riceverne tante quante sono le idee della filosofia che ci si può fare a partire da un incontro più o meno fortuito e superficiale con essa. Esso diviene valido, cioè ammette la possibilità di una vera risposta, quando nasce dalla consapevolezza che il pensiero, secondo la sua struttura, aspira a un sapere assoluto. In altre parole, il problema della filosofia si pone veramente nell'atto in cui il pensiero prende coscienza della sua intrinseca necessità di una comprensione senza presupposti, o senza residui, degli oggetti della sua esperienza. È senza dubbio la mancanza di riferimento all'essenziale esigenza del pensiero di farsi, per così dire, perfettamente trasparente a se stesso, che fa apparire quasi sospesa nel vuoto la ricerca del concetto di filosofia. Il quale non può andar confuso con quello della scienza, che nasce da motivi pratici e quindi in un certo senso contingenti. Una volta invece riconosciuto che l'origine del filosofo è l'esigenza di assoluto immanente al pensiero, la domanda circa la natura e i compiti della filosofia acquista un senso preciso, quello di mostrare come sia possibile e come si attui l'appagamento di una tale esigenza.

Per rispondere all'esigenza di assoluto propria del pensiero, le meditazioni della filosofia devono avere un cominciamento radicale, il quale non può essere logicamente se non la riflessione sull'esigenza di assoluto stesso, cioè, in ultima analisi, sull'impulso originario del pensiero. Se volessimo esprimere con una formula analoga a quella di Cartesio il primo movimento filosofico del pensiero, dovremmo significarlo con le parole: *cogito, ergo cogito*, dove il secondo *cogito* è diverso dal primo perché ne include la consapevolezza. Prima del pensiero filosofico c'è un pensiero spontaneo, che muove, come l'istinto, da motivi pratici. Da questo movimento istintivo si sviluppa il pensiero empirico e scientifico, che risponde ai bisogni della vita. Si sviluppa, stabilendo delle relazioni d'identità (non di unità) fra i diversi fenomeni o esperienze; esso è, per così dire, un pensiero di o per equazioni,

lo sforzo di dimostrare l'equivalenza delle cause e degli effetti, del passaggio delle cause negli effetti. È il pensare obbiettivo, logico, che prescinde dal soggetto, ed è perciò essenzialmente diverso da quello filosofico, che per la sua assolutezza assume il soggetto, ed è quindi pensare trascendentale e dialettico. Giova rilevare fin d'ora questa opposizione per evitare che ci si attribuisca l'idea, per noi gravemente erronea, per altri ovvia verità, che l'unità del pensiero significhi unità o omogeneità del sapere. Quest'idea ha condotto molti filosofi, prima e dopo Cartesio, a concepire la filosofia come la scienza universale, o la scienza di tutte le scienze, o come il momento critico e metodologico delle scienze, onde la filosofia non sarebbe una fonte di vere conoscenze, ma soltanto un giudizio sulla scienza. Così è per il Locke e dovrebbe essere coerentemente per tutti i metodologi. Ora, quanto a quest'ultima posizione che c'interessa particolarmente, devo far osservare che la scienza non ha bisogno d'essere né giudicata, né corretta, né sorretta dalla filosofia, e che la filosofia, dal canto suo, se non è acquisizione di nuove conoscenze analogamente alle scienze, è però creazione assoluta di nuovi sensi degli oggetti dell'esperienza e della scienza, dalle quali essa muove e che essa assume come materia delle sue riflessioni. La filosofia è pertanto senza comune misura con la scienza, onde non si giustifica nei suoi riguardi l'orgoglio dello « specialista » che l'accusa di diletterismo, mentre gli sfugge il suo vero significato. Va però anche subito detto che la differenza strutturale del pensiero empirico (o spontaneo), e di quello filosofico (o speculativo) non spezza affatto l'unità del pensiero, perché la distinzione nasce dall'introduzione di un elemento nuovo del pensiero filosofico rispetto a quello scientifico.

Continuando su questo tema fondamentale, occorre far osservare che è precisamente il fatto di non aver avvertito la diversa natura del pensiero filosofico e di quello empirico, e di aver invece considerato il pensiero filosofico come un prolungamento e un compimento di quest'ultimo, ad aver spinto molti filosofi a cercar di soddisfare l'esigenza di assoluto rimanendo sul piano empirico e confondendola quindi con l'aspirazione mistica alla totalità. In ciò è l'origine degli eterni problemi della filosofia, di quelli delle cause prime, dei fini ultimi e dell'Essere; cioè l'origine della metafisica tradizionale, con gli insormontabili ostacoli del conoscere che si vuole assoluto perché si vuole totale, contro i quali ha urtato Cartesio e urta gran parte della filosofia moderna. Senza il riconoscimento della specificità del pensiero filosofico, è fatale che la meditazione filosofica, procedendo di causa in causa, sfoci nella metafisica dell'Essere e nella mistica. Il concetto di esistenza che si impone al pensiero empirico, assunto sul terreno dell'esigenza dell'assoluto, determina inevitabilmente il problema contraddittorio dell'Essere come totalità ed è responsabile di tutti i paralogismi tentati per risolverlo. Quindi i ritorni del filosofo « allo stesso sforzo e allo stesso spasimo » per appagare un'indeclinabile e, al tempo stesso, impossibile esigenza di assoluto, e l'invocazione del falso sofisma del *processus ad infinitum*. Indclinabile esigenza di assoluto,

ho detto; infatti, il rifiuto di soddisfarla è vano e illusorio, ch  essa continuer  a incalzare; e chi crede di respingerla, dichiarandola ingiustificata, o accusandola di essere un mito o un dogma, e facendola oggetto di derisione, non ha altra via d'uscita che l'abbandono del terreno filosofico, il cercar di far morire in s  la filosofia, che poi significa cercar di far morire nella coscienza l'imperativo: « conosci te stesso », che   la radice morale dell'aspirazione alla piena conoscenza di s .

Il mancato riconoscimento della natura diversa del pensare filosofico, o trascendentale, e del pensare empirico e scientifico   responsabile di un'altra aporia: quella concernente il carattere teoretico della filosofia. Concepita come scienza o come prolungamento e compimento delle scienze, la filosofia   teoria, anzi la teoreticit  per eccellenza. Sennonch , in quanto teoretica, essa troverebbe nella pratica il suo condizionamento, il noumeno di Kant; e quindi essa non potrebbe appagare quell'esigenza di assoluto che   all'origine della sua specificit . Intesa come pura teoreticit , non pu  essere se non astratto conoscere, incapace di risolvere in s  il proprio oggetto. Vista invece come la concretezza del pensiero autocosciente, essa abbraccia, in un'indissolubile unit , il momento teoretico e il momento pratico della vita, il che spiega come di essa si sia potuto dire che   la forza che cambia il mondo, nell'atto stesso in cui lo comprende e lo supera. Del resto, che cos'  l'uomo se non la realt  concreta del pensiero, cio  la storia che egli crea? *Verum et factum convertuntur!* Quest'affermazione acquista tutto il suo significato ove si ammetta il carattere concreto della filosofia. Proprio perch  promotrice e creatrice della storia, la filosofia non   un mestiere, e meno che mai quello che consisterebbe, nei giorni di festa, quando si interrompe l'attivit  produttiva, a preparare, a correggere o a perfezionare gli strumenti dei mestieri produttivi. Essa non   un mestiere perch  non mira ad ottenere oggetti che non le appartengano nei modi dell'immanenza, perch  essa non   mai un mezzo, mentre penetra e illumina con la sua consapevolezza tutta l'attivit  umana, orientandola e accrescendone la potenza creativa. Assai giusto   l'adagio *philosophia sive vita*, purch  s'intenda la vita non come espressione di una forza cieca, ma la coscienza feconda dell'umanit  pensante. Certo filosofo non significa taumaturgo, n  il puro contemplante l'Essere; ma nemmeno   l'artigiano che dell'opera veda il particolare e ignori l'origine, il fine, il senso. Filosofo   l'uomo che vuole appunto essere « la coscienza storica della propria societ  e del proprio tempo »; per , per esserlo, la sua opera non potrebbe essere puramente teoretica. D'altra parte, come si concilia la tesi della pura teoreticit  della filosofia con l'idea che il filosofo sia un operaio o un artigiano?

Consento che la filosofia non   il pane quotidiano, non   cio  quel buon senso di cui c'  bisogno tutti i giorni e cui va la simpatia di Croce e di Bobbio, nonch  la mia. Il valore della filosofia, la sua funzione, diventano specialmente visibili in circostanze eccezionali, nei momenti di crisi della storia, quale viene concepita dal pensiero occidentale, tipicamente storico e filoso-

fico. È nei momenti critici di questa storia che la filosofia appare come la forza che trasforma il mondo, come la realtà umana che nella consapevolezza di sé lo crea e lo fa progredire secondo le sue aspirazioni. Ma non sono quei momenti critici le pause del lavoro, né le ore d'incertezza della scienza e degli scienziati, ore in cui essi rivedono i loro strumenti di ricerca: sono le grandi epoche della storia, le stagioni in cui l'umanità muta profondamente i suoi orientamenti, le sue dottrine, i suoi istituti etici e politici. È nelle grandi crisi della storia che il pensiero filosofico manifesta la sua potenza di trasformatore ed edificatore delle società onde esso è temuto e odiato dai conservatori, dai tiranni e dai pavidetti. Sì, la filosofia non è un frutto che matura in tutte le stagioni; invece è vero che è essa a far maturare le stagioni. Bobbio e Croce hanno ragione di ridicolizzare la grottesca figura del Filosofo puro quale essi la delineano; però dovrebbero pur rendersi conto che questo Filosofo è la vittima del concetto della filosofia teoretica, dell'assimilazione della filosofia alla scienza, e che è proprio per questo che nella sua sterilità egli non è filosofo.

Sono d'accordo con chi non riconosce alla filosofia l'attributo di regina del sapere. Il sapere filosofico non è affatto superiore al sapere scientifico, al sapere storico, al sapere pratico; è soltanto una forma diversa del sapere, un sapere *sui generis* che non serve, che non aiuta l'uomo a risolvere i suoi problemi ordinari di vita. Grandi civiltà e grandi uomini sono esistiti ed esistono che non hanno esperienza della filosofia. Ma se la filosofia è in questo senso strettamente inutile, vale a dire « inutilizzabile », essa ha un valore altissimo in quanto risponde a una necessità intrinseca del pensiero umano, che, sotto l'impulso delle contraddizioni del conoscere empirico, viene spinto fino al limite estremo della riflessione, e finalmente, per un'improvvisa conversione, alla meditazione su di sé. E quando ciò avvenga, e la civiltà produca dei filosofi, la filosofia entra nella storia, anzi la crea, conducendo l'uomo ad acquistare progressivamente coscienza dell'universale solidarietà e a dare così, per esempio, alle parole libertà, amore, giustizia, democrazia un senso concreto. Questi valori però la filosofia li reca con sé, non li cerca fuori di sé. Perciò essa non è né uno strumento di fini superiori né un mestiere o una professione che abbiano i loro clienti, e mirino a soddisfare particolari bisogni. Essa non *serve* nessuno, non elabora le categorie delle scienze né insegna agli uomini la saggezza, né li consola nelle loro miserie. Essa è qualcosa di noi, una parte del nostro essere personale, un modo di guardare e di vedere il mondo, che determina un atteggiamento capace di superarne le contraddizioni. Il filosofo non distribuisce agli uomini le ricette che li potranno far uscire dai loro guai. L'insegnamento della filosofia non trasmette delle verità astratte, come quelle della scienza; ma esso opera negli spiriti dal di dentro, quasi per contatto, trasformando l'uomo. Perciò dei filosofi e della filosofia il bisogno non è generalmente sentito; essi non possono procurare niente di ciò che è comunemente desiderato, mentre offrono gratuitamente l'essenziale

non richiesto. Sono quindi una specie rara, non perché siano rare le facoltà di cui dispongono, ma perché accade raramente che gli interessi immediati che premono sulla vita lascino lo spirito disponibile per la meditazione filosofica.

Naturalmente non ci illudiamo di aver, col nostro discorso, convinto tutti della verità dell'idea che la filosofia possa avere un'azione tanto profonda e decisiva sullo svolgimento storico quale quella sopra accennata, né osiamo proporci di dare una risposta esauriente ai dubbi che la nostra tesi può suscitare. Ci basti sottolineare il fatto che l'esigenza di assoluto determina la consapevolezza della storia e porta l'uomo a cercare di dominarla. Il mondo evolve perché evolve il pensiero, nell'atto e per l'atto stesso onde il pensiero evolve. La filosofia non è se non la storia vissuta nella sua piena consapevolezza. Il proprio del filosofo è di voler ridurre la molteplicità delle esperienze all'umanità, di voler risolvere la storia nel pensiero, che ne è l'autore; e ciò la filosofia ottiene non già ponendosi al di fuori o al di sopra dell'esperienza, quasi una superiore scienza universale, ma calandosi in essa e facendo di essa il materiale della sua costruzione, o meglio costruendosi con quel materiale. Tutto può infatti essere oggetto di filosofia: l'uomo, la natura, la società, lo Stato, la morale, la politica, il diritto, la storia, la religione, le scienze, le arti, e la filosofia stessa, in quanto anch'essa può essere considerata una particolare esperienza. Della filosofia si può dire, come Terenzio diceva di sé, che nulla di umano le rimane estraneo. Perciò essa non ha alcuna parola definitiva da dire, nessun insegnamento da impartire utile in ogni circostanza, e, specie in quelle che più contano nella storia, è chiamata a rinascere e a rinnovarsi.

UMBERTO CAMPAGNOLO

IL «NOUVEAU ROMAN»

I

Forse è giunto il tempo d'inquadrare il "nouveau roman" nella corrente letteraria, anche se la polemica di cui è centro è tutt'altro che spenta. Ormai con un po' di obbiettività si può constatare come si tratti, in fin dei conti, di una rivoluzione pacifica, le cui premesse metafisiche e letterarie trovano la loro giustificazione storica. C'è stata una presa di coscienza da parte di ognuno di questi autori nei riguardi dell'universo e dell'arte, per cui le preferenze, gli orientamenti, le opere appaiono muniti di un carattere di necessità e di autenticità che può non essere accettato, ma che non è permesso in nessun caso di considerare insignificante. L'arte infatti che cos'è, se non un modo di rappresentare l'universo? Ora, anche uno scrittore, per obbiettivo che sia, ci rende partecipi della sua visione del mondo: essa non è né chiara né semplice, oggi, dopo tante scoperte. L'universo è senza limiti, forse non orientabile, come ci dice la geometria differenziale; l'artista quindi non lo domina più e non lo può più costringere in una cornice nitida e classica. La pittura ha colto la trasformazione già da un pezzo, in quanto forse l'arte plastica sembra la più adatta a riprodurre gli aspetti del mondo. Anche musica e poesia hanno progredito, forse perché esse possono raccogliere tutti i misteri, come più vicine alla divinazione. Il romanzo avrebbe l'obbligo, invece, di restare attaccato alle sole forme esterne della vita, o alla psicologia del cuore umano. Questi limiti sono arbitrari, dimostrano i nuovi scrittori. Grazie a loro, il romanzo è salito di qualche grado nella scala dei valori letterari. Infatti la rappresentazione del mondo nuovo ha portato con sé tutta una serie di riforme delle vecchie strutture e l'abolizione dell'ordine, della cronologia, delle linee semplici lascia la nuova forma di romanzo aperta alla possibilità di accogliere tutto, in modo che esso non è più solamente un semplice episodio, ma un elemento strutturale, un «tempo», come dice Claude Simon. Insomma, non è più limitato a servirsi della descrizione di avventure umane, ma diviene anch'esso un'avventura, di cui non si riesce a vedere la conclusione o che può avere tante conclusioni e interpretazioni. Come tutti i rischi,

anche questo comporta delle incertezze; ma rischiare è sempre permesso e rischio non è sinonimo di fallimento.

L'evoluzione, oltre che nei confronti del concetto stesso di romanzo, è avvenuta anche su un piano filosofico, benché il "nouveau roman" sembri essere distante giustamente dalle preoccupazioni metafisiche del romanzo del dopoguerra. Alla fase di disperazione nei confronti di un universo sconosciuto ed assurdo è successa la fase dell'accettazione; dopo i romanzi dell'assurdo e del tentativo di dare un senso alle cose attraverso la coscienza dell'uomo, abbiamo i romanzi della constatazione. Se l'assurdo, per la sua stessa natura, non porta a nessun miglioramento delle nostre conoscenze, tanto vale non tentare di ridurre la distanza fra l'uomo e le cose, di stabilire dei rapporti qualsiasi con l'universo; limitiamoci a questo: « les choses sont les choses et l'homme n'est que l'homme », come dice Robbe-Grillet.¹⁾ E mettiamoci semplicemente a guardarle. E anche il « comment c'est » di Beckett, semplice constatazione di una condizione senza senso. Ma questo considerare il mondo, le cose, gli uomini, le azioni senza farne oggetto di tragedia non significa negare che la tragedia esista, che il problema dell'assurdità di tutto sia immaginario o risolto: sono degli sguardi non tragici su una situazione tragica, come dice Philippe Sollers a proposito di Robbe-Grillet. Lo diciamo per evitare fin da principio d'ingolfarci in ragionamenti sterili, volti a dimostrare come questi scrittori abbiano fallito nel loro tentativo d'imparzialità e di realismo, termini impropri sempre in letteratura e tanto più qui. Ma lo diciamo anche per dimostrare che pure in questo caso, più che di reazione, nei confronti del romanzo metafisico del dopoguerra, è necessario parlare di evoluzione, e che anche la polemica nei confronti di Sartre perde in parte motivo di esistere. Certamente il "nouveau roman" ha colto, per così dire, il momento di crisi del romanzo metafisico per venire alla luce, e a causa di quella crisi ha avuto risalto di contraccolpo la sua novità. Ma non si trattò di mettere in questione una filosofia e nemmeno un modo di vita. La crisi non era da imputare unicamente al fatto che Sartre, per esempio, si ostinasse a volersi attenere al significato delle cose invece che alle cose stesse, come dicono Robbe-Grillet e Claude Simon, bensì al fatto che Sartre, pur avendo avuto tra l'altro il merito di denunciare la pretesa del romanziere di crederci il Padreterno e di dirigere dall'alto i suoi personaggi penetrando nelle loro coscienze, non ha saputo far vivere i suoi di vita propria, obbligandoli a « sostenere » le sue tesi filosofiche e a comportarsi quasi come « caratteri ».

Questo sentirono senz'altro i romanziere della generazione seguente, con intuito di artisti e non di filosofi, e di qui nacque la reazione, in nome di una maggiore chiarezza di rapporti tra l'autore e la sua opera. Con essi il romanziere ha rinunciato al trono occupato da sempre ed è sceso a terra ad occupare il ruolo che ha il radar nel dominio della scienza: « ce n'est pas le romancier qui fait le roman, c'est le roman qui se fait tout seul, et le romancier n'est que l'instrument de sa mise au monde, son accoucheur », ²⁾ dice

Michel Butor. Egli non ha piú diritto di interpretare il mondo e l'uomo, attribuendo a quest'ultimo dei sentimenti come se essi fossero matematicamente verificabili; ciò equivarrebbe a violarli, perché, quando il romanziere scrive, non sono mai le cose o gli uomini che vanno a lui per svelarsi, ma è lui che li cerca e li obbliga ad entrare nella sua opera.

Osservazione e ricostruzione rispettosa dell'autenticità, dunque. Il romanzo aveva bisogno di questo rinnovamento e di questa purificazione, perché i rapporti tra autore ed opera e tra questa e il lettore si dibattevano da tempo nell'equivoco. Il titolo di un saggio di Nathalie Sarraute esprime esattamente questo stato di cose. Dice la scrittrice: « Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon. »³⁾ Autore e lettore diffidano del personaggio del romanzo; diffidano l'uno dell'altro; il lettore diffida dell'immaginazione del romanziere, dei « caratteri », dell'intrigo e così via. Vien fatto di domandarsi come mai il tarlo abbia potuto rodere la materia solida di una forma letteraria quasi immobile da un tempo immemorabile. Il romanzo tradizionale si basava sulla fede in una personalità dotata di un mondo interiore particolare e di libertà morale e sulla credenza di un destino individuale, per cui i caratteri risultavano logici e coerenti. Il romanziere evocava e metteva in conflitto movimenti dell'anima ben definiti e li analizzava fino in fondo. Nessuno dubitava della loro realtà, perché essi corrispondevano all'ideale che lo scrittore si faceva dell'uomo e della vita, quali essi apparivano nella classe dominante, l'unica che avesse la possibilità di influenzarlo e di imporgli. Sull'esempio del suo modello anch'egli sceglieva dall'alto e tracciava la sua storia secondo una linea sicura. La logica e l'amore per la chiarezza propri alla letteratura francese hanno contribuito senz'altro a portare alle estreme conseguenze il romanzo di carattere e di analisi. Oggi il modello ideale non esiste piú, e c'è stato chi ha dimostrato che l'uomo non era né coerente né lineare, e che non era neppure possibile analizzarlo freddamente. Dostoevski ha introdotto per primo nel romanzo il messaggio dell'uomo « assurdo », vivente della propria vita interiore al di fuori di ogni legge morale o sociale e sfuggente così ad ogni classificazione. Egli ha introdotto quei « mouvements sous-jacents, ce tourbillonnement des atomes qui ne sont eux-mêmes rien d'autre que l'action ». ⁴⁾ Per lui il personaggio « n'est que l'assemblage fortuit, plus ou moins heureux, d'éléments provenant d'un même fond commun... ». ⁵⁾ Si tratta ancora di psicologia, ma della piú sottile che ci sia. L'individualità del personaggio è quindi spezzata, come può essere spezzata oggi dalla specializzazione e dalla meccanizzazione.

Con la sparizione dell'individuo presentato come un « carattere » è sparita lentamente anche la « storia » di cui esso era il centro. Ne sussiste ancora una, ma essa è d'importanza relativa: lo scrittore non ha ancora trovato il modo di disfarsene totalmente; solo Beckett ci è forse riuscito. Così, quando Robbe-Grillet scriveva *Le Voyeur*,⁶⁾ la sua « idée initiale était d'organiser

l'histoire par rapport à un creux central»;⁷⁾ l'ha inventata in seguito, ed essa è imprecisa, discontinua, benché sempre « nommable ».

Balzac e Flaubert sono certamente molto lontani e qui appaiono in veste di nemici; tuttavia qualcosa di essi è passato in questi nuovi romanzi. Claude Simon riconosce un precursore nel Flaubert di *Madame Bovary*, che è per lui « une façon particulière et singulière d'être sensuellement au monde, de le saisir avec la sensibilité des sens », ⁸⁾ e certe sue descrizioni gli sembrano addirittura robbe-grilletiane. Butor, con una di quelle sue trovate di critico ben note, riabilita Balzac dopo averne studiato l'opera completa, la cui struttura gli sembra rivoluzionaria e i cui temi così numerosi e complicati che non vede che Proust e Faulkner come degni eredi. ⁹⁾

Come si vede, gli autori stessi hanno pensato di metterci sulla pista che ci porta a scoprire le origini di cambiamenti tanto radicali nel romanzo. E se per Balzac e Flaubert non è il caso di fare altro che un accenno, per non metterci nella situazione di chi vuol trovare a tutti i costi antecedenti a tutto, per altri predecessori ci pare necessario soffermarci di più.

Proust con la sua ricerca del tempo non poteva certo passare inosservato a questi scrittori, non foss'altro che per la sua concezione quasi religiosa dell'arte. Scrivendo egli penetra nella sua durata interiore, salva le cose dall'oblio, ma esse non evolvono con lui, perché egli non fa che fermare e fissare per sempre degli avvenimenti preesistenti. C'è uno scarto tra l'io che racconta e l'io raccontato, tra Proust che scrive e Proust che ha vissuto gli avvenimenti che narra. I romanzieri moderni hanno cercato di eliminare questo scarto; per essi scrivere vuol dire mettersi in marcia con gli avvenimenti: Molloy di Beckett che erra senza meta potrebbe simbolizzare il movimento nel romanzo moderno. Malgrado questo distacco polemico nei confronti di Proust, ad esso rimane comunque il merito di aver posto il problema del tempo e di avergli attribuito un carattere di assoluta necessità. Più particolarmente egli offre con la sua minuziosa ricerca psicologica a Nathalie Sarraute l'occasione di cercare « une technique qui parviendrait à plonger le lecteur dans les flots de ces drames souterrains que Proust n'a eu le temps que de survoler et dont il n'a observé et reproduit que les grandes lignes immobiles... ». ¹⁰⁾

Oltre che una lezione di realismo egli dà a Claude Simon un modello di metodo di creazione: il gioco delle sensazioni, che provoca tutt'a un tratto in lui il ricordo di certi fatti e di certe sensazioni passate, non ha subito alterazioni in Claude Simon, il quale ha dichiarato tempo fa a proposito della sua *Route des Flandres* di aver avuto la visione del libro attraverso la vista di un paesaggio. ¹¹⁾ In questo senso, mi sembra, le esperienze di Proust e dei nuovi romanzieri convergono. Alla base della loro attività non si trova l'immaginazione creatrice, ma « un état de passion pure, de sensation brute » ¹²⁾ che è un'esperienza mistica all'inverso, in quanto i sensi (tutti in Claude Simon, la vista soprattutto in Robbe-Grillet) restano sempre ben distinti dal mondo, pronti invece, ad afferrarlo.

Sulla scia di Kafka abbiamo assistito allo sbocciare di tutta una letteratura dell'assurdo, ma era pur fatale che qualcuno cercasse di uscire da quella scia, sia pure ricalcandola a tratti. A prima vista le analogie tra Kafka e Beckett appaiono inequivocabili: è sempre il problema dell'esistenza umana messo a nudo e colto nella sua essenza pura. Ma Beckett può aver fatto da solo l'esperienza della solitudine umana, spinta ai limiti estremi della distruzione del mondo civile. Forse siamo in presenza di due esperienze parallele che sviluppano ognuno a proprio modo, Kafka presentandoci personaggi non rassegnati, nel tentativo continuo di penetrare nell'universo ostile o nella legge, Beckett facendo errare o parlare degli esseri che intrattengono col mondo rapporti puramente materiali (la terra per trascinarvisi a quattro zampe, dei buchi per ripararsi, possessi ridicoli) che s'indeboliscono sempre più fino a diventare nient'altro che un contatto fra questi esseri e un'immensa distesa piatta di fango. In essi non c'è velleità di cercare il senso di quella condizione, nessun terrore né alcun sentimento di colpa, salvo una volta o due forse nei *Textes pour rien*.¹³⁾ I personaggi di Kafka hanno tutti commesso uno sbaglio, anche se lo ignorano; quelli di Beckett sono metafisicamente inerti, come se la loro condizione assurda fosse accettata come naturale: constatazione, « comment c'est ». Dopodiché certe assomiglianze di struttura diventano problematiche: Molloy si trasforma in qualcosa di quasi animale come Gregorio Samsa della *Metamorfosi*, la sua condizione e i suoi spostamenti sfuggono ad ogni logica, ma l'autore attribuisce loro un tale carattere di evidenza, incatenando rigorosamente i fatti in un mondo ben reale, che acquistano una specie di autenticità, come le avventure di Joseph K. Si può dire che l'opera di Beckett e quella di Kafka hanno lo stesso carattere enigmatico e restano incomplete, aperte. Sembra inoltre che un romanzo scritto da Beckett in inglese e pubblicato a Londra nel 1953, *Watt*, sia d'ispirazione chiaramente kafkiana.¹⁴⁾ Ciò non impedisce ancora che Beckett abbia seguito una via personale ed unica. Spostamenti d'incubo, città labirintica, descrizioni minuziose di porte, di strade, di corridoi, carattere enigmatico sono altrettante caratteristiche che ritroviamo in Robbe-Grillet; ma fermiamoci sul piano tecnico, perché i personaggi di quest'ultimo non si preoccupano minimamente di essere ricevuti dall'universo e di entrare nella legge. L'influenza di Kafka su di lui si è esercitata come punto di partenza verso il superamento della disperazione.

A Kafka ci fanno pensare piuttosto i personaggi di Butor, impotenti e schiacciati da forze invisibili.

L'avvilimento del personaggio, l'uomo qualunque preso a caso in una folla indistinta si trova anche nel brulichio uniforme dei libri di Nathalie Sarraute. Su un piano più strettamente letterario, le responsabilità di James Joyce nei confronti del "nouveau roman" sono ancora più pesanti e numerose. In *Ulisse* si trovano temi, procedimenti artistici, idee sulla vita e la letteratura. Tutto questo materiale è stato sbrogliato da ricercatori quali questi « nuovi

romanzieri ». Nessuno di essi ha cercato di ricostruire un mosaico così complicato, che sarebbe contrario alla loro tendenza verso il rigore e alla loro coscienza dell'impossibilità di poter mai cogliere la « réalité totale »¹⁵⁾ in un mondo inesauribile. Solo Michel Butor sembra soffrire veramente di questa impotenza e solo lui, a volte così diverso da questi suoi colleghi, si ostina nella ricerca, sempre senza riuscire.

Con *Ulisse* siamo finalmente giunti al sincronismo tra avvenimento e romanzo, raggiunto attraverso il monologo interiore, strumento rivoluzionario nelle mani di questo autore che ha cercato così di rendere autentico il mondo del narratore. Anch'esso è stato ricco di conseguenze ed anch'esso ha subito un'evoluzione, passando dal puramente soggettivo e sensoriale al più generale e oggettivo dei personaggi anonimi ed universali di Beckett. Semplificando, direi che l'importanza di Joyce consiste nel fatto che egli ha dimostrato che tutto può entrare nel romanzo: il saggio, la tragedia, l'epopea, il racconto; che il romanzo non ha bisogno di un intrigo eccezionale; che in esso può trovare posto anche il realismo più minuzioso; che si possono sovrapporre gli episodi; in una parola che ogni procedimento è valido quando è giustificato.

Michel Butor ha superato Joyce nella sua ricerca del romanzo, Nathalie Sarraute ha scoperto l'impotenza del monologo interiore a far penetrare il lettore nella realtà del narratore e ne ha modificato profondamente la struttura, Beckett ha fatto subire alla lingua un'avventura ben più pericolosa di quella di *Ulisse*, ma tutte queste opere non sarebbero state possibili senza l'esempio joyciano. *Ulisse* è un passaggio obbligatorio: esso è al limite che separa l'arte tradizionale che dominava il mondo e l'arte solitaria che si limita a registrarlo. I personaggi di *Ulisse* cercano ancora di dominare il mondo percorrendolo e di cogliere se stessi nell'incontro con questo mondo e con gli altri uomini. Il risultato è ambiguo. Da questo probabile fallimento nasce forse la rinuncia a scoprire nel mondo una rivoluzione divina o umana e la modestia delle nuove ricerche, a cui fu anche maestro di rigore William Faulkner.

Nello scrittore americano la materia tragica e la concezione violenta del destino, anche se a volte espresse in lunghe costruzioni barocche, non escono mai dai limiti di una secchezza estrema e di un estremo realismo di sensazioni disordinate, non dominate dall'intervento dell'intelligenza. La cronologia è scomparsa del tutto e la frase ignora la sintassi.

Tutte queste scoperte ed altre ancora non fanno naturalmente il "nouveau roman", non solo perché di mezzo c'è stato il romanzo metafisico con le sue preoccupazioni filosofiche, ma soprattutto perché a questo quadro mancano, com'è naturale, gli apporti di cinque personalità nuove e originali che abbiamo raggruppato per il solo motivo che tutte e cinque hanno coscientemente preso posizione nella cosiddetta « messa in questione » del romanzo. Diversi l'uno dall'altro fino a trovarsi a volte su poli opposti, questi

scrittori mi suggeriscono, onde dare un quadro significativo della loro impresa, una linea che va gradatamente dal piú formalista al piú informale, dal piú tangibile al piú indefinito.

II

La discussione su Robbe-Grillet si apre normalmente con la famosa teoria delle cose intatte, e ciò è dovuto ai due articoli programmatici dello scrittore,¹⁶⁾ dal piglio piuttosto polemico. Astrattamente essi incitano piú ad una discussione filosofica che letteraria, per cui è logico giungere alla conclusione che è piú importante vedere come le teorie si siano trasformate in opere, dove, sia detto subito, l'originalità è tanto piú evidente. Aprendo *Le Voyeur*, per esempio alla prima pagina, siamo colpiti da una precisione geometrica nella descrizione che mai s'era vista. Niente sfugge a quest'occhio, né le carte che galleggiano, né gli angoli formati dal parapetto, né le ombre che si riflettono. Questo insieme di cose normali costituisce per il lettore una scena anormale nella sua fissità nuova. In seguito, l'isola con il bar, con le sue case tutte uguali, il gabbiano che volteggia ritornano molto spesso, sempre con la stessa fissità. Al contrario noi non sappiamo niente dei sentimenti del commesso viaggiatore sbarcato per vendere i suoi orologi durante il giorno. Sappiamo appunto che deve vendere orologi dai calcoli ripetuti dell'impiego del tempo che egli fa. Non vediamo l'attuazione del delitto che costituisce il « creux central » intorno a cui s'impernia la storia. Le cose così fissamente descritte ce lo svelano, con il loro ritornare sempre piú insistente, « richiamate », per così dire, dall'affanno del viaggiatore intento ad eliminare quel vuoto anormale: esse costituiscono il suo monologo esteriore, come dice Bernard Pingaud;¹⁷⁾ la scena del caffè, nella terza parte, col discorso dei marinai e lo svenimento del viaggiatore, *sono* il suo delirio e la sua paura. È come, insomma, se le cose agissero al posto dell'uomo. A questo punto vien fatto di chiedersi con quale diritto Robbe-Grillet parli di « choses intactes », quando esse vengono così compromesse dall'uomo. Altrettanto preoccupante appare il fatto che l'uomo venga spodestato, al punto di scomparire nell'avvenimento capitale che è il suo delitto. Qui sta appunto l'arditezza dell'impresa: l'uomo continua ad agire e a pensare (ne testimoniano i « Mathias était certain... Mathias pensa que... Mathias se rendit compte... ») sempre nascondendoci il fondo dei suoi pensieri. Probabilmente amorale (se ne parte dall'isola com'è venuto), forse maniaco (ignoriamo, malgrado le allusioni delle allucinazioni freudiane, il motivo del suo gesto), rimane un uomo per niente defraudato dei suoi poteri superiori di vedere ciò che vuole e quando vuole. Le cose non sorgono che in corrispondenza alle sue evoluzioni esteriori e interiori, ed esse sono sempre assolutamente banali e normali, quali una macchina da presa potrebbe mostrarcele. Quando Robbe-Grillet dice « les choses sont les choses et l'homme n'est que l'homme », egli vuol dare a quelle e a questo le loro prerogative,

evitando mescolanze atte solo a togliere splendore ad ambedue. Il mondo e l'uomo appaiono, così, piú affascinanti che mai. Nella *Jalousie*,¹⁶⁾ ci appare il mondo ora estatico ora allucinato della gelosia, che non ha bisogno di avvenimenti eccezionali per svilupparsi e tormentarsi: delle sedie troppo avvicinate, mani che si sfiorano, ombre sulla terrazza, una donna nell'atto di scrivere una lettera o di pettinarsi, un viaggio in città di A. e Franck, probabilmente non ancora effettuato. C'è un progresso di oggettivazione notevole, per cui non ci è dato quasi di « vedere » per intero delle persone, ma solo delle parti di esse o i loro oggetti, solo quello insomma che coglie un occhio ossessionato che non è neppure presente sulla scena, non essendo, per l'appunto, un oggetto della gelosia. Il narratore geloso è assente, esso non è il personaggio del libro: la gelosia è il perno di questo mondo (c'è anzi ambiguità tra la gelosia-sentimento e la gelosia della finestra da cui spia il narratore) che si muove con lei, restando sempre un insieme di cose insignificanti. Ne risulta una storia che non è piú una storia, ma delle situazioni legate solo dal filo conduttore della gelosia, in un ritmo sempre piú pazzo e in una lingua sempre piú impoetica e sempre ostinatamente neutrale, lingua « oggettale », in quanto essa sta dalla parte delle cose « intatte » che sono il contesto del libro e che, come si sa, non partecipano alla follia dell'uomo presente-assente, spazio vuoto qui, come il delitto nel *Voyeur*. Il lettore, svisando l'intenzione dell'opera, potrebbe rimmetterlo al suo posto e ricostruire la storia di un uomo geloso secondo tutti i canoni della verosimiglianza psicologica, con l'aiuto dell'analisi classica e di Freud; e avrebbe così effettuato la lettura del grafico della gelosia.

Robbe-Grillet mira a costruire il romanzo puro; una mente allenata troverà ancora delle impurità nella *Jalousie*, dove a volte le cose hanno ancora « l'éclat louche » della lama lucente e affascinante dell'*Etranger*, ma è già assolutamente rivoluzionario il fatto che egli abbia scritto sotto forma romanzesca un'opera fenomenologica, sviluppando rigorosamente quello che il semplice titolo significa: la gelosia, la quale non è tangibile come categoria spirituale. Antonella Guaraldi cita a tale proposito questa frase di Wittgenstein: « Dove nel mondo è possibile osservare un soggetto metafisico? ». ¹⁹⁾

Il caso di *Dans le labyrinthe*²⁰⁾ ci lascia ancora piú perplessi. Da un lato esso sembra meno inumano, perché noi seguiamo il girovagare del soldato nella città e anche il suo girovagare mentale: verbi come pensare e domandarsi ci rassicurano e ci fanno trarre il famoso sospiro di sollievo nella prospettiva di non trovare esclusivamente misurazioni di ombre di pilastri; ma da un altro lato esso è forse il piú spietatamente inumano. L'autrice dell'articolo già citato giunge fino a parlare di « descrizione cadaverica o d'oltretomba ». È sparita infatti anche la passione che dominava negli altri libri, che cioè serviva a rendere valida una data visione del mondo. Ora non resta che un girare nel labirinto, con il pretesto (non è che un puro pretesto) di trovare una persona che magari non esiste, il solo motivo di quel girare essendo proba-

bilmente la febbre. La descrizione non sarebbe dunque che un incubo, di cui dà in effetti l'amara sensazione. Senonché rimane uno strano filo di collegamento dato dall'occhio di quell'uomo, l'autore, che se ne sta « bien à l'abri » mentre fuori nevicava e l'uomo si perde. Basta quest'occhio a rendere terrena la marcia nel labirinto? O rimane questa una storia sospesa in un altro mondo? Quello che si può dire è che teoricamente Robbe-Grillet è giunto ai limiti estremi dell'arte disumanizzata. Ha liberato l'uomo dalla preoccupazione della causalità psicologica, e lo ha reso libero dal bisogno d'interrogarsi sul significato delle proprie ed altrui azioni; ma anche accettando la sua esistenza qual è non cessa di girare in tondo, nel labirinto. Supposizioni d'ordine spirituale. Sul piano dell'arte la riuscita mi sembra incontestabile: perché queste opere sono frutto di una volontà quasi ascetica di purificazione, perché il romanzo non è più per l'autore una bagatella, ma un assoluto; perché l'autore ha distrutto i vecchi miti e rimane aperto ad accogliere l'ordine nuovo del futuro. Se quest'opera non è né ascetica né aperta al futuro lo sapremo quando l'autore ci darà altri romanzi. Per ora, quattro opere originali e non ricalcate l'una sull'altra, testimonianza di una personalità non comune. A coloro che adottano sbrigativamente nei loro confronti la parola « impostura » ne consigliamo una lettura più attenta.

Tutte queste opere infatti sarebbero, secondo il parere più comune, di una difficile lettura, e ciò a causa non solamente della mancanza di cronologia che rende difficile la ricostruzione dell'intrigo di cui il lettore non può fare a meno, ma anche della costruzione della frase o della lingua stessa, anormalmente geometrica in Robbe-Grillet ed anormalmente lunga, aggrovigliata e intermittente in Claude Simon. Eppure le difficoltà non sono paragonabili a quelle della lettura di *Ulisse*.

Nel caso di Claude Simon non c'è che da lasciarsi trasportare dai fiotti di parole che l'autore ha trascritto ponendo pochi margini. Dalle prime alle ultime parole il flusso si è fatto sempre più irruento, fino a diventare qualcosa di quasi materiale, di puramente sensibile, da afferrare quindi col sentimento, molto più che col ragionamento. « Une véritable exaltation m'avait été communiquée, non par quelque idée importante, mais par une odeur de moisi. » ²¹⁾ La frase è di Proust, ma Claude Simon si compiace di ripeterla spesso. Essa potrebbe essere una frase chiave per l'intera opera di Claude Simon. Estremamente rivelatore a questo proposito mi sembra un suo libro, dove, sotto forma di racconto, di conversazione e di divagazione si trovano disseminate le idee sull'arte dell'autore, a cui è rimasto sempre fedele in seguito. In testa, una frase di Dostoevski: « Quant à mes convictions morales intimes, elles ne sauraient naturellement trouver place ici... Je noterais toutefois que depuis un certain temps j'éprouve une véritable répugnance à appliquer à mes actes et à mes pensées un critérium moral. Je subis une autre impulsion... » ²²⁾ Claude Simon si lascia trasportare non da un criterio mo-

rale — preoccupazione di filosofo e non di artista —, ma da quel famoso « odore di muffa », da un'immagine, da un movimento, da un suono. Nella *Corde raide* possiamo ancora trovare una frase come questa: « Dire que ce monde est absurde équivaut à avouer que l'on persiste encore à croire en une raison... j'ai mis longtemps à découvrir... qu'il n'y avait rien à corriger, seulement à prendre... »²³⁾ Sembrerebbero teorie di Robbe-Grillet. Di conseguenza egli si limita a tradurre a mezzo di parole quello che i suoi sensi afferrano del mondo. Se non ci fosse altro motivo per inserirvelo, Claude Simon apparterebbe di diritto alla « scuola » del « nouveau roman » per il ruolo modesto che attribuisce all'attività dello scrittore.

Gli inizi di questo romanziere risalgono al 1945, l'anno in cui pubblica *Le tricheur*, un misto di tragico (che fa pensare a Faulkner) e di monotono e fatale (che fa pensare ai romanzi esistenzialisti). Le due opere successive, *Gulliver*²⁴⁾ e *Le sacre du printemps*,²⁵⁾ evocano un universo ancora minaccioso, che però l'autore descrive senza mai introdurvi i suoi sentimenti personali. Benché il Claude Simon dalla frase involuta e barocca sia già presente qui, non siamo ancora alle caratteristiche che lo hanno reso partecipe della rivoluzione romanzesca.

*Le vent*²⁶⁾ è la prima di una serie di opere tutte ispirate da qualcosa di materiale: il vento, l'erba, la strada delle Fiandre, il palazzo. Questi sono i veri protagonisti o gli elementi costruttori senza dei quali il romanzo mancherebbe, per così dire, di fondo coesivo. Il vento è l'elemento costante nella città del mezzogiorno in cui si svolge una storia che non ha nessun carattere di certezza e di continuità. Essa ci viene raccontata a brani, man mano che il narratore ne prende conoscenza. Solo alla fine egli la conoscerà, come noi. È la distanza tragica di Faulkner, che in *Absalom! Absalom!* ci presenta dei personaggi alla ricerca del romanzo stesso. Tragico è anche il rapporto tra l'instabilità degli uomini e la stabilità pietrosa delle cose, « intatte e dure », direbbe Robbe-Grillet. Il movimento è la caratteristica barocca di questo libro, la cui incertezza, come nell'arte barocca, rappresenta la realtà, la sola realtà possibile, contraria e deformata. Niente di più barocco di quella carne in decomposizione de *L'herbe*,²⁷⁾ descritta con troppa compiacenza, con mano troppo calcata per conservare il suo aspetto naturale. Il monologo ininterrotto spezzetta in mille faccette la realtà e la ricompone in un viso troppo saliente, come ingrandito da una lente deformante. L'arte barocca è triste, non ride ma ghigna; così tutti i libri di Claude Simon che dovrebbero essere un'esaltazione della vita vista nel suo fondo più umano e concreto, si concludono su una nota di disillusione e d'inerzia. Louise, la protagonista de *L'herbe*, alla fine delle sue visioni non sa più se ci sia qualcosa che valga la pena di essere vissuto.

Certamente in *La route des Flandres*²⁸⁾ il discorso si fa molto più complicato ed è difficile parlare di nota conclusiva. Più che altrove la scrittura, tutta d'ordine sensoriale, rappresenta la decomposizione: dell'esercito, del-

l'ordine sociale, dell'ordine meccanico spaziale e temporale, come dice Jean Ricardou;²⁹⁾ è inclusa, naturalmente, la decomposizione corporea, di cui è anche e soprattutto fatta la guerra. Contrariamente a quanto avviene per altri autori, in cui noi riusciamo abusivamente a ricostruire una storia, qui nessun ordine è ristabilito, tutto rimane in dubbio, in sospeso; una versione contraddice l'altra. C'è mancanza di coscienza regolatrice. La ricostruzione può avvenire solo in un « ordre de signification morphologique... de nature sensorielle, et, de là, érotique », sempre secondo Jean Ricardou. Questo libro rimane il quadro piú tangibile della « débâcle » francese del 1940.

Alla stessa maniera, della lettura di *Le palace*³⁰⁾ ci rimane l'oppressione di una giornata irrespirabile nella Barcellona della guerra civile (motivo autobiografico che appare spesso nelle opere di Claude Simon), immersa nel caos dell'anarchia. Pur se è possibile riassumerne il contenuto come il tentativo di un giovane studente di gettarsi nell'azione e di entrare in contatto con il mondo di quella lotta, non è questo che dicono le pagine del libro; esso è invece come la trasposizione scritta di un'afa piena di odori irrespirabili, quasi che la città fosse impregnata del cadavere di quel Santiago, della cui morte è pieno il libro. « Quien ha muerto a Santiago », che ritorna ad intervalli, è la presenza pesante che domina la giornata e il romanzo. Per concludere, è assurdo trovare dei punti di contatto precisi con gli altri scrittori del « nouveau roman ». Si può dire che egli piú degli altri ha assunto un ruolo puramente artistico. Si preoccupa meno di dare una visione del mondo, che dei « rétables » di esso, rendendolo quasi palpabile ai sensi del lettore. Ne consegue che in lui il linguaggio assume dei poteri di ricostruzione immensi.

Michel Butor sta a metà strada tra il formalismo di Robbe-Grillet e di Claude Simon e la ricerca dell'uomo di Nathalie Sarraute e Samuel Beckett. Egli è anzi uno strano caso in seno al « nouveau roman », il caso di uno scrittore dalla struttura sempre piú artificiosa e rivoluzionaria (meditata), unita ad una grande ricchezza tematica, ad una didattica volontà di conoscere e ad un intento di vera comunicazione col lettore. Si direbbe che egli abbia condotto il romanzo all'altro estremo del cammino di rinnovamento percorso dagli altri romanzieri in questione. Invece di scarnificarlo, Michel Butor ha sviluppato su piani diversi il romanzo, ha voluto farne, come Joyce, uno strumento suscettibile di contenere la totalità della vita. « Il n'y a pas pour le moment de forme littéraire dont le pouvoir soit aussi grand que celui du roman », ³¹⁾ egli dice. Esso si evolve, secondo lui, « vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique ». ³²⁾ Un esempio ne sarebbe quel suo ultimo *Mobiles*, ³³⁾ viaggio in America attraverso gli Stati, descritti in ordine alfabetico corretto dall'ordine di vicinanza. Ma questa assomiglianza col catalogo non deve far pensare all'impoeticità di Butor; anzi, al contrario, la parte costituita dal sogno e la struttura stessa si avvicinano al poema piú che al romanzo. ³⁴⁾ Altrove l'impoeticità strutturale — se così il lettore può chia-

mare la costruzione troppo sapiente — è ampiamente riscattata, sempre agli occhi di quel lettore, dal costante problema dell'individuo nei suoi rapporti con gli altri, con le cose, con la cultura, con la storia, con lo spazio ecc. Partito dal nucleo: rapporti tra gli abitanti di uno stabile, in *Passage de Milan*,³⁵ egli allarga sempre più il cerchio. In quel primo libro è già chiaro che l'individuo non può più avere un'esistenza propria indipendente. Tanti rapporti segreti lo legano agli altri individui dello stabile: è tutto uno scambio di visite e d'incontri reali e spirituali, al punto che i vari piani non hanno neanche un'ubicazione precisa, ma stanno solo sopra e sotto gli uni agli altri. Michel Butor si è deciso ad adottare solo per l'ultimo libro il titolo di *Mobiles*, chiaramente ispirato alle sculture di Calder, ma già da questo primo romanzo un tale avvicinamento è possibile: nessun piano, infatti, e nessun individuo si muove senza che anche gli altri si muovano. Durante lo spazio di una notte, passando da un piano all'altro e da un individuo all'altro (da ricordare che la tecnica non è nuova e che anche Sartre, per esempio, l'ha adottata, ma in una situazione eccezionale — la guerra), Butor è riuscito a dare l'illusione dell'unità dello stabile, magazzino di cose come lo spirito umano, dice egli stesso; ma essa si spezza all'alba, e su questi cocci non è più possibile ricostruire neanche l'individualità. Il secondo tentativo (*L'emploi du temps*) si è allargato alla città e qui naturalmente il nemico dell'individuo è di proporzioni ancora più notevoli; non solo, ma la lotta coinvolge anche il tempo, per l'intenzione di Revel, il protagonista, di ricostruire momento per momento il suo diario, a sette mesi di distanza dall'arrivo nella città di Bleston. Contemporaneamente al passato anche il presente deve essere fissato, prima che esso svanisca. Il recupero del tempo si rivela impossibile; vero è solamente il presente della scrittura. Revel, dunque, non si accontenta di vivere a Bleston giorno per giorno e pretende di ordinare con i suoi movimenti la città stessa. Ma si mette su una falsa pista scoprendo un'analogia tra la sua impresa e quella di Teseo che penetra nel labirinto (Bleston) per vincere il Minotauro (il tempo). Inoltre l'omicidio di Caino sembra ripetersi in un delitto a Bleston. Sull'esempio di Joyce, Butor allarga il campo della realtà introducendo il mito, ma anche la risposta a Joyce, come quella a Proust, è assolutamente pessimistica, in quanto queste false analogie non fanno che allontanarlo dalla conquista reale della città e dei suoi abitanti, diventati falsamente sospetti. Il tema nuovo di Butor è appunto questo: la vittoria del collettivo sull'individuale. In *Ulisse* il personaggio misurava e possedeva la città con i suoi movimenti ed essa nasceva con lui; qui essa è altro (Robbe-Grillet ha ragione), è qualcosa di ostile che alla fine espelle l'individuo che pretendeva di dominarla. Ancora significativo è il fatto che il personaggio non cerchi di coglierla soltanto attraverso la propria esperienza personale, ma anche attraverso la cultura (il mito), che è un bene collettivo. Butor non rifiuta l'intellettualismo, a differenza di Robbe-Grillet o di Claude Simon, e si compiace di farci en-

trare in chiese e musei, ma non certo per confermare la vittoria dell'uomo per mezzo della cultura, impotente e malata come il suo creatore.

Un esperimento analogo costituisce il tema di *Degrés*,³⁶⁾ un altro « moment de la dialectique d'approfondissement du monde et de la conscience ». ³⁷⁾ Un momento ancora piú complicato, dato dall'incrocio non piú di uno, ma di tutti gli impieghi del tempo di una classe di allievi e professori. Le scoperte si allargano a catena, gli episodi devono essere continuamente rifatti e intanto la materia distrugge moralmente e fisicamente il narratore. Ma l'opera è là, essa si è fatta da sola e sopravvive al narratore; il libro è una « réussite au second degré ». ³⁸⁾

La modification,³⁹⁾ premio Renaudot 1957, rappresenta forse la riuscita piú completa di Butor, tutti i suoi temi essendo qui contenuti in un felice equilibrio tra forma e contenuto. Prima di tutto egli ha trovato il modo di cogliere non solo i movimenti materiali e spirituali coscienti dell'uomo in questione, ma anche quelli di cui egli non si rende conto, per mezzo di quella famosa seconda persona adottata da un narratore esterno, il quale ha il potere di vedere, come il narratore della *Jalousie*, cose ed azioni, ma anche il potere d'indagare nello spirito. Il personaggio non può sottrarsi all'indagine e così tutto intero viene messo a nudo, finché, a processo terminato, egli ha coscienza di sé e della sua situazione. Ecco perché l'intenzione che gli aveva fatto intraprendere il viaggio ha subito una modificazione fondamentale: non alla ricerca di una donna egli compie quel viaggio, ma di una città, Roma, di cui quella donna è per lui il viso.⁴⁰⁾ Da notare, oltre alla presenza ancora misteriosa di una città, l'espressione — piú chiara che mai — dell'anti-eroe del romanzo moderno, costretto a modificarsi meccanicamente da qualcuno che si sostituisce a lui. L'atmosfera non è piú quella della disperazione davanti alla rivelazione dell'impotenza, che ha pervaso tante opere della prima metà del secolo. Michel Butor, accusato da Robbe-Grillet di recuperare abusivamente i suoi personaggi, non rinuncia all'azione pur conoscendo i suoi poteri limitati. A tutti i suoi personaggi resta sempre una scappatoia: quella di liberarsi scrivendo, come per l'autore stesso che dichiara: « Je voudrais que mes romans soient un moyen de mettre une unité dans ma vie. » ⁴¹⁾ Insomma, egli non rifiuta « d'impegnarsi », ben sapendo che uno scrittore oggi deve essere necessariamente anche critico e che esso, quando scrive, automaticamente comunica col lettore e quindi entra a far parte di una società i cui problemi interessano l'uno e l'altro. ⁴²⁾

Nathalie Sarraute sembra riportarci su un terreno piú piano, privo di costruzioni aerodinamiche « mobili »; ma, ahimè, esso è sdruciolevole, viscido e il rischio di affondamento è costante. Fuori di metafora, in questa scrittrice i problemi contenutistici e tecnici non sono affatto spariti, ma essi sono trattati in profondità, perché riguardano solo la materia psicologica. Aboliti i caratteri, abolita l'analisi psicologica, abolite le superfici di Robbe-Grillet,

noi vediamo la formazione di personaggi, lo sviluppo di quei movimenti vaghi di attrazione che si chiamano « tropismi » e che precedono il sentimento o l'idea. *Tropismes*⁴³⁾ è la prima opera di questa scrittrice, una raccolta di piccoli testi, di « drames minuscules ayant chacun ses péripéties, son mystère et son imprévisible dénouement ». ⁴⁴⁾ Tutto è drammatico in Nathalie Sarraute, perché la vita è fatta di tropismi, di attrazioni positive e negative che mettono in rapporto le persone tra loro. Ne consegue che tutto è presentato sotto forma di monologo-dialogo, il monologo trasformandosi in dialogo in seguito alla presenza vera o immaginaria di un partner il cui ruolo consiste nel dare il via ad un movimento dell'anima. Forse la parola « anima » non è di buon uso qui, a proposito di velocissimi movimenti abissali che sembrano appartenere all'ordine vegetativo, molto più che a quello spirituale, e a proposito di figure così terribilmente banali e indistinte che alla fine non formano che un'unica immagine come riflessa in mille specchi. In quest'opera è già posto il problema dei rapporti umani e dell'individualità. Questi rapporti così banali in superficie si rivelano ostili proprio per la presenza ostinata di tante personalità o individualità che si rifiutano di partecipare sinceramente alla vita altrui (e quindi si conservano libere) ma che nello stesso tempo non possono e non sanno isolarsi e quindi si annullano tutte nell'indistinzione comune. Questo desiderio-rifiuto di comunicazione vera si riunisce nel narratore di *Portrait d'un inconnu*⁴⁵⁾ che spia morbosamente nella vita di una famiglia, a distanza, senza quasi avere con essi dei rapporti concreti. Egli giunge ad immaginare ipoteticamente quello che non può vedere o sapere con certezza, come in preda ad una malattia che lo lega misteriosamente a quegli esseri. Identicamente il narratore di *Martereau*⁴⁶⁾ studia il gioco di opinioni della sua famiglia e si rende conto della loro ipocrisia intima, ma non si sottrae a quel gioco, vi si mescola, pur sapendo di avvilirsi. Come in precedenza, non si sa bene se il dramma si svolga sul piano della tragedia o su quello della commedia, perché molto spesso il narratore osserva ironicamente non solo gli altri, ma anche se stesso. Infatti il desiderio di supremazia, che è la molla sotterranea di tante chiacchiere ed azioni in apparenza giuste e morali, fa sí, per l'appunto, che quello che appare in superficie, massime e convenevoli, non costituisca che un mondo inautentico, come l'ha chiamato Sartre nella sua famosa prefazione a *Portrait d'un inconnu*, contraddetto dalla verità intima che sta solo sotto la « carapace » degli esseri. La « conversation » si accompagna sempre alla « sous-conversation », vi si mescola anzi in modo che non vi è più tra il piano esterno e quello interno alcuna distinzione e tutto esce confuso come un mormorio di voci in una folla, da cui, in definitiva, non riesce a staccarsi la voce principale del narratore. La narrazione avviene sí nel tempo dell'azione, ma con quale probabilità di autenticità, se manca la distanza tra l'osservatore e le cose? Il narratore fino a questo momento non è riuscito a sottrarsi al gioco dei guizzi di coscienza dei suoi oggetti di studio. Nathalie Sarraute contravviene, dunque, ad una delle norme

fondamentali del romanzo moderno: narrazione da un punto di vista distinto.⁴⁷⁾ Forse Sartre ha la sua parte di responsabilità in materia. La sua prefazione a *Portrait d'un inconnu* non manca di mettere in risalto l'originalità dell'opera, che è per lui un anti-romanzo (termine di cui continua ancora a servirsi la critica, benché oggi simili opere siano diventate molto numerose); ma lo fa anche per tirar acqua al suo mulino, come si suol dire, perché in essa trova realizzate certe sue concezioni in modo più immediato di quanto egli stesso abbia saputo fare. Lo entusiasma il nascere continuo delle cose e delle coscienze, il loro formarsi minuto per minuto sotto i nostri occhi e l'immedesimarsi costante di persone e cose, alla maniera dell'immedesimarsi di Roquentin con la radice del castagno. Le metafore tutte materiali applicate ai movimenti spirituali possono simbolizzare questa confusione. Senonché quest'amalgama nega il concetto stesso di indagine. Ed ecco che per autenticare la sua mania inquisitoria e per presentarci veramente la materia interiore dei suoi personaggi, l'autrice nel suo ultimo romanzo, *Le Planétarium*,⁴⁸⁾ elimina il narratore che parla in prima persona e si sposta di volta in volta in ognuno di essi, onde vederli singolarmente dall'interno. Le caratteristiche solite, quali bisogno di prestigio, banalità piccolo-borghese, drammi futili e ironia sottile, sono ancora il contenuto di questo libro, che sugli altri ha il vantaggio di una maggior chiarezza, dovuta, per l'appunto, alla separazione delle coscienze e di queste dalle cose, viste a volte con l'insistenza di Robbe-Grillet. Nathalie Sarraute si applica a studiare la materia psicologica: quest'occupazione sembra a Robbe-Grillet e ad altri scrittori moderni ormai sorpassata, ma essa non è per questo meno obbiettiva e concreta, come se fosse esercitata su di una materia solida e « scientifica », che la scrittrice disintegra in particelle infinitesimali sotto i nostri occhi. Il paragone con Proust ci dà immediatamente l'esatta distanza che corre tra queste due imprese di rappresentazione della materia psicologica.

Partiti dal rifiuto dell'uomo d'interrogarsi sulla sua situazione e dalla ricerca formale più cosciente, giungiamo con Samuel Beckett al polo opposto, ad una forma di romanzo, cioè, che non è più che un'interrogazione lirica sul problema dell'uomo.

Parallelamente allo sviluppo mostruoso dell'uomo-testa, si verifica l'annullamento altrettanto mostruoso dell'uomo-materia: l'esempio simbolico sarebbe il troncone umano de *L'innomable*,⁴⁹⁾ di cui non rimane che una specie di testa con due occhi da cui sgorgano ininterrottamente le lacrime. In questo stesso libro è detto: « l'âme est notoirement à l'abri des ablations et délabrements »;⁵⁰⁾ purtroppo, aggiungiamo noi, perché non è tanto per il suo disfaccimento fisico che l'uomo di Beckett soffre, quanto per il suo spirito ostinatamente lucido, incapace di morire ed escluso da una vita migliore dove sia possibile trovare l'unità della coscienza e il possesso di sé.

*Murphy*⁵¹⁾ suggella già la rottura dei rapporti con il mondo cosiddetto

normale. In questo libro di chiara ispirazione joyciana (nella struttura, nell'arditezza tecnica, nei simboli e nell'umorismo piú che freddo, glaciale), il protagonista si rende conto dell'assurdità di ogni scopo personale e sociale e dell'instabilità dell'individuo, dell'impotenza di tutto ciò che gli uomini hanno eretto a sistema civile di vita, attraverso la cultura. Ciò non sarebbe che « un fiasco colossal ». ⁵²⁾ Egli sceglie di vivere nell'ombra: « Mais le noir n'était fait ni d'éléments ni d'états, mais seulement de formes qui devenaient et s'enroulaient dans une poussière d'un devenir nouveau, sans amour ni haine ni aucun principe de changement concevable. Ici il n'était pas libre, mais un atome dans le noir de la liberté absolue. Ici il ne se mouvait pas, il était un point dans un bouillonnement de lignes. » ⁵³⁾ Di conseguenza il suo ambiente ideale è tra i pazzi, gli unici che sfuggano al « fiasco colossal ». Ma il suo spirito continua a ragionare e ad interrogarsi; le costrizioni del corpo lo lasciano intatto, per cui l'unica soluzione possibile gli sembra la morte. Verrà il momento in cui non ci sarà piú opposizione tra luce ed ombra e rimarrà solo il nero dove nessun avvenire e nessun cambiamento sono possibili. Molloy, nel romanzo omonimo, ⁵⁴⁾ non ha piú bisogno di costringere il suo corpo, perché naturalmente esso comincia col perdere le sue prerogative, prima di tutto la posizione verticale: quest'uomo striscia e non cammina. Ha davanti a sé l'infinito; sí, si è proposto una meta, quella di ritornare alle origini, a sua madre, ma per strada se ne dimentica o la perde di vista, e il tentativo di raggiungerla tracciando cerchi col suo corpo si rivela sbagliato, così come l'uomo gira inutilmente in tondo senza approdare a niente, non cambiando in nulla la sua situazione. Ma nella dissoluzione del tutto c'è sempre una voce che parla e detta, anonima, il rapporto che noi leggiamo contenuto nel libro. Tutto finisce in un libro, come per Butor, o, risalendo, per Mallarmé.

Ormai anche il romanzo è diventato lo strumento impossibile della liberazione dell'artista, i cui tentativi di volta in volta meno dispersivi mirano alla creazione dell'« opera », fine a se stessa.

Le storie di Beckett si assomigliano tutte; si può dire che si tratta sempre della stessa, approfondita ogni volta. *L'expulsé* dice alla fine: « Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire. J'aurais pu tout aussi bien en raconter une autre... Ames vives vous verrez que cela se ressemble. » ⁵⁵⁾

Cosí si assomigliano le storie di Malone, ⁵⁶⁾ immobilizzato in una camera e obbligato a passare il tempo con le sue stesse invenzioni, tutte incompiute come se fossero l'una la continuazione dell'altra o intercambiabili. Malone si illude di essere arrivato alla fine e fa l'inventario dei suoi derisori possessi. Ma l'odissea dell'uomo può continuare all'infinito, perché l'avvenire non esiste; e se anche a capo di esso ci fosse realmente la morte, egli non potrebbe parlarne, dal momento che essa non rientra nella sua esperienza.

Nell'*Innomable* la situazione si è aggravata, in quanto è caduto anche il mito dell'individualità e della coscienza di sé. *L'innomable* è obbligato a

parlare con una voce che non è la sua, a pensare con uno spirito non suo che cerca abusivamente di appropriarsi: «Enfin, s'ils arrivent à me faire prêter une voix à Worm, dans un moment d'euphorie, qui sait, je la ferai peut-être mienne, dans un moment de confusion.»⁵⁷⁾ Quel momento non arriverà e neppure il silenzio, «celui qui dure», sarà possibile. Quest'essere non vive all'inferno, ma nel limbo, dove le lacrime che sgorgano dagli occhi non sono di disperazione, ma d'attesa, o lacrime di qualcuno che è già stato chiamato. Infine, in *Comment c'est*,⁵⁸⁾ è scomparsa anche l'attesa della morte. L'essere sperduto in un universo di fango ha perso anche la facoltà di esprimersi chiaramente per raccontare delle storie senza fine e senza senso al suo compagno di sventura Pim. Maurice Nadeau nota: «on pourrait se réfugier dans le symbole, tenter de traduire cette histoire en concepts... si Pim avait vraiment existé».⁵⁹⁾ Noi non possiamo sapere se ciò che racconta ha un senso, perché l'uomo non ha la possibilità di dare una qualunque interpretazione valida della sua esistenza e non va oltre al «comment c'est».

Non ci è dato per ora d'immaginare il seguito di questa odissea dello spirito e soprattutto d'immaginare se l'autore andrà più oltre nel processo di dissolvimento dell'umanità. Probabilmente neanche i vari saggi che egli ha pubblicato finora⁶⁰⁾ ci illuminerebbero di più, in quanto noi abbiamo già capito dalle sue opere quale sia la sua posizione filosofica, non lontana da quella di un esistenzialismo che non tenga in considerazione la possibilità dell'«impegno». In teatro ci ha dato ultimamente *Fin de partie* che non aggiunge niente ai suoi romanzi i quali sono tutti «fin de partie», fine del gioco, della finzione di vivere, di agire e di parlare, di aspettare un Godot inesistente. Ma il fatto di conoscere ormai la sua tematica non ci preserva comunque da future sorprese nell'ordine della rappresentazione. Beckett che scrive i suoi libri con le matite colorate per comporre alla maniera dei pittori, ha forse ancora qualcosa da dire nel campo della letteratura.

III

Formalismo è una parola dal senso ambiguo in letteratura, spesso anzi assume un senso negativo, ma «si l'on juge les recherches formelles nocives, c'est écrire non chercher, qu'il faut interdire», osserva Roland Barthes.⁶¹⁾ Contenuto e forma essendo legati indissolubilmente in un romanzo, è logico che la trasformazione dell'uno implichi un'eguale trasformazione dell'altra. Nel nostro caso, anzi, il romanzo a volte si riduce alla sua forma stessa. Lo diciamo soprattutto riguardo a Robbe-Grillet, in cui la visione delle cose nello spazio e nel tempo costituisce tutta la storia. In generale si può dire che con le nuove strutture e le nuove ricerche formali è stata capovolta la concezione classica di tempo e spazio.

Robbe-Grillet, in accordo con le sue teorie, non ci presenta il tempo nel

suo scorrere normale, essendo impossibile coglierlo nella sua durata. Ancora una volta sono le cose che lo rivelano: nelle descrizioni che tornano ad intervalli c'è sempre qualcosa d'impercettibilmente cambiato, la posizione di un oggetto, il grado formato da un'ombra; solo così si sa che il tempo è passato. Passato e futuro sono frutto di una presa di coscienza dell'uomo, di un rapporto tragico che l'uomo di Robbe-Grillet ignora perché vivente ogni momento al presente. Di qui la mancanza di cronologia. Così il tempo della gelosia è solamente il tempo di un'emozione le cui percezioni si succedono al di fuori della logica e della continuità. Questo tempo spaziale, speculare, come osserva Roland Barthes in un articolo d'importanza essenziale,⁶²⁾ cioè riflesso dalle cose (a questo proposito è significativo il titolo di quella novella di *Instantanées*,⁶³⁾ *Trois visions réfléchies*) non è poi che atemporalità. Dal punto di partenza al punto di arrivo non c'è progresso: il tempo si richiude su se stesso e tutto ritorna come prima. In *Les gommages*,⁶⁴⁾ solo alla fine si compie il delitto che ha provocato l'azione del romanzo, un'azione inutile, quindi, in un tempo vuoto. In *Le voyeur* il « creux central » rimane sempre tale, vuoto, e in *Le labyrinthe*, il girare si ripete all'infinito. Lo spazio di Robbe-Grillet deve essere, quindi, assolutamente piatto; la spiaggia è l'ideale: *La plage* è anche il titolo di un racconto che risale al 1956 incluso in *Instantanées*. Solamente dove c'è ostacolo, dove questo spazio s'interrompe avviene qualcosa. Piatto è pure lo spazio dei romanzi di Beckett, aperto da tutte le parti all'uomo in cammino o alle sue immaginazioni. Neanch'esso è conquistabile, come non lo è la città di Bleston per Revel (*L'emploi du temps*): egli può ben aver comperato il piano della città, ma essa non è chiusa, si riallaccia ad altre, è come la lampada che ha un centro luminoso ed un alone sempre più scuro, difficilmente esplorabile, il quale solo — in senso husserliano — potrebbe dare la spiegazione della luce centrale. Identicamente il tempo sfugge alla sua presa, al suo tentativo di portare tutto al presente e continua ad esistere senza argini; argini che sarebbero ancora più assurdi nell'opera di Beckett in cui il tempo dello spirito, con la sua durata disperata, si stende a tutta l'umanità per sempre.

Tutto era chiaramente spiegato nella durata e nella topografia classiche perché il lettore potesse orientarsi. In questi romanzi « moderni » si moltiplicano i piani nello spazio, scompare la cronologia, la struttura e la lingua diventano disorientanti, ci obbligano ad una lettura pittorica, per così dire, nel senso più vasto della pittura moderna, in cui di un oggetto non ci viene offerta una sola faccia, ma tante e su piani diversi, in modo che esso non sia un'immagine piatta, ma solida, come uscente dalla tela. Così avviene che l'abolizione dell'aggettivo qualificativo, della metafora « qui n'est jamais une figure innocente »,⁶⁵⁾ a favore della spiegazione dimensionale dell'oggetto, lo fa esistere in rilievo, nei libri di Robbe-Grillet. È di cattivo gusto dire che si tratta di una lingua d'ingegnere agronomo, ma è un fatto che la rivoluzione che Robbe-Grillet le ha fatto subire non è di ordine irrazionale, com'era avvenuto per i

surrealisti, ma di ordine scientifico, sintatticamente molto chiara, malgrado la minuzia delle descrizioni. Non possiamo dire altrettanto degli altri autori che hanno spezzato la sintassi tradizionale con l'innesto di un numero sempre più incalzante di incise e di certi « blancs » che chiudono la frase senza concluderla. Arriviamo su questa strada al discorso-fiume di Claude Simon, il quale ha dichiarato di aver scritto *La route des Flandres* quasi completamente senza punteggiatura e di averla punteggiata in seguito col suo editore, onde evitare equivoci.⁶⁶⁾ Le varie incise e l'ordine stesso delle parole tendono ad apportare sempre significati nuovi, per cui le parole diventano dei « foyers d'irritation sémantique ». ⁶⁷⁾ Questo movimento e questo ripetersi di motivi e di parole è dovuto al ritornare degli avvenimenti e delle cose richiamate dallo sguardo o dalla visione interiore che sono gli agenti motori della rappresentazione romanzesca. Il film di Robbe-Grillet e Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, ha reso evidente a mezzo delle immagini questo procedimento, il continuo ripresentarsi di scene interiori come se la realtà spirituale venisse a proiettarsi in uno specchio rifrangente.

Tutto ciò viene facilmente accettato teoricamente; non altrettanto facilmente il pubblico riesce a perdonare a questi autori la costruzione volontaria dell'impalcatura di un film o di un libro. Sempre ancorato alla concezione di un'arte di pura ispirazione, il lettore ha tendenza a vedere un'impostura in schemi concreti con piani intersecati orizzontali e verticali. Noi possiamo invece capovolgere la situazione sottolineando la volontà di precisione nella rappresentazione di nuovi mondi artistici. Anche l'apparente incoerenza delle ultime opere di Beckett ha la sua origine logica. Esse sono il monologo di esseri a cui è rimasta solo la possibilità di trascrivere ciò che dice la « voce » dell'umanità, la quale si fa sempre più tragicamente incerta. Cadendo uno alla volta i vari miti su cui essa si appoggiava, tutto quello che dice viene reso ipotetico il momento dopo. La lingua si crea, quindi, per poi negarsi ed annullarsi. Diventando frammentaria (*Comment c'est*) essa è diventata anche puramente lirica. Anche in altri romanzieri — Butor, Simon, Sarraute — la dissoluzione della lingua classica si avvicina all'analoga libertà della poesia moderna, ma mai, certamente, c'è stato esperimento più radicale di quello di Beckett. Noi vediamo così come la lingua normale non sia più atta ad esprimere le nuove forme e come i rapporti tra lo scrittore e il suo strumento si trasportino su un piano di lotta, in cui la vittoria è conseguita solo dallo scrittore che ignora l'inespressiva banalità della lingua normale e si rivolge tutto a quella « qui ne se servait pas des mots qu'on avait appris au petit Moran », ⁶⁸⁾ ma di un linguaggio misterioso.

Non ci è dato certamente, alla fine di questa incursione nel mondo del « nouveau roman », di trarre un bilancio sul valore intrinseco di tali iniziative. Ci limitiamo a sottolinearne il valore storico: esse erano state preannunciate e quindi era naturale che venissero un giorno in superficie; esse dimostrano più varietà e libertà di quanto a primo sguardo uno possa credere ⁶⁹⁾

e perciò preludono a tante altre realizzazioni. Questi autori, è vero, per il momento hanno chiuso le porte al grosso pubblico, ma ottenendo in cambio la nobilitazione del romanzo: il che non è poco.

ELSA DEL COL

- 1) ALAIN ROBBE-GRILLET: *Nature, humanisme et tragédie*, nella *Nouvelle Revue Française*, n. 70, 1958, p. 582.
- 2) MICHEL BUTOR: *Intervention à Royaumont*, in *Répertoire*, Paris, 1960, p. 273.
- 3) NATHALIE SARRAUTE: *L'ère du soupçon*, Paris, 1956, p. 59.
- 4) NATHALIE SARRAUTE: *De Dostoïevsky à Kafka - L'ère du soupçon*, Paris, 1956, p. 30.
- 5) *Ibid.*, p. 36.
- 6) ALAIN ROBBE-GRILLET: *Le voyeur*, Paris, 1955.
- 7) ALAIN ROBBE-GRILLET: *Le jeune roman*, nell'*Express* del 12 gennaio 1961.
- 8) CLAUDE SIMON: *Ibid.*
- 9) MICHEL BUTOR: *Balzac et la réalité*, in *Répertoire*, Paris, 1960, pp. 79-93.
- 10) NATHALIE SARRAUTE: *Conversation et sous-conversation*, nell'*Ere de soupçon*, Paris, 1956, p. 118.
- 11) CLAUDE SIMON: *Entretien*, nell'*Express* del 10 novembre 1960.
- 12) GEORGES POULET: *Etudes sur le temps humain*, Paris, 1949, p. 390.
- 13) SAMUEL BECKETT: *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, 1955, VIII, p. 184.
- 14) G. CARLO FASANO: *Ritratti critici di contemporanei*, nel *Contemporaneo* del marzo 1961.
- 15) OLIVIER DE MAGNY: *La recherche et la totalité*, in *Esprit*, n. 7-8 del 1958, pp. 7-11.
- 16) ALAIN ROBBE-GRILLET: *Une voie pour le roman futur*, nella *Nouvelle Revue Française*, n. 43, del 1956; e *Nature, humanisme et tragédie*, nella *Nouvelle Revue Française*, n. 70, del 1958.
- 17) BERNARD PINGAUD: *Je, vous, il*, in *Esprit*, n. 7-8 del 1958, p. 94.
- 18) ALAIN ROBBE-GRILLET: *La jalousie*, Paris, 1957.
- 19) ANTONELLA GUARALDI: *Sul significato dell'«école du regard»*, in *Aut Aut* del maggio 1962.
- 20) ALAIN ROBBE-GRILLET: *Dans le labyrinthe*, Paris, 1959.
- 21) CLAUDE SIMON cita questa frase di PROUST in un articolo per l'*Express* dell'8 dicembre 1960 che s'intitola appunto *Une odeur de moisi*.
- 22) CLAUDE SIMON: *La corde raide*, Paris, 1947.
- 23) *Ibid.*, p. 59.
- 24) CLAUDE SIMON: *Gulliver*, Paris, 1952.
- 25) CLAUDE SIMON: *Le sacre du printemps*, Paris, 1954.
- 26) CLAUDE SIMON: *Le vent, tentative de restitution d'un rétable baroque*, Paris, 1957.
- 27) CLAUDE SIMON: *L'herbe*, Paris, 1958.
- 28) CLAUDE SIMON: *La route des Flandres*, Paris, 1960.
- 29) JEAN RICARDOU: *Un ordre dans la débâcle*, in *Critique*, n. 163, del 1960, p. 111.
- 30) CLAUDE SIMON: *Le palace*, Paris, 1962.
- 31) MICHEL BUTOR: *Intervention à Royaumont*, in *Répertoire*, Paris, 1960, p. 272.
- 32) MICHEL BUTOR: *Le roman comme recherche*, in *Répertoire*, p. 11.
- 33) MICHEL BUTOR: *Mobiles*, Paris, 1962.
- 34) Significativo mi sembra il fatto che in questo periodo Butor abbia pubblicato da Gallimard un volume di poesie: *Réseaux aériens*.
- 35) MICHEL BUTOR: *Passage de Milan*, Paris, 1954.
- 36) MICHEL BUTOR: *Degrés*, Paris, 1960.
- 37) JEAN RICARDOU: *Degrés*, nella *Nouvelle Revue Française*, n. 90 del 1960, p. 1158.
- 38) *Ibid.*, p. 1161.
- 39) MICHEL BUTOR: *La Modification*, Paris, 1957.
- 40) Vedere a questo proposito l'articolo di Michel Leiris: *Le réalisme mythologique de Michel Butor*, in *Critique*, n. 129 del 1958, p. 103.
- 41) MICHEL BUTOR: *Entretien*, nell'*Express* del 14 gennaio 1960.
- 42) Il tentativo di Michel Butor di comunicare col pubblico sta prendendo corpo concretamente in un'opera di teatro, *Faust*, che egli prepara in collaborazione col musicista Henri Pousseur e alla fine della quale il pubblico verrà chiamato a votare per diverse soluzioni possibili.
- 43) NATHALIE SARRAUTE: *Tropismes*, Paris, 1939.
- 44) NATHALIE SARRAUTE: *Conversation et sous-conversation*, in *L'ère du soupçon*, Paris, 1956, pp. 45-46.

- ⁴⁵) NATHALIE SARRAUTE: *Portrait d'un inconnu*, Paris, 1948.
- ⁴⁶) NATHALIE SARRAUTE: *Martereau*, Paris, 1953.
- ⁴⁷) Molto interessante è, a questo proposito, uno studio di Gerda Zeltner N.: *Nathalie Sarraute: une nouvelle expérience de l'intime*, in *Médiations* dell'autunno 1961, p. 49.
- ⁴⁸) NATHALIE SARRAUTE: *Le Planétarium*, Paris, 1959.
- ⁴⁹) SAMUEL BECKETT: *L'innomable*, Paris, 1953.
- ⁵⁰) *Ibid.*, p. 88.
- ⁵¹) SAMUEL BECKETT: *Murphy*, Paris, 1947.
- ⁵²) *Ibid.*, p. 130.
- ⁵³) *Ibid.*, pp. 84-85.
- ⁵⁴) SAMUEL BECKETT: *Molloy*, Paris, 1951.
- ⁵⁵) SAMUEL BECKETT: *L'expulsé*, in *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, 1955, p. 40.
- ⁵⁶) SAMUEL BECKETT: *Malone meurt*, Paris, 1951.
- ⁵⁷) SAMUEL BECKETT: *L'innomable*, pp. 125-126.
- ⁵⁸) SAMUEL BECKETT: *Comment c'est*, Paris, 1961.
- ⁵⁹) MAURICE NADEAU: *Comment c'est*, nell'*Express* del 26 gennaio 1961.
- ⁶⁰) Ha pubblicato a Parigi nel 1929 un saggio su Dante, Bruno, Vico, Joyce; nel 1932 uno studio su Proust; nel 1958 (ma scritto nel 1949) in collaborazione con Georges Duthuit, Jacques Pytman: *Bram Van Velde*.
- ⁶¹) ROLAND BARTHES: *Littérature littéraire*, in *Critique*, n. 100-101 del 1955, p. 826.
- ⁶²) ROLAND BARTHES: *Littérature objective*, in *Critique*, n. 86-87, 1954.
- ⁶³) ALAIN ROBBE-GRILLET: *Instantanées*, Paris, 1962.
- ⁶⁴) ALAIN ROBBE-GRILLET: *Les gommages*, Paris, 1953.
- ⁶⁵) ALAIN ROBBE-GRILLET: *Nature, humanisme et tragédie*, in *La Nouvelle Revue Française*, n. 70 del 1958, p. 582.
- ⁶⁶) *Entretien avec Claude Simon*, nell'*Express* del 10 novembre 1960.
- ⁶⁷) JEAN RICARDOU: *Un ordre dans la débâcle*, in *Critique*, n. 163 del 1960, p. 118.
- ⁶⁸) SAMUEL BECKETT: *Molloy*, p. 272.
- ⁶⁹) La raccolta di novelle di Robbe-Grillet è la dimostrazione lampante della sua evoluzione artistica.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ PETRARCHISTA

Parlare di un Juan Ramón Jiménez petrarchista può destare meraviglia, ma a chi consideri con attenzione la prima delle tre parti dei *Sonetos espirituales*, questo aggettivo non parrà piú del tutto ingiustificato, anche se si può riferire solo a una piccola parte dell'opera del poeta, nella quale, inoltre, non sono ignorate esperienze poetiche successive, soprattutto moderniste.

È certamente strano che lo Jiménez, il quale già da qualche tempo stava avviandosi all'attuazione di quella poesia « pura » che fu il sogno di tutta la sua vita, proprio nel periodo in cui cominciava a liberarsi dai vincoli formali e contenutistici tradizionali, ¹⁾ ci dia un complesso di 55 composizioni racchiuse nei limiti del sonetto, una delle piú rigide e artificiose forme poetiche. E tanto piú ci meraviglia se consideriamo che egli non aveva mai mostrato di prediligere il sonetto e ne aveva scritto alcuni solo agli inizi della sua attività artistica. Sembrerebbe che prima di liberarsi completamente da ogni legame metrico e « figurativo », abbia voluto costringere se stesso ad una disciplina che non gli era congeniale, ma che rappresentava quasi il prezzo della futura libertà poetica.

Anteriormente ai *Sonetos espirituales*, aveva scritto solo tre sonetti. Il primo apparve il 30 aprile 1899 nel settimanale socialista di Madrid « Vida Nueva », ed è intitolato *Sarcasmo*. Esso ci rivela un giovane Juan Ramón sconosciuto e sconcertante, un Juan Ramón che s'interessa di politica e simpatizza per un partito estremista (non si dimentichi che siamo nel 1899). Il sonetto non è un capolavoro; l'espressione è enfatica e l'ispirazione immatura: non è lontano dal sembrare la manifestazione ingenua di un romanticismo in ritardo di piú di mezzo secolo. Tuttavia ci fa apprezzare nel diciottenne poeta una sufficiente sicurezza tecnica: non dimentichiamo che fra le materie di studio di Juan Ramón Jiménez nel collegio dei gesuiti di Puerto de Santa María, vi erano la retorica e la poetica. ²⁾

In *Almas de violeta* (Madrid, 1900) troviamo i due rimanenti. *Paisaje*, dedicato (come voleva l'uso modernista) a Dionisio Pérez, risente dell'influenza di Rubén Darío, sia nel tono generale, sia in particolare in alcuni versi:

Es de noche...; la brisa perfumada
 pasa besando con frescor mi frente...;

 cadencias de guitarras y cantares
 vienen de lejos llenas de ternura...

L'influenza di Rubén Darío si nota anche in un aspetto formale: infatti questo è l'unico sonetto di Juan Ramón che, come la maggior parte di quelli rubeniani, segue completamente lo schema più frequente del sonetto classico italiano, con due sole rime nelle terzine.

Nell'altro sonetto di questo volume, *Nubes*, anch'esso dedicato (a José Lemarque de Novoa), intravediamo, tra le moderniste « tintas nacaradas » e le note funeree così frequenti nella produzione giovanile del nostro poeta, una vocazione poetica che darà fra non molto sicuri frutti. Si veda, ad esempio, come il lento succedersi delle onde marine sia suggerito dal ritmo largo e solenne di questo verso:

mar grandioso de inmensas oleadas...

Numerosi sono invece i sonetti all'uso modernista, con versi di 12, 13, 14, 16 e perfino 18 sillabe che troviamo nello stesso *Almas de violeta* e, soprattutto in *Ninfeas* (1900) e in *Rimas* (1902).

Poi c'è una lunga interruzione: Juan Ramón Jiménez non compone più sonetti, né di forma classica, né modernista, fino al 1914. Nel settembre di quell'anno ne scrive uno per il volume di versi *Arbol añoso* di Narciso Alonso Cortés, dal titolo, ancora di gusto marcatamente modernista, *A la poesía, árbol joven y eterno, castillo de belleza*, che viene poi incluso nel volume dei *Sonetos espirituales*, all'inizio della seconda parte.

Tecnicamente, i *Sonetos espirituales* riproducono il sonetto trecentesco italiano. Però tutti, come abbiamo già accennato, seguono la varietà con tre rime nelle terzine. Lo schema costante del sonetto juanramoniano è dunque il seguente: ABBA ABBA CDE CDE, schema che, pur non essendo il più frequente, non è affatto ignoto ai nostri trecentisti.

Anche la posizione degli accenti segue quasi sempre i modelli classici italiani: o accento sulla 6^a sillaba, o sulla 4^a e 8^a, con netto predominio del primo tipo. Tuttavia non mancano versi, come già è stato notato da Guillermo Díaz Plaja,³⁾ i quali, avendo l'accento sulla 4^a sillaba, hanno l'8^a non accentata. Ne trascriviamo alcuni non citati dal Díaz Plaja:

a cada puerta de la fortaleza

 escucho en torno, en la delicadeza
 (*Guardia de amor*)

y trae contigo las devastaciones
(*Al invierno*)

¿Como la huida de la primavera?
(*Retorno fugaz*)

del sol, temblaban mis alegorías
· · · · ·
con la virtud de tus fotografías
(*Primavera*)

que me despiertas con tu vehemencia
· · · · ·
gala del fondo de mi soberana
· · · · ·
y que despierte mi melancolía
(*Mañanas*)

Gli esempi si potrebbero moltiplicare a volontà, ma è inutile perché non si tratta di un'innovazione dello Jiménez, come sembra credere il Díaz Plaja: infatti oltre ai precedenti del Petrarca,⁴⁾ si possono citare anche numerosi endecasillabi spagnoli con accento solo sulla 4^a: da Garcilaso⁵⁾ a Rubén Darío.⁶⁾ Ad ogni modo, in tutti gli endecasillabi di Juan Ramón, se l'ottava sillaba non è tonica, cade però su di essa un accento secondario.

Un solo endecasillabo anapestico (con accento sulla 4^a e 7^a) possiamo citare:

y me quedé hecho el rey del olvido
(*Rey de vanidades*)

Nonostante i numerosi esempi petrarcheschi⁷⁾ e modernisti, e l'uso che ne era stato fatto, soprattutto prima del '500, dalla letteratura spagnola (verso de *gaita gallega*), Juan Ramón Jiménez non sembra averlo in simpatia.

Pochi sono i casi di accentazione anomala. Sulla 3^a e 8^a sillaba:

-de tu mano mi corazón- la vida
(*Crepúsculo*)

Te bañabas, como una línea llena
(*Sueño*)

¡Voz de niño, más que el silencio grata!
(*Voz de niño*)

Sulla 5^a e la 7^a sillaba:

Todo tu cambiar trocóse en nada
(*Retorno fugaz*)

In due soli sonetti, ambedue nella terza parte della raccolta, troviamo dei versi tronchi. In uno, sono tronchi due versi delle terzine:

la noche entera me llevó tras ti
· · · · ·
y cual la primavera, huir te vi
(*Sueño*)

Nell'altro, sono tronchi gli otto versi delle quartine:

¿Lo oí? ¡Sí!... De una voz que no habló aquí,
brote celeste, hijo de cristal,
mecido por la cuna virjinal
de la estrella que, en sueños, escojí.

¿Del primer corazón que amó -¿lo vi?-
lucero matinal, digo, triunfal
grito que, trastornando, matinal
lucero creyó el sueño?... ¿Lo oí? ¡Sí!
(*Voz de niño*)

Spesso anche nei sonetti, come aveva già fatto precedentemente in altri tipi di composizioni, e soprattutto, seguendo l'esempio di Rubén Darío, nei «romances» (a cominciare da *Pastorales*, 1905), il poeta rompe l'unità del verso, una parte del quale si unisce, logicamente e grammaticalmente, col verso seguente:

... Pero la mariposa era la dura
sombra de un delirar de mi desvelo
(*Ojos celestes*)

Las torres que conquisto en el risueño
día para el olvido, en la doliente
noche las voy perdiendo, nuevamente.
(*Vigilia*)

Alcune volte questa frattura del ritmo viene messa in evidenza cambiando la tradizionale presentazione tipografica del sonetto:

Invierno, ven, y haz tierra con tus vientos
la carne de mis secas ilusiones;
y trae contigo las devastaciones
del fuego y los terribles movimientos
de tierra.

Ruede tu odio los sangrientos
soles de las batallas: las lecciones
de tu hambre y de tu peste de visiones
trágicas pueblen los arruinamientos.
(*Al invierno*)

Nell'esempio seguente viene addirittura anticipata all'interno dell'ottavo verso la pausa fra quartine e terzine:

El otro amor, el rojo, repetía
por el ocaso sordo y dominguero
su corazón de carne, en bullanguero
volver.

Cantando sola ya, seguía
mi alma tu canto, chorro de frescura
que caía cual en su propia fuente,
en el cáliz abierto de mi pena...

.

(*Soledad*)

Nel sonetto LIII, l'unione col verso seguente è ottenuta in modo ancor più violento spezzando una parola alla fine del verso:

Mi tedio se repite en la corriente,
lento y mudo, como otro dios, andando
entre los chopos de oro, que cantándo-
le están al cielo libre y trasparente.

(*Elejía*)

Probabilmente anche questa è un'influenza del modernismo, sebbene non siano da dimenticare i precedenti classici italiani⁸⁾ e spagnoli,⁹⁾ limitati però agli avverbi in *-mente* ed estranei al sonetto.

Tutto ciò dà al sonetto juanramoniano una gran flessibilità, ottenuta anche con la prevalenza dei versi con un solo accento (sulla 4^a o sulla 6^a sillaba), per cui, pur senza perdere nulla delle sue caratteristiche, senza infrangere gravemente gli schemi tradizionali, esso acquista quella leggerezza, quella lievità che sono tipiche della poesia ametrica posteriore di Juan Ramón Jiménez.

Accennando alle influenze sui *Sonetos espirituales*, Díaz Plaja cita Garcilaso, Fray Luis e Góngora. Non v'è dubbio che vi si trovino gli echi dei maggiori lirici spagnoli del secolo d'oro, ma l'influenza più sensibile ed inattesa è certamente quella del Petrarca; e si direbbe una influenza diretta e non mediata attraverso i petrarchisti spagnoli. Essa è avvertibile particolarmente nella 1^a parte, intitolata *Amor*; e se aleggia un po' su tutti e venti i sonetti di questa parte, in qualche caso si può cogliere con una evidenza che non ammette dubbi.

Si rilegga il sonetto XI:

Vijilia

Todas las noches vienes a mi sueño,
para decirme, dulce y quedamente,
que mi empeño en echarte de mi frente,
como una maldición es vano empeño.

Las torres que conquisto en el risueño
día para el olvido, en la doliente
noche las voy perdiendo, nuevamente...
¡Despierto esclavo si me dormí dueño!

Velo al sol y a la luna, desvelado,
aguardo ansioso a que la sombra caiga
y asuste tu visión la amanecida.

El dormir ¡ay de mí! se me ha olvidado:
de día, porque el sueño no te traiga,
por la noche, esperando tu partida.

Abbiamo qui parecchi elementi caratteristici della lirica del Petrarca: la vana lotta del poeta contro la forza d'amore, lotta che viene descritta usando il linguaggio militare;¹⁰⁾ la veglia forzata per sfuggire al dominio d'amore, che approfitta dei sogni per vincere la resistenza del poeta; le contrapposizioni *día, noche; esclavo, dueño, ecc.*

Gli stessi elementi e lo stesso tono troviamo nel sonetto VI, nel quale s'aggiunge un nuovo particolare: Amore coglie alla sprovvista il Poeta, mentre tutt'intorno la natura è serena:¹¹⁾

Guardia de amor
Pongo mi voluntad en su armadura
de dolor, de trabajo y de pureza,
a cada puerta de la fortaleza
porque sueles entrar en mi amargura.
Mensajes de deleite y de ternura
escucho en torno, en la delicadeza
del verde campo en flor... -¡Ya mi tristeza
va a sucumbir, de nuevo, a tu locura!...
Para no oírte, muevo mis esposas,
y golpeo el suelo con la espada,
de mi pasión, a un tiempo, esclavo y dueño.
Mas el dormir me ata con tus rosas,
y tú entras, cruel y desvelada,
por la puerta vendida de mi sueño.

Molte similitudini tipiche della poesia petrarchesca appaiono sparse qua e là nei vari sonetti della prima parte. La donna amata è irraggiungibile, e i suoi occhi color del cielo sono, come il cielo, al di sopra dei desideri umani:¹²⁾

Ojos celestes; como el cielo estáis
encima de la tierra -doble rosa
que oculta mi hondo fondo vespertino-
¡Cómo el cielo también, nunca bajáis
a la miseria de la carne umbrosa
en que se pierde mi anhelar divino!
(*Ojos celestes*)

L'amore per la sua donna è, per il poeta, la luce che gl'illumina il cammino della vita e gli permette di vedere il cielo puro; ¹³⁾ senza di esso la sua esistenza sarebbe avvolta dall'oscurità e dalle nebbie:

Mas si me quitas tú esa luz, oscuro
quedará mi existir, y astrosas nieblas
decorarán mi corazón, que escombra
el sol.

Me olvidaré del cielo puro,
llegaré a ver la luz de las tinieblas,
y haré lo que se hace entre la sombra.

(*Soneto III*)

La sua donna è come la primavera, anzi è essa stessa la primavera, e in assenza di lei, tornano d'improvviso i rigori d'inverno: ¹⁴⁾

Abril, sin tu asistencia clara, fuera
invierno de caídos esplendores;
mas aunque abril no te abra a ti sus flores,
tú siempre exaltarás la primavera.
Eres la primavera verdadera...

(*Primavera*)

Il poeta, innamorato non corrisposto, è simile a un malato senza speranza di guarigione, che non reagisce alla sua sorte già segnata: ¹⁵⁾

Lo mismo que el enfermo desahuciado
que vuelve a la pared, débil, su frente,
para morir, resignadamente
mi espalda vuelvo a tu glacial cuidado.

(*Hastío*)

È evidente che lo Jiménez nel comporre la prima parte dei suoi *Sonetos espirituales* aveva presente il Petrarca delle *Rime*. Probabilmente egli aveva studiato il poeta italiano negli anni della fanciullezza, nel collegio di Puerto de Santa María, sia come modello dei lirici spagnoli del '500, sia come l'autore per eccellenza del sonetto. Nei sonetti scritti sui vent'anni non segue altra ispirazione che quella modernista, ma quando, giunto alla piena maturità artistica, decide di aprire una parentesi «classica» nella sua creazione poetica, il pensiero gli corre al grande lirico italiano del trecento e, assimilandone la tecnica — pur con le concessioni inevitabili ad esperienze più attuali —, ne assimila anche immagini e temi. Che poi questa influenza del Petrarca sia visibile quasi esclusivamente nella prima parte, si può spiegare facilmente: sia perché solo questa parte comprende sonetti amorosi (la seconda è dedicata alla *Amistad* e la terza al *Recogimiento*), sia perché la personalità poetica di

Juan Ramón Jiménez era troppo spiccata e originale — e, diciamolo pure, completamente agli antipodi del Petrarca — per non finire col manifestarsi decisamente secondo una sensibilità e secondo modi che sono ben lontani dalla poetica del nostro trecentista.¹⁶⁾

ANNAMARIA GALLINA

¹⁾ I *Sonetos espirituales* furono composti negli anni 1914-15 e pubblicati nel 1917.

²⁾ Poiché nell'ottima biografia di GRACIELA PALAU DE NEMES, *Vida y obras de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, 1957, questo sonetto è considerato perduto, tranne qualche verso che viene riportato incasatamente, ritengo d'un certo interesse trascriverlo qui integralmente:

¡Con qué pena pensaba el desgraciado
en el cielo, en el mar, en la alegría,
en la aurora del claro y bello día,
en el limpio fulgor del sol dorado!

El infeliz, de la visión privado,
soñaba con la luz; ¡cuánta agonía
por no poderla ver! y se sentía
de su augusta belleza enamorado.

Pero ¡oh dicha! Llegó un feliz instante
en que acabaron sombras y dolores,
pudo ver a su amada de oro y fuego...

Más (*sic*), ¡negra ingratitud! la luz radiante,
con súbitos destellos y fulgores
hirió sus ojos... ¡y tornóle ciego!

³⁾ *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Madrid, 1958, pp. 205-206.

⁴⁾ Col suo morir par che mi riconforte (Son. LXXX *In morte di Laura*)
Leggiadri sdegni, che le mie infiammate (Son. LXXXVI *In morte di Laura*)
Tardi pentito di sua feritate (*Trionfo d'Amore*)

⁵⁾ Un dulce amor y de mi sentimiento (Son. XXXI)
De daros cuenta de los pensamientos (*Epístola a Boscán*)
Barriendo el suelo miserablemente (*Égloga tercera*)

⁶⁾ Una fragancia de melancolía (*Cantos de vida y esperanza*, I)
Con el horror de la literatura (id. id.)

⁷⁾ ¡Y en placer hay la melancolía! (id. *Los tres Reyes Magos*)

⁸⁾ Vo secur io; ché non può spaventarme (Son. CXXIV *In vita di Laura*)
Sedersi in parte e cantar dolcemente (Son. CLXX *In vita di Laura*)
Se per salir a l'eterno soggiorno (Son. CXCH *In vita di Laura*)

⁹⁾ Vedasi, ad es., l'Ariosto:

Ancor ch'egli conosca che diretta-
mente a Sua Maestà...

¹⁰⁾ Fra tutti il piú famoso si trova nell'ode di Fray Luis de León, *Vida retirada*:
Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando
con sed insaciable...

¹¹⁾ PETRARCA: *In vita di Madonna Laura*, son. II:

... Però turbata [la mia virtute] nel primero assalto
Non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme.

Idem, son. III:

... Trovandomi Amor del tutto disarmato

Idem, canz. I:

I' dico che dal dí che 'l primo assalto
Mi diede Amor...

¹¹⁾ *Idem*, son. CXXIX:

Amor fra l'erbe una leggiadra rete
D'oro e di perle tese sotto un ramo
De l'arbor sempre verde...

¹²⁾ *Idem*, canz. VI:

Occhi sopra 'l mortal corso sereni...

¹³⁾ *Idem*, son. X:

Da lei ti vien l'amoroso pensiero
Che mentre 'l sogni al sommo Ben t'invia,
Poco prezzando quel ch'ogni uom desia.
Da lei vien l'animosa leggiadria
Ch'al ciel ti scorge per destro sentiero...

Troviamo nel Petrarca anche i due concetti fusi: gli occhi stessi della sua donna guidano il Poeta al Cielo. *Idem*, canz. VII:

Gentil mia Donna, i' veggio
Nel mover de' vostri occhi un dolce lume
Che mi mostra la via ch'al Ciel conduce;

Quest'è la vista ch'a ben far m'induce,
E che mi scorge al glorioso fine;
Questa solo dal volgo m'allontana...

¹⁴⁾ *Idem*, son. XXVI:

Quando dal proprio sito si remove
L'arbor ch'amò già Febo in corpo umano,
Sospira e suda a l'opera Vulcano,
Per rinfrescar l'aspre saette a Giove:

Il quale or tona, or nevica ed or piove,
Senza onorar piú Cesare che Giano:
La terra piagne, e 'l Sol ci sta lontano
Che la sua cara amica vede altrove.

Allor riprende ardir Saturno e Marte,
Crudeli stelle; ed Orione armato
Spezza a' tristi nocchier governi e sarte.

Eolo a Nettuno ed a Giunon, turbato,
Fa sentire, ed a noi, come si parte
Il bel viso dagli angeli aspettato.

¹⁵⁾ *Idem*, son. CL:

D'un bel chiaro polito e vivo ghiaccio
Move la fiamma che m'incende e strugge,
E sí le vene e il cor m'asciuga e sugge,
Che 'nvisibilmente i' mi disfaccio.

Morte già per ferire alzato 'l braccio,
Come irato ciel tuona o leon rugge,
Va perseguendo mia vita che fugge;
Ed io, pien di paura, tremo e taccio.

¹⁶⁾ RICARDO GULLÓN, nelle sue *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (Madrid, 1958) riporta un duro giudizio che il poeta di Moguer avrebbe dato sulla poesia italiana, facendogli dire che fra Dante e Leopardi non vi fu nessun gran poeta. Implicitamente, Juan Ramón darebbe così un giudizio negativo anche sul Petrarca. Ci sembra però che si debba accogliere con molta prudenza una così categorica negazione del valore di cinque secoli della nostra poesia.

VENEZIA IN ANTICHI SCRITTORI ARABI

Il nome con cui negli autori arabi è indicata Venezia è *al-Bunduqiyyah*,¹⁾ sostantivo derivato da *Bunduqî* (al plurale *Bunduqiyyûn*, *Banâdiq*, *Banâdiqah* o anche *Banâdiqiyyûn* e *Banâdiqûn*), Veneziano, il quale, a sua volta, è forma arabizzata del greco Οὐνετικός. Nell'Africa settentrionale a occidente dell'Egitto troviamo, almeno nel sec. XVIII, la forma *al-Balansiyân* per indicare i Veneziani.²⁾ Nel geografo al-Idrîsî (sec. XII) il nome di Venezia è *Fânazwâ*, se si accetta la lettura di C. Schiaparelli di cui parlerò piú avanti.³⁾

Assai scarse sono le notizie che i geografi arabi ci danno intorno alla città della Laguna; manca una sua descrizione quale invece la troviamo per Roma; piú che di Venezia si parla del « mare dei Veneziani » o « golfo dei Veneziani » (*baḥr* o *giûn* o *ḳhalîğ al-Banâdiqah*), ossia il Mar Adriatico. Darò qui, in ordine cronologico, la traduzione dei vari testi.

La piú antica menzione di Venezia a noi pervenuta sembra essere quella di Ibn Rustah che scrive tra il 903 e il 913 d.C. e che utilizza, proprio per la parte che a noi interessa, la descrizione del viaggio compiuto da un certo Hârûn ibn Yahyà il quale, fatto prigioniero ad Ascalona dai Cristiani e condotto a Costantinopoli, si recò poi da questa città a Roma, passando forse per Venezia.⁴⁾ Ho detto « sembra » non tanto perché potrebbero esserci anche testi piú antichi quanto perché, nella forma in cui ci è pervenuto, il testo è sicuramente guasto.⁵⁾ Ad ogni modo il passo in cui nel *Kitâb al-a'lâq an-nafisah* di Ibn Rustah sembra doversi leggere il nome di Venezia è il seguente:⁶⁾ « Tu esci da questo villaggio⁷⁾ e cammini in mezzo ad essi⁸⁾ per un mese fra boschetti e alberi (e puoi trovarti dinanzi alture in cui hanno specie di luoghi di sosta) finché giungi a un villaggio chiamato *al-Bunduqîs*.⁹⁾ Essi¹⁰⁾ abitano in un deserto senza piante, non hanno villaggi o città, le loro case sono di legno con ornamenti intagliati; sono di religione cristiana. Tu cammini in mezzo ad essi per 20 giorni, fermandoti da loro, poi ripartendone, chiedendo il loro cibo e ricevendolo come provvigione per il viaggio finché arrivi alla città di Roma, città governata da un re, chiamato Papa ».

Ibn Hauqal (fine del X secolo) non nomina Venezia, ma illustrando la carta del *Baḥr ar-Rûm*, Mare dei Greci, ossia il Mediterraneo, dice¹¹⁾ che

da esso si diparte il *Giûn al-Banâdiqîn*, il Golfo dei Veneziani, cioè l'Adriatico, « in cui sono molte isole abitate e nazioni come i Shâghirah ¹²⁾ e lingue diverse tra Franchi, Greci, ¹³⁾ Schiavoni, Bulgari ecc.; alle due estremità del Golfo sono le città di Butrinto e Otranto ».

Venezia è invece menzionata da al-Idrîsî il quale terminò nel 1154 il suo *Nuzhat al-mushtâq fî ikhtirâq al-âfâq*, noto come il « Libro di Re Ruggero », dal re normanno per incarico del quale esso fu composto. Anche egli, come gli altri geografi, descrive il Golfo dei Veneziani (*Khaliğ al-Banâdiqiyyîn*), ossia l'Adriatico, nominando alcune città delle sue coste sia occidentali sia orientali. ¹⁴⁾ Poi (p. 67) ricorda la città di Fano (*Fânû*) che « appartiene al re dei Veneziani (*wa hiya li-malik al-Banâdiqah*) », alludendo — come pensa lo Schiaparelli ¹⁵⁾ — « verosimilmente al patto che la città di Fano strinse nel 1140 col doge Pietro Polani, in forza del quale, in ricambio del soccorso prestatole contro quei di Ravenna, Pesaro, Senigallia e Fossombrone, essa prometteva fedeltà e vassallaggio alla Repubblica ». È strano però che in un passo parallelo conservato in uno dei due manoscritti della Biblioteca Nazionale di Parigi ¹⁶⁾ è detto che Fano « è sede del re dei Veneziani e centro del suo governo ». ¹⁷⁾

Ma, come dicevo, a differenza dei geografi che lo hanno preceduto, al-Idrîsî parla esplicitamente di Venezia. Nella seconda sezione del 5° clima ¹⁸⁾ egli menziona varie città del Mar Adriatico (*Baḥr al-Banâdiqah*); ¹⁹⁾ in particolare (pp. 67-68) dà l'itinerario da Ancona all'estremità del *Khaliğ al-Banâdiqah*, il Golfo dei Veneziani: « Da Cervia alla città di Ravenna, situata in mezzo al paese dei Veneziani (*bilâd al-Banâdiqah*), vi sono 25 miglia; ²⁰⁾ essa è sede (*dâr*) del regno dei Veneziani (*al-Banâdiqiyyîn*), ²¹⁾ i quali hanno 100 navi. La popolazione [di Ravenna] è gente dedita a guerre e scorrerie in mare. Da Ravenna a Comacchio, città grande, fortificata, sulla riva del mare, sono 50 miglia; da essa a Venezia ²²⁾ vi sono 44 miglia; essa è sede del regno dei Veneziani e vi abita il loro re (*malik*) il quale ha esercito e flotta. Questa città è circondata da ogni parte dal mare ». ²³⁾

al-Idrîsî ha ancora occasione di menzionare i Veneziani: a proposito di Iṣṭâgiânkû (che lo Schiaparelli identifica con Tergestum, Trieste), ²⁴⁾ ricorda che « questa città è sull'ultima parte del Golfo dei Veneziani (*giûn al-Banâdiqah*), all'estremità del paese dei Veneziani (*bilâd al-Banâdiqiyyîn*) » ²⁵⁾ e infine ²⁶⁾ dice: « Quanto alle isole dei Veneziani (*al-Banâdiqah*), esse sono sei, tre in una fila e tre in un'altra successiva; sono tutte abitate e sono al centro del paese dei Veneziani (*al-Banâdiqiyyîn*); da esse prendono nome il paese e il mare ».

Yâqût (m. 1229) nel suo Dizionario geografico non nomina Venezia; solo sotto la voce *Qillauriyah* (Calabria) riporta testualmente le parole di Ibn Ḥauqal sul Golfo dei Veneziani. ²⁷⁾ Invece Venezia è nominata nel *Nukḥbat ad-dahr fî 'agiâ'ib al-barr wa 'l-baḥr* di Shams ad-Dîn Abû 'Abdal-lâh Muhammad ad-Dîmashqî (m. 1327); egli ricorda che Venezia (*Bun-*

duqah) si trova nel 5° clima²⁸⁾ ed è bagnata dal Mediterraneo,²⁹⁾ e parla del « Golfo dei Veneziani (*khaliğ al-Banâdiqah*) », ampio golfo il quale non ha imboccatura (*fuwwahah*), ma solo due insenature (*rukṅn*) distanti fra loro 70 miglia; è contornato da belle città « appartenenti a un gruppo di Franchi [chiamati] Veneziani (*al-Banâdiqah*); essi hanno navi che vanno e vengono e fortezze ». ³⁰⁾ Ma su Venezia aggiunge un particolare che non si trova altrove, giacché dice che « il miglior cristallo di rocca (*billaw*) viene dal Maghreb, da Venezia (*Bunduqah*), dalla regione di Kâshgard³¹⁾ e dal paese del Turkestan ». ³²⁾

A b ū 'l- F i d â ' (m. 1331) ha maggiori e piú precise notizie su Venezia. Anzitutto³³⁾ egli, descrivendo l'Adriatico (*Giŭn al-Banâdiqah*), ricorda che alla sua estremità a 32 gradi di longitudine, 44 e alcuni primi di latitudine c'è la città di Venezia (*al-Bunduqiyyah*); di questa parla poi piú a lungo,³⁴⁾ precisando che secondo Ibn Sa'îd³⁵⁾ è a 32° long. e 44° lat., mentre secondo un non identificabile *Kitâb al-atwâl* è a 36° long., 46° lat.; essa si trova nel 6° clima ed è la capitale (*qâ'idah*) dei Veneziani. Riporta quindi la seguente descrizione di Ibn Sa'îd: « Venezia è ad oriente della Lombardia, all'estremità del golfo (*khaliğ*) noto come il Golfo dei Veneziani, è costruita sul mare, le barche la attraversano per la maggior parte, aggirandosi fra le case. Ognuno ha la sua barca alla porta di casa. [I Veneziani] non hanno un luogo in cui camminare all'infuori del porticato (*as-sâbât*) in cui è il mercato di scambio, che essi hanno costruito per il loro piacere quando vogliono camminare. Il loro re, che è uno di loro, si chiama doge (*dúk*)... ³⁶⁾ In uno dei fiumi del suo ³⁷⁾ territorio è oro tendente al verde e nelle sue vicinanze sono grandi, magnifici alberi da legname. Sulle rive del Mare dei Veneziani è la montagna della Schiavonia in cui si trovano legname, girifalchi (*sanâqir*) e uomini valorosi, grazie ai quali [i Veneziani] hanno vinto i Genovesi in mare; hanno piccole isole. Fra le province di Venezia sono le isole di Negroponte (*giazâ'ir an-Naqrbant*)... ed è possibilissimo che fra quelle isole vi siano galere di pirati. A nord e ad est delle isole di Negroponte è il regno di Astîb (Tebe)... ³⁸⁾ Nel regno di Astîb si fabbrica il tessuto di seta *ma'danî* ». ³⁹⁾

Nell'opera enciclopedica di an-Nuwaîrî (m. 1332) non è menzionata Venezia, ma solo il Golfo dei Veneziani (*Khaliğ al-Banâdiqah*) in cui « sono grandi città appartenenti a un gruppo di Franchi chiamati Veneziani i quali possiedono fortezze e cittadelle inaccessibili ». ⁴⁰⁾

Notizie nuove sui Veneziani ci dà Shihâb ad-Dîn Ibn Fadl Allâh al-'Umarî (m. 1349); ⁴¹⁾ egli dice: ⁴²⁾ « [Il 5° clima comprende] la regione di *Qarantârah* ⁴³⁾ a cui è contiguo il lido dei Veneziani. Essi abitano sulla riva del golfo del Mare di Siria [Mediterraneo], partendo dal sud verso nord. La loro capitale è la città di Ravenna che è sede del loro re, ⁴⁴⁾ sulla riva di un fiume che scorre verso di essa. È un territorio con piú frutta che cereali. Il loro territorio termina alla città di Grado giacché essa si trova alla fine del Golfo veneziano (*al-khaliğ al-bunduqî*); è una città popolata, grande per ter-

ritorio. Il territorio dei Veneziani è popolato di milizie, di operai, di combattenti e di mercanti che fanno buoni guadagni; in esso sono villaggi, fattorie, piantagioni d'alberi, campi da semina. I suoi abitanti sono agiati, hanno ricchezze a destra e a sinistra; l'avarizia ha il sopravvento in essi, portandoli a tenere stretto il pugno. Non si conosce fra loro un generoso, né qualcuno che protegga figli e moglie, benché sia evidente la loro agiatezza, viaggino frequentemente in varie contrade ed espatrino in altre regioni». Ma anche in un'altra parte della sua opera ⁴⁵⁾ al-'Umarî parla di Venezia; per questa parte egli cita come fonte un certo Domenichino Doria detto Balabân, un genovese prigioniero di guerra in Egitto. ⁴⁶⁾ Ecco il brano: « Quanto ai Veneziani (*al-Banâdiqah*) essi non hanno re; la loro forma di governo (*buḳm*) è il comune (*ḳumûn*), ossia l'accordo intorno a un uomo che essi prendono come capo, accordandosi su di lui. I Veneziani si chiamano *Fînîsîm*. ⁴⁷⁾ Il loro emblema è una figura di essere umano in forma [tale] che si pretende essere la figura di Marco, uno degli apostoli. L'uomo che li governa appartiene a una delle loro piú note famiglie. I loro soldati non sono della loro razza, ma sono un'accozzaglia di differenti stirpi che essi assoldano in caso di bisogno. I Veneziani sono fra i Franchi i piú ricchi e i piú prosperi; il loro territorio è ristretto. Hanno una zecca la quale conia monete d'argento di buon valore, che vengono fabbricate in gran copia (*?subḥbah*) e diffuse per i paesi. Sono *dirham* buoni, uniformi di peso, hanno su una faccia la figura di una persona, sull'altra quella di due ».

Può sembrare strano quello che afferma Ibn al-Wardî (m. 1446): ⁴⁸⁾ « Territorio dei Veneziani: è una grande regione, la loro maggiore città si chiama Venezia (*Bunduqiyyah*), è situata su di un golfo che esce dal Mediterraneo e si estende per circa 700 miglia verso nord. È vicina a Genova da cui dista per terra 8 giorni [di cammino]; per mare invece la distanza è di piú di due mesi. Venezia è la sede del loro califfo (*ḳhalîfah*) chiamato Papa (*al-bâbâ*)... Le loro città sono tutte lungo il Golfo veneziano; si tratta di città e villaggi popolati e di distese di territori con agglomerati di case ». Evidentemente però la frase « è la sede del loro califfo... » faceva parte della descrizione di Roma ed è stata per errore inserita in quella di Venezia.

Questo è quanto dicono di Venezia antichi geografi; il ricordo della città dei dogi è conservato anche da al-Qalqashandî (m. 1418) nel suo *Subḥ al-a'shâ*, destinato alla formazione culturale e politica dei funzionari della corte dei Mamelucchi d'Egitto e a servire di guida per la redazione di documenti e lettere. Parlando dei vari regni nomina il Regno dei Veneziani (*mamlakat al-Banâdiqah*) che ha per capitale Venezia (*al-Bunduqiyyah*) e, dopo aver riportato quanto aveva scritto Abû 'l-Fidâ' in proposito, ⁴⁹⁾ aggiunge: ⁵⁰⁾ « Le loro monete sono le piú pregiate (*afdal*) monete dei Franchi; è già stato detto parlando delle operazioni finanziarie dell'Egitto all'inizio di questa sezione ⁵¹⁾ che la loro moneta si chiama ducato (*dûḳât*) con riferimento

al doge (*dúk*) che è il loro re. Da essa [Venezia] prende nome il panno veneziano che è superiore a ogni specie di panno. Dice il sultano 'Imâd ad-Dîn,⁵²⁾ signore di Ḥamâh, nella sua Storia: “[Venezia] è vicina a Genova per terra; fra esse vi sono circa 8 giorni [di cammino]. Per mare la distanza è di piú di due mesi.⁵³⁾ Essi escono nel Mediterraneo da oriente, poi navigano in esso verso occidente”». ⁵⁴⁾

In un altro punto ⁵⁵⁾ al-Qalqashandî dà le istruzioni di come vanno indirizzate le lettere ai sovrani e governanti « infedeli »; ecco il testo del brano relativo al doge di Venezia: « IV. Lettere al signore (*ṣāhib*) di Venezia. [Taqî ad-Dîn al-Muḥibbî] nel *Tathqîf* [*at-ta'rif*]⁵⁶⁾ dice: La redazione (*rasm*) della lettera a lui sarà secondo quanto è stato fissato quando gli fu scritta la sua [del Sultano] risposta nel mese di *ragiab* 767 eg. [1366 d.C.] — ed il doge era allora Mrkr Yâdû⁵⁷⁾ — nel formato di un terzo [di braccio].⁵⁸⁾ “È giunta la lettera della signoria del Doge, illustre, onorato, eminente, intrepido, rispettato, esaltato, Marco Corner,⁵⁹⁾ vanto della religione (*millah*) cristiana (*masīhiyyah*), splendore della comunità (*tâ'ifah*) crociata (*ṣalībiyyah*), doge di Venezia e di al-Mânsiyah,⁶⁰⁾ doge di Krâl⁶¹⁾ della religione⁶²⁾ dei battezzati (*banî al-ma' mûdiyyah*), amico dei re e dei sultani”. Segue l'invocazione [della benedizione di Dio]. La sua titolatura è “al Signore di Venezia”. Poi [l'autore del *Tathqîf*] dopo ciò, riferendo da un autografo (*khatt*) del *qâdî* Nâsir ad-Dîn an-Nashâ'î, dice⁶³⁾ che egli scrisse nella risposta al doge, dei Veneziani: “È giunta la comunicazione (*muṭâla'ah*) dell'illustre doge, onorato, riverito, rispettato, valoroso, magnanimo, leone (*dirghâm*) robusto, gloria della religione cristiana (*naṣrâniyyah*), vanto della nazione di Gesù (*'isawiyah*), pilastro dei battezzati (*banî al-ma' mûdiyyah*), sostenitore (*mu'izz*) del Papa di Roma, amico dei re e dei sultani, Doge dei Veneziani (*al-Bandīqah*), di Diyâriqah [Durazzo, Dyrrachium], di Rûsâ⁶⁴⁾ e di Iṣṭanbûliyyah”⁶⁵⁾ Poi aggiunge: “Non è menzionata la titolatura né il formato del foglio su cui è scritto a lui”. Quindi [l'autore del *Tathqîf*] riferisce pure da lui [il *qâdî* Nâsir ad-Dîn] che la lettera per il doge di Venezia è: “Questa lettera [è diretta] alla signoria del rispettabile, illustre, riverito, rispettato, onorato, esaltato, intrepido, leone, Tizio, forza della nazione (*ummah*) cristiana (*masīhiyyah*), splendore della comunità di Gesù (*'isawiyah*), tesoro della religione della Croce (*al-millah aṣ-ṣalībiyyah*), amico dei re e dei sultani”. Poi aggiunge: “Cosí ho visto, senza indicazione della titolatura, né del formato in cui si scrive a lui”. Dice inoltre: “Non è impossibile che esso [questo doge] sia diverso dal primo”. E non dice nulla di piú.

« Io [ossia al-Qalqashandî] dico: Da tutto ciò che è stato menzionato consegue che il doge (*dúk*) non è il re. Ma la prima e la seconda lettera di risposta sono simili fra loro, quanto alla terza essa deriva dalle prime due. Senonché, trattando delle vie e dei regni [ossia della geografia], è stato già detto, a proposito di Venezia, che il re dei Veneziani si chiama doge.⁶⁶⁾ Questo ha bisogno di precisazione. Se il doge era il re, la lettera a lui diretta

sarà stata differente [da quella a un re] o per diversa situazione o per il differente scopo degli scriventi o perché essi non avevano [precisa] conoscenza della reale dignità e posizione, insieme alle rivalità che in ogni tempo erano loro riferite; e ciò è quanto appare evidente». ⁶⁷⁾

A complemento di questi modelli di formule da rivolgere al doge, riporto quelle che si trovano in una lettera conservata da Marin Sanudo nei suoi *Diarii* sotto la data di aprile 1496. ⁶⁸⁾ Egli scrive: « *Copia di una lettera* ⁶⁹⁾ *venuta in questo tempo a la Signoria nostra, scripta por lo armiragio de Alexandria. Questa è la mansion fatta al nostro principe. Al conspetto dil re, honorado, magnifico, potente, terribele, forte lion, religioxo, sapiente, consolation de le zente cristiane, gloria de la nation de la fede de Cristo, honor de i fioli batizati, cortese a cavalieri, honor de li veri cristiani, destribuitor de signorie, utele ne le sue provintie, justo nel suo stado infra el suo popolo, fidel a re e soldati,* ⁷⁰⁾ *adornamento e splendor de' cristiani, Dio mantegna la sua prosperità* ». E più avanti nella lettera, con cui l'ammiraglio comunica la morte del suo predecessore, la propria successione e garantisce, per ordine del Sultano, ogni appoggio ai Veneziani, il doge è così apostrofato: « Amorevolmente avixamo la excelencia dil re, honorado magnifico, potente, terribele, forte lion, religioxo, sapiente, consolazion de la gente cristiana, gloria de la nazione de la fede de Cristo, honor de' fioli batizati, cortese a' cavalieri, honor de' re de' cristiani, destribuitor de signorie, humile ne la sua perminenzia, justo nel so stado, infra el suo popolo fidel a re e soldano, adornamento e splendor di cristiani, Dio mantegna la sua prosperità ».

* * *

Con questi brevi appunti non pretendo di avere esaurito l'argomento; ho di proposito tralasciato gli storici arabi, né ho voluto citare autori posteriori al XV secolo. D'altronde anche per il periodo qui trattato si potrebbero forse ampliare le ricerche, ⁷¹⁾ tuttavia ho ritenuto opportuno pubblicare quanto mi è stato possibile raccogliere affinché negli *Annali* della Facoltà di Lingue e letterature straniere di Ca' Foscari fosse rappresentata la disciplina che per volere del Rettore Magnifico e dei professori è ora per la prima volta ufficialmente insegnata a Venezia. ⁷²⁾

MARIA NALLINO

¹⁾ In ad-Dimashqî (v. p. 105) anche *Bunduqah*, che non sembra attestato altrove e che forse è errore di copisti.

²⁾ Si veda C. A. NALLINO: *Venezia e Sfax nel sec. XVIII secondo il cronista arabo Maqdîsh*, in *Centenario della nascita di Michele Amari*, Palermo 1910, vol. I, p. 352 (riprodotto in *Raccolta di scritti editi e inediti*, vol. III, Roma 1941, p. 398).

³⁾ Cfr. p. 105 (e n. 42 per analoga forma in al-'Umarî). È interessante notare che in giornali arabi troviamo attualmente per Venezia la forma *Finitsiyâ*, translitterazione del nome italiano.

⁴⁾ J. MARQUART: *Osteuropäische und ostasiatische Streifzüge*, Lipsia 1903, p. 207, colloca il viaggio fra l'880 e l'890; dello stesso avviso è anche A. A. VASILIEV: *Hārūn-ibn-Yahya and his description of Constantinople*, in *Seminarium Kondakovianum*, V, 1932, pp. 149-163 (si vedano le pp. 151-152 e si veda pure dello stesso Vasiliev, *Byzance et les Arabes*, II, 2, Bruxelles 1950 (ma stampato 1939), pp. 379-394). Invece secondo G. OSTROGORSKY: *Zum Reiseberichte des Hārūn ben Jahjā*, in *Seminarium Kondakovianum*, V, 1932, pp. 251-257, il viaggio ebbe luogo nel 912 (cfr. C. BROCKELMANN: *Geschichte der arabischen Literatur*, Supp., III, p. 1207). La parte riguardante Costantinopoli è tradotta anche da M. IZZEDIN: *Un prisonnier arabe à Byzance au IX siècle: Hārūn-ibn-Yahya*, in *Revue des études islamiques*, 1941-46, pp. 41-62; alla traduzione egli premette notizie generiche su Hārūn.

⁵⁾ Se ne occupa a lungo il MARQUART (*op. cit.*, pp. 239 segg.) il quale suppone lacune e trasposizioni. Infatti, immediatamente prima del passo che ora tradurrò, Ibn Rustah nomina *Balātīs* che va indubbiamente identificata con Spalato, ma dice che essa ha due fiumi ed è città dei Longobardi; ciò è assurdo, perciò il MARQUART pensa che dopo la menzione di Spalato fosse descritto l'itinerario da questa città a Venezia, che da quest'ultima località Hārūn ibn Yahyā si fosse recato a Pavia e che appunto ad essa si riferiscano le parole che nel testo a noi pervenuto sono date come descrizione di Spalato.

⁶⁾ *Bibliotheca geographorum arabicorum*, VII, Leida 1892, p. 128.

⁷⁾ Balātīs, nominato prima; cfr. n. 5.

⁸⁾ Nella forma in cui il testo ci è pervenuto « essi » sarebbero i Longobardi nominati prima. La descrizione del cammino si confà meglio all'Istria e alla zona fra questa e Venezia.

⁹⁾ Così nel testo; l'editore, il grande arabista olandese M. J. de Goeje, propone di correggere *al-Bunduqiyūn*, i Veneziani, aggiungendo « Venetia intelligitur ». Ma allora bisogna, mi pare, supporre la caduta di un *qaryat* (villaggio) o parola analoga.

¹⁰⁾ « Essi » devono essere i Longobardi, non i Veneziani.

¹¹⁾ *Ṣurat al-ard*, in *Bibliotheca geographorum arabicorum*, II, 2^a ed., 1938-39, p. 194; anche a p. 201 è nominato il *Giān al-Banādīqah*.

¹²⁾ C. F. SEYBOLD: *Analecta arabo-italica*, in *Centenario della nascita di Michele Amari*, II, p. 209, propone di leggere « *as-Saywardiyyah* oppure *al-Bāshqird* o qualche altra forma per Ungheresi, Magyari che fecero molte incursioni anche in Italia nel X sec. ».

¹³⁾ Il testo ha *Nmtīn* (nella citazione del brano in *Yâqûṭ*, per cui si veda qui avanti, p. 105: *Yamāniyyūn*); il SEYBOLD propone di leggere *Yūnāniyyūn*, *Greci*, come è in uno dei manoscritti di *Yâqûṭ*.

¹⁴⁾ M. AMARI e C. SCHIAPARELLI: *L'Italia descritta nel «Libro del Re Ruggero» compilato da Edrisi* (*Atti R. Accademia dei Lincei*, serie II, vol. VIII, 1876-77, pp. 11-12 del testo arabo, 12 della versione).

¹⁵⁾ *Op. cit.*, p. 135, n. 3.

¹⁶⁾ *Op. cit.*, pp. 111-112 del testo arabo, 135 della versione.

¹⁷⁾ Si veda qui avanti n. 22 quanto osserva lo Schiaparelli a proposito delle notizie spesso contraddittorie date da al-Idrīsī.

¹⁸⁾ I geografi arabi hanno accolta la divisione della terra in climi (*iqḷm*).

¹⁹⁾ *Op. cit.*, p. 63 segg. del testo arabo, 76 segg. della traduzione.

²⁰⁾ Il miglio (*mīl*) arabo si può calcolare in m. 1973,2; ma secondo Schiaparelli (p. XII) il miglio di cui si serve Idrīsī per l'Italia è il miglio romano (m. 1481).

²¹⁾ Evidentemente al-Idrīsī ha usato, per questa parte, una fonte che si riferiva all'esarcato di Ravenna.

²²⁾ I mss. usati da Amari e Schiaparelli e uno di Costantinopoli (negli altri mss. di al-Idrīsī manca questa parte) hanno *Fānrwā* o *Fānnrwā* o infine, mettendo due punti sopra la prima lettera invece di uno, *Qānrwā*; nel compendio anonimo dell'opera di al-Idrīsī, pubblicato a Roma nel 1592 dalla Tipografia Medicea, si ha: *Fānrū*. Nel *Uns al-muhağ wa rauḍ al-furağ* di al-Idrīsī (conservatoci in un unico ms. di Costantinopoli) non è nominata Venezia, ma solo il « Mare dei Veneziani » o « Mar Veneziano »; al fol. 115 sono nominate Fano « appartenente ai Veneziani » e Ravenna « in cui abita il re dei Veneziani ». Lo Schiaparelli (*op. cit.*, p. 81, n. 5) propone di leggere *Fānazū* oppure *Fānazwā* (la *r* e la *z* hanno nella scrittura araba identica forma e si distinguono fra loro solo perché la seconda ha un punto sopra: lo Schiaparelli evidentemente — pur avendolo accolto nel testo a stampa — non dà peso al segno di raddoppiamento che in un ms. c'è sopra la *n* e che può essere errore di copista; la *ā* deve intendersi come *imālah*, indicazione della pronuncia *e* della prima vocale; è invece strana la *ū* o *wā* finale). L'insigne arabista osserva: « È singolare che Edrisi, il quale parla tante volte dei *banādīqah* o *banādīqīyūn* (veneziani) non chiami Venezia col nome di *bunduqīyah* (*banādīqīyah*) usato per es. da Abulfeda... Ma dal confronto delle due lezioni parallele del cod. B [trattasi di un codice della Nazionale di Parigi riportato dallo Schiaparelli in Appendice] scorgesi facilmente quanto confuse e mal sicure fossero le notizie che Edrisi aveva di questa regione o almeno quanto indigesta ancor fosse la mole delle informazioni al riguardo. E tanto poco si sospettava la comunanza etnica della città qui descritta coi Veneziani, che più innanzi, descrivendo la laguna, non parla di Venezia e così si esprime: « Le isole dei Veneziani sono sei, delle quali

tre [si presentano] in una [prima] fila e tre in una posteriore. Sono tutte popolate e giacciono nel mezzo del paese de' Veneziani. Da queste ebbe nome il paese e il mare". Si direbbe pure che, descrivendo la laguna, Edrisi abbia lavorato su documenti antichi, e, parlando della città, abbia attinto alle informazioni del tempo, che al certo non gli poteano mancare dai Veneziani alleati dell'imperatore greco, i quali pochi anni prima (1149) toglievano Corfù a Re Ruggero ».

²³⁾ I nomi che seguono nell'itinerario sono: *Aṭbriah* (città grande e popolosa, che possiede molte navi corsare (*ghazwāniyyah*), ha villaggi e campi coltivati e un piccolo fiume da cui gli abitanti traggono l'acqua da bere) a 23 miglia da Venezia, e *Bānṣ* (o, secondo due mss. *Brnṣ*, grande città popolosa, con fiorente commercio, dogana, tributi, numerose navi) a 18 miglia dalla precedente e a 38 da Grado. Schiaparelli osserva che si potrebbe pensare a Torcello e Burano se la descrizione da un lato, le distanze dell'altro non vi si opponessero. Per la prima egli non propone alcuna identificazione; per la seconda pensa a Brian vicino alla Livenza.

²⁴⁾ Il MARQUART, *op. cit.*, p. 258, pensa invece a una forma mezza croata e mezza italiana (Santo Giacco) per San Giovanni [al Timavo]. Viceversa l'identificazione con Trieste è confermata da C. F. SEYBOLD: *Edrisiana I*, in *Z. D. M. G.*, LXIII, 1909, pp. 591-596. Per Trieste in al-Idrīsī si può anche vedere G. FURLANI: *La Giulia e la Dalmazia nel «Libro di Ruggero» di al-Idrīsī*, in *Aegyptus*, VI, 1925, pp. 54-78 (specialmente pp. 55 e 73-74, e per le «isole dei Veneziani» p. 78). Cfr. pure G. FURLANI: *Le carte dell'Adriatico presso Tolomeo e al-Idrīsī*, in *Compte-Rendu du Congrès International de Géographie*, Le Caire 1925, vol. V, 1926, pp. 196-206.

²⁵⁾ P. 69 del testo, 82 della traduzione.

²⁶⁾ P. 91 del testo, 109 della traduzione. Per isole dei Veneziani si devono intendere le isole della laguna.

²⁷⁾ Si veda qui sopra, p. 104-105.

²⁸⁾ Edizione a cura di A. F. MEHREN, Pietroburgo 1866, p. 21. È curioso l'ordine con cui nel suddetto passo sono enumerate le località; vi si dice infatti che il 5° clima «comincia dai Turchi vicini al Gog e Magog» e poi si estende «fino alle frontiere dei Bizantini e al loro territorio, fino a Roma la grande, al territorio della Galizia, quindi a Costantinopoli, Genova, Venezia, Sardegna, Barcellona e Spagna meridionale».

²⁹⁾ P. 139. Anche qui l'ordine è: Genova, Venezia (*al-Bunduqiyyah*), Pisa, Sardegna, Barcellona.

³⁰⁾ P. 143.

³¹⁾ Più esattamente *Kāshgar*, nel Turkestan cinese.

³²⁾ P. 71. Il nome di Venezia si trova solo in due mss.

³³⁾ *Taqwīm al-buldān*, ed. REINAUD e MAC GUCKIN DE SLANE, Parigi 1840, p. 31.

³⁴⁾ Pp. 210-211.

³⁵⁾ Ossia Abū 'l-Ḥasan 'Alī ibn Mūsā... Ibn Sa'īd al-Garnāṭī al-Maghribī (m. 1274 o 1286) autore di un'opera geografica che ci è conservata nella sua redazione minore tuttora inedita.

³⁶⁾ Qui, come più avanti dove metto i puntini di sospensione, è indicata l'esatta grafia e pronuncia del nome.

³⁷⁾ Il pronome al maschile singolare sembra riferirsi al doge.

³⁸⁾ Tebe era allora la capitale del ducato di Atene costituitosi nel 1205 sotto la signoria dei De la Roche.

³⁹⁾ A Tebe era assai fiorente l'industria della seta. *Mā'danī* è una specie di tessuto di seta; è incerta l'origine del nome (cfr. DOZY: *Supplément aux dictionnaires arabes*, II, 104).

⁴⁰⁾ *Nihāyat al-arab fī funūn al-adab*, Cairo 1929 segg., I, p. 236.

⁴¹⁾ C. SCHIAPARELLI: *Notizie d'Italia estratte dall'opera di Šihāb addīn 'al 'Umarī intitolata masālik 'al 'abṣār fī mamālik 'al 'amṣār*, in *Atti R. Accademia dei Lincei*, serie IV, vol. IV, 1888, pp. 304-316.

⁴²⁾ P. 308. A p. 306 egli aveva accennato alla città di 'lḡnrā (nel ms. senza punti diacritici); essa «ha territorio vasto con province estese; [la popolazione] è forte e coraggiosa. In essa sono 15 fiumi uno dei quali porta le barche e si va per esso a *Sāwānah*». A proposito di questa località 'lḡnrā lo Schiaparelli osserva: «A varia lezione si presta questo nome nel testo arabo. Leggendo 'alf.n.r.ā esso può rispondere a Finale [Marina] (finara dalla carta pisana, sec. XIII) ed a [Porto] Venere (Edrisi 72 ar., 85 ha f.n.r.rah). Sostituendo alle due ultime lettere una *nūn* e leggendo 'alfin si avrebbe [Porto] Delfino "sive ut nautae nuncupant *Alphini portum*" (Petrarca, *Itinerarium*, ed. Lombroso in questi Rendiconti, vol. IV, 1° sem., p. 396). Ma la descrizione di questa città coi suoi quindici corsi d'acqua, col suo territorio vasto, coi suoi cavalieri ecc., ci allontana dalla riviera ligure, ci induce, o m'inganno, a supporre uno scambio di nome con *fatwā* (Padova) o *f.n.z.ā* (Venezia) (cfr. Edr., 112 ar., 136) o 'altīn (Altino), e ci porta nel circuito del grande estuario veneto dalle città temute e rispettate, da' soldati valorosi (cfr. Edrisi, *ib.*), alle molteplici diramazioni del Po, a questo fiume navigabile "per cui si va a *ṣawūnah*" (leggi *ṭarūnah*, Torino). Ed io opinerei per Padova (col suo territorio) che Edrisi stesso (76 ar., 91) colloca sul Po e chiama "città grande con navi e arsenale" (112 ar., 136). Benché questo passo di 'al-'Umarī non si trovi in Edrisi, di costui è lo stile, e può essere omissione dei copisti dei codici edrisiani conosciuti, come sono state omesse ne' codici A e C le parti del cod. B da me riportate come appendici nella *Descrizione dell'Italia* forse perché ritenute ripetizioni inutili. E ciò farebbe supporre la copia

adoperata da 'al-'Umarî meglio rispondente al prototipo di Re Ruggero». Va però rilevato che in al-Idrîsî il nome di Padova è *Bâdhwah* (op. cit., pp. 76 e 112 ar.). In quest'ultimo passo è detto che essa è « città ove risiede uno dei re dei Veneziani; è città grande con navi ed arsenale ». Lo Schiaparelli (p. 136, n. 2) dice: « Non mi par dubbia che si debba leggere *bânazâh* (*Venezia*), lezione a cui si presta, senza sforzo, la scrittura arabica... Edrisi compilava su materiali diversi e così non faccia maraviglia questa terza forma del nome di Venezia ».

⁴³) Carinzia (*Carentana*).

⁴⁴) Anche al-Idrîsî aveva detto lo stesso; cfr. p. 105.

⁴⁵) Si veda MICHELE AMARI: *'Al 'Umarî, Condizioni degli Stati cristiani dell'Occidente secondo una relazione di Domenichino Doria da Genova. Testo arabo con versione italiana e note*, in *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, ser. III, vol. XI, 1883, pp. 67-103. Il brano qui riferito si trova a p. 80 (versione) e pp. 96-97 (testo).

⁴⁶) Si veda quanto dice in proposito l'AMARI, p. 68, e soprattutto le aggiunte e correzioni, *ibid.*, pp. 306-308.

⁴⁷) Così l'AMARI; ma il ms. (come è indicato in nota) non ha i punti diacritici e ha come terza lettera una *lâm* e come quarta la *sin*.

⁴⁸) *Kharîdat al-'agîd'ib wa farîdat al-gharâ'ib*, Cairo 1314 eg., p. 67.

⁴⁹) Si veda sopra, p. 106.

⁵⁰) Ed. Cairo 1914-1919, V, pp. 404-405.

⁵¹) III, p. 411.

⁵²) Ossia Abû 'l-Fidâ'.

⁵³) Cfr. qui sopra, p. 107, l'analogo passo di Ibn al-Wardî.

⁵⁴) Segue la testuale citazione di quanto Abû 'l-Fidâ', nella sua *Geografia*, dice di Negroponte; si veda sopra, p. 106.

⁵⁵) VIII, pp. 47-48. Questo passo dell'opera di al-Qalqashandî, allora inedita, era già stato pubblicato e tradotto da M. AMARI nel suo articolo *De' titoli che usava la cancelleria de' Sultani d'Egitto nel XIV secolo scrivendo a' reggitori di alcuni Stati italiani*, in *Memorie R. Accademia dei Lincei*, cl. sc. morali, serie III, vol. XII, 1886, pp. 507-534. Il brano su Venezia è a pp. 519-520 (testo), 526-527 (traduzione).

⁵⁶) Rifacimento del *Ta'rif bi 'l-muṣṭalah ash-sharîf* di Ibn Faḍl Allâh al-'Umarî di cui abbiamo già ricordato l'opera geografica; al-Muhibbî è del XV secolo.

⁵⁷) Così nel testo a stampa; il doge era allora Marco Corner.

⁵⁸) Nel vol. III, p. 51 e VI, p. 189 segg. al-Qalqashandî indica il tipo di scrittura che andava usato secondo l'importanza del destinatario e il conseguente formato del foglio. Il braccio qui è il « braccio per drappi » corrispondente a cm. 58,15 (cfr. W. BJÖRKMANN: *Beiträge zur Geschichte der Staatskanzlei im islamischen Ägypten*, Hamburg 1928, p. 114).

⁵⁹) Anche qui Mrkr Yâdû; cfr. n. 57.

⁶⁰) Così nel testo; l'AMARI pensa giustamente che si debba leggere *Dalmâsiyah*, Dalmazia.

⁶¹) Il testo è evidentemente guasto. AMARI, p. 515, n. 1, pensa che si debba intendere Croazia ed effettivamente il doge aveva a quell'epoca anche il titolo di « Dux Dalmatiae et Chroatiae » (si veda qui avanti n. 9). In una lettera del sultano mamelucco Qâ'it Bey al doge Nicolò Trono (10 *shâbân* 877, 10 gennaio 1473) pubblicata da J. WANSBROUGH in *Bull. School of Oriental and African Studies*, di Londra (XXIV, 1961, pp. 200-213) troviamo « dūğ al-Bunduqiyyah wa 'l-Mâysiyyah, dūğ Krâk ». La formula con cui il sultano si rivolge al doge è: « Rispettato, rispettabile, eminente, intrepido, esaltato, leone, munifico, magnanimo, gloria della religione cristiana, splendore della comunità crociata, doge di Venezia e Dalmazia, doge di Croazia, ornamento [cfr. però la nota seguente] dei battezzati, amico dei re e dei sultani, mantenga Dio a lungo la sua magnificenza e rinnovi la sua felicità ».

⁶²) *Dîn*; AMARI legge *zain*, ornamento, che mi pare l'unica lettura possibile. Però anche nella lettera di Qâ'it Bey si ha *dîn*; si tratterebbe quindi di un errore inveterato dei copisti della Cancelleria dei Mamelucchi, non di al-Qalqashandî.

⁶³) L'AMARI, op. cit., p. 524 e 534 dà, in base a un ms. dell'Ambrosiana e a uno di Pietroburgo anche il passo del *Tathqîf*, che presenta però qualche variante rispetto al testo di al-Qalqashandî.

⁶⁴) Così nel testo. AMARI propone di leggere Rûmaniyâ, Romania; la correzione è felice ed è confermata dalla titolatura del doge (si veda la nota seguente).

⁶⁵) Costantinopolitano. L'AMARI (pp. 515-516) suppone sia un'interpolazione a spiegare il Rûmaniyâ, che era l'antico esarcato bizantino. La titolatura del doge di Venezia nel 1355 era: « Illustris et excelsus dominus, dominus Johannes Gradonico Dei gracia Venetiarum, Dalmatiae atque Chroatiae Dux, dominus quartae partis et dimidie totius Romaniae » (ROMANIN: *Storia documentata di Venezia*, 2^a ediz., III, 1912, p. 395). Nel passo del *Tathqîf* (dove c'è il nome del doge: Francesco Dandolo [Dâmdlû] che fu doge dal 1329 al 1339) la titolatura è « doge dei Veneziani, di Ršâ e di al-Iṣṭanbûliyyah ».

⁶⁶) Si veda qui sopra, p. 107.

⁶⁷) al-Qalqashandî dà piú avanti (pp. 123-124) la traduzione araba di una lettera inviata dal doge Michele Steno al sultano d'Egitto (che era allora al-Malik an-Nâṣir Nâṣir ad-Dîn Farağ ibn

Barqûq) nell'814 (1411), chiedendogli la liberazione del console e di mercanti veneziani arrestati ad Alessandria e condotti al Cairo. Testo e traduzione sono in AMARI, *op. cit.*, pp. 521-522, 529-530.

⁶⁶⁾ Si veda qui sopra, p. 107.

⁶⁹⁾ Il Sanudo indica come data della lettera *19 fevrier del 900*. Il 900 dell'egira corrisponde al 1494-1495. Rimane il mistero del *fevrier*: o lo scrivente ha indicato la data tutta in cifre e allora il 2 (inteso dal traduttore come febbraio) è il mese di *şafar* che nel 900 corrispondeva al novembre 1494, oppure ha voluto indicare il nome cristiano del mese. Ad ogni modo se la lettera è giunta a Venezia nell'aprile 1496 doveva essere del 901 o 902 dell'egira.

⁷⁰⁾ *Sic*; va letto «soldani»; cfr. infatti qui avanti lin. 17.

⁷¹⁾ Ad ogni modo, all'infuori dei due citati passi di Ibn Rustah e di Ibn H̄auqal, nulla ci offre la *Bibliotheca geographorum arabicorum*, né ho trovato menzione di Venezia o dei Veneziani in Khuwârizmî, H̄usein ibn Ishâq, Qazwîni, e neppure in *ar-Raud al-mi'fâr* di Ibn 'Adb al-Mun'im al-H̄imyârî.

⁷²⁾ Un insegnamento libero di arabo era stato tenuto a Ca' Foscari dall'abate Raffaele Giarue dal 1869 al 1889 e da Garabed Tchorbadjan dal 1912 al 1929.

IL REALISMO LIRICO DI BUNIN

Se dal nostro punto di vista occidentale tutti gli scrittori russi presentano delle caratteristiche strane, Bunin è, nella già di per sé straordinaria letteratura russa, un fenomeno fuori del comune. Nella sua lunga e produttiva esistenza (è morto pochi anni fa ad ottantatré anni) egli, Accademico di Russia, piú volte Premio Puškin, primo Premio Nobel russo per la letteratura; pubblicato in Russia, in Germania, in Francia e negli Stati Uniti, non ha mai goduto di una vera popolarità. Tutto ciò indurrebbe a ritenerlo uno scrittore d'*élite*, accessibile solo a un numero ristretto di lettori. In effetti, la critica è generalmente concorde nel giudicarlo un freddo, distaccato realista, e nel vedere il suo massimo, se non unico pregio, nella abilità stilistica. (Notiamo per inciso come una valutazione simile porti Bunin fuori del denominatore comune degli scrittori russi.)

È giusto, questo giudizio? Limitiamoci per il momento a dire che non è sbagliato. La già grande difficoltà dell'obbiettiva valutazione di una persona può essere aiutata solo dalla conoscenza piú completa possibile che si possa avere di essa; ma, anche dopo aver letto tutto ciò che Bunin ha scritto, non è facile scoprire il vero Bunin. Non perché i suoi temi siano molto vari: l'ambiente è quasi esclusivamente la Russia pre-rivoluzionaria, i personaggi hanno quasi tutti una illuminazione tragica; non perché la trama sia romanzesca: veri e propri romanzi Bunin non ne ha scritti, l'azione dei suoi racconti è statica, e, se conclusione c'è, questa è la morte; non perché egli non parli mai di sé: i passi lirici, le confessioni, le meditazioni su se stesso non si contano nella sua opera.

Pur considerando tutto questo, Bunin resta sempre un estraneo, resta ancora incomprensibile. È, la sua, l'incomprensibilità delle persone sconcertanti. Nonostante sia rimasto sempre fedele ai suoi soggetti ed al suo stile, Bunin usa la penna a temperature diverse. In *Derévnja* (Il villaggio) non c'è lo stesso calore che c'è in *Antonóvskie jábloki* (Le mele di S. Antonio); *Suhodól* (che il Poggioli traduce con « Valsecca ») ha un'altra temperatura di *Gospodín iz San-Francisco* (Il Signore di San Francisco), e così *Mitina Ljubóv'* (L'amore di Mitja), *Čáša žizni* (La coppa della vita), *Sny Čanga* (I sogni di Ciang), *Žizn' Arsen'eva* (La vita di Arsen'ev) ecc.¹⁾

Incontriamo, ad esempio, per la prima volta Bunin nelle pagine di *An-tonóvskie jábloki*. Sono pagine profumate e calde della campagna e del sole di una tarda estate russa. Lo scrittore trova in un cassetto delle mele, e il loro profumo lo riporta a giorni lontani, a quei giorni della giovinezza il cui ricordo nella memoria è fatto di sensazioni, di particolari, di odori, di voci, di colori e di tenerezza. Così potente è la forza ricvocativa di questa atmosfera, che noi la respiriamo in pieno.

Questo non è certamente il Bunin freddo realista. Ma apriamo *Suhodól*. È sempre la stessa campagna russa, sono sempre i giorni della giovinezza, ma quella felicità è sparita. Un mondo si disgrega sotto i nostri occhi. Le usanze, le abitudini, le istituzioni di una società di proprietari e contadini che è al suo squallido tramonto (siamo negli ultimi decenni del secolo scorso) agonizzano senza speranza di resurrezione, fatalmente, inesorabilmente. E scompaiono, lasciando di sé una acuta nostalgia. È solo questa nostalgia dell'autore ad alleviare il senso di depressione, quasi di angoscia, che ha suscitato in noi la lenta decomposizione cui abbiamo assistito. E se arriviamo a leggere racconti come *Derévna, Ignat, Astma*, la nostra angoscia, non più lenita dal sentimento e dalla partecipazione espressa dall'autore, giunge talvolta all'orrore.

Non è soltanto perché davanti a noi sta la Russia pre-rivoluzionaria, con i suoi contadini frustrati, i suoi piccoli proprietari in miseria, i suoi villaggi in rovina; ma perché tutto questo ha perso nella rappresentazione dello scrittore ogni traccia di umanità. È qui che Bunin tocca la sua massima freddezza, l'indifferenza più completa, in altre parole il massimo dell'obiettività.

La descrizione di questo mondo diventa come la cartella clinica di un agonizzante, nella quale il medico ormai non può fare altro che constatare i sintomi e i fenomeni, non tanto di una vita che si spegne, quanto di una morte che avanza.

È fredda obiettività, l'osservazione di questo medico? Sí, certo; ma lo è solo esteriormente, formalmente. In sostanza, egli in quel momento è torturato dalla pietà e dai perché che ogni morte suscita.

Non abbiamo parlato a caso di morte. Tutta l'esistenza di Bunin uomo e scrittore (un'unità questa inscindibile) ruota attorno ad un unico punto fermo: la paura della morte. Non è certamente solo una paura comune, fisica. È la paura che ogni uomo prova per ciò che non comprende. E Bunin non riesce a capire la morte, per una ragione tutta sua.

« Gli uomini sono sensibili alla morte in modi completamente diversi. Ci sono uomini che vivono tutta la vita sotto il suo segno, che fin dall'infanzia hanno una sensazione acutizzata della morte (il più spesso in forza di un'altrettanto acutizzata sensazione della vita). Di uomini come questi faccio parte anch'io ». Una confessione simile non costituisce una rivelazione per chi abbia letto Bunin: tutta la realtà di questo scrittore è vista attraverso il prisma della morte, tutta la sua opera non è che un'incessante indagine su questa

ineluttabile compagna della vita, e il vittorioso tentativo di sventarne l'inevitabile conseguenza, la definitiva scomparsa di tutto: l'oblio.

* * *

Bunin fu uomo di una vitalità eccezionale. Dotato di sensi acutissimi, cresciuto senza costrizioni di sorta nella fertile campagna della Russia centrale, egli percepì fino alla sofferenza la bellezza della natura e della vita, godendone sensualmente. Ma la sua sensibilità non si limitava ai soli aspetti concreti. Quello che costituisce il maggiore fascino della sua opera è non tanto la precisione, la veridicità delle sue descrizioni, quanto il senso di mistero che se ne sprigiona. Bunin sente incessantemente che al di là di ciò che è concreto, dietro l'aspetto esteriore delle cose, oltre lo spazio e il tempo, c'è qualcosa che gli sfugge, c'è l'infinito, c'è l'eternità. E, sul limite fra i due mondi, la morte.

Bunin, l'innamorato della vita e della realtà di questa terra, è irresistibilmente attratto dal mistero di un'altra realtà, in cui non ci può essere una vita come sola egli sa concepirla ed amarla. Per lui l'idea di una vita senza corpo è assurda. E nello stesso tempo egli sente che essa esiste, che ci deve essere; e così la morte, cioè il passaggio a quella vita, diventa per lui un mistero tormentoso.

Il dramma di Bunin è il dramma di un'anima che, percependo con una sensibilità eccezionale e la materia e lo spirito, non riesce a concepirli separati né a stabilire il predominio dell'uno sull'altra. Dramma del resto tipicamente russo. Quello che distingue Bunin dagli altri scrittori russi è che, mentre essi volgevano la loro « concretezza » alla soluzione dei problemi sociali, egli è tutto chiuso nel suo unico, insolubile problema: che cos'è la morte? come capirla?

La fede, che è l'unica a rispondere positivamente a questi interrogativi, non può aiutare Bunin, perché anche la fede in lui è speciale. Egli non può credere in un Dio trascendente le cose, in un Essere astratto, estraneo alla materia. Suo Dio è quella Bellezza, quella Vita, che costituiscono per lui l'essenza di tutto ciò che esiste: un Dio che si manifesta sensibilmente nelle cose, e che nello stesso tempo sta nascosto, inafferrabile, incomprensibile, dietro la loro apparenza. In questa visione panteistica del mondo, la morte rappresenta la perdita della propria individualità. Infatti, il ritorno a un Dio che è presente in tutte le cose non può essere che l'incarnazione in un'altra esistenza, e alla fine della catena di queste reincarnazioni, la dispersione nel Tutto.

Bunin capisce che l'acutezza dei suoi sensi, la straordinaria sensibilità che gli permette di identificarsi con qualsiasi altro uomo, la ricchezza di sensazioni e di esperienze che è sicuro di aver ereditato fin dalla nascita dai suoi antenati, fanno di lui l'ultimo anello della catena. Egli sa che, dopo la morte,

del suo io riassorbito dalla divinità non resterà nulla. Per questo la morte gli fa orrore. Bunin è cosciente di dover perdere la propria individualità, cioè di sparire del tutto, perché ha una percezione acutissima dei propri limiti; e nello stesso tempo anela alla vita, a quella vita che è così bella e che è tutta sua. Questo, l'intimo contrasto che ha fatto dell'uomo Bunin lo scrittore Bunin. Egli scrive per indagare il mistero della morte, e per vincere la morte col ricordo, reso duraturo nella parola.

Questo spiega come Bunin possa essere di un realismo estremo, facilitato in modo straordinario dalla fedeltà dei suoi sensi, ed essere nello stesso tempo un lirico. L'amore della realtà intesa come esistenza, e la morte nella sua incomprendibilità e nel suo orrore, sono i temi fondamentali di tutta la sua opera.

Dietro la sua apparente freddezza, il suo « realismo », Bunin è dunque un sentimentale. Ma i suoi sentimenti vanno troppo di là dalla comune comprensione perché il lettore possa esserne totalmente partecipe. Pur essendo i suoi i problemi fondamentali dell'umanità, egli li sente in un modo tutto suo, con un'acutezza e degli accenti quasi disumani. La eccezionale maestria nello scrivere, l'abilità nel cogliere della realtà l'aspetto misterioso, ineffabile, e nel trasmetterlo alla parola, sono doti che pongono l'opera di Bunin ad un livello superiore. Ma sulla vivezza dei suoi colori, sul fascino luminoso che emana dal suo mondo, la paura della morte ha steso la sua ombra. « La morte sovrappiunge nel mondo come una nube sul sole. E questa nube che priva molte pagine di quel calore vitale che sarebbe proprio alla natura dello scrittore, e che invece solo la nostalgia dei ricordi riesce a mantener vivo. È questo passaggio dal sole all'ombra, dal calore alla freddezza, che rende sconcertante la sua opera, come se di Bunin ne esistessero due, uno umano, cordiale, spesso commosso da una struggente tenerezza, e uno distaccato, gelido, quasi crudele.

Non si può capire subito che la personalità di Bunin è invece dotata di una integrale omogeneità, di una omogeneità addirittura eccessiva, che non gli ha permesso nessun dinamismo di idee, nessuna trasformazione durante la sua esistenza lunga e piena di esperienze, nessuna dialettica, Gor'kij un giorno disse di lui: « Bunin - vernyj... », Bunin è fedele, sincero conforme a verità.

La fedeltà a se stesso e alla verità: questa è la base del realismo lirico di Bunin. Scevra di ogni fantasia, di ogni finzione, di ogni retorica, l'opera di Bunin è lo specchio del suo autore; e della immagine riflessa, che fin da ragazzo gli sembrava far parte di un altro misterioso mondo, essa possiede e la fedeltà all'immagine reale e il fascino enigmatico.

ROSALISA PIZZINATO

¹⁾ L'unica raccolta completa di opere di Bunin che abbiamo potuto reperire risale al 1915 (BUNIN: *Polnoe Sobranie Sočinenij*, 6 tomov, Marks, Petrograd); una raccolta di opere in dieci volumi è uscita a Parigi nel 1936. Gli scritti successivi a questa data sono stati pubblicati prevalentemente a New York, dalla Izdatel'stvo Imeni Čechova: *Vesnoj, v Iudee*, 1953; *Žizn' Arsen'eva*, 1952; *Mitina Liubóv'*, 1954; *Petlistye uši i drugie rasskazy*, 1954. Nel 1956 l'Izdatel'stvo «Pravda» di Mosca ha pubblicato una raccolta delle opere di Bunin in 5 volumi, con introduzione di L. Nikulin.

In traduzione italiana esistono le seguenti opere: « Il villaggio », Milano 1928, trad. M. Racovska e S. Catalano; « La giovinezza di Arsen'ev », Milano 1930, trad. di V. Dolghin-Badoglio; « Il signore di S. Francisco », racconti, Torino 1934, trad. A. Polledro; « L'amore di Mitja ed altre prose », Milano 1934, trad. di R. Küfferle.

IL CONCETTO DI PREVISIONE NEL PENSIERO DI BENEDETTO CROCE

I progressi delle scienze tradizionali, il sorgere e l'affermarsi di nuove come la sociologia, la psicologia, la psicanalisi, la cibernetica, l'astronautica, ecc., l'aprirsi infine di orizzonti sempre piú vasti alla conoscenza dell'universo ripropongono nuovamente il problema della teoreticitá delle scienze. Le conquiste di quest'ultimo cinquantennio hanno senz'altro del prodigioso; lo stupore in noi aumenta e ci sgomenta il pensiero che l'uomo sia riuscito a violare lo spazio. Il mito di Prometeo si rinnova.

Per questo appare singolare che un pensatore della statura di Benedetto Croce e cosí attento alla realtà, alla società e alla storia abbia negato la teoreticitá delle scienze. Non vogliamo qui discutere e criticare la sua concezione al proposito (il che è già stato fatto e con maggiore competenza); ci proponiamo un compito piú modesto: mostrare come un concetto importante e fondamentale della ricerca scientifica — la previsione — venga da lui equivocato e svalutato, in conseguenza, certo, di una pregiudiziale catalogazione del sapere; ci limiteremo a indicare l'antinomia in cui egli viene a trovarsi ammettendo le previsioni comuni mentre al contrario nega quelle scientifiche. L'analisi puntuale di tale concetto, con riferimenti all'esperienza scientifica, paleserà l'insostenibilità della tesi crociana e rimetterà in discussione — muovendo la critica dall'interno piuttosto che dall'esterno come talora accade (discutere una teoria opponendovi un'altra teoria) — tutta la dottrina degli pseudoconcetti.

L'idealista Croce non può ammettere null'altro al di fuori dello spirito — è troppo hegeliano per seguire la lezione di Kant, troppo vichiano per ammettere un sapere che non sia storico. Fuori dello spirito nella sua attualità non c'è conoscenza; sola e vera conoscenza è la conoscenza filosofica. Quella scientifica è fittizia, con valore pratico non teoretico. Strana categoria invero quella dell'utile, in cui Croce confina tutto ciò che non può far rientrare nelle altre!

Nel *Saggio sullo Hegel*, quasi contemporaneo alla *Logica*, Croce critica duramente l'idea schellinghiana e hegeliana di una filosofia della natura di-

chiarando la necessità di escludere le scienze esatte dalla filosofia, di riconoscere i diritti delle une e dell'altra perché sono attività diverse con propri metodi. È errato includere le scienze nella filosofia pretendendo che questa le elabori «rendendole scientificamente rigorose». «Ma una filosofia della natura — scrive —, una filosofia che abbia a fondamento le scienze naturali, è anch'essa (come, per altro verso, la filosofia della storia) una contraddizione in termini; perché importa pensiero filosofico di quei concetti arbitrari che la filosofia non pone essa, e sui quali per conseguenza non ha presa né per affermarli né per negarli». ¹⁾ Accettiamo senz'altro la negazione di una filosofia della natura — la speculazione di Hegel al riguardo è concordemente ritenuta debole —, ma non perché le scienze naturali forniscono alla filosofia concetti arbitrari. Giustamente Croce respinge la promiscuità tra scienze e filosofia; solo che finisce poi per stabilire una gerarchia — prima la filosofia poi le scienze — altrettanto inaccettabile come quella filosofia della natura da lui avversata.

Nella *Logica* è dedicato un ampio capitolo alle scienze naturali, definite edifici di pseudoconcetti empirici. I concetti scientifici pertanto non possono aspirare all'universalità, all'espressività e alla concretezza del concetto puro: quello filosofico. Da una parte *il* concetto, dall'altra *gli* pseudoconcetti. Unità della filosofia e pluralità dell'empiria. In realtà «esistono» *i* concetti, noi formuliamo dei concetti, sia filosofici sia scientifici: si tratta semplicemente di stabilirne la natura e le competenze varie. Se a difesa della tesi idealistica si adduce a caratteristica dei primi l'astrazione bisogna convenire che essa è propria anche dei secondi. I quali non sono pure generalizzazioni dell'esperienza, segni riassuntivi di essa, elementi classificatori, convenzioni stabilite approssimativamente dagli scienziati. In essi ha parte notevole il metodo deduttivo e non solo l'induzione, la quale non permette di oltrepassare la generalizzazione e la catalogazione empirica dei fatti e quindi la fondazione di una scienza come di un sistema proposizionale coerente e compatto in cui le singole proposizioni possano convalidarsi a vicenda. L'esperienza conferma la teoria, non viceversa. La storia delle scienze ci fornisce esempi di teorie non indotte dall'esperienza ma in seguito da questa confermate. È opportuno ricordare anche che con lo sviluppo poderoso delle scienze già dalla metà circa del secolo scorso si sentì vivamente la problematica dei fondamenti delle scienze e molti sia filosofi sia scienziati cercarono di chiarire la natura delle leggi scientifiche. Tra i contemporanei di Croce (naturalmente del Croce della filosofia dello spirito, perciò primo novecento) ricordiamo soprattutto Poincaré, Le Roy e Mach da cui egli riprende il concetto economico e utilitaristico delle scienze, travisando il significato di pragmatismo scientifico.

Oggi si riconosce carattere probabilistico alle leggi scientifiche: la loro validità consiste nella loro capacità di previsione. Il rapporto ipotesi-risultato,

situazione-comportamento non è rigido e del tutto determinato e determinabile: *quel* risultato, *quell'effetto* lo si prevede come probabile non escludendo che ci potrebbero essere altri risultati, altri comportamenti. L'imprevisto è un *quid* che sfugge alle «reti» della scienza. Dal che non si deve dedurre l'incapacità di essa. Le leggi scientifiche, in quanto non sono mera trascrizione del reale ma formule esprimenti un rapporto simbolico tra i fatti, sono rivolte al futuro e si possono considerare *formule per la previsione*. Queste sono sempre suscettibili di ulteriore laborazione; lenta è l'opera dello scienziato nella costruzione di tali convenzioni.²⁾ Per gran parte della filosofia contemporanea la nozione di concetto si è risolta in quella di significato.

Dato che il concetto di previsione ha assunto un ruolo fondamentale nelle scienze non riteniamo inutile esaminare il pensiero di Croce al proposito.

Croce non esamina ampiamente la previsione (ciò si giustifica una volta dichiarati fittizi ed empirici i concetti scientifici): ne tratta quasi per inciso nel capitolo della *Logica* dedicato alle scienze naturali,³⁾ e occasionalmente recensendo il libro di L. Limentani *La previsione dei fatti sociali*.⁴⁾ Croce, e ciò risulta ovvio anche a chi abbia una conoscenza superficiale della sua opera, è antiprevisionista. La pretesa di prevedere è per lui un'assurdità, una contraddizione implicita nella definizione e nell'etimologia della stessa parola: l'accostamento tra *prae* e *videre* è illecito oltretutto contraddittorio. È impossibile prevedere se il futuro ti è ignoto: esso diventa materia di conoscenza quando è attuato, quando si fa *il presente*, la sola dimensione temporale valida per gli idealisti. Prevedere non significa altro che proiettare indebitamente nel futuro, ignoto e sconosciuto, il presente, che viene così gratuitamente «allungato». Tale proiezione, né indebita né gratuita, invece propria del procedere scientifico e comune nella vita quotidiana. Nel parlare comune infatti hanno gran parte le previsioni e i progetti.

Prevedere non significa indovinare o divinare il futuro ma anticipare, in base alle cognizioni già possedute, un fatto o evento. Nelle scienze la possibilità di previsione deriva dalla legge (ipotesi-legge) già verificata o in via di verifica, dalla costanza supposta o accettata di determinati rapporti e dalla quantità e precisione degli strumenti. Croce nega la teoreticità della *legge* affermando l'impossibilità di introdurre nelle scienze distinzioni logiche rigorose: le scienze sono impotenti a esaurire le infinite forme del reale né riescono a prevedere alcunché. Scrive: «Ma qualche dubbio circa la giustezza di attribuire alle scienze naturali carattere empirico e pratico sembra nascere allorché dalla classificazione, dalla descrizione o dalla sistematica (come con curioso paradosso verbale si chiama l'*asistematica* delle classificazioni naturalistiche) si passa a considerare le leggi, che quelle scienze pongono o (secondo che è comune credenza) ritrovano. Si osserva allora che la classificazione è certamente semplice lavoro prepa-

ratorio, arbitrario, di comodo e nominalistico, e che il vero fine delle scienze naturali non è la classe ma la legge, e che nella legge il rigore di verità è indubitabile, tanto che per mezzo delle leggi che si sono scoperte è possibile, nientemeno, formare previsioni di quel che sarà per accadere. Miracoloso potere, in vero, che metterebbe le scienze naturali di sopra a ogni altra forma di conoscenza, anzi le doterebbe di forza quasi magica, mercé la quale l'uomo non pago di conoscere ciò che accade (che pure è tanto arduo a conoscere), sarebbe in grado di conoscere, perfino, ciò che non è accaduto ancora, il fatturo o futuro! *Prevedere* (bisogna rendersi chiaro conto dei concetti) tanto vale quanto *antivedere* o *profetare*; e il naturalista sarebbe in questo caso né piú né meno che lo scientifico e metodico erede degli antichi veggenti». ⁵⁾

Nel brano — che abbiamo voluto riportare per intero — è evidente l'equivoco in cui cade Croce. Prima di tutto è bene fare subito una precisazione di carattere linguistico, anche perché Croce stesso invita a « chiarire i concetti », e naturalmente i termini che li esprimono. « *Prevedere* » è sinonimo di « *antivedere* » non di « *profetare* ». ⁶⁾ Infatti per prevedere o antivedere un evento è necessario siano già presenti determinate condizioni che ne permettano la previsione, la quale perciò non è mai infondata. La profezia invece è una predizione basata su elementi divinatori, ispiratori o casuali, è una « previsione » campata in aria, se così si può dire. La previsione ha probabilità di avverarsi, la profezia nessuna. Se quest'ultima si avvera è un semplice caso o una fortuita coincidenza. Per es., se dico « prevedo che domani pioverà », la previsione è fondata se già noto dei segni che *so* annunziatori di pioggia o, quantomeno, di cattivo tempo. Pertanto esiste una certa probabilità che domani pioverà e si avveri la previsione. Se invece dico « fra dieci anni scoppierà la guerra » e *so* che il mondo è in pace e niente turba in maniera sensibile codesta pace, la mia frase è una predizione o profezia. Se poi realmente fra dieci anni scoppierà una guerra questa sarà del tutto estranea alla mia affermazione. Riguardo agli antichi oracoli e (talvolta) alla loro attuazione sarebbe interessante vedere se in quei casi non si trattò piuttosto di previsioni che di profezie; altrettanto interessante sarebbe l'analisi del miracolo.

Ci pare chiara la distinzione tra *previsione* e *predizione*. Per meglio rilevare l'equivoco crociano è opportuno fare anche una considerazione di carattere generale: il significato etimologico di un termine non coincide sempre con quello semantico, che anzi è il piú importante perché per esso il termine significa e comunica. Per uno stesso termine si possono addirittura trovare vari significati succedutisi nel tempo (il tempo consuma e corrode!) o contemporanei in una data epoca. Ciò vale sia per il linguaggio comune, sia per i linguaggi tecnici. Il significato semantico di « *previsione* » non coincide con quello etimologico. Etimologicamente significa « vedere prima », « *antivedere* », ma noi vi attribuiamo un significato piú ristretto,

quello di anticipare un evento sulla base di conoscenze attuali. In tal senso è usato anche nel linguaggio scientifico. Lo scienziato non è un mago dotato di poteri sovra o extraumani: il futuro che egli prevede è condizionato dalle esperienze passate e presenti. Dire che così facendo egli proietta *tout court* il presente nel futuro significa semplificare arbitrariamente il problema come dire che in matematica tutte le proposizioni sono contenute nei postulati fondamentali. Contenuti come? come una statua in un blocco di marmo? e l'opera dell'artista?

Croce è più attento al significato etimologico che a quello semantico di «previsione», perciò la nega. Considerandola — almeno così ci pare — quasi *solo come* profezia, la cui realizzazione ha in sé il sapore della magia: Per questo paragona gli scienziati a veggenti. Ma mentre i veggenti «vedono» ad occhi chiusi, gli scienziati «vedono» ad occhi aperti. La critica crociana sarebbe valida se effettivamente gli scienziati pretendessero leggere il futuro.

«Parlare della possibilità di prevedere — scrive — sembra, dunque, discorso a vuoto, su qualcosa che è contraddittorio per definizione e per etimologia. Pure di “prevedere”, “previsione” e “prevedibilità” si parla di continuo. [...] Ciò che chiamiamo “prevedere” non è altro che un modo immaginoso ed enfatico per esprimere non già il futuro, di cui non sappiamo e non possiamo saper nulla e che non è materia di conoscenza, ma il presente: non è, dunque, un *pre-vedere* ma un *vedere*. I preveggenti sono i veggenti: coloro che hanno buoni occhi per scorgere in ogni suo tratto la realtà attuale». ⁷⁾ Tale confutazione appare piuttosto generica e superficiale. Tutti concordano nel ritenere che del futuro non si dà assoluta certezza — in tal caso l'uomo allora sarebbe Dio — (sebbene talvolta sembra sia il caso di ammetterlo in occasione di esperimenti perfetti, nella determinazione di eclissi e altri fenomeni astronomici, ecc.); ma tra questa consapevolezza e la deduzione della nostra assoluta ignoranza del futuro c'è una notevole differenza.

È vero che il futuro essendo infinita possibilità *può* essere tutto: ma per ogni contesto sufficientemente precisato solo una delle infinite possibilità potrà attuarsi, e questa è in parte condizionata dal presente. Tale determinazione non è, ben inteso, quella del determinismo assoluto. Non è necessario che dato *a* segua *b*, nel senso che non possa accadere altro che *b*; è solo che «dare» *a* può significare affermare che esiste una delle condizioni ritenute sufficienti all'attuarsi di *b*. La critica scientifica più avanzata e l'epistemologia hanno mostrato l'infondatezza delle teorie deterministiche e indeterministiche e hanno risolto, superandola, la secolare disputa optando per la teoria probabilistica. Ciò — e lo abbiamo già notato — non significa dichiarazione di impotenza da parte delle scienze, bancarotta, ma piuttosto una maggior coscienza e consapevolezza critica, un severo rigore nella formulazione delle loro proposizioni. Il concetto di «successione probabile» sostituisce nel linguaggio scientifico quello di causa-effetto, che rivela un'origine dogmatica

e metafisica. Già Mach nel 1905 in *Conoscenza ed errore* mostrava la provvisorietà e l'imprecisione di tale concetto preferendovi la nozione di *funzione*.⁸⁾ Le scienze non pretendono di valere assolutamente (è ben difficile parlare in termini umani di assolutezza ed eternità), sono *assolutamente relative*. Ricordiamo di sfuggita che l'orientamento relativistico portò nello stesso 1905 alla scoperta di Einstein della « relatività ristretta », che determinò una svolta decisiva e rivoluzionaria, insieme alla teoria quantistica, in fisica. In definitiva se le scienze si esprimono in termini probabilistici non vuol dire che siano conoscenze precarie, incerte, pseudoconoscenze insomma. Esistono vari « tipi » di conoscenze così come varie sono le attività speculative, non conoscenze che si avvicinano più o meno ad un prototipo ideale. La conoscenza vera è scienza.

Compito delle scienze è prevedere gli eventi futuri. Qualunque interpretazione venga data alle leggi scientifiche e qualunque atteggiamento si assuma nei riguardi del principio di causalità esse *intendono* valere per il futuro. Per Croce non è così. Sempre sulla previsione scrive: « Fuori delle verità del presente le cosiddette previsioni non possono affermare altro. Quando si afferma altro, non si ha più un atto di conoscenza, ma un gioco d'azzardo, una scommessa, una bizzaria; e se l'affermazione risulta verificata in seguito, vuol dire che il giocatore avrà vinto la partita, ma non già che l'intelletto aveva trovato una qualsiasi verità. Chi vince un terno al lotto, non *vede* né *prevede*. Si dirà che noi possiamo stabilire verità universali, che valgono pel presente come pel futuro: tale, per esempio, l'affermata coincidenza della virtù con la felicità. Ma le verità universali non sono verità di fatto, e il concetto del prevedere si riferisce sempre al fatto e non all'idea ». ⁹⁾ Definire la previsione un gioco d'azzardo o una scommessa sul futuro significa svuotare il problema di ogni interesse, significa ancora identificare la previsione con la predizione. Del giocatore che vince al lotto (per altri giochi il discorso è diverso — caso limite gli scacchi) non si può dire che aveva previsto di vincere, ma che in cuor suo aveva sperato che ciò si realizzasse, che è stato fortunato, che il caso gli è stato favorevole e simili. Tale vincita non verifica alcuna ipotesi precedente. Il caso è l'irrazionale — di qui l'antica raffigurazione della Fortuna dea bendata —, esso *non è motivato*. Va distinta la *casualità* dalla *causalità*.

È interessante notare che anche il neo-empirista Hans Reichenbach definisce la previsione scommessa sul futuro con una certa *chance* di successo.¹⁰⁾ Ma il suo discorso è ancorato alla logica probabilistica e al problema generale dell'induzione, alle ricerche logiche del « Gruppo di Berlino ». L'affermazione non è poi del tutto analoga a quella crociana, in cui manca la seconda parte.

Croce non discute il problema in esame come dovrebbe e sembra eluderlo o aggirarlo con poche affermazioni scarsamente argomentate. « La conoscenza vera — scrive nella *Logica* — non sa nulla di previsioni, non conosce se non

fatti realmente accaduti, e del futuro non si dà conoscenza. Le scienze naturali, che non forniscono conoscenze vere, hanno ancora minore diritto (se è lecito esprimersi così) a parlare di previsioni.¹¹⁾ E passa poi a parlare delle previsioni comuni. Tale dichiarazione è importante in quanto rivela la mentalità e il clima filosofico in cui viene «affrontato» il problema delle scienze (di reazione all'ultimo positivismo e all'irrazionalismo vitalistico mantenendo il tradizionale atteggiamento di riserbo verso le scienze). Si dà per scontata la divisione dello spirito in teoretico e pratico, in verità universali e fattuali, le prime fuori del tempo, eterne, le seconde nel tempo. Il nostro discorso a questo punto dovrebbe investire i fondamenti stessi della dottrina crociana. Ma non essendo questa la sede idonea ad una critica documentata alla logica «come scienza del concetto puro», riteniamo sufficiente darne un'indicazione. Un certo equivoco e malinteso sembra circolare in tutta la *Logica* riguardo il concetto di conoscenza, la distinzione tra «conoscenze vere e non vere» e la teoria positiva dell'errore come atto pratico¹²⁾ «Conoscenza», «verità» ed «errore» sono concetti che si richiamano e si giustificano a vicenda e vanno definiti con una certa precisione. L'autonomia delle scienze rispetto alla filosofia è sostenuta in base a una distinzione precaria che comporta una evidente svalutazione e minorazione dell'intero campo scientifico. Le scienze sono autonome perché diverse dalla filosofia, perché «edifici di pseudoconcetti». Il «perché» con ciò che segue e consegue non ci convince. Altra notazione. Nella proposizione sopra citata Croce afferma che la «conoscenza vera non conosce se non fatti realmente accaduti»; ma non è questa prerogativa delle scienze? Crediamo che un'analisi spregiudicata e scrupolosa del concetto di conoscenza e verità presente nell'opera crociana metterebbe in pericolo i presupposti sistematici della «filosofia dello spirito». Un valido aiuto sarebbe rappresentato dalla tecnica operazionista.¹³⁾

«Pure (si obietterà) — scrive Croce — sta di fatto che tutti noi formiamo previsioni, e che senza di esse non potremmo né cuocere un uovo né muovere un passo fuori dell'uscio. Certamente; senonché quelle pretese previsioni non sono altro che il compendio di quanto per esperienza conosciamo essere accaduto e secondo cui ci risolviamo per la nostra azione. Che cosa sia accaduto, sappiamo; che cosa accadrà, non sappiamo, né, in fondo, c'importa sapere. Chi volesse davvero saperlo, non si muoverebbe più, e sarebbe preso da tale perplessità innanzi al da fare da ammazzarsi per disperazione o morire di ambascia. L'uovo, che di solito ha bisogno, poniamo, di cinque minuti per cuocersi nel modo che a me piace, qualche volta mi procura la sorpresa di presentarsi al mio palato, dopo quei cinque minuti, come troppo o troppo poco cotto; il passo fuori dell'uscio è, talvolta, una caduta sull'uscio. Tuttavia, sapere ciò non m'impedisce né di uscir di casa né di far cuocere uova, perché debbo pur camminare e nutrirmi».¹⁴⁾ Perché «non mi impedisce di...»? È ovvio che si continuano a cucinare uova, a intraprendere viaggi,

ecc., anche se talvolta questi fatti non si verificano secondo le nostre aspettative o secondo la nostra precedente esperienza. Si insiste troppo sull'«imprevisto», sull'elemento fortuito che il futuro ci riserba anziché considerare il « perché » e il « come » si formulano le previsioni comuni. Basta fare attenzione al parlare comune e ci accorgiamo quanta parte abbiano i discorsi ipotetici, l'uso del congiuntivo e del condizionale, i tempi della possibilità. Il nostro parlare è spesso rivolto al futuro; ciò che è stato conta in quanto ci aiuti nel futuro. Perché dire che non ci interessa sapere che cosa accadrà, se gran parte dell'attività umana è tesa al futuro per renderlo « malleabile » ai suoi fini? L'imprevisto, certo, ci interessa meno.

Croce ammette la formulazione quotidiana di previsioni che ci permettono di pensare di discutere oggi quello che faremo domani o che stiamo per fare. Ma quale differenza sostanziale c'è tra queste, le previsioni del buon senso e del pensiero comune, e quelle scientifiche? La domanda è importante. Ambedue si rifanno a constatazioni fattuali, sono un programma da attuarsi, si formulano con un analogo procedimento logico: giustificando le prime si giustificano indirettamente anche le seconde. Senonché Croce dichiara le previsioni comuni puri schemi mnemonici che ci permettono di agire con maggiore facilità e disinvoltura, un « riassunto » di quanto per esperienza conosciamo. Ma — soggiunge — « che siano utili, non si revoca in dubbio; anzi quel che qui si sostiene è appunto che *sono utili, e, perché utili, non vere*. Se hanno qualcosa di vero, la verità è nell'osservazione del fatto; ossia non già nella previsione o legge, ma nel giudizio storico che a questa fornisce il sostrato ». ¹⁵⁾ Qui si entra, ancora una volta, nel vivo della dottrina crociana, nel problema dell'utile e del vero, della scienza e della storia. Perché mai il concetto di utile debba necessariamente essere in contrasto con quello di verità non è ben chiaro. Inoltre, una proposizione o è vera o è falsa o insignificante, non può contenere « un po' » di verità e se, d'altronde, questa verità consiste nell'osservazione fattuale non significa, implicitamente, dare credito alle scienze? Con « verità nell'osservazione del fatto » ci pare non si possa intendere che verità, meglio validità, nei metodi di osservazione, quindi del rigore scientifico. Si ritrova qui l'antinomia in cui si è sempre dibattuto il pensiero di Croce: da una parte l'esigenza sistematica, dall'altra una viva sensibilità e un sincero interesse per tutti gli aspetti del reale. Per questo la sua argomentazione sulla previsione è debole e poco convincente. ¹⁶⁾ Possiamo anche concordare con lui nel considerare le previsioni comuni schemi riassuntivi per la parte importante che in essi assume la nostra precedente esperienza. Ma ciò non sposta di un palmo la questione. Affermare che le previsioni comuni sono schemi mnemonici desunti da giudizi storici non significa che tutte le previsioni, o la previsione in quanto tale, sia uno schema mnemonico. Croce compie un passo illegittimo e il problema si ripropone in tutta la sua difficoltà e complessità.

L'atteggiamento di Croce può, in un certo senso, ricordare quello di

David Hume, anche se la diffidenza di questi per il futuro deriva da premesse tutt'affatto diverse. Per Hume infatti non è possibile prevedere visto che non esiste alcun legame *necessario* tra ciò che chiamiamo « causa » di un fatto e il suo « effetto ». I due fenomeni sono connessi per *abitudine*, che, sostanzialmente, memoria del passato, ci fa accoppiare la causa *a* all'effetto *b*.¹⁷⁾ Pertanto è preferibile sospendere un giudizio, evitando previsioni di qualsiasi specie. L'accostamento tra i due filosofi è puramente formale, nel senso che non si nota in Croce influsso del pensiero di Hume. Com'è noto egli risentì notevolmente dello storicismo vichiano e del pensiero tedesco post-kantiano. Le posizioni dei due filosofi presentano conclusioni analoghe, pur essendo sostanzialmente diverse le argomentazioni per giungervi e le premesse. Se per Hume l'impossibilità a prevedere è logica conseguenza della sua critica al concetto di causalità, per Croce è conseguenza del suo idealismo e storicismo, per cui di ciò che ancora non è non possiamo in alcun modo parlare. La discussione e la critica è possibile solo su ciò che esiste *di fatto*. Egli non dà una giustificazione sufficiente al suo antiprevisionismo, che appare così un atteggiamento « preferito ».

Possiamo dire — a conclusione del presente articolo — che secondo Croce non si dà previsione finché l'irrazionale non diventa razionale. Ma una volta avvenuto il passaggio, essendo il fatto presente, la previsione non ha più senso. Antonio Gramsci in polemica con Croce riguardo le previsioni sociali scrive: « *Se i fatti sociali sono imprevedibili e lo stesso concetto di previsione è un puro suono, l'irrazionale non può non dominare e ogni organizzazione di uomini è antistorica, è un "pregiudizio": non resta che risolvere volta per volta e con criteri immediati, i singoli problemi pratici posti dallo svolgimento storico e l'opportunismo è la sola linea possibile* ». ¹⁸⁾ Tale considerazione, che condividiamo, si risolve in una critica totale all'intera teoria crociana sulla previsione.

In definitiva, sostenere l'impossibilità di prevedere significa riaffermare l'irrazionale: quell'irrazionale che Croce vuole ignorare e crede di superare nel totale razionalismo idealistico, ma che riappare non appena il suo pensiero è incerto e problematico.

SILVANA POLACCO CECCHINEL

¹⁾ B. CROCE: *Saggio sullo Hegel*, Bari, Laterza, 1948, IV ed., pp. 107-8.

²⁾ Lo scienziato e filosofo H. Poincaré nel 1904 scriveva: « La science prévoit, et c'est parce qu'elle prévoit qu'elle peut être utile et servir de règle d'action. J'entends bien que ses prévisions sont souvent démenties par l'événement; cela prouve que la science est imparfaite et si j'ajoute qu'elle le restera toujours, je suis certain que c'est là une prévision qui, elle du moins, ne sera jamais démentie. Toujours est-il que le savant se trompe moins souvent qu'un prophète qui prédirait au hasard. » E ancora: « *Tout ce que crée le savant dans un fait c'est le langage dans lequel il l'énonce. S'il prédit un fait, il emploiera ce langage, et pour tous ceux qui sauront le parler et l'entendre, sa prédiction* ».

est exempte d'ambiguité. D'ailleurs une fois cette prédiction lancée, il ne dépend pas évidemment de lui qu'elle se réalise ou qu'elle ne se réalise pas. [...] Le savant intervient activement en choisissant par lui-même aucun intérêt; il en prend un si l'on a lieu de penser qu'il pourra aider à en prédire d'autres; ou bien encore si, ayant été prédit, sa vérification est la confirmation d'une loi. Qui choisira les faits qui, répondant à ces conditions, méritent le droit de cité dans la science? C'est la libre activité du savant.» (H. POINCARÉ: *La valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1904, p. 219 e p. 233).

³⁾ B. CROCE: *Logica*, Bari, Laterza, 1958, VIII ed., pp. 215-19.

⁴⁾ B. CROCE: *La Critica*, 1907, pp. 235 sgg., poi in *Conversazioni critiche*, Bari, Laterza, 1942, vol. I, pp. 150-2.

⁵⁾ B. CROCE: *Logica*, op. cit., pp. 215-6.

⁶⁾ Cfr. N. TOMMASEO: *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Milano, G. Reina 1851, p. 740, n. 2618.

⁷⁾ B. CROCE: *Conversazioni critiche*, op. cit., p. 150.

⁸⁾ « Quand les sciences sont très développées, elles emploient de plus en plus rarement les concepts de cause et d'effet. La raison en est que ces concepts sont provisoires, incomplets et imprécis. Dès qu'on arrive à caractériser les faits par des grandeurs mesurables, ce qui se fait immédiatement pour l'espace et le temps, ce qui se réalise par des détours pour les autres éléments sensibles, la notion de fonction permet de représenter beaucoup mieux les relations des éléments entre eux. » (E. MACH: *La connaissance et l'erreur*, Paris, Flammarion, 1908, tr. franc. p. 275).

⁹⁾ B. CROCE: *Conversazioni critiche*, op. cit., p. 151.

¹⁰⁾ In *Logistic Empiricism* scrive: « Non si può più sostenere che un sistema scientifico sia vero, ma solo che è la nostra migliore scommessa sul futuro. Lo scopo della ricerca scientifica è di trovare in ogni situazione quale sia la nostra scommessa migliore; non possiamo mai arrivare a previsioni di cui possiamo essere certi. La scienza è la rete che noi gettiamo nella corrente degli eventi; non dipende soltanto dal nostro lavoro se con questa rete riusciremo a prendere i pesci, se i fatti corrisponderanno alla scienza. Noi lavoriamo e aspettiamo: se non otteniamo risultati, ebbene, avremo lavorato invano. » (H. REICHENBACH: *Logistic Empiricism*, p. 159; la citazione è tratta dal volume *Neopositivismo e unità della scienza* di vari autori, Milano, Bompiani, 1958, pp. 200-1).

¹¹⁾ B. CROCE: *Logica*, op. cit., p. 218.

¹²⁾ « Come forma dello spirito, distinguibile dalle forme positive e reali, l'errore non è; e intorno a quel che non è, la filosofia non trova da filosofare. [...] Quell'errore che ha esistenza, non è errore e negatività, ma qualcosa di positivo, un prodotto dello spirito. E poiché quel prodotto dello spirito è privo di verità, non può essere opera dello spirito teoretico, non vi ha da considerare se non la forma pratica, l'errore che incontriamo come qualcosa di esistente dev'essere prodotto, a suo modo razionale, dello spirito pratico. » *Ibidem*, p. 254.

¹³⁾ G. BRIDGMAN nel I cap. di *La logica della fisica moderna* (Torino, Boringhieri, 1958) espone i punti di vista generali dell'operazionismo. Ne riportiamo, a mo' d'esempio, qualche stralcio: « il concetto è sinonimo del corrispondente gruppo di operazioni » (p. 25); « il vero significato di un termine va cercato esaminando come un uomo lo usa, non cosa ne dice » (p. 26); « la relatività in senso generale diventa un puro truismo, una volta accettata la definizione operativa di concetto, in quanto l'esperienza è descritta in termini di concetti, i nostri concetti sono costruiti con operazioni, quindi è inevitabile che la nostra conoscenza sia relativa alle operazioni scelte » (p. 41); « adottare il punto di vista operativo [...] implica un cambiamento di tutto il nostro modo di pensare, in quanto non ci permetteremo più di usare, come strumenti, concetti dei quali non possiamo renderci adeguatamente conto in termini di operazioni » (p. 45).

¹⁴⁾ B. CROCE: *Logica*, op. cit., pp. 218-9.

¹⁵⁾ *Ibidem*, p. 219. Corsivo nostro.

¹⁶⁾ Così L. GEYMONAT confuta la tesi crociana: « Posso domandare: perché io, quando voglio tagliar legna, prendo la via del bosco e non quella della città, se non perché prevedo che quella via mi condurrà, oggi, come ieri, al bosco? Sarebbe del resto facile constatare che, di fatto, il Croce accetta anch'egli la previsione: per es., nella stessa *Logica* ove combatte "la pretesa ineccepibilità delle leggi naturali". » (*Il problema della conoscenza nel Positivismo*, Torino, Bocca, 1931, pp. 121-2).

¹⁷⁾ D. HUME: *Ricerche sull'intelletto umano e sui principi della morale*, Bari, Laterza, 1927, II ed., spec. sezione IV « Dubbi scettici intorno alle operazioni dell'intelletto », sezione VI « Della probabilità », sezione VII « Dell'idea di connessione necessaria ». Per una chiara esposizione critica del pensiero humiano si veda A. BARATONO: *Hume e l'illuminismo inglese*, Milano, Garzanti, 1944, specie il cap. « Hume e il criticismo », pp. 112-174).

¹⁸⁾ A. GRAMSCI: *Note sul Machiavelli sulla politica e sullo stato moderno*, Torino, Einaudi, 1949, nota 1, pp. 4-5. Corsivo nostro.

WILLIAM BLAKE, POET, PAINTER AND VISIONARY ¹⁾

William Blake is a unique figure in English literature and indeed in the whole history of English civilization. He is at once a great poet, a major pictorial artist, a prophet and a visionary. All great artists, are, of course, in a sense, visionaries—that is they have a gift of fresh and original vision beyond that of other men: but Blake was a visionary in a much more special sense of the word. Like the ancient Hebrew prophets, the medieval saints and the Indian mystics, he saw things that are denied to normal human perception. He had these visions from his earliest youth; he saw God at a window as a little child, and, as a boy, he saw angels in a tree at Peckham Rye and the Prophet Ezekiel in a field. Later he seems to have constantly seen what he called 'spirits'. Sometimes he drew these visions and sometimes they dictated to him. To protect himself against fools and busybodies, he sometimes spoke of his visions with humorous exaggeration. The reports of them gave rise to the rumour among his contemporaries that he was mad and suffered from hallucinations. Actually he was one of the sanest of men and his visions had nothing in common with the hallucinations of madmen. The madmen cannot distinguish their hallucinations from material objects. Blake distinguished his visions very definitely from ordinary sense perceptions. He always insisted that they were products of his imagination, and, when he was asked by a lady 'where he saw them', he said 'here', tapping his forehead. In his *Descriptive Catalogue* he wrote: 'The Prophets describe what they saw in vision as real and existing men whom they saw with their imaginative and immortal organs; the apostles the same'. Blake believed that he had exactly the same power as the Hebrew prophets and Christian apostles and that all men had such powers if they cared to develop their imaginations. Where he differed from the majority of his contemporaries was that these visions were believed by him to have a reality beyond the reality of the material world. The imagination working at its highest intensity he called the Divine Vision,

¹⁾ Conferenza tenuta a Ca' Foscari il 4 maggio 1962.

and believed that through it man was in touch with ultimate reality, when, in his own words, he could

See the World in a grain of sand
And Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.

Blake's greatness as a poet and an artist is only now coming to be fully recognized. He was what we now call an expressionist. He believed that imitation of external nature was only necessary as part of an artist's training; the business of the mature artist in his opinion was not to imitate nature but to find expression for 'vision', i.e. for imaginative states. "I assert for My Self", he writes, "that I do not behold the outward Creation and that to me it is the dirt upon my feet, No part of me. 'What', it will be Questioned, 'When the sun rises, do you not see a round disk of Fire somewhat like a Guinea? O no, no, I see an Innumerable company of the Heavenly host crying, 'Holy, Holy, Holy is the Lord God Almighty. I question not my corporeal or vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro' it & not with it". As a poet, an artist and a thinker Blake was about a couple of centuries in advance of his own age.

Born in 1757 he was fortunate in belonging to a class where his genius was not stifled by a formal education. The son of a small tradesman, he had a happy boyhood in a London which was still, in many ways, like a country town. Memories of the ecstatic innocence of his boyhood rambles in the pleasant country, now covered by the suburbs of the great city, appear in many parts of his writings. He had no regular schooling and gloried in his freedom from it:

Thank God I was never sent to school
To be Flog'd into following the style of a Fool.

His father, though a poor man, seems to have been both remarkably cultivated and remarkably indulgent. He kept the young Blake well supplied with books and prints of famous pictures, which, at that date, were just coming to be available at prices within the range of a poor man's purse. Blake's teachers were the great artists of the sixteenth century, Michael Angelo, Raphael and Dürer and the old English poets Shakespeare, Spenser, Ben Jonson and Milton, and, of course, the magnificent King James Bible. He wanted to be a painter. His father sent him to a drawing school and had him apprenticed to an engraver called James Basire. Basire taught him the craft of engraving very thoroughly, so Blake was fortunate in having a handicraft, which was also an art, to support him throughout his life.

When he had finished his apprenticeship, he went to study at the Royal

Academy School and he was also busy making engravings of his own and other mens' pictures and producing original painting. His friends were a brilliant group of young artists: the Swiss Henry Fuseli (who said that Blake was 'damned good to steal from') and the Englishmen Thomas Stothard and John Flaxman. Flaxman introduced him to a benevolent clergyman, the Reverend A. S. Matthews and his wife. The Matthews were well-meaning but pretentious and priggish people who wanted to pose as patrons of the arts. Mrs. Matthews gave literary parties at her house, and for a time the young Blake was the chief attraction at these gatherings, where, it is said, he used to sing his poems, though he was entirely without musical training. Flaxman and Matthews decided to pay for the printing of a collection of the poems of their young friend. The result was Blake's first book, called *Poetical Sketches*, which was printed but not published in 1782. Why it was not published we do not know. Possibly it was because Blake already disapproved of the ordinary methods of publication. *Poetical Sketches* is a little volume of 74 pages with a rather patronizing unsigned preface probably by Matthews. The poems in it are only Blake's prentice work, most of them written between the ages of 12 and 20 according to the preface, but it is one of the most astonishing first volumes of poetry ever written. The young engraver's apprentice shows himself here to be already the most daring, original and inspired experimenter in poetic technique of his day. The variety and range of the little collection is no less remarkable than the breadth of the culture that lies behind it. It is a great mistake to regard Blake as an isolated rebel cut off from tradition. Like all great artists he was traditional in the best sense of the word; he knew from which of his predecessors he could gain most, and studied their works assiduously. What he took from them he used with complete freedom and originality. A tremendous range of reading lies behind the 74 pages of *Poetical Sketches*: the Bible, Spenser, Milton, Shakespeare, the medieval ballads, Elizabethan lyrics and the 18th century 'preromantic poets', Thomson, Collins, Gray, Cowper, Chatterton and Macpherson's *Ossian*. In a sense the little book is a very literary collection, but the material is transmuted by a vigorous and dynamic genius full of pure and radiant energy. The young poet experiments in practically every type of the fashionable 'new' poetry of the age. There are 'nature' poems in blank verse, love songs in the revived Elizabethan manner, imitations of Spenser, poems of rustic life, a 'Gothick' and a Norse ballad (obviously both indebted to Chatterton) and finally three pieces of rhythmic prose deriving from the fashionable neo-Celtic prose poetry published by the Scotsman MacPherson under the name of the ancient Gaelic bard Ossian. Judged purely as imitation, much of this work is crude and clumsy: 'full of irregularities and defects' as the patronizing Matthews writes in his Preface, but it contains something much more valuable than the correct imitation of fashionable models. Nearly all the poems in the collection are full of original poetic

power; they are the work of a young artist with an astonishing purity of vision and gift of verbal music. Take for example the short blank verse poem called *The Evening Star*. The blank verse judged by eighteenth century standards is clumsy, inaccurate and at time unmetrical, but it is something new and exciting, a lyrical measure with cadences as magical as those of the blank verse of the young Shakespeare:

Thou fair-hair'd angel of the evening,
Now, whilst the sun rests on the mountains, light
Thy bright torch of love; Thy radiant crown
Put on, and smile upon our evening bed!
Smile on our loves, and, whilst thou drawest the
Blue curtains of the sky, scatter thy silver dew
On every flower that shuts its sweet eyes
In timely sleep. Let thy west wind sleep on
The lake; speak silence with thy glimmering eyes
And wash the dusk with silver. Soon, full soon,
Dost thou withdraw; then the wolf rages wide,
And the lion glares thro' the dun forest:
The fleeces of our flocks are cover'd with
Thy sacred dew: protect them with thy influence.

But the most memorable achievements in *Poetical Sketches* are the songs. This song, equal to any of the Elizabethan lyrics in melody and beauty of imagery, is said to have been written when Blake was only fourteen:

How sweet I roam'd from field to field,
And tasted all the summer's pride,
'Till I the prince of love beheld,
Who in the sunny beams did glide.'

He shew'd me lilies for my hair,
And blushing roses for my brow;
He led me through his gardens fair
Where all his golden pleasures grow.

With sweet May dews my wings were wet,
And Phoebus fir'd my vocal rage;
He caught me in his silken net,
And shut me in his golden cage.

He loves to sit and hear me sing,
Then laughing, sports and plays with me;
Then stretches out my golden wing,
And mocks my loss of liberty.

It is remarkable that in this very early poem Blake is already using a very subtle symbolism to express a psychological insight truly remarkable in a boy of fourteen. The recognition that love is not only a joy but a deprivation of freedom is the original observation of a penetrating intellect.

Blake did not stay for long in the circle of the Matthews. The originality of his mind was bound to give offence sooner or later to these commonplace self-satisfied people. We are told that because of his 'unbending deportment' his visits became 'not so frequent' and soon ceased altogether. Nevertheless in the seventeen eighties he moved apparently a good deal in advanced literary and political circles. He belonged to a remarkable group which met at the house of a hospitable radical bookseller called Joseph Johnson, who published Cowper's poems and Wordsworth's early works. This circle included Thomas Paine, the revolutionary pamphleteer and supporter of the French and American Revolutions, William Godwin, the philosophical anarchist, Mary Wollstonecraft, the early feminist and author of *The Rights of Woman*, Dr. Priestley, the great chemist, Josiah Wedgwood, the creator of English pottery and others. Blake wrote once that he 'delighted in good company' but he also had a keen eye for its absurdities.

At some time in the seventeen eighties he wrote his one satiric work called *An Island in the Moon* which was only published in the present century. This extraordinary little prose fantasy interspersed with snatches of verse is a mixture of ironic comedy, indecency, nonsense, and poetry which links Blake with Swift, Lewis Carroll and James Joyce. It is interesting to notice that the pieces of verse in *An Island in the Moon* are quite clearly influenced by contemporary sheet ballads and children's shyness. Among these snatches of verse are three early versions of child poems that were afterwards included in Blake's famous *Song of Innocence*. It seems that at this time Blake was seeking inspiration in a new tradition in place of the bookish tradition which he used in *Poetical Sketches*. This tradition of popular poetry was to form the groundwork of his greatest lyrical achievement *The Songs of Innocence and Experience*.

In 1782 he married Catherine Boucher, a poor illiterate girl, who became a perfect wife for a man of genius; Blake taught her not only to read and write but to draw and help him in his work as an engraver. After the death of Blake's father, the young couple opened a print shop and Blake's younger brother Robert, a youth of great promise, came to live with them and help Blake in his business. At the beginning of 1787 Robert fell ill and William nursed him devotedly, but in February of that year he died. William had a vision of Robert's soul rising through the ceiling and clapping his hands with joy. After this vision, and apparently, as a result of it, a great period of creative activity followed for William. For some time he had been pondering how he could produce books in which his skill as a designer and engraver could be combined with poetic gift. Already in a passage in *An Island in the Moon* he foreshadows the production of books in which 'all the writing would be Engraved instead of Printed, and every other leaf a high finish'd print'. Now, according to Alexander Gilchrist, his first biographer, the spirit of Robert appeared to him in a dream and revealed a

process to enable this ambition to be fulfilled. The result was the invention of a remarkable new art form which Blake called 'illuminated printing'. By a special process he engraved every page of his poems, including both text and illustrations, on copper or pewter plates, forming a single organic design. From these plates the engravings were printed on sheets of paper in monochrome and coloured by Blake and his wife with watercolour. The sheets were then bound up in paper covers and sold for prices ranging from a few shillings to ten guineas. Naturally, only a limited number of these books could be produced. In Blake's day they were bought by a few discerning patrons like his generous friend Thomas Butts. With their powerful, dynamic designs and glowing colours they are now acknowledged to be among the priceless art treasures of the world and the surviving copies are mostly in public collections. After *Poetical Sketches* all Blake's works, with a single exception, were 'published' in this way. He is thus the only English writer who was at once his own printer, illustrator, publisher and bookseller, and the result, of course, was that his work only reached a very limited public in his lifetime. Like the artist-craftsmen of the Middle Ages he was content to produce beautiful books for a few appreciative readers.

The period immediately following Robert's death, which was also the period of the French Revolution, was the time when Blake found himself as a major poet and produced his first important works. The young Blake of *Poetical Sketches* was a poet of transcendent genius and great promise, but he had not yet found a theme. In these early poems he is experimenting in a number of contemporary fashionable forms. If he had continued in this way, he might have become a popular and influential poet in the literary tradition — a successor to Gray, Collins and Chatterton. The illumination that came to him in the period 1783-1789 not only gave a theme but transformed him into a prophetic artist and thinker whose work reached out beyond his own age into regions where few of his contemporaries could even begin to follow him. The theme was nothing less than the nature of the human soul. At that time this was considered a subject for theologians and philosophers. Blake brought to bear on it a highly original mind endowed with what Mr. T. S. Eliot has called 'a terrifying honesty' and penetrating imaginative insight. He came to conclusions similar in many ways to those of modern depth-psychology, but, unlike the psychologists, he treated the subject not scientifically but with the artist's method of symbolism. To carry out his exploration and express his discoveries he created a very elaborate and intricate mythology. This was a long and arduous process extending over many years and much of the difficulty in interpreting his later and longer works comes from the facts that, not only is the mythology elaborate and intricate, but also that Blake is constantly modifying it and adapting it to embody fresh discoveries and insights. His lyrical poems are not much affected by it, but even they cannot be fully appreciated without some knowl-

edge of his ideas and symbols. It is a great mistake to regard Blake as an ignorant man. Like Shakespeare he was a widely read, self-taught writer. He even taught himself Greek, Italian and Hebrew. His debts have been traced by modern scholarship to Neoplatonism, Gnosticism, the occult doctrines of Jacob Boehme and Paracelsus and the visionary writings of the Swedish mystic Emmanuel Swedenborg. He also certainly knew something of Hindu thought from the recently published translations of the Sanskrit Scriptures by Sir William Jones and Charles Wilkins. Nevertheless, as in his poetry and his painting, so in his thought, though he borrowed from many sources, he transmuted all that he borrowed into something original. The starting point of his great exploration is to be found in the first works which he produced, by his new method of 'illuminated printing'. They are two little tracts called *There is No Natural Religion* and *All Religions are One* both engraved about 1788. In these short essays he challenges and refutes the accepted contemporary notions about the human mind derived from Locke and the fashionable rationalist-materialist school. He argues that 'Man's perceptions are not bounded by organs of perception; he perceives more than sense (tho' ever so acute) can discover... The desire of Man being Infinite, the possession is Infinite and himself Infinite. He who sees the Infinite in all things, sees God'.

He identifies the 'true Man' with the 'Poetic Genius' and claims that 'all religions are one' because they are all derived from the same source, the 'universal Poetic Genius'. This seems to be very close to C. G. Jung's doctrine of the 'Collective Unconscious'. Here, at the outset, we have the core of Blake's thought, the contention that the true self is the Imagination or Poetic Genius which is infinite and divine. Such a doctrine, as Blake said, was 'the voice of one crying in the wilderness', far too abstruse for most of his contemporaries and indeed for most readers even in the twentieth century.

Immediately following these two tracts came Blake's first masterpieces in poetry the *Song of Innocence and Experience* of 1789-1794 and *The Marriage of Heaven and Hell* of 1793. In *Poetical Sketches* we saw Blake as a highly gifted young poet in the English literary tradition which came to the eighteenth century from Spenser, Shakespeare and Milton. In *Songs of Innocence and Experience* he makes an entirely fresh start. These poems bear hardly any relation to English literary and academic poetry. Blake's models are now the popular ballads and songs which still continued to be written and sung and sold in the streets as broadsides in the eighteenth century, and particularly the popular collections of poetry for children. A number of these had been published since the seventeenth century such as the very popular *Book of Country Rhymes for Boys and Girls* by John Bunyan (1686) and *Divine Songs for the Use of Children* by Isaac Watts (1715). Besides these religious and moralizing collections, most of the popular Nursery Rhymes (that pe-

cularly English type of popular children's poetry) had got into print in the eighteenth century in the well known Mother Goose collections. We have seen that there are echoes of this sort of poetry in *An Island in the Moon* and there is no doubt that Blake had been studying it when he wrote that work. In *Songs of Innocence and Experience* Blake takes the traditional types of child poem found in collections like that of Watts, the animal poem, the insect poem, the flower poem, the lullaby and the poem about the lost or forsaken child, and transforms them by treating them, not didactically like the older poets, but symbolically. *Songs of Innocence and Experience* are not poems for children or (in the ordinary sense of the words) poems about children. Blake is a symbolist and an expressionist. His subject is not so much children as the idea of childhood. On the title page of the double collection he makes this clear when he announces that the poems show 'The two contrary states of the human soul'. These songs are perhaps the purest lyrical music in the English language. The lovely poem with which *Songs of Innocence* opens is highly significant:

Piping down the valleys wild,
Piping songs of pleasant glee,
On a cloud I saw a child,
And he laughing said to me:

'Pipe a song about a Lamb.'
So I piped with merry cheer.
'Piper, pipe that song again;'
So I piped: he wept to hear.

'Drop thy pipe, thy happy pipe;
Sing thy songs of happy cheer.'
So I sung the same again,
While he wept with joy to hear.

'Piper, sit thee down and write
In a book, where all may read.'
So he vanish'd from my sight,
And I pluck'd a hollow reed,

And I made a rural pen,
And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.

Here is the ideal child telling the poet to 'pipe' (i.e. to make music) not to teach. He is to make music for the sake of joy not to convey a lesson. There is a flowerlike delicacy of form and texture in these poems hardly rivalled even in Shakespeare's lyrics. The freshness and spontaneity of such a poem as 'Infant Joy' are as astonishing as its entire freedom from mawkishness or sentimentality:

'I have no name:
I am but two days old.'
What shall I call thee?
'I happy am,
Joy is my name.'
Sweet joy befall thee.

Pretty joy!
Sweet joy but two days old,
Sweet joy I call thee:
Thou dost smile.
I sing the while,
Sweet joy befall thee.

The *Songs of Innocence* are a picture of an ideal world of childhood, a sort of golden age, where children play in the fields and are watched over by angels; curiously enough it is also the world of eighteenth century London with its child chimney sweeps and poor charity school children. There is always a realistic streak in Blake even in his most idyllic moods. In *Songs of Innocence*, however, the poor little chimney sweeps are consoled by a vision of a heaven of childhood, where angels unlock the coffins and set the dead children free:

Then down a green plain, leaping, laughing they run,
And wash in a river, and shine in the sun.

The little boy lost is found by a God who appears like his father dressed in white and kisses the child and leads him by the hand to his mother, and the Charity School children in the first Holy Thursday poem are seen in their red, blue and green dresses as 'flowers of London Town' flowing like the river Thames into St. Paul's Cathedral. The title page of *Songs of Innocence* shows happy children reading at their mother's knee. The title page of *Songs of Experience* shows the same children confronted by the fact of death; they are seen weeping over the bodies of their dead parents laid out on a bier. The opening poem of this series instead of being addressed by a child to a happy piper is spoken by a prophetic bard who calls on 'the lapsed Soul' to renew her fallen light and on the Earth to 'arise from the dewy grass'. But the Earth, 'her locks cover'd with grey despair' answers with a bitter reproach against 'the selfish father of men', a tyrannous god of repression, the enemy of joy, life and love. This is the first appearance in Blake's poetry of the abstract God of law and rationalism, the God of the churches, whom he later named Urizen (= You - Reason), the embodiment of conventional morality, sometimes also called by Blake 'Nobodaddy' (i.e. the father of nobody). The key-symbol of *The Songs of Innocence* is the Lamb; the corresponding symbol of Experience is the Tyger (Blake uses this archaic spelling), the subject of the great lyric in *Songs of Experience* which is one of Blake's

most astonishing achievements, perhaps the greatest symbolic lyric in the English language:

Tyger, Tyger, burning bright,
In the forest of the night:
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare sieze the fire?

And what shoulder, and what art
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat:
What dread hand? and what dread feet?

What the hammer? what the chain,
In what furnace was thy brain?
What the anvil? What dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

This is a symbol with a vast depth of meaning behind it. This meaning can only be crudely hinted at if we say that the Tyger 'stands for' lust, power and cruelty, the mystery of evil seen from the tragic viewpoint as a necessary part of the universe, whose full horror must be faced, and, when it is faced, will be seen to include a strange and haunting beauty.

The London of the age of George III is present in the *Songs of Experience* as in the *Songs of Innocence*, but it is seen now in a very different light. Blake had learnt much from his radical friends at Joseph Johnson's bookshop, and the French Revolution had opened his eyes to the terrible social evils of his time, the poverty and misery of the mean streets of the new industrial England. The second Holy Thursday poem forms a poignant contrast with the first in *Songs of Innocence*. Instead of a vision of happy children streaming into St. Paul's Cathedral we have now a bitter cry of protest against the inhumanity of a rich country in which so many children are poor and unhappy:

Is this a holy thing to see,
In a rich and fruitful land,
Babes reduced to misery,
Fed with cold and usurious hand?

An even more powerful indictment of the evils of the new industrial society is to be found in the great poem called *London*:

I wander thro' each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every Man,
In every infant's cry of fear,
In every voice; in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear

How the Chimney Sweeper's cry
Every blackning Church appalls,
And the hapless Soldier's sigh
Runs in blood down Palace walls

But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlots' curse
Blasts the new-born Infant's tear
And blights with plagues the Marriage hearse

Here Blake's penetrating vision reveals in its naked horror a world ruled by the unrestrained power of money.

Already there are signs in the *Songs of Innocence and Experience* that Blake was looking for some sort of synthesis: a philosophy that would transcend the categories of 'good' and 'evil'. He deeply sympathised with the French Revolution, defended Tom Paine its English champion, and is said actually to have worn the red cap of liberty, the badge of the revolutionists in public. He wrote a fine fragment of an epic on the Revolution, which was printed but not published, but a far more fundamentally revolutionary work was that extraordinary book called *The Marriage of Heaven and Hell*. This work, partly in free verse and partly in terse sinewy prose, is the most complete and outspoken expression of Blake's thought up to-date. Like Nietzsche's *Zarathustra* (which it anticipates in many ways) it is at once a poem, an expression of philosophic ideas and a prophetic vision. Here Blake enunciates his famous doctrine of 'Contraries' and his re-interpretation of the moral values of his age: 'Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.

From these contraries spring what the religious call Good and Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy.

This passage anticipates Freud and the psychoanalysts. Blake's 'evil' here is Freud's libido, the fundamental psychic energy. The next section begins with a statement of traditional moral doctrine: 'That Man has two real existing principles: Viz: a Body and a Soul. That Energy call'd Evil, is alone

from the Body; and that Reason call'd Good is alone from the Soul'. This is followed by a reply in which the 'diabolical' contraries are proclaimed: 'Man has no Body distinct from his Soul; for that call'd Body is a portion of Soul discerned by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age. Energy is the only life, and is from the Body; and Reason is the bound or outward circumference of Energy. Energy is Eternal Delight'. Here Blake is preaching the conception of a human totality and denying the right of any creed to dwarf or amputate any true manifestation of life. He is, in fact, enunciating a new psychology and hence a new morality founded on energy and expression as opposed to inhibition and repression. The next section is very famous; it contains Blake's daring and memorable criticism of Milton's *Paradise Lost*: 'In Milton the Father is Destiny, the Son a Ratio of the five senses, and the Holy-Ghost Vacuum'.

Note: the reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels and God, and at liberty when he wrote of Devils and Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it. In the following sections Blake tells how he visited hell, made the acquaintance of devils and collected certain 'Proverbs of Hell'. These proverbs contain some of his most profound and concentrated wisdom, anticipating Nietzsche in their praise of heroic energy and D. H. Lawrence in their wonderful sense of creative activity:

'Drive your cart and your plow over the bones of the dead.'
'The road of excess leads to the palace of wisdom'
'Prudence is a rich, ugly old maid courted by incapacity'
'He who desires but acts not breeds pestilence'
'A fool sees not the same tree that a wise man sees'
'The most sublime act is to set another before you'
'Prisons are built with stones of law, brothels with bricks of religion.'
'The pride of the peacock is the glory of God'
'The lust of the goat is the bounty of God'
'The nakedness of woman is the work of God'
'Joys impregnate, sorrows bring forth'
'The cistern contains: the fountain overflows'
'The tygers of wrath are wiser than the horses of instruction'
'To create a little flower is the labour of ages'
'Sooner murder an infant in the cradle than nurse unacted desires.'

The last section contains a revolutionary re-interpretation of the character of Christ: 'Jesus was all virtue and acted from impulse, not from rules'. It may be noticed that, although Blake supported the French revolution, he was not in sympathy with the materialist and anti-religious views of his revolutionary friends. He believed that the churches had betrayed Christianity and he wanted not to abolish it but to give it a fresh and dynamic re-interpretation. *The Marriage of Heaven and Hell* closes with an exultant *Song of Liberty* a hymn of faith in the revolution ending with the great affirmation which is at the very centre of Blake's teaching:

'Everything that lives is Holy.'

What might be called the revolutionary phase in Blake's career ended with *The Marriage of Heaven and Hell*. In 1794 he went to live with his wife at Lambeth and stayed there for six years. The French Revolution had culminated in the Terror, which deeply disappointed its English supporters. The government of Pitt in a panic had taken severe repressive measures. Paine, to whom Blake gave a prophetic warning, fled to France, and the circle at Johnson's bookshop was broken up. Blake never gave up his radical principles, but became less and less interested in politics and wholly absorbed in his art and his great task of spiritual exploration. At this point the revolutionary is transmuted into the prophetic artist. In these years he composed and engraved a whole series of works which are sometimes called the Lambeth Books: *Europe*, *America*, *The Book of Urizen*, *The Book of Ahania* and *The Book of Los*. They contain some of his most magnificent works as an engraver and designer and some of his most powerful and suggestive thought. As poetry they are less satisfactory, though there is hardly a page in them that does not contain memorable lines and phrases. But this was a time of agonizing experiment for Blake when he was evolving his peculiar symbolic mythology; the figures in this mythology 'stand for' certain qualities but they are no mere allegorical personifications of these qualities. They have lives and identities of their own and, as D. H. Lawrence wrote in another connection, 'you can never explain them away because their value is dynamic, emotional, belonging to the sense-consciousness of the body and soul, and not simply mental'. The centre of Blake's mythological scheme is to be found in the four figures which he calls 'the Four Zoas': Tharmas, Luvah, Urizen and Los. These figures represent the four eternal principles in the universe and the mind of man. Tharmas is the body, the life of animal instinct; Luvah is emotion and also sexual passion. Urizen, as we have already seen, is rationality, authority and abstract reason; Los is imagination, the creative and artistic principle. Besides this fourfold mythological scheme, there is a twofold psychological division. Every man has a 'spectre', which is the rational, abstract masculine part of him (= perhaps Freud's *Super-ego*) and an 'emanation', the feminine, poetic, unselfish part (= perhaps Freud's *id* and Jung's *anima*). Modern man is suffering because the spectre and the emanation are at war with each other:

My Spectre around me night and day
Like a Wild beast guards my way.
My Emanation far within
Weeps incessantly for my Sin.

There are other mythological figures too: Albion who is England and also the natural man, Vala who represents Nature and unregenerate woman-

hood, Orc, the terrible fiery boy who is the spirit of violent rebellion, Jerusalem who is the divine womanhood and Jesus, the complete Man or Divine Humanity. When Blake was working on a great set of illustrations for the popular eighteenth century poem Young's *Night Thoughts*, in 1795, he seems to have realised that he must use his mythology to create a new synthesis and that to do this he must produce a great poem that would not only show the fall of man but also his regeneration, in fact, a combined *Paradise Lost* and *Paradise Regained*. Blake was a lifelong student and admirer of Milton and also a severe critic of his work. He believed that the account that Milton gave of the Fall was false. For Blake the Fall is due to the disintegration of the soul caused by the disharmony between the Zoas and the fact that they have fallen under the dominion of Urizen, the abstract reason. It should be noticed that Urizen for Blake is not simply evil and Los not simply good. They are both necessary, and in Blake's own words 'contraries' not negation. The regeneration of man can only come through a new harmony of the Four Zoas and this can only be produced by the annihilation of the selfhood, the false self in man which prevents him from seeing the truth and achieving spiritual integration. Blake's first attempt to use his mythology to express these doctrines is to be found in the long poem which he called at first *The Four Zoas* and afterwards revised under the title of *Vala*. He worked on this poem between 1799 and 1800, but never satisfied himself sufficiently to engrave it. He put it aside in 1800, when he accepted an invitation from William Hayley, a rich dilettante poet and land-owner to go and live in a cottage on his estate at Felpham in Sussex. Hayley was an amiable, well meaning, stupid person, who wanted to patronize Blake and turn him into a sort of tame artist on his Sussex estate. At first Blake was enchanted by the scheme, but soon found Hayley intolerable and returned to London after three years at Felpham. The Felpham experience, however, meant much to Blake; he was deeply moved by the beauty of the Sussex landscape and stimulated by his differences with Hayley. While he was at Felpham he composed his epic *Milton*, perhaps the most perfect of his long poems. In this astonishing work he introduces the figure of Milton into his mythological scheme. In *The Marriage of Heaven and Hell*, he contends that Milton unconsciously identified himself with Satan and made him the real hero of his epic. Now Blake shows how Milton must be brought to recognise that Satan was his own 'selfhood' or principle of energy (the 'hell' of *The Marriage*), and that, to be redeemed, Milton must annihilate Satan or selfhood, not by violence but by forgiveness. In terms of Blake's psychology he had to find his spectre and reunite it with his emanation. So at the beginning of the poem we find Milton a hundred years after his death in Eternity, 'unhappy tho' in heaven'. The theme of the poem is Milton's descent from Eternity into the temporal world (which is also the body of William Blake), to be reunited first with his spectre or Satan and then with his emanation Ololon, the 'anima' or fem-

inine principle. It is a great adventure, greater than the voyage of Satan in *Paradise Lost*, an adventure which even Jesus himself could not perform because he has no frustrated and isolated spectre and emanation. Milton descends into Beulah or the sexual world which his rigid puritanism had denied to him while he was on earth and journeys on to the hell of Ulro or the material world, where he meets Urizen or Satan, his spectre. After a long struggle, Milton with the aid of Albion or England, casts Satan into the fiery lake of Los or the Imagination, so Satan (or the deathly part of him) is annihilated, in Blake's own memorable phrase:

All that can be annihilated must be annihilated.

Then Milton, who has returned to Beulah, at last meets Ololon, his emanation, and she is dismayed at what she sees. But Milton comforts her by explaining that what has been destroyed is the Negation or evil 'selfhood':

'The Negation must be destroy'd to redeem the Contraries.
The Negation is the Spectre, the Reasoning Power in Man:
This is a false Body, an incrustation over my Immortal
Spirit, a Selfhood which must be put off & annihilated alway.
To cleanse the Face of my Spirit by self-examination,
To bathe in the Waters of Life, to wash off the Not Human,
I come in Self-annihilation and the grandeur of Inspiration...'

There follows an apocalyptic scene in which Ololon herself is dissolved, or rather reunited to Milton, freeing 'into the depths of Milton's shadow, as a Dove upon the stormy Sea'. The four Zoas blow their trumpets. Jesus, the 'One Man', the perfectly integrated spirit appears. Milton (who is also Blake) becomes Jesus. All this happens in a moment of inspiration, as Blake stands in his cottage garden at Felpham, while Mrs Blake, his 'sweet Shadow of Delight stood trembling' by his side.

Three years after he finished *Milton* Blake engraved his second great epic *Jerusalem*. This is a much more elaborate and difficult work than *Milton*. It is the final statement of Blake's esoteric wisdom; it is also the most splendid of his illuminated books consisting of one hundred engraved pages, each one of which is an artistic masterpiece, some of them being among Blake's grandest designs. *Jerusalem* is a mythological epic, not a symbolic record of personal experience like *Milton*. It has six chief characters, three male and three female: Los, Albion and Jesus, and Vala, Enitharmon and Jerusalem. The plot is quite simple. Albion, the natural man (who is also England and Blake himself) at the beginning of the story is asleep in 'the land of shadows', dead to eternity. He must be awakened and redeemed, and this can only take place when he is reunited to Jerusalem, his emanation and spiritual bride. His awakening is the work of Los, the artist, who labours incessantly to build Golgonooza the city of imagination:

Therefore Los stands in London building Golgonooza,
Compelling his Spectre to labours mighty; trembling in fear
The Spectre weeps, but Los unmov'd by tears or threats remains.

“ I must create a system or be enslav'd by another Man's.
I will not Reason and Compare: my business is to Create. ”

Albion's final redemption comes through the example of Jesus, the Complete Man. Jesus, you may remember, played an important part in *Milton*, but the crucifixion is not mentioned in that poem. In *Jerusalem* it is central, representing the only way in which the 'Identity' or true personality of Albion can be liberated. The crisis of the poem is in the fourth chapter, addressed to the Christians, where Albion sees the crucified Jesus (the subject of perhaps the most impressive of the engraved designs) and asks why he should suffer:

'Cannot Man exist with Mysterious Offering of Self for Another?'

The answer of Jesus to this question is Blake's supreme religious utterance:

Jesus said: “ Wouldest thou love one who never died
For thee, or ever die for one who had not died for thee?
And if God dieth not for Man and giveth not himself
Eternally for Man, Man could not exist; for Man is Love
As God is Love: every kindness to another is a little Death
In the Divine Image, nor can Man exist but by Brotherhood. ”

At this point Jerusalem, the 'lovely Emanation of Albion', awakes and is united to Albion. Their embrace is the subject of a magnificent design. In the heavens the 'innumerable Chariots of the Almighty' appear and it is notable that beside the chariots of Shakespeare, Milton and Chaucer are seen those of Blake's old enemies, Bacon, Newton and Locke, a recognition that science and rationality have a place in Eternity as well as poetry and imagination.

Blake may be described as a romantic who transcended romanticism. Alone among the romantic poets he achieved a vision of the complete man or Divine Humanity in which the Four Zoas or spiritual principles are united in a creative tension. This vision is expressed in its most memorable form in the famous lyric that occurs in the Preface to *Milton*. This lyric (popularly called *Jerusalem*, though not to be confused with the epic of that name) is often sung as a hymn in England, and, indeed, has become a kind of second national anthem. The people who sing it doubtless think of it as a mere vague aspiration towards a better world. Actually it is far more than that; it is a precise statement of Blake's great theme of regeneration, in which the Divine Humanity (Albion) is released from the prison of Selfhood by bringing all the powers of the soul into creative activity:

And did those feet in ancient time
Walk upon England's mountains green?
And was the holy Lamb of God
On England's pleasant pastures seen?

And did the Countenance Divine
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem builded here
Among these dark Satanic Mills?

Bring me my Bow of burning gold:
Bring me my Arrows of desire:
Bring my my spear: O clouds unfold!
Bring me my Chariot of fire.

I will not cease from Mental Fight
Nor shall my sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In England's green and pleasant Land.

VIVIAN DE SOLA PINTO

PANORAMA PERSONAL DE LA ACTUAL LITERATURA EN CHILE

¿Puede hablarse de la cultura literaria en Chile como de un todo que se basta, bien delimitado y susceptible de examen, comparación y juicio?

La respuesta más obvia está en las numerosas publicaciones sobre literatura chilena que aparecen, bajo auspicios oficiales o privados, en Chile y en otras partes. Pero esa respuesta es interesada: el solo hecho de que se elija a la «Literatura chilena» como materia de estudio, impone considerarla un fenómeno real y armónico, valioso, característico. Da por descontadas, además, muchas otras condiciones que las literaturas tradicionales cumplen a precio de tiempo y oro, a fuerza de hombres que han dedicado sus vidas a las palabras, a las ideas y afectos que buscan palabras, a los actos de las palabras.

La unidad de cualquier literatura no depende en general de límites geográficos, caracteres raciales o acontecimientos históricos, si bien todo ello es elemento de tal literatura. Lo distintivo y absoluto es el lenguaje en que un pueblo, raza o nación manifiesta su experiencia, y la tradición del idioma será la viga maestra de su literatura, aunque la comunidad ignore el tamaño de la viga y sus puntos de apoyo.

Estas afirmaciones tan concluyentes se justifican quizá en boca de un sudamericano dispuesto a evitar el rabioso nacionalismo político y la desconfianza u odio hacia lo español que, durante más de cien años, han construido paredes aisladoras, tapando la vista a lo más cercano y abriéndola, por defectos de construcción, a paisajes lejanos o ilusorios, observados a medias y malamente recordados. Acaso correspondan también a la verdad. Por más que se habla hoy en día de «literatura Americana» refiriéndose a la escrita en los Estados Unidos de Norteamérica, raras veces he leído defensas plausibles de aquella orgullosa denominación y jamás alguna convincente. A menos que se abogue por la existencia de un «American Language», diverso del inglés y dotado de leyes propias, tal como D. F. Sarmiento abogó en el siglo pasado por un castellano de América, sin probarlo.

Como sea, la persona a la cual se ha permitido suscribir un panorama *personal* de la cultura literaria en Chile estima que no debe hablarse de «li-

teratura chilena » sino de « literatura escrita en Chile » o « literatura escrita por chilenos », una y otra, naturalmente, en castellano; a cuya tradición estas obras pertenecerían. En otras palabras, la poesía y prosa de este país tan distante de la península ibérica sería vecina inmediata de las obras nacidas en Málaga o en Madrid, mientras el verso y la prosa catalanas, por ejemplo, son productos de otro continente.

Marcelino Menéndez y Pelayo dijo en una de sus Historias o Antologías que Chile era país de juristas e historiadores, no de poetas, y los chilenos lo aceptaron sumisos con cierta soberbia de pueblo frío y quitado de bullas inútiles. El ilustre Menéndez y Pelayo tenía razón... entonces. El mejor libro nacional era *Recuerdos del Pasado*, un volumen de memorias en que a las aventuras privadas de Vicente Pérez Rosales, su autor, se mezclaban descripciones de sucesos históricos y empresas colonizadoras. El más grande intelectual del siglo, D. Andrés Bello, era jurista profundo e intervino en el Gobierno, estimuló los estudios de historia y escribió poesía de ocasión, a veces de tema patriótico. Quienes cultivaban el verso y la novela ejercían asimismo funciones públicas o profesionales liberales que temperaban todo arrebato; muchos de ellos compusieron obras jurídicas o ensayos políticos; ninguno puede ser estimado exclusivamente un artista.

Sin embargo, y por causas difíciles de establecer, la situación ha variado en este siglo de un modo extraordinario. Fuera de la enorme *Historia de Chile* de Francisco Antonio Encina, que tiene más páginas de interés literario que ninguno de sus precedentes nacionales, la importancia de las obras históricas ha decrecido; los juristas pierden día a día sus privilegios intelectuales; los escritores proliferan, toman conciencia de su número y quieren crear conciencia de su valor.

Estas circunstancias no sirven, por sí mismas, para conferir un valor efectivo a la literatura escrita en Chile, pero coinciden con la presencia de varios escritores que ocupan lugares destacados en la literatura de lengua castellana y que los merecerían en cualquier otra.

Sus nombres son Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. Resulta singular que se trate sólo de poetas, aunque los tres han escrito, con diversa fortuna, páginas de prosa no desdeñable.

Los tres pertenecen a generaciones inmediatas. Neruda visitaba a Gabriela Mistral cuando ésta hacía clases en Temuco, la lluviosa ciudad del sur de Chile donde vivió su niñez y juventud el autor de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Huidobro, perteneciente a una antigua familia colonial, disputaba ásperamente con Neruda, que en esa época se llamaba aun Nefthalí Reyes. De los tres, sólo Neruda vive ahora; Vicente Huidobro murió en 1948 y la Mistral en 1957, doce años después de recibir el premio Nobel.

El relativo aislamiento cultural de Chile ha transformado las obras de estos autores en puntos de referencia absolutos, verdaderas categorías univer-

sales. Los poetas jóvenes, con gusto o a disgusto, se asignan como padres secretos a Neruda o a Gabriela Mistral o a Huidobro; en caso contrario, se declaran polos opuestos de Neruda, la Mistral y Huidobro, con lo que reconocen de nuevo su virtud definitoria.

Quien posee más discípulos, colaterales o directos, es Pablo Neruda. La variedad y abundancia de sus libros, la rapidez con que ha volcado su experiencia íntima y la de sus semejantes en poemas que parecían formar parte de los hechos (recuérdese *España en el Corazón*), sus intentos de crear una epopeya con la vida común de los americanos (*Canto General*), su elogio constante de lo minúsculo, su aprovechamiento sensual de cada cosa, de cada persona o situación (*Odas Elementales*, etc.), entusiasman justamente en la medida en que facilitan el trabajo de los poetas que vienen tras él: todo puede ser dicho, todos los modos son posibles; más que la palabra del poema importa una especie de gracia interior, natural, no sobrenatural, una disposición a ser el eco y reflejo de situaciones, cosas y personas. La moral que sostiene esta actitud no ha sido aprendida de igual manera: esa voluntad de permanecer en el mundo, admitiendo lo precario y fugaz del mundo, atribuyéndole un orden (sea el marxista de Neruda u otro), dominando la naturaleza, no ha generado discípulos resueltos. Con todo, es la clave de la poesía y tal vez de la vida del poeta. Después de la obra inicial, que lo confirma, las tres *Residencias en la Tierra*, publicadas con posterioridad a 1930, pintan un mundo de tiendas de ortopedia y eriales, por el cual pasa el hombre «indiferente, como un cisne de fieltro», aun cuando a la vez llora a gritos; el eje de más de un poema es el término «sucede», que hace de las experiencias más personales y destructoras un evento manejable, superado: «Sucede que me canso de ser hombre». Incluso aquello que ocurre en el momento mismo de hablar es un objeto; el horror, el odio, no son más grandes que una dentadura postiza en una taza de café. La voz «permanecer» se repite a menudo en estos libros.

En *Alturas de Machu Picchu* (1948), su mayor poema según algunos, la historia personal de este hombre que sobrevive al mundo se hace modelo de una «ascensión» en que el «roedor» subterráneo enfrentado a las piedras indestructibles de la ciudad antigua, acepta su realidad como un hecho ya no sólo inevitable sino además comprensible, pues en él intervino el dolor de Juan y Pedro, la vida y la muerte de quienes las colocaron y pisaron y pulieron, y Juan y Pedro son sus hermanos, los hombres. El *Canto General* parte ya de esta conclusión; las *Odas* y los libros posteriores, el último de los cuales, *Plenos Poderes*, fue publicado en 1962, recuperan, después del sufrimiento y la Historia, las alegrías y pequeñas historias.

Vicente Huidobro, nacido en 1893, vivió largos años en París y escribió buena parte de su obra en francés (*Horizon Carré*, *Saisons choisies*, *Tout à coup*, etc.). Con frecuencia se lo encuentra en Memorias literarias y sociales

de la época; Vincent Huidobro fue personaje de «les années folles». Radicado en Madrid, indujo a un movimiento literario que tomó el nombre, muy prudente y hasta monárquico, de Ultraísmo; sus consecuencias no fueron mayores. Llegó a Chile y en la década del 30 se reunieron a su alrededor numerosos poetas, atraídos por la reputación de quien escribía y polemizaba con Reverdy sobre la paternidad del Creacionismo, «Créationisme». No se equivocaban: Huidobro tenía el don de transmitir sus experiencias. El problema era más bien que sus experiencias no admitían repetición: constituían *experimentos*, juegos cuyas reglas se inventaban al instante de jugarse, alquimia del verbo en que no se arriesga el destino (como en el caso de Rimbaud), en que no se arriesgan más que los verbos. Los seguidores de buena gana y los seguidores de mala gana de Vicente Huidobro han debido perder muchos años en su huella; los hay que perdieron definitivamente el camino.

La Mistral, en cambio, no tuvo séquito literario. Séquito real o regio, sí, porque atraía como las Personas que pueden dispensar favores; junto a teósofos y señoras de sociedad, también gozaron de sus palabras algunos escritores; mas no era literatura lo que buscaban, sino ese don supremo de adquirir importancia a los propios ojos por la mera proximidad de un ser que parecía de Otro mundo y también de éste, o acaso, en realidad de Este, alguien que le daba significado al mundo.

Su obra, más breve que la de Huidobro, mucho más que la de Neruda, se reduce a *Desolación* (Nueva York, 1922), *Tala* (Buenos Aires, 1938), *Lagar* (Santiago, 1954) y otros dos volúmenes menores. La primera, *Desolación*, apareció cuando Gabriela Mistral era ya un nombre mágico para muchos, ocultando el nombre civil de Lucila Godoy Alcayaga. No obstante, fue en la época de *Tala* que creó, a espaldas de su imagen ya famosa, la poesía más duradera escrita en Chile durante el siglo, la menos sujeta a la usura de los cambios de sensibilidad. Así puede calificársela ahora, a los veinticinco años de su publicación. ¿Con qué fundamento? Quizá con el que ofrecen dos poetas jóvenes, de los más dotados: David Rosenmann Taub y Alberto Rubio. En ellos las experiencias de Gabriela Mistral, en el uso del lenguaje, están recogidas y asimiladas; son experiencias generales, no como las de Huidobro, sin ambición de singularidad y sin frivolidad alguna. Por otra parte, el respeto de la Mistral por la métrica tradicional castellana es mucho mayor que el de Neruda y el de Huidobro; éstos practicaron con insistencia el verso libre, según el modelo francés Huidobro, según las costumbres del *blank verse* inglés y el versículo de Whitman, además del francés, Neruda. Conviene anotar que en castellano no puede considerarse establecido el verso libre como instrumento formal; el desarrollo métrico de Neruda, si cupiera estudiarlo aquí, demostraría claramente esa afirmación. De tal modo, la obra de Gabriela Mistral adopta inmediatamente un sentido si se la ve en la perspectiva normal, esto es en la extensa y rica tradición de la literatura castellana: lo cual

es difícil respecto a las obras de Neruda y Huidobro, más arbitrarias a la luz de aquella perspectiva, menos « económicas », si se permite la expresión.

La actual cultura literaria en Chile ¿incluye sólo esos tres nombres? Sin duda no; hay nombres en gran número, se han llenado volúmenes con ellos, se preparan nuevos volúmenes. Pero si creemos que el aporte de Chile a la literatura castellana es considerable sólo en poesía y gracias a tres autores, para decirlo crudamente, lo sensato es detenernos algo más en este género, mencionar a uno y hasta a dos poetas anteriores a los más grandes y referirnos a uno de los que vienen después. En seguida, y sin ánimo de inventariar bienes y males, podrá decirse algo acerca de la prosa.

A principios de este siglo escribía en revistas y en hojas volantes un joven de origen social desconocido, de educación rudimentaria y maneras desabridas, pero capaz de acuñar en verso las más exactas observaciones que se hayan hecho sobre el alma popular chilena. El joven, Carlos Pezoa Véliz, murió a los 28 años y su único libro, póstumo, se llamó *Alma Chilena*. Distinguidos escritores de esos años confiaban en la inmortalidad modesta que sus obras les darían en este país; pero Pezoa Véliz la ha obtenido antes que ellos y probablemente la conservará. Su único rasgo común con los tres poetas mayores, si no yerro, es un cierto escepticismo dirigido a las cosas y a los hechos, un intento de mirarlas por el revés, o de ver a través suyo o por debajo; lo cual suele traducirse en humorismo. Esa cualidad sigue obrando en cuantos escriben prosa y verso en Chile.

Pedro Prado (1886-1952) fue poeta y prosista. Refinado, instruido, encantador, fue el reverso de Pezoa y, no obstante, compartió esa ironía hacia las cosas que es un modo de dominarlas. Su obra es miscelánea, poesía en verso libre, poemas en prosa, sonetos, poemas dramáticos, novelas. De toda ella puede sacarse un buen puñado de poesía viva, útil ahora y hermosa mañana, pero no un fruto perfecto, colmado de sí, prodigioso. ¿En qué radica, entonces, el mérito de Pedro Prado? En que fue el primero que trató de crear en Chile obras de arte que tuvieran un valor universal; no perseguía la fama, pues era discreto, sino redimir la inocencia y rusticidad de la vida en este país dándole un carácter comprensible a todos los hombres en cualquier lugar. Quiso idear, para ello, una leyenda cargada de sentidos, la de *Alsino*, pero, como su protagonista, volaba con intermitencias.

En Chile se dice que el sucesor de los poetas mayores tiene 48 años y se llama Nicanor Parra. Las traducciones de sus *Poemas y Antipoemas*, al inglés y a otras lenguas, abonan ese dicho. Su personalidad, que corresponde muy bien al título de su libro principal, ha ejercido influjo en poetas más jóvenes y él lo alimenta con nuevos poemas, que inducen a la discusión y promueven escándalo. Ninguno de los autores citados usa con tanta soltura y violencia del sarcasmo, la ironía, la sátira, el humorismo. Es decir, el poeta confronta aquí una realidad perversa o torpe o irrisoria con ciertas normas de conducta ideales, no muy precisas, quizá contradictorias, pero de acentuado tipo moral.

Es probable que Parra no asintiera a este juicio, pero lo creemos adecuado, excepto en relación al humorismo que siempre es mezquino y no ofrece nada a cambio de lo que corroe.

Nuestro criterio para elegir a los prosistas chilenos más representativos no será el de su reputación internacional, como en el caso de los poetas, pues su fama relativa excede apenas las fronteras nacionales. Será preferible imaginar ahora el efecto que producirían tres o cuatro de estos escritores si sus obras se tradujeran a otra lengua europea, al italiano por ejemplo, y escoger a los que no sufrirían merma.

Mi propio juicio se inclina por Joaquín Edwards Bello, José Santos González Vera y Hernán Díaz Arrieta. Los tres nacieron en los últimos años del siglo pasado y siguen escribiendo activamente. Reconozco que ninguno de ellos, según mis noticias, ha gozado de las ventajas de una traducción a otros idiomas, como sí ocurre con autores más jóvenes: Manuel Rojas y Benjamín Subercaseaux, vertidos al inglés en Norteamérica, o María Luisa Bombal, cuyas obras se han publicado en inglés y en francés. Pero los libros de Edwards Bello, González Vera y « Alone » (seudónimo de Hernán Díaz Arrieta) tienen una mayor carga de experiencia humana, de vida real en esta comunidad precaria y estrecha, la madurez de quienes aceptan su realidad y la reproducen sin halagüeñas deformaciones. Ni uno solo entre los escritores más jóvenes parece tener esta virtud heroica, que significa el reconocimiento y aprovechamiento de numerosos defectos, de manera que la « actualidad » de nuestra prosa está aun en las manos de estos creadores de sesenta a ochenta años.

Es curioso que los tres frecuenten géneros literarios en cierta medida híbridos y en todo caso menores. Edwards Bello y « Alone » han publicado casi toda su producción en periódicos, en calidad de crónicas literarias o de actualidad; en ese marco han creado un auténtico mundo de ficción, en que el protagonista principal es quien firma el artículo, quien comenta un libro, o rememora un hecho social o político, o describe países extranjeros conocidos o no. González Vera, por su parte, es un memorialista de su vida y de la ajena, autor de biografías de sus amigos y de cuentos en que asoman cosas vistas y caras con aire de familia, todo en clave y con la clave a la mano. El humor y la ironía son elemento común a los tres, y esto hace reflexionar si se lo relaciona con lo apuntado sobre los poetas. Se llega a pensar que la única forma segura de entender la realidad criolla es desdeñándola o « mirándola en menos » con cariño.

Edwards Bello es a veces muy amargo. Sus primeras novelas (pues ha escrito novelas en buena cantidad) eran de una violenta crítica social, que lindaba con la torpeza simplificadora. Más tarde, en *Valparaíso, la ciudad del viento*, una de las versiones de su autobiografía juvenil novelada, el mal es atribuido, con más razón, a causas múltiples y complejas: psicológicas, sociales, económicas, políticas. Edwards Bello residió en Río de Janeiro, París

y Madrid, y ha dejado libros relatando sus experiencias en todas esas capitales; pero las narraciones maestras que podrían esperarse de él, sus grandes Memorias nacionales, en que desfilaran con ropa de casa los vivos y los muertos de este país, no han aparecido y quizá no sean nunca escritas; los cientos de artículos periodísticos las habrían desplazado sin sustituirlas enteramente.

José Santos González Vera, que ha tenido más profesiones que los protagonistas de la picaresca española, aunque todas dentro del margen del regular funcionamiento de las instituciones, compuso a tiempo sus memorias de niño y de joven, con un título que recuerda cierto verso de Hölderlin: *Cuando era muchacho*. Pero no hay nada más ajeno al romanticismo germánico que este libro hecho para reír; en él, «Apolo se ha hecho dios de los periodistas». Sus maliciosas descripciones de seres anónimos tienen tanto valor general como los retratos fieles de Gabriela Mistral, Pablo Neruda y muchos más; a la primera vuelve a retratarla en *Algunos* (1959). Sus narraciones de *Vidas Mínimas* y *Alhué* se reeditan periódicamente, «corregidas y disminuídas» anota el autor, escrupuloso en exceso; *La Copia y otros originales* ha sido publicada en 1961.

El influjo de Hernán Díaz Arrieta, «Alone», es tan grande en Chile que no sólo deshace el escritor cuya obra critica sin caridad, sino que «hace» también a un escritor con la materia prima de un libro cualquiera; basta que su crítica sea entusiasta. Claro es que en esto hay más de política literaria que de literatura. Lo sorprendente, y que interesa a la literatura misma, está en la calidad constante de la prosa de este cronista; sea que lapide a uno, sea que halague a otro, su estilo será más dúctil e inteligente que el de ambos, casi con certeza. Autodidacto en distinto grado que Edwards Bello y González Vera, su instinto lo indujo a encontrar maestros en escritores franceses que adicionaron sus lecturas castellanas iniciales. Desde entonces ha tenido conciencia de aquéllos sobre todo, introduciendo una grave confusión de valores en la vida literaria chilena.

¿Qué distinguir en este panorama?

La obra de chilenos en verso y en prosa no compone una literatura distinta a la de lengua castellana. En poesía puede hablarse de una «escuela» nacional en germen, gracias a ciertas características comunes que se diversifican y enriquecen con el tiempo. La prosa de ficción es, even en términos generales, inferior a la de quienes escriben historia, autobiografías, crónica literaria y memorias personales. Los artistas chilenos buscan desde hace años una tradición común, en la cual sus obras, subordinadas a valores de fiar, se juzguen a sí mismas y a sus autores en consecuencia. Víctimas, sin embargo, de la arbitrariedad de una elección consciente o del azar de formaciones intelectuales defectuosas, se niegan casi todos a admitir que la lengua, madre de cuanta palabra usan, les impone una genealogía que deben ilustrar dignamente.

ARMANDO URIBE ARCE

RECENSIONI

R. M. ALBERÈS: *Histoire du roman moderne*. Albin Michel, Paris 1962.

Non si tratta di una storia letteraria, e il critico lo afferma nella breve introduzione, ma di un sondaggio sopra una forma di cultura e di espressione, il romanzo, la cui evoluzione e involuzione non avevano finora trovato una messa a fuoco esauriente. Non già che lo sia lo studio dello Albèrès, ché la materia è troppo vasta e troppo ancora in fermento per permettere un giro di vite completo e una sintesi serrata. E sovente anzi si ha l'impressione che essa sfugga di mano al critico stesso proprio nei momenti in cui il lettore prova l'esigenza di una maggiore concisione. Ciò non toglie però che questo sondaggio, frutto evidente di una ricerca lunga e minuziosa, permetta al lettore attento di chiarire le idee essenziali di un'evoluzione e di sciogliere in parte i nodi di un'involuzione ancora in corso di formazione, offrendogli nel medesimo tempo la possibilità di allargare personalmente la linea d'orizzonte su questo settore letterario.

Quello che il critico dunque si propone è di cogliere, nella massa spesso caotica ed eterogenea del romanzo contemporaneo (nazionale ed internazionale), « *les multiples rumeurs* » che s'intersecano, si urtano, si fondono in una strana musica dodecafonica, senza però trascurare « *le bruit de fond* », cioè l'eco non ancora spento delle voci passate che costituiscono pur sempre la pietra di base senza la quale la critica non può costruire nulla.

Chiarissima, direi cartesiana, è la trama essenziale del lavoro dello Albèrès, ma non altrettanto chiara ne è sempre l'esposizione che si svolge attraverso una suddivisione in capitoli che agiscono come forza divergente più che convergente.

È quindi necessario, leggendo questo studio, saper cogliere solamente l'ossatura fondamentale per non rischiare di perdersi nel labirinto di un disegno che può farci perdere il filo.

L'ossatura si compone di un pensiero base e di tre *idées-forces* che lo sviluppano gradualmente nelle tre differenti parti del lavoro: *Les forces de croissance*, *Les forces d'opposition*, *Protée ou le roman*.

Il pensiero base è esposto nella breve introduzione e si pone il quesito della forma primitiva del romanzo. Che cos'è il romanzo alla sua origine?

« A l'origine, et dans sa définition la plus simple, il correspond à l'exigence littéraire la plus élémentaire: une "histoire", un récit, un conte, rien d'autre qu'un peu d'imagination, une "fiction" ».

È da notare che lo Albèrès, per la sua indagine critica, non parte dal *roman courtois*, dai *fabliaux* o dall'epica romanizzata del XIII e XIV secolo, materia che costituisce per lui la preistoria del romanzo, ma prende come punto di partenza il romanzo francese del 1600, una forma cioè che si è già inserita nella storia con una certa consapevolezza e che porta già in sé, latenti, le *forces de croissance* e le *forces d'opposition* che porteranno il romanzo a tutte le più svariate avventure.

È appunto in questa epoca che il « *récit* », ancora limitato ad un « *divertissement et assouvissement de l'imagination ou de la sentimentalité* » (*Le Grand Cyrus* di Madame de Scudéry), ad una « *féerie baroque* » ove la fantasia non conosce il minimo imbrigliamento, ove l'intreccio resta scucito e i protagonisti sono lasciati in balia di se stessi (*Le Roman comique* di Scarron), si spoglia di molta zavorra inutile e si arricchisce di elementi e di intenzioni che lo fanno essere qualcosa di più che un *récit*.

« Le roman baroque — dice lo Albèrès — marque un degré zéro, un point de

départ du roman», definizione questa che ci pare discutibile.

La prima parte dello studio comprende l'analisi delle *forces de croissance*, cioè di quegli elementi per cui il *récit* rinuncia ad essere solo racconto per divenire osservazione, confessione, analisi. Linee di sviluppo sono costituite dall'elemento psicologico che inserendosi con sempre più forza nella trama del tessuto svilupperà l'avventura interiore (già iniziata con *La Princesse de Clève*) portando via via il romanzo verso il patetico dei sentimenti, il cui gioco sempre più serrato (da *Marianne* a *Manon Lescaut*, dalla *Nouvelle Héloïse* alle *Liaisons dangereuses*) troverà la massima apertura nell'800 con le confessioni e le violazioni di tutti i generi.

«L'histoire du roman moderne est celle de l'impudeur... Le roman se déprise de la fable, du récit, pour se prendre à l'analyse, c'est-à-dire à la sournoise transcription de l'intimité humaine, de la conscience, de l'intériorité... outre un récit il devient un *regard*...». Sguardo pudico o sguardo indiscreto come lo è stato il *récit* primitivo, ma che arriverà fino ai limiti estremi del pudore e dell'indiscrezione, fino a violare i meandri più oscuri della psiche.

La linea verticale dell'elemento psicologico porta quindi lentamente il romanzo al massimo della profondità stabilendone lo spessore, il volume. Ma vi è anche una linea orizzontale che è lo sguardo proiettato verso l'esterno. Il *récit* si arricchisce di elementi esterni, si inserisce cioè, più che nella storia dell'animo, nella contingenza storica. Il romanzo si fa evocazione di ambiente, di un dato momento storico. Esso ci darà i fatti, una realtà oggettiva, concreta. Pensare che queste due linee siano separate e vadano ciascuna per conto suo, sarebbe una cosa assurda. Esse s'intersecano, si urtano, corrono parallele e si fondono in una

sola, dandoci così via via tutte le sfaccettature di un romanzo che si è talmente prolificato da renderne impossibile la catalogazione.

«Le récit n'est plus un récit. Il est "mise en scène" enveloppé dans une sorte d'accompagnement musical qui est la sensibilité de l'auteur, la couleur et l'atmosphère des lieux. Le fait humain et anecdotique n'est plus isolé de son contexte vécu, il est entouré de tout ce qui peut lui donner le plus de réalité possible». Infatti come poter distinguere la linea del cuore dalla linea del cervello, la linea verticale dalla linea orizzontale in Hugo, Balzac, Stendhal, Flaubert? Tutto si compenetra in una massa compatta, equilibrata, in una pasta omogenea che mantiene ancora tutta la sua morbidezza e il suo calore nonostante l'azione del tempo. Questo sviluppo del *récit* verso una forma sempre più completa e complessa trova una specie di vertice, sempre secondo il critico, con Flaubert. Come le cose crescono arrivano a maturità e poi deperiscono, così il *récit* cresce, arriva ad un massimo di crescita oltre la quale non è più possibile uno sviluppo ma è inevitabile una discesa. Verso la fine del secolo, il 1880 circa, il romanzo giunge ad un così detto *point mort*, vale a dire ad un punto in cui prendono il sopravvento altre forze latenti ma non ancora realmente effettive: le *forces d'opposition*.

Per qual ragione lo Albérès indica il 1880 come inizio della disintegrazione del romanzo tradizionale? La risposta è semplice. La fine del XIX secolo, caratterizzata dal simbolismo, porta visibile nell'espressione la tendenza a spezzare tutti i fili che legano la parola ad un fatto troppo concreto. Più che la cosa viene cercato il simbolo, l'evocazione della cosa. Non è più il punto ben fatto che viene osservato, il ricamo eseguito alla perfezione, quanto invece la *scucitura* nel

racconto, il disegno mosso. Tutto si fonde e tutto si confonde quindi quando il racconto è interrotto, quando i personaggi agiscono ognuno per conto proprio, quando la cronologia si scontra con l'anacronia, quando l'ironia sfilaccia l'orlo esterno dell'avventura non lasciando che pochi fili confusi. Ma ben altra è l'ironia che aveva sfilacciato la *féerie baroque* del 1600 e che lungo il 1700 aveva insaporito i racconti di Voltaire arrivando stanchissima al romanzo di Anatole France, e l'ironia che morde la parola di un Gide in *Paludes* e in *Les Faux monnayeurs*.

Ora ciò che costituisce l'intesa tra il lettore e l'autore è proprio il *récit*. Quando esso viene a mancare, il lettore non comprende più nulla, perde il *filo*. Il romanzo che fino ad un certo momento sviluppa con una certa logica un fatto, anche il più inverosimile, e perciò è afferrato dal lettore, quando non sviluppa più nulla, diventa un enigma, un rebus atto più a rompere la testa che ad aggiustarla, se caso mai ce ne fosse bisogno.

Il lettore non trova dunque più nel romanzo un'avventura più o meno divertente ma « une réponse à son inquiétude dans les tentatives romanesques qui présentent la réalité, la vie ou le rêve, non plus comme une collection de faits que l'on peut répertorier et analyser, mais comme un ensemble d'expériences symboliques qui sont à examiner, à "creuser", à contempler, sans qu'elles parviennent à constituer un récit complet, équilibré, qui rassure, explique tout et se suffise à lui-même ».

Per circa un quarto del secolo XX le due forze (di sviluppo e d'opposizione) si mantengono in un certo parallelismo anche se sempre più instabile. Alcuni romanzieri continuano il romanzo tradizionale (Roger Martin du Gard, Jules Romains, Romain Rolland, Duhamel ecc.) altri portano alla ribalta un roman-

zo che presenta ormai delle spaccature profonde, delle fratture sia nel contenuto sia nella forma esterna. In fondo il veleno che uccide madame Bovary è lo stesso che dopo pochi anni intaccherà visibilmente il tessuto del romanzo fino a modificarne totalmente la sostanza e la forma. « C'est donc un autre roman qui, avec Kafka, Proust, Musil, Joyce, vient mettre en question la définition et l'intention du "roman"... Au XXe siècle le roman exige donc d'exprimer une expérience qui ne sera pas *racontée*, qui ne passera pas le laminoir du *récit* ».

Non riesce sempre facile al lettore individuare gli elementi che si oppongono allo sviluppo del romanzo tradizionale. Se in fondo le forze di sviluppo si possono ridurre a due, quelle di disintegrazione si possono ridurre ugualmente a due: quella che scende e quella che si distende in superficie. Solo che in tutte e due s'inserisce un elemento di capitale importanza che ne capovolge e ne disincronizza l'azione; l'elemento tempo. È appunto esso che sconvolge e scardina dalle fondamenta tutta la costruzione perfetta del romanzo tradizionale; è esso che trasforma il punto morto della fine del secolo in un punto vivo, germe di una trasformazione effettiva che ci darà i prodotti più tipici nel *nouveau roman* di questi ultimi anni (Robbe-Grillet, Sarraute, Simon, Butor, Pinget, Beckett, Faulkner, Musil, Woolf). La linea interna non ci dà più, quindi, nel romanzo, un mondo armonico di pensieri, di sentimenti o di sensazioni, ma ci offre il disaccordo confuso dello spirito che non sa più ritrovarsi nelle idee chiare e distinte ma pare trovarsi a suo agio nel caos delle sensazioni più disordinate. Materialismo, esoterismo, sensualismo, psicanalisi non conoscono più limiti fra essi. Il connubio tra follia e lucidità conoscerà la sua ora trionfale col surrealismo per poi appiattirsi nuovamente nel

luogo comune di una fantasia che non sa piú che pesci pigliare. La linea psicologica si perderà quindi in una « géométrie insolite du monde réel », in « fantastique cérébral » ove il lettore non può penetrare se non con uno sforzo violento della volontà, e non sempre. « *Le merveilleux cérébral* se fonde alors sur la polyvalence de l'univers, qui n'est plus constitué par un seul monde homogène, mais par plusieurs mondes simultanés, ou superposés ».

Allo stesso modo la linea esterna non ci darà piú una superficie, ma atomi sparsi, istanti di una realtà che può essere di oggi e di milioni di anni fa. La visione storica non esiste piú ma è sostituita dalla sensazione vissuta. Il pensiero si concretizza nell'oggetto singolo staccato da tutti gli altri oggetti, da un dettaglio che da solo porta spesso sulle spalle il peso di tutto il romanzo. Tutti i generi letterari sembrano quasi, a un certo momento, darsi appuntamento in questo romanzo che è tutto fuori che romanzo: poesia, epica, dramma, farsa, mistica, ecc.

E nel momento medesimo in cui il lettore ha l'impressione di afferrare una forma, un pensiero, il capo di un filo, ecco che l'impressione svanisce in una nuova forma, in un nuovo pensiero che si sovrappongono e non gli danno modo di fissare qualcosa. Tutto si fonde e tutto si confonde.

Ecco perché il critico chiama la terza parte del suo lavoro: *Protée ou le roman*.

« On peut définir cette existence polyvalente, parfois larvaire, du roman. Protée, en voyant en lui la voix qui part d'un conte — d'un "récit" —, pour exprimer tout ce qui n'est pas un conte: telle était la fonction du Protée virgilien, qui sous les aspects les plus divers, et toujours en contant, ou en feignant de raconter... rendait l'oracle à chacun

de ceux qui savaient le contraindre à répondre ».

Del romanzo dunque non è rimasta che la voce: romanzo. Di fisso non è rimasto che il nome, una specie di maschera che non riesce piú ad aderire alla cosa.

« Le roman — dice giustamente il critico — reste *divisé* entre sa définition originelle et tout ce dont il a été chargé, au cours des siècles, hors de sa vocation. Tout roman actuel, du moins prétentieux au plus sophistiqué, reste un conflit entre l'exigence la plus simple du roman — être un récit — et des intentions qui visent à enrichir ou même à bouleverser, à transformer entièrement, le simple conte qu'il était à l'origine ».

Partito da un punto 0 (*la féerie baroque*) e arrivato ad un altro punto morto (1880), il romanzo attuale può arrivare (o è già arrivato secondo i casi) ad un altro punto 0 piú tragico ancora dello 0 barocco, lo 0 cioè di una completa disintegrazione linguistica oltre che di pensiero.

« Détruisant, come le firent autrefois en peinture les cubistes et les pré-abstraites, l'ordonnance conventionnelle et visuelle du tableau, les écrivains du *nouveau roman*, successeurs des ultra-impresionnistes anglais, cousins des imaginatifs cérébraux de la fiction scientifique transformée en énigme ou esthètes redécouvrant les jeux du baroque, n'ont d'autre intention commune que faire sentir un décrochement entre la vision et le réel, entre le bon sens et l'esthétique... ».

Ma allora? È possibile che il nuovo punto morto trovi in se stesso un principio di vitalità nuova?

Non è possibile se l'autore rimane vittima del gioco puramente letterario, se mantiene aperto il conflitto tra la voce, che è poi la sua voce, e tutto quello che viene espresso nella voce.

« Notre jouissance vient donc d'entendre *parler juste*... La force du livre ne réside en effet jamais dans le sujet, ni même dans des idées-forces, mais bien dans le chant heureux et juste — quelle que soit la technique employée — dans lequel sont vécus ce thème et ces intentions ».

A quale conclusione arriva il critico? A nessuna conclusione, ma ad un dato di fatto. Il romanzo occupa nella letteratura moderna il primo posto. Vi si trova di tutto, così come si trova di tutto ai magazzini Standa. Il buono è raro ma non impossibile.

« Parce qu'il représente encore la totalité de l'homme moderne, il faut attendre tout du roman... C'est bien par ce contraste et cette promiscuité — où l'histoire et le goût feront tant bien que mal leur tri —, que s'affirme cette activité plus ou moins créatrice, où prenant comme prétexte la "fiction" imaginative, l'homme occidental a voulu placer le meilleur de lui-même, c'est-à-dire l'expression banale de ses besoins, et l'expression plus exigeante de son destin ».

Maria Laura Arcangeli Marenzi

ALAIN BOSQUET: *Verbe et vertige*. Situations de la poésie. Hachette, Paris 1961, pp. 373.

Il critico non pretende di trovare una soluzione ad un problema che non troverà che soluzioni provvisorie e contraddittorie, ma di dire ciò che la poesia francese in particolare e, in generale, la poesia, ha *cessato di essere* e di domandarsi, nel medesimo tempo, se essa non ha *mutato di Essere*.

Fino alla prima metà dell'ottocento, e più precisamente fino a Baudelaire e Nerval, si ritrovano nella poesia francese alcune costanti storiche che permetto-

no di definirne una certa fisionomia, un certo carattere congenito: essa si presenta soprattutto come *scrittura*, come una specie di « instrument à froid » che non prende parte alla definizione cosmica dell'uomo. Il culto della forma la porta già fin dal lontano medioevo ad un « réalisme un peu rêveur » e, caso mai, ad un misticismo convenzionale che non saprà mai oltrepassare la soglia di un platonismo lunare. Villon è l'unico poeta medioevale che spezza la ferrea costrizione della forma per tradurre ciò che urge, con prepotenza violenta, nelle fibre dell'anima. La lezione di Villon è che « la poésie ne vaut que traquée par la mort, la guerre civile, la famine, à la fois celles qui obligent le poète à oublier les agréments mineurs de la forme ». Ma dopo Villon ritorna « aux ordres de la pensée prosaïque » alla « sainte mesure », al « métier ».

Anche la poesia della Pléiade, in fondo, rimane ancella della forma, umile schiava di un codice che va facendosi sempre più pesante via via che arrivano i Malherbe e i Boileau. Maurice Scève e Louise Labé, però ci danno, secondo Bosquet, due altre costanti: « la vérité psychologique et l'usage généralisé de l'abstraction ». Ma ce le danno appunto, anche se in modo minore di Villon, nella misura in cui fanno aderire la forma della loro poesia ad un linguaggio interiore più che ad una scrittura.

Lungo tutto il seicento e il settecento noi assistiamo ad un vero e proprio disfacimento della poesia che si riduce a poco a poco ad una « raison rimée dépourvue de poésie », ad un « pauvre cadavre couvert de rimes ». Le eccezioni ci sono, certo, ma non riescono a imporre un tono nuovo, una nuova fisionomia della poesia. Bisognerà arrivare a Nerval e a Baudelaire per avere una vera e propria *rottura* col passato, oppure, perché la rottura non è sempre che ap-

parente, ad un'esigenza che rompa la maglia della retorica e della forma per trasformare la scrittura in linguaggio. Bosquet osserva che, in realtà, i primi romantici continuano a camminare modestamente nelle vie già tracciate. « Les grandes différences sont dans l'enthousiasme et non dans l'incompatibilité des inspirations, dans l'énergie et non dans les thèmes, dans l'insolence et non dans la manière d'envisager le langage ». È Nerval che rompe le dighe, portando la poesia fuori della forma, iniziandola alla « perfection dans le déséquilibre ». Con Nerval, e con tutti i poeti che non avranno paura dell'avventura, la poesia cessa di essere scrittura per divenire linguaggio. « La poésie n'est plus une écriture, ni une suite de formules avantageuses destinées à doter la pensée prosaïque de prestiges spéciaux. Il s'agit dorénavant d'un langage ». Qual è la differenza tra scrittura e linguaggio? Lasciamo la parola al critico: « L'écriture est un instrument au service d'une pensée qui existe en dehors de lui et qui peut en employer un autre; par soi même cet instrument est sans valeur. Le langage, lui, comporte, avant l'écriture et indépendamment d'elle, un jeu de concepts: il signifie ce qu'un autre langage ne peut signifier. Jusqu'ici la poésie traduisait; maintenant, elle est, et c'est elle qu'on peut traduire. Elle constitue une origine, à partir de laquelle il est possible d'élaborer soit un panorama de sensations, soit une échelle de valeurs imaginaires. Elle n'est la résultante de rien qu'on puisse définir avec précision, mais elle est bien le tremplin qui va servir aux esprits étonnés à plonger dans un vaste bassin d'intentions gauchies, d'images à multiples sens, de significations tronquées et à la fois délirantes ». Dal verbo alla *vertigine* del verbo.

Ritroviamo qui il significato del titolo del libro: « *Verbe et vertige* ». Verti-

gine di segni che costituiscono sulla pagina bianca una foresta, un mare, un cielo, un universo. Vertigine di suoni, di colori e di odori che passa dalla danza classica al jazz americano. Buon senso, misura, tecnica, tutto il gioco antico viene lentamente travolto da un vento impetuoso. Ma la mania della formula resta, feticcio che non vuole del tutto abdicare: « *Je est un autre* », « *De la musique avant toute chose* », « *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* ». Ma si tratta di formule che non fanno più parte di una scrittura ma di un linguaggio personale, individuale, nate dall'esigenza del singolo e che si consumano nel cuore stesso del poeta. La scrittura non dice più nulla, ridotta ad un « aboli bibelot d'inalité sonore », ma l'immagine solitaria dice l'indicibile. Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé hanno operato una vera trasfusione nel vecchio sangue estenuato della poesia anticipando quella rivoluzione nel campo dell'arte che è stata la pietra di base del linguaggio del ventesimo secolo. Il guaio è che i veri e grandi poeti sono rari, mentre i mostri-cattoli nascono come funghi e spesso come funghi velenosi. Ecco perché il simbolismo ha la sua meravigliosa fioritura prima ancora di inserirsi in un determinato momento letterario e si riduce rapidamente, con la fine del XIX secolo, a scrittura e a formula arida e vuota. Nello stesso modo in cui sulla tela degli impressionisti non è più la linea che costruisce le cose, ma è la luce che le gonfia e le determina, così sulla pagina dei simbolisti non è più il segno che conduce, ma unicamente il suono, un suono che si fa sempre più debole fino a spegnersi in un vero e proprio silenzio. Ma la pagina ritornata bianca, muta, può divenire ancora il campo di nuove esperienze.

Il cubismo rimane impigliato nella re-

te della formula ma, suo malgrado, esprime il tentativo di ricostruire il linguaggio, ormai liberato dai legami della vecchia tecnica.

Ma il cubismo porta nelle vene sangue spagnolo e non alligna in terra francese se non dal punto di vista pittorico. In letteratura resta un gioco, un breve gioco che conosce un'ora di voga con Apollinaire e Max Jacob, ma viene poi assorbito in filoni di correnti diverse. Al cubismo, costruttivo e concreto, si oppone l'espressionismo importato dal nord, nemico del razionalismo ma piú nemico ancora, ciò che è deleterio per la poesia, della speranza nell'uomo stesso. Hugo Ball, uno degli esponenti di esso, rifugiatosi in Svizzera, s'incontrerà, nel 1916, con gli esponenti del movimento Dada. Dadaismo e espressionismo si scagliano con violenza inaudita sulla scrittura e sul linguaggio, storpiandolo, deformandolo. Scagliarsi sulla scrittura è in fondo riconoscerne i limiti, ma scagliarsi sul linguaggio è voler distruggere l'unica possibilità di vita della poesia, condannarla a morte. Il linguaggio si nutre di speranza, anche se si tratta di una speranza assurda, alogica.

Il surrealismo, in fondo, piú che valorizzare il linguaggio, ha valorizzato la scrittura, bruciando la parola in un delirio di immagini e lasciandola poi, senza vita, nel limbo di zone torbide e promiscue. In complesso, come bene osserva Bosquet, il surrealismo è l'espressione dell'antica formula rinata sotto nuove forme. Breton è una specie di Boileau moderno, con la differenza che Boileau s'è accontentato di *Art poétique* mentre Breton emette Manifesti come una banca emetterebbe cambiali. Ma tutti questi manifesti che si innalzano, come mura turrite, attorno al fiore torturato della poesia, crolleranno domani e non saranno che un pugno di cenere quando verrà il vero poeta col *sua* lin-

guaggio e con la *sua* scrittura. Eluard non ha bisogno di manifesti per cantare. Classicismo, romanticismo, simbolismo, cubismo, espressionismo, dadaismo, letterismo non sono in fondo che povere etichette che non intaccano minimamente l'eterno e imprescindibile bisogno della poesia. Il poeta e la sua parola.

Quale sarà la poesia di domani? C'è ancora una possibilità di salvezza per la scrittura e per il linguaggio?

Perché il poeta ritrovi la sua parola bisogna che l'uomo ritrovi in fondo a se stesso la sua innocenza, bisogna che ritrovi il mito, o meglio, raggiunga ancora la zona mitica dalla quale la poesia è partita. Non si tratta piú di un mito storico, oggettivato dal tempo e dallo spazio, ma di un mito « personnel » che fiorisca nel cielo di parole senza storia. « Il n'est pas d'acte créateur qui ne soit aussi un don de soi où la personne même du poète — mais nous alions employer, une fois de plus un terme de liturgie — ne serve à la réincarnation de son verbe en liberté ». Il regno della parola non è né nell'assoluto né nel provvisorio, ma si trova nell'osmosi di entrambi; bisogna che il poeta ritrovi il suo « absolu provisoire ». « Le poète, créateur de mythes et liquidateur de mythes ». Ma la parola non si sostiene nel puro rifiuto. Quando Rimbaud fa il « solde » liquida sí i vecchi miti, ma crea il suo mito. Il mito di una poesia che va al di là di se stessa, al di là del nostro tempo. « A la fin sera le Verbe... »

Au recommencement, sans nous, sera le Verbe... ».

Alain Bosquet dopo aver tracciato un breve profilo di alcuni poeti moderni (Saint-John Perse, Michaux, Bonnefoy, Pessoa, Paz, Vasko Popa), riporta alla fine del suo studio una scelta di testi sulla poesia in generale.

Cogliamo un passaggio di *Poésie* di

Saint-John Perse, che rappresenta un poco il testamento poetico del poeta stesso:

«Le poète existait dans l'homme des cavernes, il existera dans l'homme des âges atomiques, parce qu'il est part irréductible de l'homme. De l'exigence poétique, exigence spirituelle, son nées les religions elles-mêmes, et, par la grâce poétique, l'étincelle du divin vit à jamais dans le silex humain. Quando les mythologies s'effondrent, c'est dans la poésie que trouve refuge le divin; peut-être même son relais. Et jusque dans l'ordre social et l'immédiat humain, quand les Porteuses de pain de l'antique cortège cèdent le pas aux Porteuses de flambeaux, c'est à l'imagination poétique que s'allume encore la haute passion des peuples en quête de clarté».

Bosquet si prefiggeva di chiarire ciò che la poesia ha cessato di essere. Nella misura del possibile, il critico l'ha in parte chiarito. Egli si chiedeva se la poesia ha cessato di essere. Ci sembra che la risposta l'abbia data il critico stesso con le sue parole e con la parola di alcuni poeti.

Maria Laura Arcangeli Marenzi

GEORGES POULET: *Les métamorphoses du cercle*. Plon, Paris 1961, pp. 523.

Per «*métamorphoses du cercle*» l'autore intende il significato diverso («les changements de sens») che la figura del cerchio, immutabile per se stesso, ha subito nel tempo, dal medioevo ai nostri giorni, da Euclide a Einstein, da Dante a Guillén. Il libro non è in fondo che uno studio sottile, *more* geometrico, del linguaggio poetico attraverso i tempi e ci permette di cogliere nella fissità di un'unica figura («pas de forme plus *achevée* que le cercle» - «Pas de forme plus durable non plus»), la sistole e la

diastole della Parola nella durata e nello spazio.

Nel medioevo la sfera e il centro rappresentano simultaneamente e la fissità della durata trascendente («Dieu est une sphère dont le centre est partout, la conférence nulle part») e la molteplicità dei rapporti che essa intrattiene con la durata periferica e mobile delle creature. L'eternità, il tempo senza tempo, non costituisce solamente il perno attorno al quale il tempo gira, ma il fuoco in cui tutto converge. È la «mistica rosa» che Dante raggiunge a poco a poco attraverso i cerchi dell'Inferno e del Purgatorio e le sfere del Paradiso, la rosa che il cavaliere cortese cerca e raggiunge attraverso il labirinto d'amore. Sistole e diastole si alternano senza urti, in un respiro che porta sia verso la periferia (durata = infinità di punti) sia verso il centro (durata = un punto). La mistica medioevale è la ricerca del centro, centro che coincide con la sfera immensa di Dio e la sfera piccolissima dell'anima. L'opera d'arte è itinerario, cammino *verso* il centro. Dalla circonferenza al punto. Ci sono ritorni ma non rotture essenziali tra il centro e la circonferenza, tra Dio e l'Universo, tra l'io e il non-io. Il centro è causa e fine.

Nel Rinascimento il cammino *verso* il centro diventa un cammino *dal* centro. Dante nella *Divina Commedia* va verso il Paradiso-Beatrice-Bellezza, Scève in *Délie* e nel *Microcosme* esce dal centro, senza però mai perderlo di vista. Il Rinascimento glorifica l'uomo deificandolo. La parola esce dalla teologia o piuttosto porta il divino nel mondo. Il centro rimane punto ma nel medesimo tempo si allarga, si gonfia. Dio da causa finale si riduce a causa efficiente. L'universo è l'energia esplosa. La sfera del mondo non è più un campo chiuso ma uno spazio aperto allo sguardo avido dell'uomo che si avventura a tutti gli

scandagli nel campo della scienza, dell'arte, conoscenza. La dilatazione del centro esplose nel canto. La poesia rinascimentale è l'inno gioioso dell'uomo che si sente parte viva di un mondo divino: «Dieu est partout» dice Pontus de Tyard. La trascendenza è divenuta immanenza. L'uomo così, dilatato da questo dinamismo, si fa a sua volta centro di forza e centro di una nuova sfera che s'inserisce armoniosamente nella sfera del divino. Umano e divino coabitano in una specie di compromesso che non offre ancora materia a discordia. La dualità non è ancora «pierre d'achoppement», ma equilibrio di forze. La parola del Rinascimento è una «encyclie» cioè una serie di cerchi iscritti gli uni negli altri, con la differenza però che mentre nel medioevo il centro era fisso, ora il centro è mobile e molteplice. Ne risulta che da una parte il concetto dell'assoluto viene frantumato, da un altro canto l'uomo può far di ogni frantumato il centro e la sfera di un universo d'investigazione. L'ariosità dell'arte rinascimentale, il libero spazio che canta tra gli archi leggeri, si riempie a poco a poco di volumi e di peso. L'arte barocca moltiplica le forme ma il numero porta alla divisione non già al riempimento dello spazio. Si arriverà quindi al contrasto tra la figura e il vuoto, tra il volume dell'iperbole e della metafora e il nulla del contenuto. Ecco perché il Poulet afferma che il linguaggio poetico barocco può essere comparato ad una «bulle». La dualità tra minimo e massimo sussiste ma in una posizione diversa: l'infinito non è più centro ma periferia, mentre il finito si è fatto centro. La piccola sfera-uomo è ormai la *branloire* di Montaigne, la *balle* di Pascal a cui basta dare una *chiquenade* per farla capitolare rompendo così un equilibrio che si è fatto estremamente precario. La differenza sostanziale tra il

linguaggio rinascimentale e il linguaggio barocco sta nel fatto che il primo è ancora, in parte soggetto alla forza centripeta, il secondo invece quasi unicamente attirato dalla forza centrifuga. Se è vero che un Descartes e un Pascal, in modo sostanzialmente diverso, riescono ancora a salvare l'equilibrio e a bilanciare le due forze, è anche vero che la maglia d'acciaio del classicismo francese si rallenta man mano che ci avviciniamo alla fine del secolo XVII, e su questa trama prima così solida e compatta il sorriso dei *libertins* forma le prime smagliature. Già Pascal sentiva «craquer» la sfera dell'universo e il lucido sguardo del pensatore è piantato come una spada nel cuore del mistico. Nel '600 i legami che uniscono la piccola «bulle» o «balle» alla grande sfera divina si rallentano sempre più. Iddio si allontana vieppiù nel vago di una circonferenza illimitata e il «ciron» si ritrova più che mai disponibile al gioco degli elementi, in una precarietà aleatoria. Fontenelle dirà: «Une sphère infinie, renfermerait contradiction, puisque toute figure est ce qui est terminé...» e sarebbe meglio dire «une infinité de sphères finies». L'unità si è ormai frantumata in una miriade di mondi indipendenti che si urtano o si accarezzano oscillando in un relativismo dove piccolo e grande non hanno ormai più nessun valore. Microméga è piccolo e gigante. Il micro racchiude il macro ma è a sua volta rinchiuso nel macro. «C'est Dieu qui fait tout pour moi: je vois tout en Dieu, je fais tout en lui, c'est lui qui fait tout sans que je me mêle» dice Microméga. Il che è come lavarsene tranquillamente le mani. Iddio non è più né centro né circonferenza, ma un semplice *punto di vista* che non offre più nessun appoggio. La contingenza e l'azzardo stringono nelle loro mani la sfera-uomo obbligandolo a donarsi al

fluido delle *sensazioni*. Descartes diceva: « Je pense donc je suis ». Diderot dice: « Je sens donc je suis ». La sensazione segna sul quadrante della sfera dell'universo le ore del giorno e della notte. Ma non si tratta piú della misura ma di una danza all'unisono con le danze nei salotti sfolgoranti di luce e di oro. Il mondo di Voltaire è socievole, comunicabile, cosmopolita.

È Rousseau che ristabilisce il centro e il fuoco. Il suo Io solitario si erge contro il mondo. Rousseau stabilisce un'inconciliabilità tra il centro e il mondo periferico; questa inconciliabilità è attenuata da certi compromessi inevitabili. Rousseau è sempre il figlio del 1700. Ma il Rousseau senza compromessi, il Rousseau del fuoco centrale è quello delle *Confessions* e delle *Réveries*. Con Rousseau inizia la seconda parte dello studio del Poulet, in cui l'analisi e piú precisamente l'analisi stilistica, prende il sopravvento sulla sintesi iniziale.

L'io romantico è ancor piú vulnerabile dell'io medievale, rinascimentale e classico. Il terreno sul quale esso è portato fatalmente a dilatarsi è ormai minato, ma resta un terreno ancora intatto: la terra dell'immaginario. « Le monde réel a ses bornes, le monde imaginaire est infini ».

L'io diventa centro dunque senza conferenza ed è votato cosí tragicamente alla « évaporisation » cioè allo sfaldamento, alla dissoluzione. Processo questo che si svolge nel *linguaggio*, attraverso gli atteggiamenti piú diversi e le piú strane involuzioni.

Cosí in Lamartine e in Amiel il Poulet trova due sorti di sfaldamento: in Lamartine si tratta di un fenomeno che si produce lentamente ma sensibilmente, in una parola che si fa sempre piú diffusa, sempre piú diafana fino a disperdersi in una specie di sonorità inconsistente e quasi vuota. In Amiel il pro-

cesso assume un carattere piú cerebrale e meno sensibile, un'involuzione dell'io in gorgi sempre piú profondi e insondabili.

Al contrario la parola di Balzac è dominata dalla centralità. L'io non si sfalda e, pur diffondendosi con la virulenza tipica dei sanguigni, sa riprendersi e contenersi. « Balzac — dice Poulet — ne se contente pas de déployer autour de lui la Comédie humaine, il la réfléchit en lui, il l'y concentre ».

Anche Vigny sa mantenere una certa fissità centrale. L'io di Vigny è fortemente ancorato al fondo immobile dove le oscillazioni superficiali quasi non arrivano. La parola di Vigny è in continua difesa del centro. Il linguaggio è il baluardo della solitudine, leggero e trasparente come il vetro della bottiglia la cui parete ricurva sembra proteggere il centro. Cristallo o specchio? Il mito di Narciso è in agguato e attende gli incauti. Cristallo per Vigny ma specchio circolare per Nerval, dove le ore non sono piú dodici ma tredici: « La treizième revient... La treizième heure pivotale ». Danza circolare di una parola che non sa andare piú al passo dell'uomo e gira vorticosamente attorno a se stessa fino a ridurre la durata ad un punto di fuoco dove altro non rimane che bruciare. Nerval brucia e s'inabissa nell'ora circolare del fuoco di Aurélia, circondato dal « Ballet des heures », prigioniero del « cercle enchanté » come lo saranno, in modo diverso, Poe, Baudelaire, Flaubert e Mallarmé.

In Baudelaire però i due momenti di sfaldamento dell'io e di centralità, sono simultanei. « De là la vaporisation et la centralisation (ou condensation) du Moi. Tout est là ». Ma come conciliare questo paradosso? Poulet osserva (è forse il punto piú debole della sua critica) che Baudelaire lo concilia rompendo il cerchio di fuoco e svolgendolo in spirale.

Alla sfera e al centro il poeta sostituisce il « thyrse ». « Dans le symbole du thyrse, que Baudelaire emprunte à De Quincey, l'auteur des *Fleurs du Mal*, trouve la plus adéquate expression de son entraprise ». (Pag. 427).

Anche Claudel non sfugge alla circolarità della sfera. Ma ciò che salva il suo linguaggio da una eccentricità travolgente, da una forza di espansione che non è vaporizzazione ma aumento graduale e carnoso del centro fino a fargli assumere la forma di un mostro, è l'urto improvviso contro la parete circolare del divino. È quest'urto che fa ritrarre i tentacoli di questa specie di medusa apocalittica ristabilendo così la misura e una specie di centro. Questo urto riallaccia, in un dato senso, la rosa claudeliana alla rosa dantesca.

Lo studio di Poulet termina con un rapido sguardo a Rilke, Eliot, Guillén.

In questi ultimi il critico ritrova nella diversità di atteggiamenti irriducibili un comune denominatore: l'irradiazione in onde concentriche di un io che si sfalda a poco a poco nel silenzio.

« Tout est coupole. Respose

Centrale, sans le chercher, la rose,

A un soleil en son zénith sujette ».

Maria Laura Arcangeli Marenzi

Configuration critique d'Albert Camus: Camus devant la critique anglosaxonne. Textes réunis et présentés par J. H. Matthews, Minard, Lettres Modernes, Paris 1961.

Nella storia del romanzo contemporaneo francese *L'Étranger* di Albert Camus occupa un posto a parte. Da un canto rappresentativa degli aspetti filosofici di un'epoca, quella esistenzialista, dall'altro anticipatrice, per taluni caratteri stilistici, della nuova tecnica narra-

tiva, l'opera può essere considerata come un singolare « trait d'union » fra due diversi periodi della storia letteraria francese.

Dal primo fondamentale saggio, *Explication de l'Étranger* del Sartre, che risale al '43, gli studi su questo volume si sono moltiplicati in Francia e all'estero secondo diverse impostazioni metodologiche. Se la critica francese si è piuttosto preoccupata di reperire i motivi morali e filosofici presenti nel romanzo, quella ad esempio d'oltre Manica, seguendo, come spesso accade, un indirizzo prevalentemente empirico, ci sembra aver concentrato nella maggior parte dei casi l'attenzione sul suo tessuto linguistico.

Quest'opera, recentemente apparsa in Francia, *Camus devant la critique anglosaxonne*, che raccoglie un nutrito gruppo di saggi di autori anglosassoni su *L'Étranger*, scelti ed ordinati da J. H. Matthews, è altamente indicativa in questo senso. È possibile infatti scorgere nel volume in questione, sotto l'apparente diversità dei punti di partenza (studio dei temi, analisi comparative, esame della tecnica) una costante direttiva: non vi è alcuno dei critici che abbia passato interamente sotto silenzio il problema dello stile. Se le diverse finestre aperte dalla critica sembrano schiudersi su di un identico panorama, gli angoli visuali personali consentono tuttavia di scorgere prospettive singole.

Un tipico esempio della parzialità cui può condurre certa critica formale è offerto dal commento di Carl A. Viggiani a *L'Étranger*. In luogo di mettere in rilievo l'apparato originale dell'artista, il critico si irretisce sul testo in una vera e propria opera di vivisezione, perdendo completamente di vista quel centro vitale che è l'anima dello scrittore e travisandone spesso le intenzioni.

Più persuasivi appaiono due altri sag-

gi inseriti nel volume, i quali svolgono temi affini: «*Quelques remarques sur le style de L'Étranger*» di Armand A. Renaud e «*La technique de Camus dans L'Étranger*» di John Cruickshank. Il saggio di Renaud, il più breve dei due, si sofferma soprattutto a considerare la prima parte del volume, quello del Cruickshank estende invece l'analisi a tutto il romanzo; il punto d'approdo è però sostanzialmente lo stesso. La puntualizzazione dei procedimenti tecnici utilizzati dal Camus nel romanzo serve infatti ad entrambi ad approfondire le relazioni esistenti tra idea e forma, a saggiare quindi l'esatta consistenza artistica del testo.

Lo stile spezzettato, così caratteristico de *L'Étranger*, è il più idoneo, secondo il Cruickshank, a rendere con efficacia quanto di discontinuo offre l'esperienza. «*L'auteur de L'Étranger ne passe pas son temps à répéter au lecteur que la condition humaine est absurde; par le vocabulaire et la syntaxe il provoque directement une impression de vie fragmentaire et abrupte*». Sono lo stile elittico del Camus, il rifiuto sistematico delle congiunzioni causali, l'impiego ristretto dell'aggettivo, l'uso di un numero di vocaboli propri dell'infanzia a suggerire, a parere del critico, la concezione assurda che Camus ha della vita. La sobrietà del linguaggio dello scrittore vien meno in un solo punto della narrazione, nell'episodio dell'arabo, ma si tratta, egli osserva, non di una manchevolezza dello stile, bensì di una ricerca deliberata. La prosa colorata, rettorica, ricca di immagini e di metafore serve opportunamente in quella scena a creare il clima nel quale agirà Meursault.

Che la tecnica di cui fa uso il Camus riveli chiare parentele con il neo-realismo americano fu il Camus il primo ad ammetterlo e il Cruickshank non ci dice in sostanza niente di nuovo quando

avvicina sul piano dello stile il romanziere francese ad Hemingway, come il Sartre aveva già fatto. Altri critici ritornano sullo stesso argomento e Richard D. Lehan si diffonde particolarmente su tale oggetto in un'equilibrata indagine: «*Camus et Hemingway*». Nella stessa direzione, alla luce cioè della critica comparata, si muove il Roudiez, il quale esamina «*Les étrangers chez Melville et Camus*». Il tema dello straniero è un tema fondamentale per Camus, ch'egli affronta nel suo primo romanzo, e che si riscontra presente in ognuna delle opere successive, per cui suonano vera confessione queste sue parole: «*Aucun artiste n'a jamais exprimé plus d'une seule chose sous des visages différents*»; lo studio di Kurt Weinberg sostiene appunto questa tesi.

Se ognuno dei critici, dei quali siamo venuti rapidamente considerando i contributi, ha voluto circoscrivere il campo della sua ricerca ad uno spazio ben delimitato, a quel punto focale che ha giudicato essenziale per la comprensione del soggetto, è da notare che solo in rari casi tali esami specifici hanno consentito l'acquisizione di nuovi risultati critici.

Lo scritto di J. H. Matthews, «*L'oeil de Meursault*», è uno dei pochi che, sotto questo profilo, faccia eccezione. Ci sembra che vada sottolineato a merito dello studioso l'aver contribuito a chiarire l'opera di distruzione degli schemi tradizionali del romanzo attuata dal Camus. Le impressioni visuali di Meursault, la sua esistenza fondata su di un succedersi di automatismi, che ci è dato osservare come nelle sequenze di un film al rallentatore, anticipano il nuovo stile dell'«*école du regard*» e nello stesso tempo sono l'indice delle tendenze negative di un'epoca. «*Ce regard qui glisse sur les choses, sans s'arrêter, sans évaluer, qui ne se pose sur un objet que pour le quitter aussitôt, pour se porter*

ailleurs, c'est le regard d'un homme qui voit le monde instable et flou, et qui ne cherche plus à pénétrer sa signification ».

Wanda Rupolo

JORGE GUILLÉN: *Lenguaje y poesía, Algunos casos españoles*. Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp. 269.

Un Jorge Guillén prosatore è qualcosa di ben parcamente documentato, finora, se escludiamo gli scritti nel presente volume organizzati; ma è anche facilmente immaginabile da chi comprenda che la chiarezza intellettuale della sua poesia è un'espressione esattissima della sua umanità, e che quindi essa si deve necessariamente trasferire alla prosa. Chi poi conosca il Guillén uomo, come ormai non pochi italiani possono dire, sa che la sua misurata ironia, nutrita d'una benevolenza di radici profonde e di significato cosmico (il che non vuol dire che essa sia immediata, inconsapevole dell'angoscia), avrebbe potuto fare di lui un mirabile *causeur* sulla carta stampata, come lo è nella vita.

Tutto ciò vediamo infatti nella prosa di questo libro chiaro senza essere facile, vigilantissimo e limatissimo senza che ne risulti al lettore un'impressione di stento, benché gli risulti la necessità di un'attenzione ben tesa.

Guillén non ha passato la sua vita scrivendo di critica letteraria; ma la ha passata facendo poesia e pensando alla poesia. Non è quindi da meravigliarsi che egli si collochi subito, con questo suo unico libro di vera e propria critica, al livello piú alto; e non è da meravigliare che il poeta della lucida autocoscienza, della gioiosa chiarezza cerchi, nei suoi poeti, la poesia ma anche la poetica, questa indispensabile per capire quella. Già

nel titolo dei singoli capitoli appare questa inscindibilità di poesia e di poetica, sicché ad ogni poeta studiato appare premesso, quasi messo ad esponente, il suo atteggiamento di fronte al linguaggio: *Lenguaje prosaico: Berceo; Lenguaje poético: Góngora; Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico; Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado; Lenguaje suficiente: Gabriel Miró*. (Come si deduce dall'edizione inglese, pubblicata nel 1961 dalla *Harvard University Press*, e come mi segnala l'autore, i termini di «lenguaje prosaico» e «lenguaje poético», contrariamente a quanto per errore risulta dall'edizione spagnola, ma in conformità con lo spirito dei rispettivi capitoli, devono essere attribuiti rispettivamente a Berceo e a Góngora).

Berceo usa il linguaggio della prosaica vita d'ogni giorno. Nel suo candore c'è una poetica: quel linguaggio prosaico è da accettare come strumento d'espressione poetica; esso può divenire, senza violenze, mezzo d'espressione poetica. La poetica di Góngora parte invece dal presupposto che il linguaggio d'ogni giorno non sia adatto ad esprimere la poesia. Per esprimere la poesia occorre dunque un linguaggio «poetico», «costruito come un oggetto enigmatico». Per Bécquer, la poesia, romanticamente, è ineffabile: è sogno, una vaga suggestione che non si può tradurre in stretta comunicazione; e a sua volta Gabriel Miró è l'opposto dei lirici dell'ineffabile. Per San Giovanni della Croce, naturalmente, l'esperienza mistica è qualcosa che resta a rigore incomunicabile, e per questo nella sua poetica il linguaggio è insufficiente. Ma qui, mi pare, Guillén tende ad affermare che invece la poesia di San Giovanni, inadeguata ad esprimere l'esperienza mistica, lo è tuttavia nella sua concretezza ed autonomia. Ispirazione ed espressione in essa si identi-

ficano: l'arte, l'espressione, esaurisce l'intuizione (userò i termini crociani per noi più chiari). O quasi. Questo «quasi» mi lascia perplesso. In effetti, l'autonomia della lirica di San Giovanni dalla sua strumentalità, dichiarata dall'autore, nei confronti dell'esperienza mistica, è qualcosa di non pienamente raggiunto; e solo per questo «quasi» Guillén può dichiarare che in San Giovanni il linguaggio è insufficiente. La sua inclinazione di laico lo indurrebbe piuttosto ad affermare che la poesia di colui che scrisse, come egli afferma, alcuni dei versi migliori, o senz'altro i migliori, della lingua spagnola, è autonoma, se non nella gestazione storica, nel risultato letterario, dall'esperienza mistica, che darebbe solo una certa aureola di mistero, come degli armonici del suono fondamentale, chiaro e «sufficiente». Non sempre la poetica di un poeta corrisponde alla sua poesia. Che Guillén (un classicista, si direbbe, se la parola non fosse gravata di implicazioni deteriori che egli giustamente rifiuterebbe, come eterogenee alla sua poetica e alla sua poesia) cerchi sistematicamente l'idea che della poesia aveva un poeta, come mezzo per chiarire la sua poesia, è pienamente coerente. Ma qualche volta, mi pare, c'è un conflitto tra poetica e poesia di un poeta, un conflitto che forse si poteva rilevare più esplicitamente.

Cinque poeti, dunque. Perché proprio questi cinque? È chiaro che a Guillén non interessa l'esercizio di comprendere tutti, anche i più lontani da lui. Si è fatto critico per chiarire a se stesso, prima che agli altri, il suo culto per i poeti prediletti. È chiaro dunque che questi cinque poeti egli sente suoi padri di poesia; e che gli studi su di essi, se per la loro incisività, che vorrei chiamare non «sagace» (perché questo aggettivo si vorrebbe assegnare piuttosto ad una indiscriminata o almeno eclettica

volontà di comprensione), ma animata d'intelletto d'amore, sono preziosi per capire quei poeti, lo sono altrettanto per capire lui, Guillén, di poeta fattosi, per amore, critico.

Bisogna intanto rilevare che la scelta dei cinque è una scelta, se perfettamente guilleniana, anche di gruppo. Un Dámaso Alonso non avrebbe difficoltà a sottoscrivere, anzi la troviamo nei suoi scritti (con qualche variante o forse aggiunta) prima che in Guillén; cosa che per altro non dice affatto che Dámaso l'abbia fatta prima: soltanto, Guillén non l'aveva prima d'ora espressa criticamente, ed ora lo fa in un modo, almeno in alcuni casi, meno circostanziato, non certo meno intenso o personale.

C'è poi da notare un fatto sintomatico: Gabriel Miró non è un poeta nel senso esteriore del termine; non ha scritto versi. Guillén ha dunque dovuto forzare un poco il termine «poesia», per inserire nella serie Miró: una forzatura per niente peregrina, certo; riferentesi solo ad una distinzione ovviamente arbitraria. Tuttavia anche essa aggiunge un particolarissimo significato alla scelta di questo unico dei suoi contemporanei. Non credo di esagerare dicendo che ciò dimostra che Guillén si sente letterariamente figlio di Miró, della sua chiarezza, del suo culto dell'acqua, del sole, dell'aria, delle cose elementarissime che gli fanno dire appassionatamente di sí alla vita. «Lo hondo y magnífico de la sensación de las cosas»: l'ha detto Miró, l'ha citato Guillén, avrebbe potuto dirlo tale quale Guillén. «Una ironía que no amonora la ternura»: questa formula è di Guillén per Miró, ma potrebbe essere di noi per Guillén. Miró resta in mano ai «generazionisti» come ai bambini i pezzi d'un gioco di pazienza che non si sa dove mettere. Certo non ha problematiche novantottesche. Ha delle relazioni

strette con Azorín (relazioni che noi notiamo anche nella prosa di Guillén), ma non è un «figlio» del novantotto. Più o meno, fu presente a molti del gruppo madrilenno di cui fu parte, e forse per certi aspetti centro, Guillén. Ma peculiarissimo resta il rapporto Miró-Guillén: di un Miró, s'intende, depurato di residui decadentistici. Se in tutto il volume Guillén fa un uso abbondante e prezioso della citazione, in questo capitolo su Miró la dilettazione è tale che egli giunge a trascrivere lunghi passi, quasi approfittando della necessità di documentare le sue affermazioni come d'un pretesto per indicare angoli remoti del mondo miroino. E la qualità della prosa di Guillén è tale che, benché prosa riflessa e critica, il suo accostamento con la lirica in prosa di Miró rivela un analogo nitore, una analoga difficile facilità. Difficile infatti, come la prosa di Miró, malgrado la sua chiarezza, è la prosa di Guillén: lungamente sedimentata e amorosamente vigilata (vigilata non per complicarla, anzi per renderla il più possibile cristallina), esprime un lento gioioso lavoro di riflessione e di fruizione, e quindi esige altrettanto, e altrettanto gioioso e fecondo, lavoro del lettore. A Guillén è stato spesso rimproverato d'essere troppo «intellettuale»: un'accusa che costituisce talora il rifugio superstite di certa faciloneria ottocentesca, qualificata come naturalezza. Ma egli rivela qui tutto il contrario d'un egoistico chiudersi in una raffinatezza che allontani. (Egli suole ricordare la «mirada vertical» con cui Jiménez guardava gli uomini, ed evidentemente intende così distanziarsi dall'odiosamato andaluso). Vuol comunicare; se il suo scrivere esige nel lettore uno sforzo, si tratta d'uno sforzo necessario, non d'uno provocato artificiosamente da ubbie aristocratiche.

Non sono sicuro che veramente Miró intendesse restare, nei confronti dell'a-

mata natura mediterranea, in relazione di contatto, non di fusione più o meno panteista, come vuole Guillén. Forse questo è solo un desiderio d'essere, letterariamente, ancor più simile a lui; ma, se è così, anche questa, che io sospetto un'infedeltà, è una prova significativa.

C'è un rapporto tanto intimo cogli altri autori? Con alcuni certo no. Berceo è studiato con tenero affetto; Guillén si affretta a dichiarare che non lo considera un primitivo, come non considera primitivi gli artisti di Altamira; a proposito di lui, come degli altri, dimostra una minuziosità d'osservazione dell'espressione poetica che nulla ha in comune colla pedanteria, anzi riflette la *nuance*, essenziale nell'espressione poetica, e raggiunge risultati così suggestivi da riconciliare il più incallito detrattore con la stilistica, o con qualche forma di stilistica; eppure appare indubbio che la ingenuità del buon monaco è vista con un'affettuosa ironia. E l'ironia, anche se affettuosa, determina sempre un distacco. Góngora è al polo opposto di Gonzalo de Berceo; e del «genio verbal» cordovese Guillén propone delle caratterizzazioni ben suggestive. Ma mi pare chiaro che ciò che lo tiene ancora legato a Góngora è l'esempio di finitezza, di studio formale, «de la obra cuidadosamente trabajada, para corregir ese tópico vulgarísimo sobre los dones geniales, sí, pero espontáneos y desbordados de la personalidad española»: una ragione polemica, in cui Góngora è solo uno strumento. Lo difende dall'accusa di formalismo, ma ammette che tutto in lui riguarda il mondo esterno, non l'intimo; che egli «nos admira más que nos consuela». Sarà forse un errore di valutazione di chi, a furia di essere in arretrato, nei confronti di un certo Góngora, arrischia, come un personaggio di Clarín col suo cappello, di essere all'avanguardia, ma il risultato finale del raffina-

to studio di Guillén mi sembra essere un distanziarsi: « lo que nos conduce a Góngora es, en definitiva, lo que nos separa de él: su terrible pureza, el lenguaje poético ». Poesia pura, sí, ma non troppo, è del resto convinzione di Guillén. Bécquer, a sua volta, interessa Guillén per le sue idee sulla poesia, per certe sue notazioni sul sogno, sull'insonnia, che egli seppe esprimere, forse più nelle prose che nelle poesie. Ma in ultima analisi « junto al Bécquer bonito y muy popular — con sus lágrimas frágiles — se disimula un poeta muy puro »: il poeta molto puro è dunque quasi nascosto, dissimulato, accanto al poeta del sentimentalismo, che Guillén non potrebbe accettare senza negare se stesso.

La conclusione del libro è, senza dubbio, in ciò che Guillén chiama, modestamente, appendice: una delineazione dei caratteri della « generazione » cui apparteneva. Un carattere di tale generazione sarebbe che essa, come disse Dámaso Alonso, « no se alza contra nada ». È proprio sicuro che *La casa de Bernarda Alba* « no se alza contra nada »? Un altro, che tutti propugnano « la expresión más rigurosa »; ma si direbbe che tale desiderio avessero anche Azorín, Miró, Jiménez, e che anzi da essi imparassero gli uomini del '27 l'esigenza formale. « Prepotencia metafórica » sarebbe il punto in cui si riuniscono tutti i fili. Ma Guillén stesso nota che il culto dell'immagine diventa talora un culto superstizioso: « Cualquier enlace en función lógica y gramatical es sospechoso de inercia poética. Las imágenes mismas tampoco se someten a relaciones observadas ». A chi pensava Guillén scrivendo queste linee? La risposta non mi pare difficile. Possiamo forse concludere che il proposito di evitare « le moi haïssable », parlando invece di « noi », resti un gesto di discrezione.

Franco Meregalli

ENRIQUE ANDERSON IMBERT, EUGENIO FLORIT: *Literatura hispano-americana, Antología e introducción histórica*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1960, pp. 780.

Joan Corominas, introducendo il suo grande *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*, rilevava che uno dei meriti della sua opera, così vasta da poter sembrare, come infatti sembrò ad alcuni, a torto, piuttosto temeraria che audace, consisteva nel richiamare l'attenzione su zone e problemi trascurati dai ricercatori. Uno dei difetti del monografismo esclusivo e di limitato orizzonte sta in realtà nel fatto che la mancanza d'una visione d'insieme induce a coltivare intensamente determinate zone d'una specializzazione, a danno di altre, che, appunto perché poco note, vengono ulteriormente trascurate. Di qui il valore scientifico che hanno anche opere d'aspetto divulgativo, o addirittura elementare, quando costituiscano una visione d'insieme in cui l'accostamento di oggetti di studio poco noti ad altri largamente studiati ha il significato d'un invito ad uscire da questi, a rinunciare ad un ulteriore loro approfondimento (che talora conduce soltanto a una mortificante spigolatura) per affrontare temi nuovi, e forse riservanti importanti scoperte.

Questa premessa giustifichi il fatto che qui richiamiamo l'attenzione su questo volume, splendidamente presentato, e redatto da due dei più illustri cultori della letteratura ispanoamericana, l'argentino Enrique Anderson Imbert e l'ispanocubano Eugenio Florit. Si tratta d'un volume esplicitamente divulgativo, destinato a studenti il cui grado d'informazione può essere indicato dal fatto che i due autori hanno creduto opportuno spiegare a pie' di pagina, ad esempio, cosa fosse il monte Tabor, o chi fosse

Caronte; ma la difettosa informazione di noi europei sulla letteratura ispanoamericana e, del resto, la non sempre soddisfacente conoscenza reciproca che gli stessi ispanoamericani hanno dei paesi meno vicini, anche se della stessa lingua, devono indurre i cultori della letteratura ispanoamericana a studiarlo, con realistica modestia e fiducia.

Una difficoltà caratteristica dello studio della letteratura ispanoamericana è la mancanza, o almeno il difetto, d'una sicura collocazione storica e d'una relativamente consolidata valutazione critica. La mia specifica esperienza mi dice come talora nemmeno nell'ambito d'una sola delle numerose letterature nazionali sia raggiunto un certo accordo sui rapporti di valore, sulle luci e le ombre. Ad esempio, dovrebbe ormai essere, non solo a mio, ma a giudizio di molti critici messicani, assicurato un posto di rilievo, in un bilancio della narrativa messicana, a Luis Gonzaga Inclán; ed invece nell'elenco di quattordici rappresentanti del romanzo messicano, dato da Anderson Imbert e Florit, il nome dell'autore di *Astucia* non appare. Tanto più ci occorrono proposte elementari, che costituiscano il germe di possibili scoperte. Questo appunto è, naturalmente coi pericoli d'una navigazione così avventurosa (ho citato un caso, che vuol essere solo un esempio della difficoltà dell'impresa), il merito dell'antologia di cui parlo. Che è la prima antologia generale della letteratura ispanoamericana che giunga alle mie mani: le altre riguardano o singoli generi letterari o singole letterature nazionali. Anche per questa ragione, mi rincresce che il carattere generale dell'antologia sia attenuato dall'esclusione di due «generi»: il teatro e il romanzo. L'esclusione è sufficiente (poiché, se il teatro non può essere considerato una manifestazione capitale e caratteristica della letteratura ispanoamericana, lo può

e deve essere invece il romanzo) ad impedire una visione d'insieme, e d'altra parte il taglio risulta talora assai meno chiaro di quanto possa a prima vista apparire. È ben noto che gran parte della narrativa ispanoamericana si fonda sulla memoria, sicché non sempre è agevole distinguere tra romanzo e libro di ricordi.

La ragione addotta dai due redattori, per giustificare l'esclusione, è che nel romanzo e nell'opera teatrale sono prevalenti i valori costruttivi, che necessariamente non possono essere apprezzati attraverso la lettura di poche pagine tolte dal contesto. Si tratta d'una ragione criticamente valida; ma un'antologia è una azione pratica, ed implica di necessità delle deformazioni. Sicché mi sarebbe sembrato preferibile ridimensionare il tutto in modo che tutti i maggiori valori della letteratura ispanoamericana fossero rappresentati. Se pensiamo, ad esempio, a *Don Segundo Sombra* o a *La vorágine* ci rendiamo conto che di tali opere era possibile dare una idea anche attraverso poche pagine: un'idea decurtata, naturalmente, ma sufficiente a creare il desiderio d'una completa scoperta. A proposito di *Don Segundo Sombra* è stato autorevolmente detto che, più che un libro, esso è un insieme di pagine. Non sono di questo parere; ma il fatto che sia stato espresso è sufficiente ad assicurarci che nell'opera di Güiraldes ci sono pagine abbastanza autonome perché possano essere capite anche isolatamente.

Franco Meregalli

JOSÉ MARTÍ: *Versos*: Estudio preliminar, selección y notas de Eugenio Florit, New York, Las Américas Publishing Company, 1962, pp. 287.

È un'antologia poetica del grande cu-

bano che, a piú di trenta anni di distanza, si colloca decorosamente a fianco della nota antologia della prosa martiana di P. Henríquez Ureña. In essa l'A. ci offre l'edizione (critica) delle poesie scelte, con brevi note testuali nelle quali si indicano varianti e modificazioni. Le due opere poetiche pubblicate in vita di Martí e da lui stesso curate, *Ismaelillo* e *Versos Sencillos*, vengono presentate complete. Per le altre, *Versos Libres*, *Versos Varios* (anteriori al 1881), *La Edad de Oro*, *Flores del Destierro*, *Polvo de alas de mariposa*, si tratta solo di una antologia. Per quanto riguarda le opere antologizzate, la selezione è fatta con intelligenza critica (soprattutto per *Versos Libres*), in accordo con il principio che lo stesso A. si è prefissato: « no publicar textos [...] que, a nuestro juicio, no estén a la altura de los demás » (p. 65); anche se qui e là appare qualche poesia che, a nostro parere, non è proprio « all'altezza delle altre »: ci riferiamo, per esempio, a *En un campo florido* (in « Flores del Destierro », p. 257), che invece l'A. definisce « uno de los mejores poemas de Martí » (p. 17), o a *Juguetete* (in « Polvo de alas de mariposa », p. 280), che Pablo Neruda elogiò, o anche a *Para Cecilia Gutiérrez Nájera y Maillefert* (ibid., p. 280), che lo stesso Florit definisce « poema importante » (p. 66), ma che, a nostro avviso, è famosa piú per il fatto che è diretta a cantare la figlia di Gutiérrez Nájera che per suo intrinseco valore poetico (diremmo che ci sembra, nel suo insieme, una poesia d'occasione, ove i versi piú riusciti sono singolarmente gli ultimi di ognuna delle otto strofe che la compongono).

Quanto a *Ismaelillo*, l'A. ha fatto bene a pubblicarlo per intero, poiché esso è tutto di elevata tensione poetica. Per *Versos Sencillos* invece, dato che il volume del Florit vuole essere una antologia, noi non lo avremmo pubblicato in-

tegrò proprio perché l'opera è irregolare sul piano artistico: accanto a poesie di alto valore come, per esempio, la XXX, la XXXIV, la XXXIX, la XLV, figurano altre di minor valore o addirittura mediocri, come per esempio quelle che portano i n. VI, X, XI, XII, XIII, XV, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIV. Ma l'A. ha voluto rispettare il criterio lasciato dallo stesso Martí (il quale appunto, nel noto testamento letterario, aveva chiesto a Quesada y Ariostegui di pubblicare integri *Ismaelillo* e *Versos Sencillos*, e solo « le cose piú significative » dei *Versos Libres*): ciò può essere pure legittimo da un certo punto di vista, ma a noi sembra che il critico debba prescindere, quando sia necessario, dalle preferenze dell'autore, il quale difficilmente riesce ad essere vero critico di se stesso.

Venendo ora allo studio introduttivo (pp. 7-63), condotto, nel suo insieme, con finezza e competenza, se qualche riserva ci è consentita, ci permettiamo di dire che non ci sentiamo di sottoscrivere tutti i giudizi estetici espressi qui e là sui vari frammenti citati: così quando l'A. elogia il frammento che comincia con « Y besabas tú también... » (p. 16), o quando chiama « maravilloso » quello che comincia con « ... algo como en ensueño » (p. 17), o quando definisce *Dormida* (p. 228 e segg.) come « uno de los más hermosos poemas de Martí » (pp. 19 e 39). Così pure ci sembra un po' eccessivo il giudizio di « maravilloso » (p. 32) applicato al poemetto *Copa con alas*, dove solo i due ultimi versi (« Tú sólo, sólo tú, sabes el modo / de reducir el Universo a un beso ») provocano in noi vera emozione estetica (dello stesso poemetto l'A., alla p. 33, dice che è « uno de los poemas amorios más perfectos con que cuenta le lengua castellana »); e il giudizio di « absolutamente extraordinario » applicato alla poesia *Con la primavera* (p. 45) dove pure ci sembra

no portatori di emozione estetica soltanto i due ultimi versi (« Bailará como bóveda encendida / hasta que el fuego pase: todo pasa! »). Pienamente d'accordo con l'A., invece, sulla valutazione altamente positiva che egli dà di altre poesie martiane come *Yugo y Estrella* (p. 34), *Yo ni de dioses* (p. 40), *Los dos príncipes* (p. 46), e *Los zapaticos de rosa* (ib.).

Qui e là accenni a varie influenze subite da Martí: Campoamor (pp. 11, 14, 16), Sor Juana (p. 15), Bécquer (pp. 17, 23, 36, 43), Luaces e Mendive (p. 20), Villega y Lope (p. 26), Echegaray (p. 40); ma ci sarebbe piaciuto vederle più approfondite e documentate. Lo stesso diremmo per quanto riguarda le probabili influenze di Martí su S. Díaz Mirón (p. 12), Darío (p. 13), Unamuno (p. 31), Gutiérrez Nájera (p. 56).

E ancora potremmo dire che non ci sembra forse tanto rilevante, appunto perché casuale (come crede lo stesso A.), quella « coincidencia de expresión entre dos versos, uno de Martí y otro de Darío » che il Florit ritiene di poter trovare (p. 12) fra « Loco de luz y hambriento de verano » del primo e « ciego de ensueño y loco de armonía » del secondo (dove l'affinità è più che altro ritmica). Più casuali poi ci sembrano « las coincidencias de palabra o de expresión » che l'A. (p. 17) ritrova fra Martí e Bécquer solo perché l'uno e l'altro usano (in contesti diversi) le parole « átomos » e « orea ».

Dal punto di vista della metodologia critica, l'A. s'indugia in qualche classificazione tematica esterna che, sporadica com'è, e avulsa da un'organica analisi stilistica, non ci sembra di grande utilità (v. la classificazione tematica di *Versos Libres*, pp. 32 e segg.; o la divisione tematica della poesia *En un campo florido*, p. 38).

A parte queste lievi riserve (a cui si può aggiungere la parola *eptasilabo* scritta sempre senza l'etimologica *h-* iniziale), il saggio introduttivo del Florit, nel suo insieme, è indubbiamente di notevole interesse, benché ci saremmo aspettati, da uno specialista come lui, un più costante riferimento ai nessi storici, stilistici e letterari con la prosa martiana, che è in sostanza la grande opera d'arte del cubano (la sua poesia, per quanto possa essere elogiata, è sempre una poesia minore: e in questo ci permettiamo di discrepare dall'opinione del Florit, il quale nel suo lodevole entusiasmo per il grande cubano, da lui tanto studiato — ricordiamo che egli è autore di tre importanti saggi proprio sulla poesia di Martí — lo considera « grandísimo poeta que [...] escribió uno de los hitos de nuestra poesía ») (p. 25). Prosa e poesia non sono in Martí, com'è naturale, compartimenti stagni: lo studio dell'una non può quindi prescindere da quello dell'altra. Sappiamo che il Florit è un serio conoscitore della ingente opera in prosa di Martí, come dimostra soprattutto il suo noto lavoro *La prosa poética de Martí...* (B. Aires, 1954), ma ci sarebbe piaciuto che in questa introduzione — che riproduce, con qualche modificazione, il precedente studio sulla poesia del cubano, apparso in « Revista Hispánica Moderna », XVIII, 1-4, 1952, pp. 20-71, con il titolo *José Martí: Vida y Obra, Versos* — egli avesse colto l'occasione per aggiungervi (completandola proprio nella sua principale manchevolezza) alcuni degli interessanti risultati delle sue posteriori ricerche sulla prosa.

Non ci dilungheremo ad elencare tutti i molti pregi del saggio del Florit, che già, nel suo insieme, abbiamo giudicato largamente positivo; ci limiteremo a segnalare soltanto alcune osservazioni più felici: il contatto « diretto e quasi diremmo fisico [di Martí], con lo spirito »

(p. 23); la chiara coscienza che il cubano ebbe « de lo que ocurría en la literatura de su tiempo » (p. 24); il senso del *métier* poetico che egli ebbe sviluppatissimo (p. 16); la « vena de tinte crepuscular » che caratterizza *Ismaelillo* (p. 27); la tensione verticale che presiede a tutta la poesia (e noi aggiungeremmo: soprattutto la prosa) martiana (p. 28); il sentimento *visivo* del cubano (ib.); il giusto rilievo che « mucha de su prosa está escrita [...] en períodos endecasílabos » (p. 29) (e noi aggiungeremmo: settenari e ottonari); la legittima valutazione positiva di *Versos Libres* (che, a nostro avviso, è la parte migliore della sua opera poetica) (pp. 30-31); la costante ricerca martiana di una propria concezione della poetica (p. 32); la sua « posición decididamente espiritualista » che supera il positivismo del secolo XIX (p. 57); e infine il senso del *mistero* che caratterizza precipuamente il cubano.

Giovanni Meo Zilio

EUGENIO G. DE NORA: *La Novela Española Contemporánea (1898-1960)*. Madrid, Gredos. Primera parte (1898-1927), publicada en 1958 (570 págs.). Premio de la Crítica. Segunda parte (1927-1960), publicada en 1962 (dos vol., 418 y 514 págs.).

La recente pubblicazione della seconda parte di questa opera ha supposto per il suo autore il compimento di un sforzo cominciato (secondo indizi raccolti qui e là, a lungo di quelle mille e cinquecento pagine che la compongono) da non meno di quattordici anni; per noi, lettori della prima parte, suppone la possibilità — e quasi l'obbligo — di avventurarsi per fine un giudizio di insieme circa un'indagine per più di una ragione fondamentale.

Desde el primer momento cabe distinguir en *La Novela Española Contemporánea* dos aspectos o — tal vez mejor — dos planos bien diferenciados: el de los datos concretos, propios de una ciencia positiva, y el de la especulación más exquisitamente crítica, que es ciencia del espíritu. Un análisis con mínimas pretensiones de rigor no podría descuidar ninguno de los dos. Ahora bien ¿cuál deberá ser considerado en primer lugar? ¿El de la teoría, que ha condicionado, dado color al tratamiento de la materia? ¿El de esa misma materia que, a lo largo de un contacto plurianual, ha acabado modificando sin duda el sistema de ideas al respecto en posesión del autor al iniciar su trabajo? Si tenemos en cuenta una explícita afirmación del mismo Nora, contenida en la página primera del prólogo — datado en 1957 — en donde leemos que buena parte de sus ideas acerca de la novela han surgido durante el período de preparación y redacción del libro, « con un carácter, en todo caso, más *empírico* que teórico », nos decidiremos a imitar su procedimiento. Que, hasta cierto punto (sólo hasta cierto punto, claro está) ha consistido en echarse a andar seguro de que, *chemin faisant*, iría tomando cuerpo toda una « teoría del caminar » — un *método*.

Ese mismo breve pero sustancioso prólogo a que acabo de referirme puede servirnos de introducción. Escrito en el momento de despachar una parte del trabajo, revela ya una actitud decidida en relación con algunos problemas importantes. Nora cree, para empezar, que, siendo imposible agotar en una crítica el contenido ni siquiera los aspectos esenciales de una buena novela, « lo más que el crítico puede aspirar a dar, y el lector a recibir, es algo así como un primer camino de acceso a la obra en cuestión, un pasaporte, una llave para que el lec-

tor se inicie en la comprensión del libro (y si éste es ya conocido por el lector, una confirmación o clarificación, acaso un ensanchamiento de lo percibido antes)» (pág. 11). Sin que por eso se olvide, claro está, la valoración estética: pero dejando «la mayor libertad imaginable al lector para que haga, por su cuenta, la suya». Una crítica de este tipo — voluntariamente despersonalizada, atenta sólo a ser útil y rigurosa —, asegura de antemano al estudio de Nora una seriedad (y un valor «científico») que no admite parangón con la «literatura ensayística» al uso. Mas, por otro lado, y debido a su misma exigencia, acaba desilusionando al autor de haber hecho *historia*. Varias cosas se oponen a ese deseo, hoy por hoy: «La ausencia casi absoluta de monografías previas, tratadas con honradez y empeño, la casi inexistencia también, por hoy, de una ciencia literaria “verdadera” o, cuando menos útil en la práctica; en fin, la imposibilidad de documentar toda una serie de aspectos sumamente importantes (aunque pertenezcan a la otra vertiente, hoy generalmente desdeñada, de la obra de arte, vertiente terrena, enraizada, no puramente “estética” ni reducible a fórmulas estilísticas), como son las tiradas efectivas de los libros mayoritarios y minoritarios, el entramado real — financiero, político-social, ideológico, etc. — de la edición y difusión de cada autor, los móviles de la crítica, o del silencio de la crítica, ante determinados escritores, etc. etc.» (pág. 10). De cualquier modo, aunque esa historia sea hoy difícilmente realizable, según Nora, siempre podremos aprovechar la exactitud, la precisión de los datos concretos referentes a cada libro y autor que le haya sido posible reunir, superando dificultades de muy diverso género.

Lo anterior es más que suficiente. Vále ahora la pena, antes de entrar en el

examen de la investigación propiamente dicha, detenerse un momento a comprobar cómo han tratado la misma materia de Nora los autores de visiones más o menos ambiciosas de la literatura española del Novecientos y, paralelamente, los autores de trabajos dedicados a tal o cual aspecto determinado de la novela durante esta época.

Desde el conocidísimo *Panorama de la littérature espagnole* de Jean Cassou (Kra, Paris, 1929 y 1931) hasta el *Panorama de la literatura española contemporánea* de Gonzalo Torrente Ballester (Guadarrama, Madrid, 1957), pasando por *La literatura española. Siglo XX* de Nicolás González Ruiz (Pegaso, Madrid, 1943), *Literatura española contemporánea (1898-1936)* (Afrodisio Aguado, Madrid, 1949), del mismo Torrente Ballester, y la *Historia de la literatura española contemporánea (1898-1950)*, de Juan Chabás (La Habana, 1952), sin olvidar la parte contemporánea de la vasta *Historia de la literatura española* de A. Valbuena Prat (más de cuatrocientas páginas en la edición de 1950) es posible reconocer en esta clase de obras algunas coincidencias que, por una parte, les dan cierta unidad, por otra, las distinguen netamente, como grupo, del estudio de Eugenio de Nora. De todas esas coincidencias, fundamental me parece la aceptación (con mayor o menor entusiasmo pero de manera unánime) del concepto de *generación* aplicado a la literatura. Este hecho, constatable, como acabo de decir, ya en el libro de Cassou, entraña no tanto la superación cuanto la preservación de la desconfianza en la posibilidad — e incluso en la legitimidad — de la historia literaria. No hace falta ponderar la importancia de este fenómeno en un país que, como Italia, por ejemplo, sólo recientemente está asistiendo a una «restauración», más o menos clamorosa, de ese tipo de historia. La idea

de generación supone la inclusión del escritor en un ambiente determinado, exige el examen de una serie de acontecimientos extraliterarios y, en una palabra, acaba provocando una saludable *historicización* de la obra artística. La aplicación de la misma al estudio de la literatura española, en general, y de la del siglo XX, en particular, ha tenido consecuencias considerables. Sobre todo porque ese proceso de historicización que acabo de evocar no se ha detenido en los límites de lo «historiable», sino que se ha extendido a lo que hasta hace muy poco era juzgado patrimonio exclusivo de la «crónica»: la estricta actualidad. Cierto que no podremos hacer historia serena de lo que aún tenemos fresco ante los ojos, pero no por eso será menos posible reconocer desde ahora en ese producto recentísimo que se nos ofrece un sabor, un peso y, antes que nada, una conciencia exquisitamente histórica. Tan importante a nuestro modo de ver que, si ella falta, la obra no puede justificarse en absoluto.

Junto a esta característica positiva, podríamos recordar más de una francamente negativa. Por ejemplo, una peligrosa tendencia a la simplificación de la multiforme realidad. Simplificación, hay que decirlo, casi sistemática, no siempre basada en la normal sedimentación de valores impuesta por el tiempo sino en la polarización de la expresividad de toda una época en la obra — o en parte de la obra — de pocos autores, de algunos «momentos estelares», etc. Varias causas contribuyen a este efecto. Entre ellas deben ser citadas dos, por lo menos: primera, el desdén — el casi desprecio — con que hasta ahora se ha tratado, cuando se ha tratado, esa «vertiente terrera» de que habla Nora en su prólogo, para insistir machaconamente en la consideración de la vertiente estética; segunda, la poca densidad de la tradición

crítica española, el secular desprecio por la investigación erudita, causa de nuestro lagunoso conocimiento de muchos períodos del pasado (aun del inmediato, como en el caso que nos ocupa).

La verdad de cuanto acabo de decir puede comprobarse ya en Cassou (aunque en este caso la simplificación evidente puede explicarse recordando la índole del libro, dirigido a extranjeros no especialistas) y continúa hasta Chabás y Torrente (los cuales se dirigen a españoles y en libros muy voluminosos). Con pequeñísimas variantes, por otra parte casi nunca bien explicadas, todos los panoramas citados tratan de los mismos autores. Las únicas novedades que cabe esperar de ellos consisten, lógicamente, en los escritores de última hora de imposible inclusión en el panorama anterior. Este estado de cosas acaba engendrando algo peor. Visto que de una misma obra, de un mismo autor (considerado más o menos linealmente) existen cuatro, cinco, seis versiones, el último llegado se acerca a juzgar esa obra, ese autor no con la pretensión de presentar a su lector unos datos seguros sino de ofrecer *otra versión* más, tan personal como sea posible (y en ocasiones tan delirantemente subjetiva que carece completamente de valor. A no ser que sigamos identificando la crítica con la autobiografía, como hacía — sesenta o setenta años atrás — Oscar Wilde).

Lo dicho para los panoramas podría repetirse (pero cargando las tintas) respecto a los libros de ensayo. Con algunas clamorosas excepciones, entre las que recuerdo el de César Barja *Libros y autores contemporáneos*, por tantos conceptos ejemplar.

Así las cosas, en 1957 aparece una obra interesante. Y no porque se trate de una cima de la historiografía literaria española (ni mucho menos!) sino por lo que tiene de síntoma de una reacción

contra semejante estado de cosas. Me refiero a *La Novela Española en el Siglo XX*, del fecundísimo — y apresurado — Federico Carlos Sáinz de Robles (Madrid, Pegaso). En él nos sorprende desde el primer momento la voluntad de recuperación — o, por lo menos, de codificación — de lo mucho olvidado por desidia o culpablemente arrinconado por unos y otros. En suma, nos sorprende el intento de *totalizar* nuestro conocimiento de un importante género de la literatura española del Novecientos. No se pasa de la intención, desde luego (el libro resulta un fichero, un diccionario biográfico más que una obra crítica), pero, de cualquier modo, tiene un significado.

En 1958 se publica la primera parte de *La Novela Española Contemporánea* de Eugenio de Nora. Confrontando los libros citados con este último (o con lo que de él sabemos a través del prólogo) cabe decir que frente a la simplificación de casi todas las obras sobre la materia, la de Nora intenta (coincidiendo en esto con la de Sáinz de Robles pero superándola por todos lados) un ensanchamiento de nuestro conocimiento concreto de la novela del siglo XX; frente al subjetivismo extremo propio de una época y de una debilísima tradición crítica, una revisión tan objetiva como sea posible; frente a la estrecha base (sólo estética) de la mayoría de la crítica, amplía su consideración a «la otra vertiente» (la extraliteraria: pre- o postliteraria); frente a la unánime confianza en la posibilidad de hacer historia literaria (e, incluso, en algún caso, de haberla hecho), un concepto mucho más riguroso, más rico de contenido, de lo que es o debe ser esa historia le lleva a afirmar la imposibilidad de escribirla *hoy por hoy*, en las actuales circunstancias. Lo cual no quiere decir que no crea en su legitimidad y, más aún, en su necesidad, sino que,

como primera tarea, habrá que colmar esas lagunas mediante el tratamiento monográfico de temas conocidos (que exigen ser convenientemente «redimensionados») y poco o nada conocidos (que exigen, ser, si ya no descubiertos, sí desde luego conquistados y colonizados críticamente). En una palabra, el libro, a juzgar por las palabras de su autor, se nos presentará, *grosso modo*, como una síntesis del rigor de Barja y de la amplitud temática de Sáinz de Robles.

Veamos ahora, con cuanto detalle nos permita el espacio, qué es lo que se dice en él. No olvidaremos en ningún momento la existencia de los «planos» citados. De acuerdo con esa división inicial, procuraremos dar, por un lado, una idea suficientemente clara de la aportación de datos de *La Novela Española Contemporánea*; por otro, aislar y poner de relieve cuanto nos parezca que pueda ayudar a reconstruir las «ideas sobre la novela» de Eugenio de Nora. Para que también este trabajo sea útil (como invitación a la lectura de la obra que comento) cito con frecuencia, callo lo más que sabido e insisto en lo poco estudiado.

* * *

Las primeras 260 páginas del volumen están ocupadas por el prólogo y cuatro ensayos sobre la narrativa de Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y «Azorín», respectivamente. Por obvias razones, esta parte del trabajo de Nora se presentaba más fácil que todo el resto. No teníamos por qué esperar, pues, grandes revelaciones. El autor confronta los resultados obtenidos por la crítica anterior con la experiencia de su propia lectura de la obra *total* de los cuatro grandes noventayochistas. Su reconocido propósito de objetividad se cumple en grado más que satisfactorio aunque, naturalmente, sea posible destacar tal o cual pasaje a mi

parecer muy discutible. Bastará con poner de relieve, si acaso, que en las monografías dedicadas a Baroja y «Azorín» se lleva a cabo una crítica más bien severa — pero desde luego necesaria — del comportamiento personal de ambos autores a lo largo de su vida. Una crítica basada no en una moral o una ideología política determinada sino en la evidente discontinuidad, en las chocantes estridencias constatables en la trayectoria humana de uno y otro. El extraño conservadurismo de Don Pío («un escritor demasiado inteligente, o más bien acaso listo y resabiado, como para caer en ninguna utopía») queda puesto en evidencia en estas páginas, para sorpresa de muchos y reforzamiento de la opinión de otros que, como Nicolás González Ruiz (en su citado libro, pág. 30, y repitiendo algo ya difundido) comparan a la generación del 98 con la Junta revolucionaria de *El hombre que fue Jueves*, de Chesterton: «una junta de anarquistas, donde, andando el tiempo, se descubrió que todos eran de la Policía», o poco menos. Menos sorprendentes los datos acerca de la «evolución» de «Azorín», el huidizo y equívoco Martínez Ruiz, que, sin gran esfuerzo, podría ser comparado (sólo por la ingenua (?) tendencia a seguir las «soluciones fáciles») a Vincenzo Monti. No se trata — quede claro — de atacar o admirar determinadas convicciones, sino de explicarse las posibles irregularidades de la obra a partir de las irregularidades documentables en el comportamiento del autor.

Dicho esto, y antes de pasar al examen de la parte más original del libro, tal vez sea conveniente reproducir aquí algunas frases, recogidas en los cuatro ensayos y muy significativas para empezar a formarse una idea del modo de pensar de Eugenio de Nora en relación con la novela. En el dedicado a Unamuno, encontramos una denuncia de «la especial

— diríamos: salvaje — parcialidad artística del autor, para quien hay zonas enteras de la existencia humana que permanecen ignoradas, como “si no existiesen” en su mundo o para su sensibilidad (de tal modo que sus personajes raramente aparecen “en pie”, humana y estéticamente “suficientes” y nunca, en verdad, *completos*): hay en sus obras trozos vigorosos (...) de criaturas autónomas, existentes, pero nunca las vemos, nunca se nos hace *conocer a toda una persona*» (pág. 47). Es evidente que podría discutirse, por lo menos, la rotundidad de la afirmación (como *todo* novelista, Unamuno está llevado a insistir más sobre unos puntos que sobre otros y, en última instancia, a ignorar *convencionalmente* aspectos de la realidad que, en determinado momento, no le interesan o que, todavía más, considera impertinentes; lo cual no quiere decir que los olvide siempre y en cada una de sus obras...) pero empieza ya a perfilarnos una exigencia por parte de Nora que, en los siguientes ensayos, no hará más que concretarse cada vez con mayor precisión. Así, en el dedicado a Valle-Inclán leemos: «Puesto que la evasión es imposible y la idealización sin fe, ridícula, el escritor se enfrentará con las cosas. Realismo, pues: pero realismo iconoclasta: no ignorar, sino agredir la realidad (...). Para la creación esperpéntica, Valle (...) no escoge, no selecciona entre los múltiples aspectos de la realidad. ¿Para qué? Todo (...) parece serle igualmente antipático y despreciable. Pero Valle, artista siempre, donde no selecciona, estiliza» (pág. 85-86). Para acabar diciendo que Valle «no cae en la tentación didáctica o sermoneante: su enseñanza (y no es éste el menor de sus méritos a nuestros ojos) procede siempre por vía estética».

En el ensayo sobre Baroja hay una frase también muy expresiva. Se dice de él que «es un realista, pero no en el

sentido corriente del término (...) Debería acaso corregirse que Baroja acepta, desde luego, lo que es "esencial y característico" para él, que no siempre coincide, ni mucho menos, con lo característico y, sobre todo, con lo esencial objetivo» (pág. 126-127). Finalmente, en el estudio sobre «Azorín» puede leerse: «Su más excelsa cualidad — esa exquisita sensibilidad que tanto le acerca a Miró — ha obturado sin duda en él registros *necesarios* al novelista, al rechazar en su refinamiento — como un tamiz, y a conciencia y con voluntad de tamizar — hechos, aspectos, parcelas innumerables de la vida y de los seres» (pág. 259).

Basta con lo anterior. En el capítulo siguiente, Nora pasa a estudiar un grupo de escritores muy difundidos en su tiempo — nuestro ya sólo en parte... — que obtuvieron un éxito (sobre todo popular, aunque, a veces, también de crítica) en ocasiones superior al de los mismos autores citados; pero que hoy resultan olvidados, salvo alguno de ellos, a pesar del relativo interés de sus obras.

López Pinillos («Parmeno») es el primero. Repasando los panoramas de la literatura española contemporánea a que me he referido páginas atrás, encontramos que sólo Torrente Ballester y Sáinz de Robles lo toman en consideración. Valbuena, en la edición de 1950 de su *Historia de la literatura española*, lo cita sólo como autor teatral. Y, sin embargo, este escritor, caracterizado por «un rudo gesto proletario, de democrática robustez, de fuerte y cejijunto esfuerzo» (para decirlo con palabras de Cansinos Assens: *La Nueva literatura*, vol. IV: *La evolución de la novela*, pág. 40), no deja de resultar interesante para nosotros. (No sólo a causa de la polémica en torno al «tremendismo» celiano, desde luego). Nora lo estudia con detenimiento y simpatía, a través de su obra narrativa completa. Las catorce páginas de esta pe-

queña monografía se nos figuran la primera revelación del libro.

De pasada (aunque ocupe diez páginas con ellas) trata Nora las novelas de Salvaverría y de Manuel Bueno. Para completar el capítulo, tenemos un estudio muy completo y ecuánime sobre la figura y la obra de Eugenio Noel, esa «proyección de sombra china, desorbitada y caricaturesca» del Noventayocho.

En el capítulo VI se estudia a Manuel Ciges Aparicio, Ricardo León y Concha Espina. De los dos últimos se ha hablado en los últimos años mucho, hasta demasiado. Nora no hace más que expresar un juicio puesto al día, ni siquiera demasiado ácido, acerca de ambos. Que, por otra parte, es más que suficiente para que el lector capte la diferente estimación que le merece el mundo limitado, un tanto excesivamente novelesco, pero en ocasiones no exento de verdadera grandeza, de la autora de *El metal de los muertos* y la siempre acartonada — cuando no grotesca — ficción del más académico de todos los académicos.

La figura de Ciges se nos presenta, en cambio, como una auténtica recuperación. Ya había hablado de ella Torrente Ballester mas limitándose a señalar una de sus novelas «de testimonio» y descuidando las otras, por lejanas a nuestra sensibilidad. Nora revista toda la producción de Ciges con provecho para todos. Los «brillantes menores» del 98 tienen un gran interés para nosotros, que no podemos comprender como han sido descuidados hasta ahora. Y no ya tanto por lo que valen efectivamente cuanto por lo que nos ayudan a mejor encuadrar en su *justa dimensión* a los grandes. Son precisamente los segundones quienes con mayor facilidad consiguen darnos el tono de una época. Lo mismo por lo que se refiere a problemática que a la forma.

El capítulo VII («Agotamiento del

realismo. Retorno a la novela costumbrista ») pide, sin duda, mayor espacio al comentario. Por una parte equivale la entrada a la parte más original del libro (la labor de repensamiento, desde la perspectiva actual, de toda una novelística, hoy por hoy poco conocida, por no decir que prácticamente ignorada). Lo que otras historias de la literatura del Novecientos dicen acerca de esta importantísima vertiente narrativa no pasa de mera referencia, en la mayoría de los casos ni siquiera de primera mano. Sólo Sáinz de Robles se preocupa de poner de relieve la abundancia de los cultivadores del realismo durante esta época e incluso de intentar una primaria esquematización. A pesar de lo cual, por espacio dedicado a la materia y por rigor crítico, el estudio de Nora no admite comparación con nada de lo hasta ahora escrito en España.

En la página de introducción al capítulo (343), el autor nos dice que « es necesario, sin embargo, tener presente que los novelistas del 98 no son los únicos, ni siquiera los más leídos y populares, y que, coincidiendo con ellos, escriben y publican, por una parte, hasta 1920 aproximadamente, los maestros que prolongan el realismo clásico (más o menos afectados y aun renovados por las nuevas corrientes naturalistas y espiritualistas: así, E. Pardo Bazán, A. Palacio Valdés y, principalmente, Blasco Ibáñez, cuyas obras (...) aunque se adentren cronológicamente en nuestro tiempo, suelen con justicia adscribirse, desde el punto de vista estético, al siglo pasado; por otra parte, una larga serie de escritores coetáneos o más jóvenes (...) prolongan paralelamente unas fórmulas de semirrealismo más bien vacilante, mitigado y sin fuerza, bien descompuesto en “atrevimientos” naturalistas o decadentistas, casi siempre unidos a la preocupación sexual (...) bien tanteando a ciegas en

arbitrarias y epidémicas reacciones casticistas y espiritualistas (una de cuyas formas degenera y desemboca en la “novela rosa”, paralela y antitética a la erótica-pornográfica, e igualmente “popular”) ».

La cita ha sido larga pero, a mi parecer, necesaria. Podría completarse con la inmediata referencia a un *balanceo* entre el realismo y el naturalismo. La fórmula realista acaba desubstanciándose y degenerando en simple costumbrismo localista o bien reacciona hacia el casticismo artificioso. El naturalismo, por su parte, o se preocupa de temas sexuales o libertarios, tratados con una base más o menos seria, o « reposa con desenfado e indolencia en el más cínico y primario de los hedonismos ». La gran mayoría de estos escritores — nos informa Nora — nace entre 1875 y 1890. En una palabra, son coetáneos de Miró, Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, etc. Sólo que se nos presentan como notablemente retrasados, *anteriores* en cuanto a estética e ideología.

El retorno a la novela costumbrista está documentado mediante el estudio (más o menos detallado, según el interés de cada obra) de Alejandro Pérez Luján, Vicente Díaz de Tejada, Guillermo Díaz Caneja, Salvador González Anaya, Augusto Martínez Olmedilla, Cristóbal de Castro, Emilio Carrère, Pedro de Répide, Francisco Camba (representante de « un localismo costumbrista veteadado de preocupaciones ideológicas y morales » que difícilmente podríamos reconocer en los dos escritores anteriores, típicos « madrileñistas »); José Francés (a lo largo de cuya dilatada producción es documentable « una evolución desde la fórmula naturalista erótica decadente a la decadente espiritualista »); Urubayen, (que, si bien considerado como un noventayochista rezagado, representa más bien el nexo entre el esteticismo moder-

nista o la fruición contemplativa de Miró y el modo de algunos « prosistas puros » de la generación siguiente); José Más (reedición andaluza de Blasco Ibáñez); Isaac Muñoz (en quien Nora reconoce mucho de valioso, aunque sin conceder la plena genialidad que veía brillar Cansinos Assens) y Bartolomé Soler, como ejemplo de la « reacción vigorosa, y en lo esencial certera, de la vieja escuela contra la disecación artificiosa del arte formalista y deshumanizado ».

El nuevo capítulo, sobre la « literatura galante y novela erótica » reserva también al lector actual (sobre todo al lector joven) más de un descubrimiento. Por causas comprensibles, de diversa índole, se trata de un género hoy muy descuidado entre nosotros, no sólo porque la lectura de sus textos se ofrezca problemática sino porque la crítica no le ha prestado la menor atención: lo único que nos queda sobre el « erotismo » son reseñas contemporáneas a la aparición de las novelas y algún que otro ensayo publicado algo más tarde (y, de cualquier modo, no después de 1927, fecha de publicación del ya citado libro de Cansinos Assens).

Sobre manera interesantes — pero discutibles — son las primeras páginas del estudio. Habla Nora de *tres nombres-frontera*, los *goznes* sobre que gira en esos años la novela española: Trigo, Zamacois, Blasco Ibáñez. Serán todo lo anticuados que se quiera pero las obras de los dos primeros se publicaron *todas* (con la única excepción de *Punto negro*, de Zamacois, 1897) en el siglo XX y en el siglo XX tuvieron enorme éxito, no sólo de público sino de crítica y seguidores. Si, para colmo, se tiene en cuenta que ambas figuras son hoy casi absolutamente desconocidas para la inmensa mayoría de los lectores, no se comprende por qué razón esos mismos lectores que acogerán con alegría la « resurrección »

de Ciges, « Parmeno » y tantos otros que seguirán, han de quedarse sin saber qué piensa un crítico sereno y responsable acerca de estos dos auténticos jefes de escuela. De una escuela que, por otra parte, va a ser estudiada a continuación con un detalle sin precedentes. La excusa de la falta de espacio es improcedente: puede encontrarse un rincón para hablar de dos novelistas en una obra de casi 600 páginas. La otra disculpa aducida por Nora me parece todavía menos válida. Dice concretamente que « abordar-la (la obra de Trigo y Zamacois) implicaría también, además, la revisión del “caso” Blasco Ibáñez y el adentramiento en el complejo, interesante y generalmente ignorado problema de la evolución de la novela española de uno a otro siglo, no sólo a través del 98 y del Modernismo, sino también *al margen* de ambos movimientos » (pág. 384). ¿Por qué no revisar ese « caso » Blasco Ibáñez? ¿Por qué no examinar esa evolución al margen de ambos movimientos? Si Nora hubiese acometido ambos empeños su libro se habría convertido en una verdadera historia de la novela española del Novecientos (por lo menos a nuestro parecer: que ya sabemos su opinión negativa respecto a la posibilidad de una historia en el estado actual de los estudios).

La novela erótica nos ayuda además a completar nuestra visión de una época no breve, pues abarca desde los primerísimos años del siglo XX hasta 1920 por lo menos (e incluso, con vida cada vez más lánguida, hasta 1930). Son muchos los autores citados y estudiados en este capítulo con mayor o menor atención. Minuciosamente, por ejemplo, Pedro Mata (« cuyo erotismo bordea lo cursi (...) haciendo del escritor algo así como el Palacio Valdés de la novela erótica »); Rafael López de Haro (en quien es posible reconocer una preocupación de

estilo «sorprendente en escritores más bien chabacanos»; típico escritor cerebral, reflexivo y más bien frío y, por consiguiente, capaz del desarrollo simultáneo de vetas literarias de diferente orientación y calidad: «Novelas de la vida», «Novelas de la carne», «Novelas del alma»..., cuya posición, en última instancia, nos parece la de un «irreprochable hedonista»; Alberto Insúa (estudiado a lo largo de toda su obra con gran delicadeza, procurando salvar lo salvable) y, por fin, Antonio Hoyos y Vinent (el gran decadente de nuestra literatura, «defensor enfático de un confuso misticismo pansexual y primitivista», cuya obra — bien tratada aquí — puede ser dividida en crítica social, sexualista y de tendencia mística). Junto a éstos hay que citar otros escritores de segunda fila (dentro de una corriente tampoco de primera magnitud), que no por eso deja de considerar Nora con su habitual escrupulosidad: Belda, Carretero, Retana y Alvarez de Arellano, etc...

Como apéndice natural del capítulo, hay un apartado dedicado a «La novela rosa», en quien nuestro autor reconoce un género tan amanerado y vacío que, para fortalecerse, necesita «injetarse en otro tronco novelesco». Así, lo rosa se mezcla en cantidades diversas con el realismo costumbrista, el folletín, el tipismo localista, el erotismo dulzarrón...

El libro se cierra con dos ensayos muy semejantes en la concepción a los cuatro iniciales. El primero está dedicado a «La novela sensual de Gabriel Miró». La figura del escritor, contemplada con evidente simpatía, nos aparece bien situada en medio de una corriente que, partiendo del Modernismo esteticista, va a desembocar en la generación de los literatos puros. Desinteresado, aislado, apolítico, Miró es el polo opuesto de su estricto contemporáneo Ramón Pérez de Ayala (directo heredero de los noventayo-

chistas). En relación con lo anterior, Nora se atreve a decir algo osado pero exacto: Miró, en cierto sentido, es un *superficial*. «Es la suya, en efecto, una obra de casi perfecta oquedad ideológica, sentimental y pasional; en su estética, las ideas, simplemente, no existen; y los sentimientos y las pasiones existen, sí, pero sólo como trasfondo borroso del mundo sensorial; tampoco sustantivamente» (pág. 441). Líneas más arriba, encontramos otra afirmación digna de ser tenida en cuenta: «Creo que es preciso recalcar, como raíz de la limitación más grave del arte mironiano, (...) *su falta de vinculación* con la *totalidad* del ser humano». Ya hemos tenido ocasión de encontrar varias veces parecidas acusaciones. No será la última.

Más adelante, leemos que Miró «trata los tipos no en sí y por sí mismos, sino como “materiales nobles”, por lo que valen para ser elaborados artísticamente» (pág. 464). Consecuencia de lo cual es el «embalsamamiento estético» a que parecen estar condenados sus personajes. Miró, en una palabra, se nos presenta más como un pintor que como un auténtico intérprete de la vida. El descriptor puede en él más que el novelista.

El último ensayo trata de Ramón Pérez de Ayala. Lo ya dicho acerca de las páginas dedicadas a la persona, a la trayectoria humana de Baroja y de Azorín, podría repetirse aquí. «La coherencia y rigor de la obra se presenta, en efecto, a todas luces, en contraste con la vacilación borrosa y exteriormente punto menos que equívoca de su conducta». El examen de la producción ayaliana está llevado a cabo con precisión. Podría detenerme a discutir alguna que otra afirmación más que opinable a mi parecer, pero, en general, debe aceptarse la gran utilidad del ensayo. Para acabar, me interesa poner de relieve una frase de Nora relativa a la visión de la realidad por

parte de Ayala. Al reseñar *Tinieblas en las cumbres* lamenta la «falta absoluta de tamiz para los detalles poco significativos e incluso de pésimo gusto» (pág. 476). Más adelante, al hablar de *Los trabajos de Urbano y Simona* y *Luna de miel, luna de hiel*, dirá que echa de menos «una realidad “sólida” (estéticamente suficiente), no por ausencia, sino por exceso de presencias y cualidades: es decir, por falta de unidad y cohesión» (pág. 503).

No nos resultará ahora demasiado difícil resumir en pocas líneas lo que se nos figuran ideas rectoras de toda la actividad crítica de Nora, hasta 1958 por lo menos. Del examen de una serie de realistas *retrasados*, sumisos seguidores de una fórmula por fuerza envejecida, surge la convicción de que es preciso renovar los supuestos estéticos de la novela, ponerlos al día, «a la altura de las circunstancias». La consideración, por otra parte, de las tentativas de renovación del realismo tradicional operadas por los seis autores estudiados con mayor determinimiento, lleva a Nora a declarar de manera más o menos explícita cuáles son las características fundamentales, en su opinión, de una novela moderna y, en lo posible, «ortodoxa» (pues no deja de referirse, claro que de pasada, a una posible «ortodoxia» novelesca: pág. 494). Si no me equivoco demasiado, esas características, para Nora, son: visión *total* de la realidad (no de una parcela de la misma); presencia, además de la representación, de una *interpretación* rigurosa de esa misma realidad que deberá ofrecerse en clave *estética* para que sea verdaderamente eficaz, aunque ello no excluye (al contrario) la existencia de una previa especulación racional; recurso a medios expresivos idóneos, basados más bien en procedimientos selectivos que acumulativos de los datos, los cuales, a su vez, se nos figuran guiados por

el criterio de distinción sistemática entre lo *típico* y lo *extraordinario*, lo significativo y lo gratuito. Naturalmente, todo lo anterior nace de una anterior confianza en el hecho de que la realidad es objetivamente comprensible y representable. También — pero debido a otras razones — en el hecho de que el hombre, mediante el uso de medios apropiados, puede hacerla cambiar — mejorar — de modo notable. Uno de esos medios (en apariencia subsidiarios pero no por eso descuidables) es la literatura y, concretamente, la novela. Se comprende desde esta perspectiva más de un juicio de Nora. Y aun se comprenderán muchos más cuando, en la segunda parte de su estudio, pase a juzgar precisamente a los «literatos puros», que de antemano renuncian a las posibilidades de acción inherentes a toda novela. Entonces se verá hasta qué punto son flexibles las convicciones de nuestro autor. En otras palabras, hasta qué punto podemos reconocer en ellas un esterilizador fanatismo ideológico o bien un simple, legítimo, necesario «punto de partida», primera verdad indiscutible base de toda su especulación.

* * *

A cuatro años de distancia (ya suficiente indicio de la seriedad del empeño del autor) aparece la segunda parte de *La novela española contemporánea*. Tanto ha crecido su contenido, que el proyectado segundo volumen tiene que desdoblarse.

En la primera parte, estudiados los mayores del 98 y algunos de los menores, Nora pasaba después a la demorada consideración de una larga serie de escritores nacidos, más o menos, entre 1875 y 1890. En primer lugar eran examinados los autores de *estética* atrasada, prácticamente decimonónica. Con los ensa-

yos sobre Miró y Pérez de Ayala entrá-
bamos en cambio en el verdadero No-
vecientos. El segundo volumen se abre
con otro estudio, muy parecido a los
citados, dedicado a enjuiciar, creo que
por primera vez con tanta seriedad, la
producción total de Wenceslao Fernán-
dez Flórez. La buena voluntad — y la
generosidad — de Nora son aquí eviden-
tes. Por varias causas, a W.F.F. no se le
conoce — o, mejor, no se le estima —
tanto como su significación dentro de
una importantísima corriente harían es-
perar. Su visión del mundo, su moral,
su mismo comportamiento político le ha-
cen antipático a las izquierdas pero sos-
pechoso también para las derechas. El
recurso al humorismo (aunque se trata
de un humorismo trascendental, crítico,
casi nunca frívolo, falto de fines) suele
excusar al crítico de hoy de una lectura
cuidadosa de la variada obra de este no-
velista, sin duda muy considerable. Nora
colma la laguna.

Examinada la obra completa — na-
rrativa — de Pérez de Ayala y de Fer-
nández Flórez, máximos representantes
(y de muy diverso valor, desde luego) de
la *novela intelectual* en España, pasa a
considerar en el capítulo segundo toda
una serie de cultivadores del mismo gé-
nero. La introducción al estudio es ejem-
plarmente clara y eficaz. En muy pocas
líneas, el lector encuentra aquel mínimo
de datos necesario para la recta compren-
sión de una corriente llena de sugestión.

Los autores examinados han nacido
entre 1879 y 1886. Puesto a identificar
algunas características comunes « que les
dan insospechada cohesión » (pág. 41),
Nora afirma que: « imperativos intelec-
tuales, morales o políticos, se sobreponen
aquí a la “espontaneidad” del relato: ap-
parecen, en consonancia, formas narra-
tivas poco o nada “ortodoxas”: es eviden-
te una conciencia clara de la “finalidad”
de cada obra, una aspiración a dotarla de

valor trascendente y de misión social,
educativa; como contraste, casi siempre,
cierto alarde o complacencia en el do-
minio de la prosa por sí misma (...) To-
dos estos escritores son, preferentemente,
« otra cosa » que novelistas — políticos,
profesores, críticos de arte, ensayistas, pe-
riodistas o filósofos ».

Cuanto luego se dice acerca de Ramón
María Tenreiro, Luis de Santullano, Car-
men de Burgos, César Juarros, Manuel
Azaña, Eugenio D'Ors, Manuel Abril,
Vicente Risco, Luis Araquistáin y Sal-
vador de Madariaga tiene un gran in-
terés. No sólo literario, desde luego, si
tenemos en cuenta qué representó — y,
en pequeña parte, sigue representando
todavía — este grupo en la vida española.

Al hablar de Tenreiro, Nora hace una
aclaración válida para la experiencia de
todo el grupo, incluídos Fernández Fló-
rez y Pérez de Ayala: « Tenreiro, va-
cilante sin duda él mismo (...) ve todo
muy oscuro y no sabe a qué carta que-
darse. No está solo en este vértice de
vacilaciones. En una u otra medida está
así con casi todo el 98 y con buena parte
de la generación siguiente » (pág. 46).
Es, en efecto, « equívoco y vacilante ya
en lo estético » y « equívoco en la raíz,
en la posición de pretendido moralista.
Acaso Pérez de Ayala haya sido el único
que vio claro o, por lo menos, el que más
cerca anduvo (si es que no la alcanzó)
de una solución armoniosa, estéticamen-
te válida pero conseguida por vía inte-
lectiva. En los demás casos, si se llega
a soluciones es, casi sin excepción, por
vía *sólo* intelectual. La obra de arte falla
entonces ».

Particular simpatía muestra el autor
hacia el libro de Manuel Abril *La Salva-
ción, Sociedad de seguros del alma*. Una
muestra más de su envidiable apertura
intelectual. Algo parecido cabría decir
sobre las páginas dedicadas a *La puerta*

de Paja, de Vicente Risco, bien situada en su *verdadero* momento.

Por varias razones, supone el ensayo sobre Gómez de la Serna, colocado a continuación, uno de los fundamentos de toda la obra de Nora. En casi sesenta páginas, el crítico tiene espacio suficiente para repasar *una por una* las novelas grandes y buena parte de las cortas del infatigable Ramón. Haciendo con ello el primer estudio digno de ser llamado con este nombre. La bibliografía al respecto es abundante — incluso muy abundante — pero hay que decir enseguida que, casi sin excepción, lamentablemente falta de rigor y objetividad, tanto en la negación como en la aceptación de la genialidad del autor de las greguerías.

Tras considerar el «perfil» de Ramón y los años de su formación como escritor, Nora pasa a repasar la producción narrativa. Importa poner de relieve alguna de las afirmaciones que hace a lo largo de estas páginas, singularmente atractivas. Por ejemplo: «Ramón huye, se escurre siempre de una confrontación con la vida: es decir, con la muerte: su propia vida es “automoribundia” (...) Este devorante nihilismo psicológico ofrece con frecuencia, como única salida viable (...) la de un erotismo absorbente y obsesivo» (pág. 107-8). Lo cual no deja de ofrecer relación con múltiples aspectos de la moderna literatura «quasi pornográfica» — resultado de una visión totalmente pesimista de la vida — del tipo de la de Moravia, entre otros.

Ramón tiene el don de la «aprehensión fugaz (...) de aspectos muy unilaterales, pero a veces profundos, de almas y cosas, del tiempo y de la existencia misma» (pág. 109). Pero le falta paciencia — o capacidad de insistencia. Sus hallazgos pierden así eficacia. No alcanzan la intolerable dramaticidad, «el encarnizamiento exhaustivo» (pág. 110) de los relatos de Kafka, ni siquiera en obras

en que aparentemente no hace más que seguir un solo tema «kafkiano» (el del absurdo de la vida, en *El Incongruente*, y en otras novelas posteriores, pasando por *Rebeca* y otras para acabar en *El hombre perdido* etc.).

Los otros aspectos de la narrativa ramoniana están también analizados con tino. Lo mismo la que podríamos llamar «madrileñista» que la de tipo cosmopolita, etc. Tal vez podría haberse insistido algo más en el tratamiento de dos obras a mi parecer fundamentales para comprender no sólo a Ramón sino al espíritu de toda la vanguardia española — y aun europea. Me refiero a *El novelista* y a las *Seis falsas novelas*. En *El novelista* Nora reconoce la más auténtica novela de Ramón, su obra maestra, desde luego, pero descuida, a mi parecer, referirla a un estado de ánimo colectivo. Lo mismo cabe decir de las falsas novelas, que representan algo muy importante (estoy seguro de ello) dentro de toda nuestra literatura del Novecientos. Mucho más, desde luego, que un simple *pastiche* multiplicado por seis.

La acostumbrada acusación de escamoteo de la realidad, parcialidad psicológica, etc. está en esta ocasión más que justificada. No hace falta detenerse a considerar las razones de Nora para lanzarla de manera tan rotunda.

Con Ramón nos entramos en el campo de otra generación. Ramón (como antes Miró) es el primer escritor posterior a los noventayochistas que se desentiende completamente de los problemas ideológicos, nacionales, etc. de sus padres espirituales. A partir de él, toda una promoción de novelistas españoles (no todos, pero sí los considerados vanguardistas, los «nuevos», los innovadores del momento) serán también así: asépticos, despreocupados por la realidad concreta del país y del tiempo en que viven, entregados a la elaboración de una litera-

tura evasiva, lúdica, del arabesco. Nora podría pasar, sin más, a la consideración de los principales exponentes de esa generación, después de haber hablado, y tan por lo largo, del «primer vanguardista español». Prefiere, sin embargo, tratar antes de Jarnés, el más importante novelista de la época. Sometiendo de paso su figura a ese riguroso proceso de redimensionamiento que desde hace quince e veinte años venía necesitando. Pocos autores tan interesantes en un momento determinado y, a pesar de cuantas reservas podamos nutrir a su respecto, tan significativos todavía para nosotros (precisamente por lo que tienen de ejemplo, de admonición). Nora se le acerca con no disimulada simpatía. Una simpatía que hay que explicar no sólo mediante las palabras últimas del ensayo («acabamos con la sospecha de que ese mariposeador superficial era un preocupado, un angustiado casi; ese transido sensual, un ascético, disciplinado, exigente trabajador; ese charlatán voluble, un meditador prudente y sincero»: pág. 187) sino también pensando en la nostalgia del crítico por una literatura que tienda «a la armonía, a la gracia, a todo lo que sea proporción, plenitud rebosante y serena» (pág. 187), tan desoladoramente escasa en nuestra tradición.

A partir del capítulo dedicado a la novela intelectual, el libro ha ido convirtiéndose en una verdadera historia de la novela española contemporánea. Abandonando el criterio mantenido a lo largo de toda la primera parte de su estudio (o, por lo menos, modificándolo sensiblemente) Nora no se limita ya a hablarnos de un autor y de su obra sino que nos la sitúa previamente, en parcas pero jugosísimas páginas, cuando no líneas. La introducción al capítulo V («Tentativas de novela intelectualista, lírica y deshumanizada») podría ser la mejor demostración de cuanto acabo de

decir. Se intenta en ella una reducción a un mínimo común denominador de los escritores nacidos en torno a 1891 y 1905. Esa generación grande, grandísima en el campo de la lírica, fue en cambio escasa en la producción estrictamente novelesca. Como muy bien dice Nora, los mismos presupuestos artísticos mataban la posibilidad de una fabulación potente. De cualquier modo, al lado de la corriente (más exigua pero más representativa) de los «deshumanizados», Nora aísla la más nutrida de aquellos escritores menos a la moda, más anclados a la tradición, que derivan hacia formas intelectualistas y, junto a ellos, a los que, por diversas razones, siguen ateniéndose a los moldes de la novela realista o bien se inclinan decididamente al humorismo.

El capítulo constituye sin duda uno de los hitos del libro, por la cantidad de datos que suministra (tantos, que las doscientas páginas restantes de este tomo, más las primeras cincuenta del próximo, no serán otra cosa que la explicación de cuanto, *in nuce*, se encuentra ya en él). Las personas de que se nos habla están en buena parte vivas pero la mayoría de los lectores españoles, aun cultos y de vasta curiosidad, si son jóvenes, tal vez no haya leído nunca nada de varios de ellos.

Nora habla de la posible división de la novela que se viene escribiendo por los años de la dictadura en «cuatro grupos perfectamente definidos» (pág. 190):

1. los prosistas deshumanizados; los líricos, los desviados hacia formas intelectualistas de la narración;
2. los humoristas;
3. los realistas moderados;
4. los nuevos realistas críticos.

Dos de estos grupos escapan, en distinto grado, del diagnóstico «deshumanizante» de Ortega. Los otros dos caen de lleno en él. O, mejor, lo elevan a norma. Aunque por distintos caminos.

En ese mismo capítulo estudia Nora,

primero, la figura de Antonio Espina y, luego, las de Chabás, Claudio de la Torre, Rosa Chacel, Rafael Dieste y Ernestina de Champorcín. A propósito de los cuales aventura por cierto una afirmación muy propia de su modo de concebir la novela (que en un ochenta por ciento, si no más, comparto con él): «Explotando a fondo ese camino del lirismo psicológico (...) nos hallaríamos todavía muy lejos de cualquier posibilidad de clasicismo narrativo, de opción firme a la verdadera poetización novelesca: siendo lo confesional y subjetivo la vía principal o única de acceso de lo humano, su mismo egocentrismo solipsista, su falta de permeabilidad e interés primordial por “los otros” termina, a breve plazo, por disecar la fuente de humanidad de ese yo novelador o novelesco, empozándolo fatal y progresivamente en sus propias limitaciones. Es decir que el subjetivismo, acompañado — como es el caso — de una ética y una estética individualistas, atomizantes, de sujetos desvinculados e insolidarios entre sí, conduce paradójicamente también a la deshumanización: se aleja hasta donde apenas podría sospecharse de lo “universal humano” que es, a través de tipos y conflictos concretos, el objetivo central y permanente del novelista» (pág. 209).

Al estudiar a continuación «los caminos de la novela intelectualista», Nora presenta una serie de escritores en los que le parece fácil reconocer una actividad intelectual que *dirige* a la fábula propiamente dicha. Cita entre ellos a algunos autores — más *dilettanti* que profesionales de la novela — olvidados completamente y de interés muy relativo (Cipriano Rivas Cherif es un buen ejemplo) o poco leídos hoy como narradores, aunque sus obras no dejen de tener un indiscutible atractivo (Pedro Salinas, Doménchina, Valbuena Prat, Gullón, Sáinz de Robles, el mismo Bacarisse...).

El artículo acaba con un apartado dedicado a la gran figura de Francisco Ayala, el único de los escritores con obra considerable publicada en España antes del estallido de la guerra, y dentro de esta tendencia deshumanizante, que ha sabido renovarse, «renovando sus vivencias» (para emplear unas palabras del mismo Nora, dichas a propósito de Ramón, que no lo consiguió).

El capítulo VI está dedicado a los humoristas «después de Ramón Gómez de la Serna». La importancia del género, debido a las teorías estéticas entonces en boga, es mayor de lo que a primera vista pudiera parecer: representa, en cierto modo, el gran género deshumanizado... Hay que distinguir, sin embargo, entre este humor, casi siempre — o siempre — gratuito, por lo menos hasta que los gravísimos acontecimientos de la guerra los humanicen a todos, y el humor *trascendental* representado por Fernández Flórez en la generación anterior: humor comprometido, serio en el fondo. Nora afirma, con razón, que lo que más vivo queda de toda esa producción humorística de los «literatos puros» es la que menos fiel se muestra a la estética del momento. Enrique Jardiel Poncela, la humanísima figura de Edgar Neville, Antonio Robles, Samuel Ros, Valentín Andrés Álvarez, Alberto Botín Polanco, López Rubio (cuya deliciosa obrita *Roque six* queda puesta en oportuno relieve), Jacinto Miquelarena y, para terminar, Miguel Villalonga (el autor de la estupenda *Miss Giacomini*) son estudiados con un detenimiento hasta ahora inimaginable en un libro como el que estamos comentando.

Examinados ya los intelectuales, líricos y humoristas, llega el momento de tratar de los realistas. Nora insiste al principio del capítulo VII en algo importante: indica que lo que hasta ahora hemos visto representa lo más maduro y

perfecto de la « nueva literatura » (naturalmente, visto con los ojos de *entonces*: pág. 280). A continuación va a hablarnos de un grupo de rezagados o de precursores, según lo miremos. Algunos escritores, por variadas razones (miedo a la innovación del arte vanguardista; timidez temperamental o incapacidad de asimilar sus novedades; convencimiento, en los de tendencia social, de la necesidad de readquirir una completa fe en la realidad objetiva y en la posibilidad de ayudar a su cambio y mejoramiento por medio de la obra artística — con lo que esto supone de « compromiso » — vuelven al realismo. En realidad, las diferencias del grupo son muy grandes. Pero les une, al menos intencionalmente, el mismo deseo de recuperación de esa fe en la objetividad. Unos volverán a los módulos realistas costumbristas o tradicionales; otros buscarán el camino de un nuevo realismo, de mordiente crítica. Los fines son distintos, hasta ferozmente contradictorios; los medios, en cierto modo, resultan idénticos (sólo un examen atento pone de manifiesto las diferencias). Y esto porque, como dice Nora, en frase que nunca deberíamos olvidar, « el realismo, en literatura, si es honesto y consecuente, tiende a minimizar las disidencias » (pág. 281).

Anteriores y, desde nuestro punto de vista, los más interesantes, son los realistas sociales (también llamados en su tiempo « proletarios »). Nora prefiere empezar, sin embargo, recordando una serie de escritores también realistas pero que, más que innovar, lo que pretenden es resucitar, asimilarse la tradición del realismo español. A esta generación pertenecen nombres ilustres: algunos, difundísimos hoy en nuestra patria; otros, por muy diversas razones, poco o nada conocidos. A todos dedica su atención nuestro crítico, imparcialmente.

La revisión empieza con Huberto Pé-

rez de la Ossa, escritor reconocido por Nicolás González Ruiz como « el mejor y más completo de la actual generación de novelistas » (pág. 254 obra citada) pero poco a poco descuidado por los restantes autores de panoramas de la literatura española del siglo XX, en buena parte a causa de su silencio a partir de 1931. En opinión de Nora, sus obras marcan « el tránsito del amaneramiento modernista (...) al neorrealismo (cierto que a un neorrealismo recortado, prudente, “de vuelta a la tradición”, tanto en el aspecto literario como en la intención ideológica, pero no por eso menos sintomático ni, en cierto modo, representativo) » (pág. 287). En consonancia con la importancia concedida, las diez páginas del ensayo a él dedicado se encargan de presentar con todo cuidado las etapas de esa evolución.

Trata después demoradamente la obra de Ramón Ledesma Miranda. ¿Me engaño si afirmo que las casi veinte páginas del ensayo constituyen el primer intento, en sentido absoluto, de acercamiento sistemático al mundo de este hombre complejo, retraído, « señero, apartado de los caminos fáciles »? Ninguno de los críticos de la literatura contemporánea parece haberle concedido nunca la importancia que hoy le concede un estudio separado de él por casi inconciliables convicciones. Buen ejemplo de honradez intelectual — uno más — el que con ello nos da Nora. El cual, reconociendo dotes indudables en el novelista, no puede menos de afirmar algo que yo mismo habría deseado encontrar escrito en las páginas dedicadas a Azorín y a Unamuno. Es decir, una crítica, antes que a las novelas, a la teoría que las informa. « La concepción idealista de lo humano (...) desemboca irremisiblemente en una representación esquemática, artificiosa y, en último término, empobrecida, de las conciencias vivientes de los

personajes. Por ese camino Unamuno ofrecía entelequias psicológicas, en vez de hombres y mujeres enteros y verdaderos» (pág. 310). Para terminar diciendo (pág. 314): «Le ha faltado sólo, para dar libros definitivos (...) que esa diana novelesca *exista*, que sea una posibilidad real, y no el espejismo engañoso de una estética inadecuada».

Casi cuarenta páginas ocupa el ensayo sobre Juan Antonio de Zunzunegui, escritor bien conocido en la España actual. Estudio muy importante, éste, porque en cierto modo Zunzunegui representa una situación límite, un modo de novelar al que no somos capaces de imaginar un futuro (precisamente porque se nos ofrece en buena parte como fruto tardío). Más que creador de mundos imaginarios, Zunzunegui es un observador, «un documentador de una realidad externa, observada». Su método es el de «acarreo y como en estratos superpuestos». Los resultados son más bien artesanos que artísticos. A pesar de lo cual, no puede dejar de reconocerse (quizá, sobre todo, por la continuidad del esfuerzo) que Zunzunegui es, con Sender — a quien se estudiará más adelante — la gran figura de su generación.

El último capítulo del libro está dedicado al estudio de una serie de autores de abolengo realista. Algunos son conocidos por los lectores, bien directamente bien a través de los desordenados resúmenes de última hora de las historias de la literatura al uso. Otros lo son mucho menos — o casi nada. Nora trata — aquí — de Francisco de Cossío, Tomás Borrás, Rafael Sánchez Mazas, Antonio Porras, Pemán, Juan Antonio Cabezas, Sebastián Juan Arbó, Iribarren, Elisabeth Mulder, Carmen Conde y Darío Fernández Flórez. No olvida decir, al empezar, que se trata de un grupo particularmente heterogéneo y que qui-

zá lo único que les une es la común disidencia ante la vanguardia artística.

El segundo volumen de la segunda parte (desdoblada sólo a causa del espacio) se inicia con un capítulo que no hay más remedio que calificar de extraordinario. Literalmente extraordinario porque supone el primer estudio de conjunto que se haya llevado a cabo sobre todo un grupo de escritores conocidos en los años de la República — y aun antes — como los representantes del «realismo social» o de la «literatura proletaria». Las causas del total desconocimiento en que hoy se encuentra buena parte de ellos son muchas y de diverso género: por un lado está el hecho del establecimiento en España de un régimen político netamente adverso a concepciones de vida como las defendidas por los componentes del grupo; por otra, el hecho de que esos escritores, en su totalidad, o han muerto o están en el exilio desde el final de la guerra civil. Pero estas razones — y la dificultad de hacerse con los textos — aunque más que suficientes, no agotan la serie. Hay otra más, en mi opinión acaso la decisiva: la crítica literaria española (y me refiero ahora a la que se ha aplicado a la compilación de historias de la literatura española, de todas las épocas o de una determinada — la moderna) está representada por autores bien calificados como vanguardistas o intelectualistas minoritarios. Baste recordar Valbuena, Sáinz de Robles, Juan Chabás... Sólo Torrente Ballester, defiende una estética diversa. Pero otras razones — otras limitaciones ideológicas — le impiden reconocer ciertos valores. Así las cosas ¿puede extrañar que este género comprometido fuese considerado repetidamente poco menos que un subproducto literario y sus autores descuidados como se descuida hoy el estudio de los folletínistas del siglo pasado? Y, a pesar

de todo — a pesar de las evidentes caídas, de los no muy numerosos aciertos — el «género» produjo obras dignas de recuerdo.

Nora, brevemente (en esta obra de mil quinientas páginas, una de las características fundamentales es la concisión, aunque parezca increíble) nos sitúa en el momento en que «abandonando la estela de “La deshumanización del arte”, y bajo el signo de “La rebelión de las masas” y “El nuevo romanticismo”, de Díaz Fernández — ambos de 1930 — pasamos, en el género entonces dominante de la “poesía pura” de *Cántico y Seguro azar*, al hondo patetismo de *La destrucción o el amor* y *La realidad y el deseo*, del recamado *Romancero gitano* al hiriente *Poeta en Nueva York* y a la cruda representación de *Yerma* y de *Bernarda Alba*, del pastiche gongorista de *Cal y canto* a la poesía militante de *Consignas* o de *13 bandas y 48 estrellas*; en la novela, en fin, de lo que representan los nombres de Gómez de la Serna y Jarnés a lo que significan Sender, Carranque de Ríos y Zunzunegui» (pág. 7-8). Viene luego la consideración de la obra de cada uno de estos «novelistas sociales». Empezando con Arderius (que evoluciona desde un modo de erotismo decadente y, a la vez, teñido de nitzscheanismo — el estudio de Cansinos Assens, obra citada, es muy interesante en este sentido — hasta el compromiso total de las últimas obras) y continuando con Manuel D. Benavides, José Díaz Fernández (el autor del *El bloqueo*), César María Arconada, Ramón J. Sender («el escritor más vigoroso y el más inequívocamente dotado con un seguro instinto de narrador realista entre los de esta promoción», estudiado aquí con todo detalle, sin que nada de lo esencial deje de decirse), Carranque de Ríos (tal vez el único discípulo de Baroja), Corrales Egea, etc.

Terminado este capítulo, el autor tiene conciencia de haber entrado en la zona en que «la contemporaneidad se transforma en actualidad». La marcha del libro debe cambiar ahora, por fuerza. «La crítica de lo pasado se justifica en cuanto, por una parte, hace historia, y por otra, acerca la obra pretérita al lector de hoy, facilitándole su acceso a ella; la de lo presente va dirigida, tanto como al lector, al autor mismo» (pág. 57). Se hará preciso, a partir de este momento, «un recuento menos demorado y más exigente y riguroso» de las tendencias y de las figuras de la novela de hoy.

Para empezar, Nora examina la obra de aquellos autores contemporáneos en los que la guerra civil de 1936-1939 se revela su «centro de gravedad temático». Menos Barea, todos esos escritores han nacido ya entrado el siglo. Todos adhieren a fórmulas realistas, tomando al mismo tiempo una postura de decidida oposición frente al arte gratuito de los deshumanizados. Puesto a elegir un orden, Nora prefiere considerar primero las «versiones republicanas» (en razón de que se encuentran estrechamente ligadas a la orientación de la novela social de la preguerra) y a continuación las «versiones nacionalistas» (en las que es posible reconocer una clara conexión con la ideología que más tarde reflejará la novela escrita en España).

El estudio de la obra completa de Arturo Barea y Max Aub (considerados las grandes figuras del grupo) está seguido del de las de Paulino Massip, Herrera PETERE, José Ramón Arana y Romualdo Sancho Granados. En la otra vertiente, se examinan las novelas de Foxá, Rafael García Serrano, J. M. Gironella, Mercedes Fórmica y otras de menor importancia. Valdría la pena detenerse a discutir algún que otro juicio concreto: no lo permite ya el espacio.

Por lo que respecta a la postguerra,

«cabe admitir (...) que, con muy contadas excepciones (...), la esterilidad y la reiteración mediocre constituyen la regla general hasta, aproximadamente, 1950». Las condiciones, en efecto, son difíciles. Por una parte, los que marchan al exilio cuentan con una libertad, de expresión, casi absoluta. Carecen en cambio de «suelo»... Los que se quedan se encuentran cohibidos por dos gravísimos problemas: el aislamiento y el repudio de la ideología liberal de la generación anterior (que también ha huído en masa, junto con la extrema izquierda). Consecuencias de este hecho son, por lo que se refiere a lo escrito en España, un evidente retraso de fórmulas estéticas y una gran confusión ideológica.

Podría llevarse a cabo una división no demasiado convencional de toda esta producción en dos grupos: escritores realistas; escritores que se siguen ateniendo a modos intelectualistas, intimistas, «artísticos», etc. Empezando por los realistas, Nora estudia a continuación la obra completa de Camilo José Cela, Torrente Ballester, Ignacio Agustí, Carmen Laforet, Miguel Delibes y Elena Quiroga. Particularmente penetrantes se me figuran los ensayos sobre Cela, Carmen Laforet y Torrente Ballester (gran novelista sin duda, cuya reciente clamorosa afirmación con la trilogía *Los gozos y las sombras* está llamando por fin la atención sobre el resto de su obra, digna de mayor difusión y más preciso conocimiento).

El capítulo siguiente está dedicado a terminar el estudio de los grupos realistas, una vez presentadas las figuras «capitales» (capitales por ahora, claro está). Pero antes de hacerlo, Nora se decide a intentar una ordenación de la gran cantidad de cultivadores de la novela surgidos en España durante los últimos años. A su parecer, «es indudable que nos hallamos entre tres “generaciones” o pro-

mociones literarias identificables y diferentes, cronológica y estéticamente». Limitándose a los escritores «normal y naturalmente activos» (es decir, dejando de lado a los «supervivientes»). En la primera promoción hay que destacar a Barea, Díaz Fernández, Sender, Arcónada, Zunzunegui, Ledesma Miranda, Arbó, Max Aub y Francisco Ayala, entre otros. Más o menos, nacen entre 1890 y 1905. «Los escritores nacidos entre 1905 y 1920 forman la promoción intermedia, que se encuentra hoy en su apogeo»: Torrente Ballester, Agustí, Cela, García Serrano, Gironella, E. Quiroga, Delibes y Carmen Laforet, sin olvidar otros estrictamente contemporáneos pero autores hasta ahora de una sola novela publicada (Mur Oti, L. Landínez, E. Galvarriato, G. Celaya, M. Sánchez Camargo).

Identificados así los miembros de esa promoción hoy en el apogeo, Nora cree posible distinguir en ellos tres direcciones principales: primera, «los que, dentro de una línea marcadamente realista, muestran (...) un impulso de renovación formal, o tienden al planteamiento de una problemática intelectual o moral»; segunda: narradores puros, según fórmulas más o menos remozadas del realismo tradicional; tercera: tendencia a una novela estetizante, frente a este criterio de tradición realista.

Un cuarto grupo podría formarse con los exiliados, aunque, más tarde, habrá que matizar y subdividir a su vez en diferentes orientaciones.

Sigue el tratamiento, siempre respetuoso y cordial, de cada una de esas tentativas, estudiada en la obra completa de casi todos sus autores. ¿Cuántos libros? Muchísimos. Todos los conocidos por un vasto público, los menos difundidos e incluso algunos que pocos especialistas conocen directamente.

Al acabar el capítulo XIII encontra-

mos unas páginas dedicadas a « algunos novelistas exiliados ». La casi completa falta de información sobre el tema (no sólo en el interior de España, sino también fuera)» (pág. 271) impide a Nora ofrecer algo más que simples retazos aún no encuadrados en una perspectiva. A pesar de lo cual no deja de presentar valiosa información sobre algunas obras siempre enjuiciadas certeramente, como resulta de la confrontación de estas páginas con el reciente estudio de José Ramón Marra López: *La narrativa española fuera de España* (Madrid, Guadarrama, 1963).

La tercera generación a que se refería Nora poco más atrás estaría formada por los nacidos a partir de 1921, aproximadamente. Y es estudiada en el capítulo XIV, titulado *La nueva oleada* entre el relato lírico y el testimonio objetivo.

Una juventud formada en buena parte después de la guerra, « lo bastante libre de prejuicios para ser, en cierto modo, ingenua », dueña de una mayor libertad interior y más profundamente enraizada, es la protagonista de esta última etapa de nuestra narrativa. Si fuera preciso buscar una fecha para indicar su « entrada en fuego » podría elegirse por varias razones 1950. « En primer término, arrancan de una tradición española dominante (...), reciben sugerencias y estímulos de la novela norteamericana, del neorealismo italiano (por la doble vía literaria y cinematográfica), de la narrativa francesa (...) ». La influencia del realismo socialista no parece a Nora decisiva. Si existe, puede decirse que es más bien « inventada » por los mismos escritores. Característica más o menos común de todo el grupo es la intención crítica, « así como su incapacidad (...) para la creación de héroes positivos ». Los representantes más conocidos de esa generación son, hoy por hoy, Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús

Fernández Santos, Juan Goytisolo e Ignacio Aldecoa. Todos ellos (más Mario Lacruz) son estudiados con detalle. A continuación se pasa revista a una serie de novelistas de producción más exigua pero, en algunos casos, no por eso menos interesantes. Podría destacar entre ellos los nombres de Jesús López Pacheco, Luis Goytisolo Gay y Juan García Hortelano.

Termina con esto el larguísimo esfuerzo. Sobre un terreno más sólido y seguro, Nora cree percibir « una visión de los problemas más compleja y totalizadora » que la representada hace treinta años por los novelistas sociales ya citados. ¿Hasta qué punto es esto verdad no sólo en el campo de las ideaciones sino en el de las realizaciones? Podría discutirse mucho. Y con provecho, me figuro. Pero es necesario acabar.

No sin antes añadir, como complemento, que ningún cambio importante en las ideas del autor acerca de la novela parece haberse operado en los últimos cuatro años. Si acaso, constataremos un enriquecimiento de matices en su idea del « realismo social », más o menos de acuerdo con la evolución de la estética racionalista en Europa. Una cumplida demostración, a fin de cuentas, de aquella flexibilidad dentro de la firmeza de las convicciones que ya era posible identificar en la primera parte de « La novela española contemporánea ». Lo que sí ha cambiado — y a mi parecer sensiblemente — es la *organización* del libro. La cautela de la primera parte (con la voluntaria renuncia a « hacer historia »), la decisión de confinarse en los límites del monografismo ha sido superada ampliamente en la segunda, a partir sobre todo del ensayo dedicado a Benjamín Jarnés. El cual ofrece otro atractivo (y pone de manifiesto, *a posteriori*, otra laguna del primer tomo): el tratamiento de las teorías estéticas que pre-

corrén o acompañan las experiencias novelescas de un momento determinado. La época vanguardista — ese período de entreguerras bien llamado «vacaciones de Europa» — no podría comprenderse del todo sin la evocación de «La deshumanización del arte». Un poco más tarde, la reacción (la exigencia más o menos consciente de un compromiso) se documenta con «El nuevo romanticismo». Para presentar los años de postguerra, Nora no considera, en cambio, necesario referirse a la especulación europea existencialista, de una parte, y realista-marxista, de otra. Tampoco, ya en los últimos años y entre nosotros, a las tentativas — discutibles pero interesantes — de Castellet y algunos más. Es una lástima.

Al hablar de Antonio Espina, se hace referencia a la colección «Nova novorum», publicada por la «Revista de Occidente», y a su importancia como «lanzadora» de nuevos valores — precisamente los «deshumanizados». Creo que la insistencia sistemática en el examen de las diversas colecciones de novela aparecidas en España en el Novecientos arrojaría mucha luz sobre la materia tratada. Como que, en ocasiones, podría asegurarse que esas colecciones han surgido no como consecuencia de una demanda concreta (por ejemplo, de novelas psicológicas o de novelas proletarias) sino con el propósito de crearla. El fenómeno está bien documentado en lo que se refiere al siglo pasado (recuérdese la importancia de las colecciones de novela histórica fundadas por Cabrerizo, Bergnes, Oliva y Repullés). Por otra parte, esas colecciones — sobre todo las de propósitos mayoritarios y, más aún, las que garantizan un número preciso de publicaciones — acababan también provocando una superabundancia de la oferta por parte de los escritores. En nuestros días tenemos una buena demostración de ello: basta pensar en el número de candidatos a cualquier pre-

mio anual. Buen ejemplo de cuanto acabo de decir son, a principios del siglo XX, *El cuento semanal*, *Los contemporáneos*, *La novela del Jueves*, *El cuento galante*, etc. estudiados — por lo menos desde un punto de vista estadístico — por Sáinz de Robles. Ya en el período vanguardista, Nora tal vez debió tener presente, además de la «Nova novorum», colecciones como «Ulises», de la C.I.A.P., dedicada únicamente a la publicación de novelas «informales», antitradicionales. O la de los humoristas, de Calpe. O, un poco más adelante, las patrocinadas por partidos y organizaciones de extrema izquierda... Para acabar, debió señalar la existencia en nuestros días de dos grandes colecciones que casi acaparan la novela española de última hora: «Ancora y Delfín» y «Planeta», cada una bien avituallada por los innumerables concurrentes al premio que desde hace ya bastante viene convocando. Frente a ellas, no podría ser olvidada la «Biblioteca Breve» de la editorial Seix Barral, más propicia a toda clase de «experimentaciones».

Detalles, en fin, que acaso podrían ser tenidos en consideración en próximas ediciones pero que no llegan a empañar nuestro sentimiento de admiración hacia Eugenio de Nora. Con él hemos aprendido mucho y todavía esperamos aprender más, beneficiando ahora por nuestra cuenta — y riesgo — algunos de los filones que él se ha encargado de descubrirnos, tan generosamente.

Carlos Romero Muñoz

Anuário da literatura brasileira, Rio de Janeiro, 1960, pp. 248; 1961, pp. 232.

Il 1960 ha visto la critica letteraria brasiliana gettare concretamente le basi di un nuovo programma, attraverso il I

Congresso Brasiliano di Critica e Storia Letteraria, che si è svolto nell'Università di Recife. Senza dubbio un risultato rilevante del Congresso è stato l'aver preso atto della nuova partecipazione degli scrittori alla vita nazionale. Se, fino a poco tempo fa, gli scrittori brasiliani erano per lo più persone che, esercitando professioni civili, si dedicavano nel tempo libero alla letteratura, oggi lo scrittore ha raggiunto, in più casi, una posizione di piena indipendenza e la sua attività non è più subordinata ad altre. A salvaguardia di questa conquista è stata auspicata dai membri del Congresso una specifica preparazione universitaria, atta a risvegliare nell'uomo di lettere la coscienza professionale, cioè la coscienza della missione alla quale è chiamato. Con l'eminente critico Afranio Coutinho possiamo dire che il I Congresso di Recife, sottolineando la necessità di uno studio sistematico, come preparazione non solo all'attività critica, ma anche all'attività creativa, ha chiuso l'epoca del diletterantismo letterario, dell'autodidattismo e dei lavori senza metodo, molto spesso cause prime della mancanza di un'unità culturale e di una base comune di comprensione, ed ha prospettato una attività letteraria basata su una disciplina metodologica e su uno spirito scientifico.

Durante i lavori di questo Congresso Silvio Castro, ora professore ospite della nostra Facoltà, annunciò l'imminente pubblicazione dell'Annuario della Letteratura Brasiliana, che aveva ideato e realizzato già l'anno precedente con Waldir Ribeiro do Val. E la coincidenza non poteva essere più felice: si trattava di un concreto apporto a quella nuova impostazione della critica letteraria brasiliana, auspicata dallo stesso Congresso. Il lavoro consiste in una documentazione critica e bibliografica dell'attività letteraria di un intero anno. La pubblica-

zione, che nel primo volume prende in considerazione l'anno 1959, è già arrivata al terzo, fra i consensi generali dei letterati brasiliani, che non perdono l'occasione di sottolinearne l'estrema utilità, come si può constatare nella « orelha » del secondo volume. L'ALB è arrivato in Italia negli ultimi mesi del 1962, mentre già da diverso tempo era stato presentato al mondo culturale svizzero e cecoslovacco, quale strumento di guida della più recente produzione letteraria brasiliana. Tuttavia, oltre a questo valore intrinseco, proprio di tutti i lavori a carattere bibliografico, ne possiede un altro, quale frutto di un lavoro pionieristico nell'ambito della letteratura brasiliana, reso, poi, possibile da uno spirito di organizzazione, che rappresenta un'ulteriore novità in un ambiente dominato dallo sforzo individuale isolato. Quindi si può veramente affermare che è stata un'impresa da pionieri l'aver realizzato una simile opera, che poi ha finito col'essere una concreta esemplificazione « ante litteram » del programma di lavoro scientifico e di *équipe* prospettato dal Congresso.

L'ampiezza degli interessi dell'ALB ne costituisce un ulteriore valore; infatti, oltre che presentare i più diversi aspetti dell'attività letteraria senza alcuna discriminazione, vi si prende in considerazione l'attività di tutto il Paese. Superando l'abituale polarizzazione dell'attenzione su Rio e São Paulo, l'Annuario si interessa al movimento letterario di diversi stati, anche di uno stato come quello di Goiás, dove non sembra essere ancora arrivato quel nuovo spirito constatato dal Congresso; dove il letterato continua ad essere un dilettante, la cui attività principale è tutt'altra, e per di più è legata ad estetiche ormai sorpassate, come la parnassiana o addirittura la romantica, dove cioè « energia e tempo não sobram para a literatura. Prova disso é

que todos os nomes que assinam crônicas ou artigos ou sonetos bilaqueanos ou contos lobatianos, em Goiás, são imediatamente convocados para colaborar com o govêrno — pois são êles os homens “de visão”, os “intelectuais” »... (1960, pag. 61).

Questa concezione decentralizzata del patrimonio letterario del Paese dà prova di una cosciente maturità e del resto nella stessa presentazione dell'ALB si legge: « Surge o ALB para ligar — se aos diversos ramos da existência nacional — a indústria, a agricultura, a economia, a educação, o esporte, a política, a ciência e as artes em geral — e para traduzir o fim da *consciência de inferioridade* do Brasil em relação a outros centros culturais, ou seja, expressar a *consciência de estabilidade cultural* do Brasil para com os mesmos centros » (pag. 4).

Fin qui ho cercato di sottolineare i significati piú salienti dell'Annuario; ora ne presenterò la struttura, cominciando dalla parte bibliografica curata dai due direttori.

« O material de pesquisa literária, no Brasil, sempre se perdeu ou nas páginas em que tomou forma, inacessíveis, em sua maior parte, pela diminuta propagação dos órgãos literários nacionais, ou nas salas escuras das bibliotecas, mais escuras ainda pela não exactidão das referencias sôbre o material nelas contido, e a precisa existência dos mesmos » (pagina 129). Così, per salvaguardare il frutto di tanto studio, si pensò alla realizzazione di un repertorio bibliografico « da crítica e do ensaio », spogliando un centinaio di riviste. Il criterio di registrazione dei lavori non segue nessuna specifica corrente critica, rileva qualsiasi studio letterario, pubblicato in periodici, su opere, originali o in traduzione, apparse durante l'anno. Nel complesso si sono catalogati circa quattromila lavori, che ben dimostrano le proporzioni del

movimento critico brasiliano. Questo ingente materiale è stato diviso secondo un comodo criterio, che richiede una breve chiarificazione per il lettore non brasiliano. Si sono separati gli studi in due parti: la prima, denominata « crítica », raccoglie lavori su opere di recentissima pubblicazione e quindi di interesse immediato e generale, cioè studi divulgativi ad impronta etica. La seconda parte, denominata « ensaio », raccoglie invece lavori su autori od opere già classici e su fenomeni letterari in generale, cioè studi di carattere storico. Si tratta di una metodologia ed allo stesso tempo di una terminologia del tutto particolari, che, una volta chiarite, possiamo accettare come didatticamente utili, indipendentemente dal loro valore critico.

Anche con una sola scorsa a questo catalogo bibliografico si nota l'ampio raggio degli interessi della critica brasiliana odierna, tanto che veramente può essere definita cosmopolita. Sebbene una simile apertura si debba anche all'eterogeneità della popolazione brasiliana, essa rimane sempre una prova della maturità raggiunta. Fra le letterature straniere l'interesse maggiore va alla francese ed alla nordamericana, di cui si segue particolarmente la narrativa piú recente. Anche all'italiana si presta una notevole attenzione. Fra le letterature sudamericane l'interesse maggiore si presta, come è naturale, all'argentina, che fra tutte è la piú diffusa.

Nel secondo volume il lavoro bibliografico è completato dalla bibliografia dell'attività editoriale, per cui viene ad essere eliminata la lacuna che si avvertiva nel primo volume, dove si sentiva la mancanza di tale bibliografia quale logico complemento di quella parte critica dell'ALB che analizza precisamente la produzione creativa apparsa durante l'anno.

La parte critica dell'*Anuário* si arti-

cola su quattro settori: la narrativa, la lirica, il saggio e i diari, memorie e cronache. L'esame è affidato a più persone e purtroppo i loro diversi procedimenti infrangono quella, del resto fragilissima, unità di criterio che avrebbe dovuto salvaguardare lo spirito di *équipe*. La frattura si avverte particolarmente nel secondo volume, dove appaiono varie soluzioni: quella di chi prende in considerazione l'opera più significativa con uno studio approfondito, riservando alle altre opere una pura e semplice menzione; quella di chi si lascia andare ad una amorfa presentazione orizzontale, limitandosi ad un elenco di autori e di titoli; ed infine quella di chi, adottando una soluzione di mezzo, dedica una rapida e sintetica analisi alle varie opere apparse nell'annata, cercando di sottolinearne i valori. Questi diversi procedimenti provano che è stata rispettata la libertà dei singoli collaboratori; ma non si doveva, credo, dimenticare che l'ALB, nella sua duplice funzione critica e bibliografica, è un lavoro a carattere scientifico, al quale bisognava pur sacrificare l'individualismo, arginandolo. Ciò nonostante, a questa parte va non minor riconoscimento che alla bibliografica, perché si sa quanto sia rischioso dare una visione critica della letteratura più attuale.

Essa permette una visione d'insieme, anche se schematica, dell'attuale letteratura brasiliana, di intravedervi un costante processo di stabilizzazione del movimento poetico, che attraverso i vari indirizzi innovatori, sollevati dal « modernismo » durante le sue diverse fasi, ha raggiunto una notevole coerenza di forma e di fondo. L'esemplificazione è offerta da Cassiano Ricardo, presente nella « Bibliografia brasileira de literatura » del 1960 con due opere: *Montanha Russa* e *A difícil Manhã*, dove appunto ad un nuovo tema si accompagna un nuovo stile, dove « cada palavra traduz uma dor capaz

de comunicar muito mais, porque modifica e altera a linguagem de um grande poeta cujo testemunho não sabe mais falar senão na emoção de uma língua poética » (1961, pag. 76). Invece nella narrativa si intravede un movimento rinnovatore, o meglio innovatore, ancora agli inizi; la « prosa de ficção » sta facendo solo ora i suoi primi passi verso soluzioni nuove. Il « modernismo » è arrivato in ritardo nella narrativa, ma non per questo manca di incidere sul risultato, con la ricerca di una espressione che sia la trasformazione di impressioni in linguaggio. Clarice Lispector lo prova, soprattutto con la sua ultima opera *Laços de Família*, apparsa nel 1960. Valendosi della ragione e della sensazione, della situazione e dell'attimo, la Lispector fissa alcune istantanee dell'esistenza quotidiana, dando vita a un linguaggio del tutto rivoluzionario per la narrativa brasiliana. Personalmente penso che né la forma, né il fondo di *Laços de Família* possano sembrare rivoluzionari al lettore europeo, ma senza dubbio essi determineranno in lui, con la loro carica di emozione e di angoscia esistenziale, una profonda reazione.

Riallacciandomi all'osservata eterogeneità delle soluzioni (o dei procedimenti), devo aggiungere che, se in questa prima parte, cioè nella presentazione panoramica dell'attività creativa di tutto il Paese, tale eterogeneità poteva essere eliminata, nella seguente presentazione dell'attività letteraria nei singoli stati essa riesce più scusabile. Infatti le collaborazioni, che la costituiscono, non solo sono dovute a più persone, ma vengono direttamente da ambienti diversi e spesso non intercomunicanti. Anche i lavori di questa seconda parte, *Literatura nos Estados*, riescono estremamente indicativi, in quanto costituiscono una spia del lento, ma costante processo di maturazione del mondo letterario brasiliano. Essi co-

stituiscono inoltre una prova indiscutibile di quanto la letteratura debba anche allo studio universitario. Infatti gli stati che possiedono un'efficiente istituzione universitaria sono i maggiori centri di irradiazione letteraria. Ancora una volta l'ALB finisce così per essere una documentazione anticipata dei lavori del Congresso di Recife, che ha messo in rilievo tutto ciò, sottolineando l'importanza del contributo dato alla letteratura dallo studio universitario e più specificatamente dalle facoltà di Filosofia e Lettere, per cui ne ha incoraggiato la creazione. Afranio Coutinho, nella brevissima relazione sul citato Congresso, con la quale ha inizio il secondo volume dell'Annuario, dice esattamente: «Ligando-se, pois, à Universidade, o Congresso do Recife colocou-se na senda que as faculdades de

Filosofia abriram para a Literatura. Aceitou a idéia nova, que se tornou um fato consumado. Enlaçou definitivamente Literatura e Universidade» (pag. 6).

Oltre alla bibliografia, alla visione critica della letteratura di tutto il Paese e dei singoli stati, l'Annuario offre anche una singola presentazione delle opere apparse durante l'anno e ritenute le più significative. Si tratta di approfondite recensioni, accompagnate da una documentazione antologica sufficientemente ampia. Un Calendario della vita letteraria ed un Elenco delle manifestazioni più salienti della cultura brasiliana completano questo curatissimo panorama di un mondo letterario che va aprendosi a nuovi orizzonti.

Teresa Maria Rossi

RIASSUNTO IN ITALIANO DEGLI SCRITTI PUBBLICATI IN LINGUA STRANIERA

VIVIAN DE SOLA PINTO, *William Blake, poeta, pittore e visionario*

Unica figura della letteratura inglese ad eccellere ad un tempo come poeta, incisore e profeta, Blake dà espressione, nella sua poesia, alle sue intuizioni e visioni, sciogliendosi dal concetto dell'arte come imitazione della natura. Visioni, s'intende, che non sono allucinazioni della mente malata, ma fantasie poetiche indipendenti dai sensi o dall'intelletto, come testimoniano frequenti sue affermazioni al riguardo. Il suo genio non fu soffocato da un'istruzione scolastica regolare, ma stimolato dal giovanile apprendistato come incisore. Amico d'artisti, entrò in contatto col circolo letterario dei Matthews, i quali pagarono per la stampa della sua prima raccolta di poesie, i *Poetical Sketches* (1782), ove il vasto materiale di indubbia derivazione letteraria è già ravvivato dalla freschezza dell'ispirazione, specialmente nei *songs*, felicissimi per le loro qualità musicali e la penetrazione psicologica.

Rotti i rapporti coi Matthews, Blake venne in contatto con i circoli radicali: di questo periodo è una sua opera satirica, *An Island in the Moon*, una fantasia in prosa cui sono interpolate freschissime liriche, poi rielaborate in *The Songs of Innocence*. Dopo il matrimonio, Blake inizia su scala artigianale la propria attività di incisore, arrivando alla convinzione di stampare le proprie opere poetiche con il processo dell'*illuminated printing*, ossia come parte integrante delle sue incisioni. Così vennero stampati i *Songs of Innocence and Experience*: una raccolta di liriche che si prefiggono di mostrare « le due opposte condizioni dell'animo umano », e, rompendo con la tradizione settecentesca, s'ispirano ai canti e alle ballate popolari. Al quadro dell'infanzia ideale, segue l'espressione lirica della scoperta del male. Delicatissime nella loro musica e nel loro tessuto di intuizioni liriche, queste poesie estatiche e idilliache s'avvalgono già di nuclei simbolici (l'agnello nella prima parte, la tigre nella seconda). Il simbolismo diviene invece predominante nelle opere seguenti, in cui Blake sembra perseguire l'ideale d'una conciliazione filosofico-poetica delle contraddizioni del mondo. Lo si nota nel poema filosofico *The Marriage of Heaven and Hell*, che è già una sorta di « visione profetica », nella sua mescolanza di prosa e poesia, ove viene espressa la nota teoria blakiana dei « contrari » — del Bene come principio razionale e « passivo », e del Male come principio « attivo ».

Ritiratosi a Lambeth, Blake vi compose e incise una serie di opere valide non tanto come poesia, ma come espressione del suo pensiero profetico, e come tentativo di dare una sistemazione alla sua complessa mitologia basata sulle quattro figure da lui chiamate « The Four Zoas », che rappresentano i quattro eterni principi dell'universo e della mente umana (l'istinto, la passione, la ragione e l'immaginazione). Entro questo schema si muove anche il più lungo poema, *Milton*, il cui tema è la discesa di Milton dall'Eternità al mondo temporale, e la sua riunificazione con il proprio « spettro » (Satana) e la propria « anima ». Ancor più elaborato e complesso appare il poema *Jerusalem*, « l'ultima affermazione della dottrina esoterica di Blake », che ha per tema la redenzione dell'uomo naturale (Albion), che è ad un tempo Blake stesso e l'Inghilterra), e la sua riunificazione con Jerusalem.

Un romantico che trascese il romanticismo, Blake raggiunse una sua visione dell'uomo completo, e della sintesi dei « contrari » nella tensione creativa: ne è memorabile esempio la lirica « Jerusalem », divenuta quasi un secondo inno nazionale inglese.

ARMANDO URIBE ARCE, *Panorama personale dell'attuale letteratura in Cile*

Il parlare d'una letteratura cilena sembra all'autore inesatto, così come il parlare d'una letteratura nordamericana. L'unità di qualsiasi letteratura è determinata in modo decisivo dalla lingua; sicché un'opera letteraria pubblicata in Cile è vicina ad una pubblicata a Málaga o a Madrid, mentre un'opera in catalano è prodotto d'un altro continente.

Menéndez Pelayo ebbe a dire che il Cile era paese di storici e di giuristi; e questo era esatto

ai suoi tempi; ma ora le opere cilene che occupano un posto importante nella letteratura di lingua castigliana sono opere di poeti, di tre poeti che meriterebbero un posto di rilievo in qualsiasi letteratura ed in Cile costituiscono dei punti di riferimento assoluto: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro e Pablo Neruda. Il piú seguito è Neruda, di cui si capta, piú che la parola, una specie di grazia interiore che facilita l'espressione. Meno è stata compresa la sua morale, la volontà di restare nel mondo pur riconoscendolo precario, e di attribuirgli un ordine. Gli esperimenti di Huidobro furono seguiti, ed alcuni persero la strada nel seguirli. La Mistral non ebbe seguito letterario, ma fece la poesia piú duratura scritta in Cile in questo secolo. I tre non furono i soli. Prima di loro Carlos Pezoa e Pedro Prado diedero della poesia viva; dopo, Nicanor Parra esercita un confronto tra la realtà e le norme morali, che causa scandalo.

Tra i prosatori, nessuno dei quali ha una vera fama internazionale, Edwards Bello, González Vera e « Alone » (Díaz Arreta) dimostrano la maggiore esperienza umana e capacità di comprendere e accettare la realtà. Edwards Bello si disperde nell'articolo di giornale; González Vera ripubblica i libri delle sue memorie infantili e giovanili, « corretti e diminuiti »; « Alone » domina la critica letteraria con una prosa d'alto livello, e con essa genera una grande confusione sui valori della vita letteraria cilena.

CARLOS ROMERO MUÑOZ, *La novela española contemporánea*, di E. G. de Nora (recensione)

La vasta opera di Eugenio de Nora, frutto di un lavoro di parecchi anni (e gli anni trascorsi tra l'inizio e la conclusione spiegano una certa disuguaglianza di metodo tra le due parti, prevalentemente monografica la prima, collocante storicamente le maggiori personalità la seconda), costituisce un apporto decisivo alla conoscenza del romanzo contemporaneo spagnolo. Basta, per convincersene, pensare ai suoi precedenti. Mentre questi si limitavano ad aggiornare le rassegne altrui, accettando e semplificando ulteriormente la selezione già fatta, Eugenio de Nora non di rado affronta personalità ora poco note, talora rivelando alle nuove generazioni valori delle passate che per varie ragioni erano stati trascurati. Egli non nasconde la sua adesione a una concezione esclusivamente realistica della narrativa, che si manifesta, ad esempio, nell'accusa ad Unamuno e a Ramón Gómez de la Serna di mancata presa sulla realtà e di parzialità psicologica. Giunto al romanzo attuale, affronta la responsabilità di individuare in essa tendenze e realizzazioni. La vastità della sua informazione non si smentisce nemmeno quando si tratta dei romanzieri in esilio, la cui produzione è in parte molto difficilmente raggiungibile, dentro e fuori di Spagna. Forse avrebbe potuto insistere maggiormente sulle idee riguardanti il romanzo, nel loro sviluppo parallelo a quello della creazione narrativa, e rilevare meglio la funzione e i caratteri delle collezioni di narrativa e dei premi relativi. Comunque l'opera (millecinquecento pagine; ma una delle sue caratteristiche è la concisione) si termina con un sentimento d'ammirazione e di gratitudine.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

- LÉO FERRÉ, *Présentation par Charles Estienne. Choix de textes*. Collections « Poètes d'aujourd'hui ». Editions P. Seghers, Paris, 1962.
Charles Estienne con una ampia e troppo bella presentazione propone una antologia della poesia popolare di Léo Ferré. Tuttavia, nonostante la scelta accuratissima, non riesce a convincere il lettore su un reale valore della creazione di questo contemporaneo poeta-canzonettista (o canzonettista-poeta?).
- W. BENJAMIN, *Angelus Novus, Saggi e frammenti*. Einaudi, 1962; traduzione e introduzione di R. Solmi.
Contiene una scelta dei più importanti saggi tratti dal 2° volume dei *Gesammelte Schriften* del Benjamin.
- P. CHIARINI, *La letteratura tedesca del Novecento*, Studi, ricerche; Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1961.
Contiene studi su H. Mann, E. E. Kisch, R. Musil, H. Broch, Kafka, Brecht, sul marxismo e sulla storiografia letteraria.
- FUCHS-MOTEKAT, *Stoffe Formen Strukturen-Studien zur deutschen Literatur*; Festschrift für H. Borchardt, München, 1962.
Contiene saggi di M. Colleville sul concetto della « Ewige Wiederkehr » nel pensiero moderno, di H. Boeschstein sui limiti dell'ironia, di E. Lunding sulle commedie di Gryphius, di L. Mittner su « Amore e amicizia » nel settecento tedesco, di V. Santoli sulla critica faustina in Italia, di A. Nivelle su Novalis, di F. Martini sulla « Spätzeitlichkeit » nella letteratura ottocentesca, di H. Kunisch su Hofmannsthal, di Motekat su G. Hauptmann, e di A. Fuchs su Goethe e la Staël.
- C. GRÜNANGER, *Scritti minori di Letteratura Tedesca*, Brescia, 1962.
Contiene saggi sulla letteratura medioevale, sullo Sturm und Drang, su Goethe, su Hebbel e sulla letteratura contemporanea.
- P. REQUADT, *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*, Francke-Verlag, Bern, 1962.
- N. SAITO, *Lessing e Lichtenberg*, Società editrice « Dante Alighieri », 1961.
Contiene un saggio su *Emilia Galotti* di Lessing e un saggio su Lichtenberg con brani tradotti dalla sua opera.
- V. SANTOLI, *Fra Germania e Italia*, Scritti di storia letteraria, Firenze, 1962.
Contiene fra l'altro saggi comparatistici sulla lingua tedesca e italiana, e saggi sulla letteratura dell'ottocento.
- L. TRAVERSO, *Studi di letteratura greca e tedesca*, Feltrinelli, 1961.
Contiene fra l'altro dei saggi sugli ultimi inni di Hölderlin, delle introduzioni alle opere di H. Kleist, St. George, H. v. Hofmannsthal, Rilke, G. Benn e Th. Mann.
- F. GONZÁLEZ OLLE, *Los sufijos diminutivos en castellano medioeval*, E. Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1962, pp. LIX, 338.

- L'opera ha ricevuto due premi: il Rivadeneira della R.A.E. e il Menéndez Pelayo del C.S. de I.C. L'autore, professore di lingua e letteratura spagnola, vi fonde i due campi della sua attività investigatrice, arrivando all'analisi linguistica attraverso un vasto esame della letteratura medioevale. La prima parte dell'opera, in effetti, è costituita dallo studio delle fonti letterarie dal periodo ispanico-arabo al secolo XV, la seconda dallo studio delle fonti non letterarie segue l'analisi linguistica, suddivisa in morfologia, sintassi, stilistica e lessicologia, infine lo studio sull'origine e sviluppo dei suffissi chiude il lavoro.
- P. NERUDA, *Antología poética*, Ensayo introductivo y selección de P. L. Avila, Pórtico de G. M. Bertini, Torino, E. Gheroni, 1962, pp. XL, 157.
- G. M. Bertini presenta il «destacado poeta granadino» Pablo Luis Avila, autore dell'antologia, mettendo in risalto il criterio e il gusto della selezione. Segue il saggio introduttivo, che P. L. Avila intitola «Viaje al corazón de Neruda», in quanto più che il «frutto» gli interessa la «campagna dove è germinato». L'ampia antologia è il risultato di questo avvicinarsi al mondo più intimo di un poeta che «fino ad oggi è stato più criticato che letto». Le note bibliografiche e una chiarificazione di termini americani completano l'opera, la sesta della Collana dei Quaderni Ibero-americani.
- Racconti picareschi spagnoli*, prefazione di G. B. Ricci, Bologna, Capitol Editrice, 1961, pp. 338.
- Contiene: *La vida de Lazarillo de Tormes. Rinconete y Cortadillo* e *Historia de la vida del Buscón*. G. B. Ricci nella prefazione traccia un panorama della produzione picaresca dal suo apparire, nel secolo XVI, fino ai giorni nostri; presenta il periodo storico in cui si inseriscono le tre opere ed inoltre fa di ognuna una presentazione. Completa l'edizione una documentata bibliografia sulla «novela picaresca» in generale e sulle singole opere incluse.
- K. VOSSLER, *La Spagna e l'Europa*, prefazione di V. Santoli, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. XVI, 133.
- Si tratta della traduzione del frammento dell'opera che stava preparando Vossler quando morì, amorosamente edito dalla vedova, a Monaco, nel 1952. Vossler aveva trattato soltanto del Medio Evo, e stava trattando del Rinascimento. Al fine di rimediare in qualche modo alla lacuna, l'editore italiano, come già il tedesco, aggiunge a quella del frammento la traduzione del saggio del 1929 su *Die Bedeutung der spanischen Kultur für Europa*. La traduzione è di Maria Teresa Mandalari.
- J. A. CASTELLO, *Aspectos do romance brasileiro*, Rio de Janeiro, E. Ministerio de Educação e Cultura, 1962, pp. 143.
- Il volume è costituito da vari studi sul romanzo brasiliano, pubblicati dall'autore in diversi periodici ed in epoche diverse. Tuttavia questo fatto non giustifica la mancanza di bibliografia, del resto rilevata dallo stesso autore. Si tratta di un quadro generale dell'evoluzione del romanzo, quadro che segue la falsariga dell'evoluzione della letteratura brasiliana, per cui lo studio appare diviso in tre parti, che corrispondono alle tre epoche: romantica, realista-naturalista e modernista.
- S. CASTRO, *Tempo presente*, Rio de Janeiro, E. Anuário da Literatura brasileira, 1962, pp. 169.
- È la prima opera della «Collezione Saggio e Critica», che prevede una serie di lavori critici, e nello stesso tempo a carattere divulgativo, sulla produzione letteraria brasiliana contemporanea. Al vasto studio introduttivo sulla situazione attuale della letteratura brasiliana seguono altri studi più specifici sulle opere liriche, narrative, di critica e storia letteraria, sui diari, memorie e cronache apparse negli anni 1958, 1959 e 1960.

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO
DEGLI SCRITTI RIGUARDANTI LE LETTERATURE
STRANIERE E COMPARATE
PUBBLICATI IN ITALIA NELL'ANNO 1961

A cura di Teresa Maria Rossi

ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI PERIODICHE CONSULTATE

Oltre alla *Bibliografia nazionale italiana* (anno 1961), curata dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, da cui si sono dedotte le indicazioni riguardanti le pubblicazioni non periodiche, si sono consultate le pubblicazioni periodiche sottonotate. Sono indicate con un asterisco (*) le pubblicazioni periodiche non comprese nel *Repertorio bibliografico* del vol. I (1962) di questi *Annali*, per le quali il presente *Repertorio* si riferisce alle annate 1960 e 1961.

- 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.
 * *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Napoli, sezione germanica.
 * *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Napoli, sezione orientale.
 * *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Napoli, sezione romanza.
 * *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Napoli, sezione slava.
Approdo (L') letterario, Torino.
Approdo (L') musicale, Torino.
Archivio glottologico italiano, Firenze.
Archivio storico italiano, Firenze.
 * *Archivio storico lombardo*, Milano.
Archivio storico per le province napoletane, Napoli.
Atene e Roma, Firenze.
Ateneo veneto, Venezia.
- Athenaeum*, Pavia.
 * *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma.
Atti dell'Accademia Pontaniana, Napoli.
Atti dell'Istituto Veneto, Venezia.
 * *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, Padova.
 * *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria*, Firenze.
Ausonia, Siena.
Aut, Aut, Milano.
- * *Baretti (Il)*, Napoli.
Belfagor, Firenze.
Bibliofilia (La), Firenze.
- Cenobio*, Lugano.
Civiltà (La) cattolica, Roma.
Comprendere, Venezia.
Comunità, Milano.
Contemporaneo (Il), Roma.
Convivium, Torino.
 * *Cultura e Scuola*, Roma.
Cultura neolatina, Roma.
Cynthia, Firenze.
- Dramma (Il)*, Torino.
- East and West*, Roma.
 * *Europa (L') letteraria*, Roma.
- Fiera (La) letteraria*, Roma.
Filologia e Letteratura, Roma.
- Galleria*, Caltanissetta.

- Giornale italiano di filologia*, Roma.
Giornale storico della letteratura italiana,
 Torino.
Humanitas, Brescia.
- India*, Roma.
Italia (L') che scrive, Roma.
- Letteratura*, Roma.
Letterature moderne, Bologna.
Lettere italiane, Padova.
- * *Libri e Riviste d'Italia*, Roma.
Lingue (Le) del mondo, Firenze.
- Maia*, Bologna.
Mondo (Il), Roma.
Mulino (Il), Bologna.
- Nord e Sud*, Milano.
Nuova (La) antologia, Roma.
Nuova rivista storica, Roma.
Nuovi argomenti, Roma.
- * *Oriente moderno*, Roma.
Osservatore (L') politico-letterario, Mi-
 lano.
- Paideia*, Arona.
Palatina, Parma.
Paragone letteratura, Firenze.
Ponte (Il), Firenze.
- * *Porta (La) orientale*, Trieste.
- Quaderni dannunziani*, Gardone Riviera.
Quaderni ibero-americani, Torino.
- * *Quadrivio*, Roma.
- Rassegna (La) della letteratura italiana*,
 Firenze.
- * *Rassegna di cultura e vita scolastica*,
 Roma.
Rassegna (La) musicale, Roma.
Rassegna (La) sovietica, Roma.
- Rassegna storica del Risorgimento*,
 Roma.
Rendiconti dell'Istituto lombardo, Mi-
 lano.
Ridotto, Venezia.
Rinascita, Roma.
Rivista di cultura classica e medioevale,
 Roma.
*Rivista di filologia e di istruzione classi-
 ca*, Torino.
Rivista di filosofia, Torino.
- * *Rivista di filosofia neoscolastica*, Milano.
*Rivista di letterature moderne e compa-
 rate*, Firenze.
- * *Rivista di studi orientali*, Roma.
Rivista storica italiana, Torino.
- Serpe (La)*, Torino.
Siculorum Gymnasium, Catania.
Sipario, Milano.
- * *Situazione (La)*, Udine.
Sophia, Roma.
Studi americani, Roma.
Studi danteschi, Firenze.
Studi di filologia italiana, Firenze.
Studi francesi, Torino.
Studi italiani di filologia classica, Firenze.
- * *Studi medioevali*, Spoleto.
Studi petrarcheschi, Bologna.
Studi romani, Roma.
- * *Studi tassiani*, Bergamo.
Studia patavina, Padova.
Studium, Roma.
- * *Teatro nuovo*, Roma.
Tempo presente, Roma.
- * *Terzo programma*, R.A.I.
- Umana*, Trieste.
- Veltro (Il)*, Roma.
Verri (Il), Milano.
Vie (Le) d'Italia, Milano.
Vita e pensiero, Milano.

REPERTORIO ALFABETICO

- 1** - Accaputo, Nino: - *Gérard de Nerval a Napoli* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, lug. 1961, pp. 207-246.
- 2** - Achard, Marcel: - *Jean de la Lune* - Trad. di M. Pillan - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 173.
- 3** - Adamov, Arthur - *Tutti contro tutti, Intimità, Paolo Paoli* - Pref. di B. Dort, Trad. di G. Buridan - Torino, Einaudi, 1961, pp. 293.
- 4** - Addamo, Sebastiano - rec. a: *Franco Cannarozzo: Poesie e canti di pace della Cina antica e moderna* - in: *Il Ponte*, genn. 1961, pp. 145-147.
- 5** - Addamo, Sebastiano - rec. a: *Mao Tse-Tung: Le poesie* - in: *Il Ponte*, genn. 1961, pp. 145-147.
- 6** - Addamo, Sebastiano - rec. a: *Simone de Beauvoir: Memorie d'una ragazza perbene* - in: *Il Ponte*, magg. 1961, pp. 798-99.
- 7** - Aksakov, Sergej Timofeevič: *Cronaca di famiglia* - Intr. e trad. a cura di L. Satta Boschian - Torino, U.T.E.T., 1961, pp. 291.
- 8** - Akutagawa, Ryūnosuke: *Kappa e altri racconti* - Trad. di M. Teti - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 230.
- 9** - Alatri, Paolo: *Il viaggio in Italia di un letterato militante* - in: *Rinascita*, febr. 1961, pp. 143-148.
- 10** - Albert, Marvin H.: *Il letto racconta* - Trad. di G. Garini - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 171.
- 11** - Albert, Marvin H.: *La pelle degli eroi* - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 179.
- 12** - Alberti, Rafael: *Miliziani a Ibiza* - Trad. di D. Puccini - Milano, Parenti, 1961, pp. 274.
- 13** - *Alcuni nobili drammi del Giappone* - Dai manoscritti di E. Fenollosa, scelti e finiti da E. Pound - Introd. di W. B. Yeats - Milano, *All'insegna del pesce d'oro* di V. Scheiwiller, 1961, pp. 90.
- 14** - Alexandre, Vicente - *Poesie* - A cura di D. Puccini - Caltanissetta, S. Sciascia, 1961, pp. 125.
- 15** - al-Hakim, Taufiq: *La gente della caverna* - Trad. di U. Rizzitano - Roma, Centro per le relazioni italo-arabe, 1960, pp. 177.
- 16** - Allason, Barbara: *Musil e le donne* - in: *Il Mondo*, 17 genn. 1961, pp. 9-10.
- 17** - Amadori, Maria Grazia: *I due volti di Thomas Mann* - in: *La fiera letteraria*, 24 sett. 1961, pp. 4-6.
- 18** - Ambruzzi, Lucio: *Páginas de vida española y americana* - XIII ediz. - Torino, S.E.I., 1961, pp. 670.
- 19** - Amoroso, Ferruccio: *L'autobiografia di Max Brod* - in: *Il Mondo*, 28 febr. 1961, pp. 9-10.
- 20** - Amoroso, Ferruccio: *L'opera di Fritz Strich* - in: *Il Mondo*, 18 lugl. 1961, pagine 9-10.
- 21** - Amoroso, Ferruccio: *Mann e Neumann* - in: *Il Mondo*, 31 ott. 1961, pag. 9.
- 22** - Andersch, Alfred: *La rossa* - Trad. di E. Pocar - Milano, Mondadori, 1961, pp. 273.
- 23** - Andrič, Ivo: *La storia di un ponte* - in: *Ausonia*, sett.-ott. 1961, pp. 14-23.
- 24** - Andrič, Ivo: *La sete* - Intr. di G. Grazzini - Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 208.
- 25** - Andrzejewski, Jerzy: *Cenere e diamanti* - Trad. di V. Petrelli - Milano, C. M. Lerici, 1961, pp. 359.
- 26** - Anouilh, Jean: *Commedie rosa e nere* - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 587.
- 27** - Anouilh, Jean: *Romeo e Giannina* - Trad. di F. Fano, D. Terra - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 141.
- 28** - *Antologia della poesia romena* - Presentazione di Salvatore Quasimodo - Intr. di M. De Micheli - Firenze, Parenti, 1961, pp. 370.
- 29** - *Antologia delle chansons de geste* - A cura di M. Boni - Bologna, R. Patron, 1961, pp. 73.
- 30** - Antonini, Giacomo: *Iris Murdoch la capricciosa* - in: *La fiera letteraria*, 29 ott. 1961, pp. 1-2.

- 31** - Antonini, Giacomo: *Joyce Cary, non-conformista* - in: *La fiera letteraria*, 8 genn. 1961, pag. 3.
- 32** - Antonini, Giacomo: *Léautaud e Martin du Gard, il burbero e il gentile* - in: *La fiera letteraria*, 23 aprile 1961, pp. 1-2.
- 33** - Antonini, Giacomo: *Marcel Aymé, narratore* - in: *La fiera letteraria*, 5 febr. 1961, pag. 1.
- 34** - Antonini, Giacomo: *Presenza di Martin du Gard* - in: *La fiera letteraria*, 11 giu. 1961, pag. 5.
- 35** - Antonini, Giacomo: *Suggestivi problemi di fede nell'ultimo Graham Greene* - in: *La fiera letteraria*, 9 apr. 1961, pp. 1-2.
- 36** - Antonini, Giacomo: *Vladimir Nabokov* - in: *La fiera letteraria*, 9 mar. 1961, pag. 3.
- 37** - Antonini, Maria: *Letteratura australiana* - in: *Convivium*, nov. 1961, pp. 722-731.
- 38** - Apitz, Bruno: *Nudo tra i lupi* - Trad. A. Silvestri Giorgi - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 459.
- 39** - Aragone, Elisa: *Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 4, pp. 284-313.
- 40** - Aragone, Elisa - rec. a: *A. Gallina, Contributi alla storia della Lessicografia italo-spagnuola dei sec. XVI e XVII* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 1-2, pp. 107-112.
- 41** - Arbasino, Alberto - rec. a: *Jack Gelber: The connection* - in: *Paragone*, ag. 1961, pp. 99-100.
- 42** - Arbasino, Alberto: *Leggendo Thom Gunn alla frontiera olandese* - in: *Europa letteraria*, dic. 1961, pp. 67-69.
- 43** - Arce, Manuel: *Amara è la speranza* - Trad. E. Aragone - Milano, Silva, 1961, pp. 249.
- 44** - Aristides, Giulio: *Unamuno e l'angustia della vita* - in: *Cynthia*, 1961, n. 2-3, pp. 27-28.
- 45** - Aubigné (d'), Théodore-Agrrippa: *L'inverno del signor d'Aubigné* - Trad. di G. Guglielmi - Bologna, Palmaverde, 1961, pp. 67.
- 46** - Auden, Wystan Hugh: *Poesie* - Intr., vers. e note di C. Izzo - Parma, U. Guanda, 1961, pp. 252.
- 47** - Austen, Jane: *Katherine Morland* - Trad. di V. Bianconcini - Bologna, Ediz. Capitol, 1961, pp. 286.
- 48** - Austen, Jane: *Senno e sensibilità* - Trad. di B. Boffito Serra - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 357.
- 49** - Austen, Jane: *Sensibile amore* - A cura di V. Bianconcini - Bologna, Ediz. Capitol, 1961, pp. 339.
- 50** - Aymé, Marcel: *Uccellini di luna* - Trad. di F. Casatello - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 175.
- 51** - Azémar, Gaston: *Le mondane* - Trad. di G. Marcora - Milano, Ediz. Leda, 1961, pp. 191.
- 52** - Babel', Isaak E.: *Tramonto, Racconti, Opere per il teatro e per il cinematografo* - Trad. di F. Frassati - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 314.
- 53** - Baioni, Giuliano: *Nichilismo e realismo nel dramma storico di Christian Dietrich Grabbe* - in: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, ann. acc. 1960-61, tomo CXIX, pp. 401-469.
- 54** - Baioni, Giuliano - rec. a: *Alfred Andersch, Die Rote* - in: *Il Verri*, apr. 1961, pp. 94-98.
- 54-bis** - Baioni, Giuliano - introd. e note a: *F. Kafka, Skizzen, Parabeln, Aphorismen*. U. Mursia & C., Milano, pp. 184.
- 55** - Bajan, Nikola: *La lezione del Risorgimento nella Russia di ieri e di oggi* - in: *Europa letteraria*, giugn-ag. 1961, pp. 89-102.
- 56** - Baklanov, Grigorij J.: *Una spanna di terra* - Trad. di M. Olsoufieva - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 249.
- 57** - Balestrini, Nanni: *Poesie di Hans Arp* - in: *Il Verri*, apr. 1961, pp. 33-43.
- 58** - Balmas, Enea: *Due mercanti umanisti parigini del Cinquecento. La biblioteca de Jan ed Etienne de Passavant* - in: *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, classe di lett. e sc. mor. e stor., v. 95, (1961), pp. 99-126.
- 59** - Balmas, Enea: *Poesie inedite di Etien-*

- ne Jodelle - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 1-2, pp. 45-105.
- 60** - Balzac e De Musset: *Il Diavolo a Parigi* - Intr. e trad. di A. Consiglio - Roma, Canesi, 1961, pp. 128.
- 61** - Balzac (de), Honoré: *Signorotti di Galizia* - Trad. di A. Gasparetti - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 295.
- 62** - Balzac (de), Honoré: *Una figlia di Eva* - Trad. di I. Zorzi - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 133.
- 63** - Bambeck, Manfred: *A propos d'un poème attribué a Clément Marot* - in: *Studi francesi*, 1961, n. 13, pp. 14-22.
- 64** - Baragli, Enrico: *Una storia, una novella, un dramma e un film* - in: *La civiltà cattolica*, 18 nov. 1961, pp. 383-395.
- 65** - Barilli, Renato: *Broch o dell'Infinità del reale* - in: *Aut Aut*, n. 65, 1961, pp. 414-436.
- 66** - Barocas, Licia - rec. a: *L. Aghina, Dizionario tecnico inglese-italiano con particolare riferimento all'industria chimica* - in: *Le Lingue del Mondo*, magg. 1961, pag. 195.
- 67** - Barrett, Frank: *La tragedia di Mountheron* - Add. e trad. di C. Siniscalchi - Milano, Editor. Lucchi, 1961, pp. 284.
- 68** - Barthes, Roland: *I compiti della critica brechtiana* - in: *Il Verri*, ag. 1961, pp. 38-43.
- 69** - Barucca, Primo: *Caldwell o della crudeltà* - in: *L'Italia che scrive*, anno 1961, n. 12, pp. 237-238.
- 70** - Barucca, Primo: *Faulkner e i negri* - in: *La fiera letteraria*, 9 apr. 1961, pag. 5.
- 71** - Barucca, Primo: *Intellettualismo e lirismo nell'opera di Virginia Woolf* - in: *La fiera letteraria*, 8 ott. 1961, pag. 5.
- 72** - Barucca, Primo - *La città di Faulkner* - in: *La fiera letteraria*, anno 1961, n. 6, pag. 5.
- 73** - Barucca, Primo: *La Saga di Pearl S. Buck* - in: *La fiera letteraria*, 7 maggio 1961, pag. 5.
- 74** - Barucca, Primo: *La solitudine americana nei romanzi di Sherwood Anderson* - in: *La fiera letteraria*, 17 sett. 1961, pp. 5-6.
- 75** - Barucca, Primo: *Mark Twain e l'Italia* - in: *La fiera letteraria*, 21 magg. 1961, pag. 4.
- 76** - Barucca, Primo: *Pearl Buck, Premio Nobel 1938* - in: *L'Italia che scrive*, anno 1961, n. 9, pp. 171-172.
- 77** - Barucca, Primo: *Poeti inglesi del '900, dai Georgiani all'apocalisse* - in: *La fiera letteraria*, 23 apr. 1961, pp. 3-4.
- 78** - Barucca, Primo: *Prose di Dylan Thomas* - in: *La fiera letteraria*, 16 lugl. 1961, pp. 1-2.
- 79** - Barucca, Primo: *Sogni di Dublino nel divenire della coscienza, L'Ulisse di J. Joyce* - in: *L'Italia che scrive*, anno 1961, n. 1, pp. 7-8.
- 80** - Bassano, Enrico - rec. a: *Tutto Shakespeare*, tradotto da Cesare Vico Lodovici - in: *Il Dramma*, febr. 1961, pp. 47-48.
- 81** - Bates, Herbert Ernest: *Aria di Francia* - Trad. di L. Lax - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 175.
- 82** - Baum, Vicki: *Angelo senza testa* - Trad. di G. Molaschi - Milano, Club degli Editori, 1961, pp. 355.
- 83** - Bazzarelli, Eridano: *Il teatro in U.R. S.S. dal 1917 al 1961* - in: *Sipario*, dic. 1961, pp. 2-6.
- 84** - Beauvoir de, Simone: *L'età forte* - Trad. di B. Fonzi - Torino, Einaudi, 1961, pp. 542.
- 85** - Beckett, Samuel: *Tutti quelli che cadono* - Trad. di A. Micozzi - in: *Terzo programma*, apr.-giugno 1961, pp. 257-280.
- 86** - Bellini, Giuseppe: *Quevedo satirico, Appunti dalle lezioni* - Milano, La goliardica, 1961, pp. 112.
- 87** - Belloni-Filippi, Ferdinando: *The Ascetic and the Poet* - in: *East and West*, anno 1961, n. 2-3, pp. 125-142.
- 88** - Beloof, Robert: *Strength in the Exquisite, A Study of John Crowe Ransom's Prosody* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione germanica, v. IV, 1961, pp. 215-222.

- 89** - Benco, Silvio: *L'Ulisse di James Joyce* - in: *Umana*, genn.-mar. 1961, pp. 19-21.
- 90** - Benevento, Aurelio: *Pacheco e il problema della poesia* - in: *Il Baretto*, n. 9-10, 1961, pp. 156-159.
- 91** - Berger, John: *Ritratto di un pittore* - Trad. L. Bianciardi - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 278.
- 92** - Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri: *Paolo e Virginia* - Trad. di U. Fracchia - Roma, Ist. pol. dello Stato, 1961, pp. 100.
- 93** - Bernardini, Silvio: *Oportet ut scandala* - in: *Terzo programma*, apr.-giugno 1961, pp. 181-183.
- 94** - Bernanos, Georges: *Un delitto* - Trad. di E. Piceni - Milano, Club degli Editori, 1961, pp. 199.
- 94-bis** - Bernanos, Georges: *Un delitto* - Trad. di E. Piceni - Milano, Mondadori, 1961, pp. 238.
- 95** - Bernardelli, Francesco: *Uomo e superuomo di George Bernard Shaw* - in: *Il Dramma*, marzo 1961, pp. 13-14.
- 96** - Berque, Jacques: *Gli arabi ieri e domani* - Trad. di R. Traini - Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 324.
- 97** - Bertacchini, R. - rec. a: *Honoré de Balzac: La pelle di Zigrino* - in: *Studium*, giu. 1961, pp. 477-478.
- 98** - Berti Toesca, Elena: "L'indicateur italien" di Mr. Valéry - in: *Nuova Antologia*, genn.-apr. 1961, pp. 218-232.
- 99** - Bertin, Alfeo: *Il creatore di un mito: Choderlos de Laclos* - in: *Il Ponte*, mar. 1961, pp. 372-380.
- 100** - Bertin, Alfeo: *Non tutto va bene nel teatro russo d'oggi* - in: *Sipario*, mar. 1961, pp. 2-3.
- 101** - Bertini, Giovanni Maria: *La lirica di Pablo Luis Avila* - in: *Letterature moderne*, anno 1961, n. 5, pp. 629-633.
- 102** - Bertolucci, Valeria - rec. a: *Pierre Jonin: Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII^e siècle. Etudes des influences contemporaines* - in: *Aevum*, anno 1961, n. 1-2, pp. 185-187.
- 103** - Bevilacqua, Giuseppe: *Albrecht von Haller e Pierre Bayle* - in: *Belfagor*, anno 1962, n. 4, pp. 458-466.
- 104** - Bianchini, Angela: *La narrativa spagnola contemporanea* - in: *Terzo programma*, ott.-dic. 1961, pp. 141-189.
- 105** - Bienaimé, Dora: *Jean Paulhan e "Il ponte attraversato"* - in: *L'approdo letterario*, ott.-dic. 1961, pp. 17-30.
- 106** - Bigongiari, Piero: *Intervista con Ponge* - in: *L'approdo letterario*, apr.-sett. 1961, pp. 179-182.
- 107** - Bigongiari, Piero: *La rapsodia di Cendrars* - in: *L'approdo letterario*, genn.-marz. 1961, pp. 63-71.
- 108** - Bigongiari, Piero: *La riflessione di Reverdy* - in: *L'approdo letterario*, apr.-sett. 1961, pp. 88-97.
- 109** - Bivi, M. G.: *Il dottor William C. Williams* - in: *Il Mondo*, 14 nov. 1961, pp. 9-10.
- 110** - Bivi, Maria Grazia: *I poeti del limbo* - in: *Paragone*, ag. 1961, pp. 72-82.
- 111** - Bizzarri, Edoardo: *Machado de Assis e l'Italia* - in: *Il Velcro*, genn.-febb. 1961, pp. 5-24.
- 112** - Blanchet, Lise: *La dame au clavecin* - Roma, Impr. Spada, 1961, pp. 221.
- 113** - Blok, Aleksandr A.: *Poemeti e liriche* - Intr., trad. e note di R. Poggioli - Torino, Einaudi, 1961, pp. 134.
- 114** - Bo, Carlo: *In morte di Hemingway* - in: *L'approdo letterario*, apr.-sett. 1961, pp. 185-187.
- 115** - Bo, Carlo: *Manzoni in Germania* - in: *Europa letteraria*, febb. 1961, pp. 24-26.
- 116** - Bo, Carlo - rec. a: *Charles du Bos: Journal* - in: *L'Approdo letterario*, ott.-dic. 1961, pp. 154-156.
- 117** - Bo, Carlo - rec. a: *Claude Mauriac: La marquise sortit à cinq heures* - in: *L'approdo letterario*, genn.-marz. 1961, pp. 101-103.
- 118** - Bo, Carlo - rec. a: *F. Sagan: Les merveilleux nuages* - in: *L'approdo letterario*, apr.-sett. 1961, pp. 201-202.
- 119** - Boatto, Alberto: *Il teatro di Ionesco* - in: *Il Ponte*, giugn. 1961, pp. 888-897.

- 120** - Bodini, Vittorio: *Góngora e le immagini surreali* - in: *Letteratura*, anno 1961, n. 53-54, pp. 3-9.
- 121** - Bodini, Vittorio: *Il centenario di Góngora* - in: *Il Mondo*, 28 nov. 1961, pp. 9-10.
- 122** - Böll, Heinrich: *Casa senza custode* - Trad. di I. Alighiero Chiusano - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 382.
- 123** - Böll, Heinrich: *Diario d'Irlanda* - Trad. di M. Marianelli - Milano, Mondadori, 1961, pp. 156.
- 124** - Böll, Heinrich: *- Il pane dei verdi anni* - Trad. di I. A. Chiusano - Milano, Mondadori, 1961, pp. 318.
- 125** - Bolt, Robert: *Un uomo per tutte le stagioni* - Trad. di L. Da Schio, M. Bertagnoni - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 213.
- 126** - Bonfanti, Giosuè: *Il Baudelaire di Butor* - in: *Paragone*, ag. 1961, pp. 9-20.
- 127** - Bonfanti, Paola: *Temì e motivi della poesia di Sergej Aleksandrovič Esenin* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione slava, n. 1, 1961, pp. 77-100.
- 128** - Bonfantini, Mario: *L'ultimo Goncourt* - in: *Il Mondo*, 7 febb. 1961, pag. 9.
- 129** - Boni, Marco - rec. a: *Italo Siciliano: Teatro francese* - in: *Convivium*, lugl. 1961, pp. 498-499.
- 130** - Boni, Marco - rec. a: *Silvio Pellegrini: Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese* - in: *Convivium*, genn. 1961, pag. 107.
- 131** - Boni, Marco - rec. a: *Studi tirsiani di Guido Mancini, E. Caldera, F. Rosselli, C. Somonà, V. Salvadorini* - in: *Convivium*, magg. 1961, pp. 368-369.
- 132** - Brandys, Kazimierz: *La difesa della Grenada e altri racconti* - Trad. di F. Wars - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 403.
- 133** - Brecht, Bertolt: *Schweyk nella seconda guerra mondiale* - Intr. di G. Lunari - Trad. di E. Gaipa - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 111.
- 134** - Brereton, Geoffrey: *Breve storia della letteratura francese* - Trad. di M. Brancolini - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 437.
- 135** - Brown, John L.: *Another language* - Milano, *All'insegna del pesce d'oro*, V. Scheiwiller, 1961, pp. 52.
- 136** - Brown, John: *Hemingway e la sua opera* - in: *Il Ponte*, lugl. 1961, pp. 1047-1060.
- 137** - Brunelli, Giuseppe A.: *François Villon* - Milano, C. Marzorati, 1961, pp. 298.
- 138** - Brunelli, Giuseppe A.: *Villoniana* - in: *Sicilorum Gymnasium*, genn.-giu. 1961, pp. 118-130.
- 139** - Bruner, Clara: *Realtà umane nelle fantasie di Franz Kafka* - in: *Studium*, giu. 1961, pp. 415-423.
- 140** - Bruno, Francesco: *Itinerario spirituale di François Mauriac* - in: *Ausonia*, genn.-febb. 1961, pp. 31-34.
- 141** - Buck, August: *L'Italia e gli albori dell'Umanesimo tedesco* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 1-2, pp. 20-34.
- 142** - Buck, Pearl Sydenstricker: *Cielo cinese* - Trad. di B. Oddera - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 239.
- 143** - Buck, Pearl Sydenstricker: *La terra cinese* - Trilogia, trad. di A. Damiano - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 968.
- 144** - Buckner, Robert: *Sigrid e il sergente* - Trad. di H. Brinis - Milano, A. Garzanti, 1961, pp. 281.
- 145** - Buechner, Frederick: *Il ritorno di Ansel Gibbs* - Trad. di A. Dell'Orto - Milano, Sugar, 1961, pp. 287.
- 146** - Bugaev, Boris Nikolaevič: *Pietroburgo* - Pref. e trad. di A. M. Ripellino - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 345.
- 147** - Burgess, Alan: *La locanda della sesta felicità* - Trad. di B. della Frattina - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 219.
- 148** - Burgum, Berry: *L' "Ulisse" e il vicolo cieco dell'individualismo* - in: *Il Contemporaneo*, febb. 1961, pp. 23-34.
- 149** - Burke, Kenneth: *Antonio sostiene le ragioni del dramma* - in: *Il Verri*, apr. 1961, pp. 18-32.
- 150** - Bürstenbinder, Elisabeth: *Il fiore*

- della felicità - Trad. di G. Marcora - Milano, Editor. Lucchi, 1961, pp. 284.
- 151** - Butor, Michel: *La critica non è la dogana: scrittore, pubblico, critico* - in: *Europa letteraria*, ott. 1961, pp. 73-80.
- 152** - Butor, Michel: *Repertorio - Studi e conferenze 1948-1959* - Trad. di P. Caruso - Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 292.
- 153** - Caldwell, Erskine: *Claudelle - il surrealismo e il "mana"* - in: *Paragone*, giu. 1961, pp. 9-24.
- 153-bis** - Caldwell, Erskine: *Claudelle* - Trad. di A. Malvezzi - Torino, C. Frassinelli, 1961, pp. 222.
- 154** - Caldwell, Janet Taylor: *Una stella su Antiochia* - Trad. di A. Silvestri Giorgi - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 604.
- 155** - Calendoli, Giovanni: *Autentica o falsa l'avanguardia di Ionesco?* - in: *La fiera letteraria*, 16 apr. 1961, pag. 1.
- 156** - Calendoli, Giovanni: *In un'opera di Čecov una parola per oggi* - in: *La fiera letteraria*, 12 nov. 1961, pp. 1-2.
- 157** - Calendoli, Giovanni: *La semplicità di Pirandello e la macchina di Brecht* - in: *La fiera letteraria*, 7 magg. 1961, pp. 1-2.
- 158** - Calendoli, Giovanni: *L'inquietudine contemporanea nel "Cardinale" di Montherlant* - in: *La fiera letteraria*, 24 sett. 1961, pp. 1-2.
- 159** - Calendoli, Giovanni: *Personaggi atomizzati nel teatro di Beckett* - in: *La fiera letteraria*, 1 ott. 1961, pp. 1-2.
- 160** - Calvi, Bartolomeo: *La Divina Commedia nella lingua slovena* - in: *Paideia*, genn. 1961, pp. 22-24.
- 161** - Cambon, Glauco: *L'antologia della lirica espressionista quarant'anni dopo* - in: *Aut Aut*, n. 63, 1961, pp. 283-289.
- 162** - Cambon, Glauco: *Stile e percezione del numinoso in un racconto di Faulkner* - in: *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 147-162.
- 163** - Cambon, Glauco - rec. a: *Norman Mailer: Advertisements for Myself* - in: *Il Verri*, ag. 1961, pp. 91-92.
- 164** - Camerino, Aldo: *Morte di Hemingway* - in: *L'osservatore politico letterario*, anno 1961, n. 8, pp. 63-68.
- 165** - Camerino, Aldo - rec. a: *James Boswell: Vita di Samuel Johnson* - in: *L'osservatore politico-letterario*, anno 1961, n. 4, pp. 99-101.
- 166** - Camerino, Aldo - rec. a: *John Betjeman: Summoned by Bells* - in: *L'osservatore politico letterario*, anno 1961, n. 2, pp. 115-117.
- 167** - Camerino, Aldo: *Satira e macabro* - in: *Il Mondo*, 22 ag. 1961, pp. 9-10.
- 168** - Camilucci, Marcello: *Jules Renard, cinquant'anni dopo* - in: *Nuova Antologia*, magg. 1961, pp. 83-92.
- 169** - Campagnolo, Carla - Di Matteo, Salvatore: *Francesco de Quevedo nella storia e nella cultura italo-iberica del XVII sec.* - Milano, M. Gastaldi, 1961, pp. 107.
- 170** - Campagnolo, Umberto: *N'est pas marxiste qui veut* - in: *Comprendere*, n. 23-24, pp. 201-207.
- 171** - Camus, Albert: *Teatro* - Trad. di V. Pandolfi, G. V. Lodovici, F. Ousset - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 324.
- 172** - Canali, Luca - rec. a: *Claude Simon: L'erba* - in: *Il Contemporaneo*, n. 44, anno 1961, pp. 129-135.
- 173** - Cangiotti, Gualtiero: *Federico García Lorca poeta del "Desengaño"* - in: *Litterature moderne*, anno 1961, n. 1, pp. 34-55.
- 174** - *Canti della Resistenza spagnola 1940-1961* - in: *Il Contemporaneo*, sett. 1961, pp. 139-155.
- 175** - Canzani, Ariel: *Intorno a un Premio a Jorge Luis Borges* - in: *Cynthia*, n. 2-3, 1961, pp. 25-26.
- 176** - Capasso, Aldo: *Jean Hougron e "Il paese del barbaro"* - Genova, Editr. Liguria, 1961, pp. 22.
- 177** - Caprariis de, Vittorio: *Profilo di Alexis de Tocqueville* - in: *Nord e Sud*, anno 1961, n. 22, pp. 77-124.
- 178** - Caproni, Giorgio - rec. a: *Diego Valeri: Lirici francesi* - in: *Nuova Antologia*, genn-apr. 1961, pp. 552-554.
- 179** - Caraci, Giuseppe: *Il nuovo metodo storico del "senso comune"*, *A proposito*

- di una biografia romanzata di Amerigo Vespucci - in: *Nuova Rivista Storica*, anno 1961, n. 1, pp. 32-66.
- 180** - Caramaschi, Enzo - rec. a: *Pierre Moreau: La critique littéraire en France* - in: *Studi francesi*, n. 15, 1961, pp. 509-513.
- 181** - Caravaggi, Giovanni: *Il poema eroico "De las Necedades y Locuras de Orlando el Enamorado" di Francisco de Quevedo y Villegas* - in: *Letterature moderne*, anno 1961, n. 3, pp. 325-422.
- 182** - Carile, Paolo: *Ragione e religiosità in Antoine de Saint-Exupéry* - in: *Convivium*, magg. 1961, pp. 322-325.
- 183** - Carloni Valentini, Renata: *Su due lettere di Fénelon a Passionei* - in: *Aevum*, anno 1961, n. 5-6, pp. 454-468.
- 184** - Carosello di narratori francesi - A cura di F. Visconti di Modrone e R. Sotteri - Milano, A. Martello, 1961, pp. 306.
- 185** - Carosello di narratori svedesi - A cura di K. de Laval - Trad. di I. Grilli - Milano, A. Martello, 1961, pp. 319.
- 186** - Carsaniga, Giovanni - rec. a: *Mario Hazon: Dizionario Inglese-Italiano, Italiano-Inglese* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 3, pp. 191-195.
- 187** - Casnati, Francesco: *Stendhal e Leone XII* - in: *Vita e pensiero*, giugno 1961, pp. 421-425.
- 188** - Castagnoli Manghi, Alda: *La fiaba della vita di Andersen* - in: *Studium*, lugl.-ag. 1961, pp. 499-507.
- 189** - Castellano, Roberto - *La fede di Graham Greene* - in: *Il Baretto*, n. 11-12, 1961, pp. 120-122.
- 190** - Castelli, Ferdinando: *Eugène Ionesco, giocoliere del nulla* - in: *La civiltà cattolica*, 16 dic. 1961, pp. 604-614.
- 191** - Castiglione, Luigi: *La "Fedra" di Racine e l'ossessione della fuga* - in: *La fiera letteraria*, 14 magg. 1961, pag. 5.
- 192** - Castiglione, Luigi: *Mauriac e il fallimento dell'amore umano* - in: *La fiera letteraria*, 17 sett. 1961, pag. 5.
- 193** - Castillo, Homero: *El Mendigo, primer relato novelesco de Chile* - in: *Quaderni ibero-americaeni*, n. 27, pp. 158-164.
- 194** - Catalano, Gabriele: *Il tramonto dell'idea romantica da Novalis a Gide* - in: *Il Baretto*, n. 7, 1961, pp. 45-69.
- 195** - Catto, Max: *La melodia del sesso* - Trad. di N. Boraschi - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 253.
- 196** - Ceccarini, Ennio: *Hemingway e i critici italiani* - in: *Nord e Sud*, anno 1961, n. 21, pp. 70-78.
- 197** - Cecchi, Emilio: *Una letterina inedita di Joyce* - in: *Europa letteraria*, ott. 1961, pp. 7-12.
- 198** - Cecioni, Cesare G.: *La narrativa di Charlotte Brontë* - Firenze, Valmartina ed., 1961, pp. 159.
- 199** - Celli, Aldo: *I romanzi di Willa Cather* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 4, pp. 271-284.
- 200** - Cendrars, Blaise: *Cendrars* - A cura di L. Erba - Milano, Nuova Acc. editr., 1961, pp. 253.
- 201** - *Certain noble plays of Japan* - Alcuni nobili drammi del Giappone - Trad. di M. De Rachewiltz - Milano, *All'insegna del pesce d'oro*, di V. Scheiwiller, 1961, pp. 90.
- 202** - Cerutti, Franco: *Poeti moderni del Nicaragua* - in: *La fiera letteraria*, 4 giugno 1961, pp. 1-6.
- 203** - Cestroni, Pasquale: *Rassegna della letteratura svedese contemporanea* - in: *Letterature moderne*, anno 1961, n. 1, pp. 75-85.
- 204** - Chamfort, Sébastien Roch Nicolas: *Prodotti della civiltà perfezionata. Massime, pensieri, caratteri, aneddoti* - Torino, P. Boringhieri, 1961, pp. 347.
- 205** - Chatterji, Suniti Kumar: *Rabindranath Tagore, uomo completo* - in: *India*, anno 1961, n. 1-2, pp. 5-12.
- 206** - Chevalier, Haakon: *L'uomo che volle essere Dio* - Trad. di L. De Marchi - Milano, C. M. Lerici, 1961, pp. 657.
- 207** - Chiara, Pietro: *La poesia di Góngora* - in: *Cenobio*, magg.-giu. 1961, pp. 249-253.
- 208** - Chiarini, Paolo: *Alcuni aspetti della letteratura tedesca più recente* - in: *Il Contemporaneo*, nov. 1961, pp. 128-139.

- 209** - Chiarini, Paolo: *Tendenza poetica e fondamento teorico nel teatro epico brechtiano* - in: *Il Contemporaneo*, apr.-magg. 1961, pp. 7-27.
- 210** - Chiereghin, Salvino - rec. a: *Il meglio, Carlo Augustino di Sainte-Beuve* - in: *Humanitas*, 1961, pp. 282-283.
- 211** - Chiesa Larosa, Paola: *Il teatro di Clifford Odets* - in: *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 363.
- 212** - Chiocchio, Anton A.: *Lirici brasiliani* - in: *La fiera letteraria*, 21 magg. 1961, pag. 4.
- 213** - Christopher, John: *La frana* - Trad. di E. Cremonese - Roma, G. Casini, 1961, pp. 248.
- 214** - Cigada, Sergio: *Il tema arturiano del "Château Tournant" Chaucer e Christine de Pisan* - in: *Studi medievali*, dic. 1961, pp. 576-606.
- 215** - Cigada, Sergio - rec. a: *F. Simone: Il Rinascimento francese. Studi e ricerche* - in: *Aevum*, anno 1961, n. 4, pp. 392-393.
- 216** - Cimatti, Pietro: *Diabolico e grottesco per Vintila Horia* - in: *La fiera letteraria*, 26 febbraio 1961, pp. 5-6.
- 217** - Cimatti, Pietro: *Un poeta negro* - in: *La fiera letteraria*, 17 sett. 1961, pag. 3.
- 218** - Cintioli, Giuseppe: *La mano sulla Spagna* - in: *Comunità*, n. 95, 1961, pp. 91-98.
- 219** - Cintioli, Giuseppe - rec. a: *Billie Holiday: La signora canta i blues* - in: *Comunità*, n. 89, 1961, pp. 119-120.
- 220** - Ciotti Miller, Letizia: *L'arte di Bernard Malamud* - in: *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 261-298.
- 221** - Citron, Klaus J.: *Robert Musil: la vita come esperimento* - in: *Convivium*, mar. 1961, pp. 222-227.
- 222** - Ciureanu, Petre: *Jean Chapelain e i suoi corrispondenti italiani* - in: *Studi francesi*, n. 14, 1961, pp. 233-243 e 260-275.
- 223** - Colesanti, Massimo: *"Lucien Leuwen" o della nostalgia* - in: *Galleria*, n. 3, 1961, pp. 89-107.
- 224** - Collins, Norman: *Bond street* - Trad. di E. Dal Fiume - Milano, E. Dal'Oglio, 1961, pp. 414.
- 225** - Colombo, Furio: *Il coltello di Mailer* - in: *Il Mondo*, 14 febr. 1961, pp. 5-6.
- 226** - Colombo, Furio: *L'America di Miller* - in: *Il Mondo*, 10 ott. 1961, pag. 7.
- 227** - Comi, Gerolamo: *Gide e il peccato contro lo spirito* - in: *La fiera letteraria*, 17 dic. 1961, pag. 5.
- 228** - Comi, Gerolamo: *Marx e Nietzsche* - in: *La fiera letteraria*, 12 nov. 1961, pp. 1-2.
- 229** - Condon, Richard: *L'eroe della Mancuria* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi e C., 1961, pp. 352.
- 230** - Conrad, Joseph: *Destino* - Saggio introduttivo di H. James - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 503.
- 231** - Conrad, Joseph: *Racconti di mare e di costa* - Intr. e trad. di P. Jahier - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 271.
- 232** - Contieri, Nice: *La fortuna del Petrarca in Polonia nei secoli XIV e XV* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione slava, n. 2, 1961, pp. 139-166.
- 233** - Contini, Gianfranco: *Tombeau de Leo Spitzer* - in: *Paragone*, febr. 1961, pp. 1-12.
- 234** - Cook, Fred. J.: *Nella cella della morte* - Trad. di S. Alfandary - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 194.
- 235** - Cordié, Carlo - rec. a: *Auda Prucher: I "Mémoires" di Philippe de Comynes e l'Italia del Quattrocento* - in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, anno 1961, n. I-II, pp. 171-176.
- 236** - Cordié, Carlo - rec. a: *Italo Siciliano: Teatro francese* - in: *Paideia*, marz. 1961, pp. 90-92.
- 237** - Cordié, Carlo - rec. a: *Jean Giono: Chroniques, Noé* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 4, pp. 313-315.
- 238** - Corneille, Pierre: *Le Cid* - Intr. et notes par A. Bouvet - Roma, A. Signorelli, 1961, pp. 145.
- 239** - Corte, Antonio: *Blaise Cendrars, "transiberiano"* - in: *La fiera letteraria*, 12 febr. 1961, pp. 1-2.
- 240** - Corte, Antonio: *I piccoli ragazzi*

- del secolo o del fumettismo letterario* - in: *La fiera letteraria*, 28 magg. 1961, pag. 5.
- 241** - Corte, Antonio: *L'ultima Sagan tra le nuvole* - in: *La fiera letteraria*, 30 lugl. 1961, pp. 3-4.
- 242** - Corte, Antonio - rec. a: *Françoise Sagan: Les merveilleux nuages* - in: *Il Ponte*, dic. 1961, pp. 1830-1831.
- 243** - Cozzi, Alfio: *La Fruchtbringende Gesellschaft e la cultura della Slesia nel secolo XVII* - in: *Atti dell'Accademia pontaniana*, ann. acc. 1960-61, pp. 243-256.
- 244** - Cremasci, Inisero: *Chicago di Sandburg* - in: *La fiera letteraria*, 9 lugl. 1961, pag. 5.
- 245** - Cremasci, Inisero: *Ritorno di Huxley al "Nuovo Mondo"* - in: *La fiera letteraria*, 12 nov. 1961, pp. 1-2.
- 246** - Cremonesi, Carla: *Corso di letteratura francese. La poesia lirica francese tra Villon e Malherbe* - Milano, La goliardica, 1961, pp. 256.
- 247** - Crinò, Anna Maria: *L'opera letteraria di Matthew Prior* - Verona, 1961, pp. 121.
- 248** - Crise, Stelio: *Joyce e Trieste* - in: *Accademie e Biblioteche d'Italia*, anno 1961, n. 5, pp. 352-359.
- 249** - Croce, Elena: *Lettere a Molly* - in: *Il Mondo*, 25 lugl. 1961, pag. 8.
- 250** - Cronin, Brendan Leo: *Il destino non sbaglia il colpo* - Trad. di D. Frasca Polara - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 214.
- 251** - Dabrowska, Maria: *Erbe selvatiche, Gente di là* - Trad. di G. Verdiani - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 300.
- 252** - D'Agostino, Nemi: *"Ulisse" o la ricerca della condizione umana* - in: *Bel-fagor*, ann. 1961, pp. 96-101.
- 253** - Daninos, Pierre: *Un certo signor Blot* - Trad. di F. Dessì - Milano, F. Elmo, 1961, pp. 308.
- 254** - Darío, Rubén: *Rubén Darío* - A cura di G. Regini - Intr. di G. Bellini - Milano, Nuova Acc. editr., 1961, pp. 227.
- 255** - Dazzi, Manlio - rec. a: *Nazim Hikmet: Poesie* - in: *Il Contemporaneo*, ott. 1961, pp. 129-139.
- 256** - Dazzi, Maria Vasta: *Un romanziero drammatico* - in: *La fiera letteraria*, 5 febr. 1961, pag. 3.
- 257** - De Cesare, Raffaele - rec. a: *Balzac: Correspondance* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 3, pp. 207-210.
- 258** - De Cesare R., Cigada S., Derla L., Franceschetti G., Cigada O. - rec. a: *Teatro francese a cura di Italo Siciliano* - vol. 3 - in: *Studi francesi*, n. 13, 1961, pp. 104-110.
- 259** - Deeping, Warwick: *La pazzia di Barbara* - Firenze, A. Salani, 1961, pp. 276.
- 260** - Deiss, Jay: *Partecipazione agli utili* - Trad. F. Saba Sardi - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 307.
- 261** - Delbono, Francesco: *Origine e sviluppo del « Volksbuch »* - in: *Convivium*, luglio 1961, pp. 392-422.
- 262** - Dell'Agli, Annamaria: *La mancata scoperta di Broch* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione germanica, Vol. IV, 1961, pp. 95-136.
- 263** - Delogu, F.M.: *Note su Leopoldo Alas* - in: *Siculorum Gymnasium*, lugl.-dic. 1961, pp. 212-219.
- 264** - Demarest, Phyllis Gordon: *Tromba di rabbia* - Trad. di R. Lotteri - Milano, A. Martello, 1961, pp. 395.
- 265** - Derla, Luigi: *Il « Democrite » di Regnard e il concetto del comico* - in: *Aevum*, n. 5-6, anno 1961, pp. 469-489.
- 266** - De Michelis, Eurialo: *D'Annunzio e Huysmans* - in: *Rassegna di cultura e vita scolastica*, lugl.-ag. 1961, pp. 1-2.
- 267** - De Michelis, Eurialo: *Lawrence in versi* - in: *Letterature moderne*, anno 1961, n. 2, pp. 232-244.
- 268** - De Michelis, Eurialo: *Odi di John Keats* - in: *Terzo programma*, ott-dic. 1961, pp. 312-313.
- 269** - De Paola, Domenico - rec. a: *G. Bernanos, Uno strano sogno* - in: *Humanitas*, febr. 1961, pp. 188-190.
- 270** - De Paola, Domenico - rec. a: *Paul Nizan, Aden Arabia* - in: *Humanitas*, dic. 1961, pp. 1086-1087.
- 271** - De Piaggi, Giorgio: *Il corso su*

- Dante di Claude Fauriel - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 3, pp. 140-155.
- 272** - De Poli, Franco: *Poesie di Leopold Sedar Senghor* - in: *Il Ponte*, feb. 1961, pp. 229-235.
- 273** - Déry, Tibor: *Niki, storia di un cane* - Trad. di I. Mészáros e F. Lucentini - Milano, A. Mondadori 1961, pp. 167.
- 274** - De Sugar, L. - rec. a: *Charles Dé-déyan, Rilke et la France* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 3, pp. 213-214.
- 275** - De Tomasso, Vincenzo - rec. a: *Manuel Gálvez: Mercoledì Santo* - in: *Humanitas*, dic. 1961, pp. 1085-1086.
- 276** - De Tuoni, Dario: *James Joyce nella vecchia Trieste* - in: *La fiera letteraria*, 26 febr. 1961, pag. 5.
- 277** - Deutscher, Isaac: *Il profeta disarmato. Leone Trotsky: 1921-1929* - Milano, Longanesi e C., 1961, pp. 640.
- 278** - De Vecchis, Mariapiera: *Leggenda dell' "anarchico" Boris Vian* - in: *Il Drama*, genn. 1961, pp. 5-9.
- 279** - Dickinson, Emily: *Emily Dickinson* - Intr. e not. di S. Perosa - Trad. di D. Mc Arthur Rebusci - Milano, Nuova Accademia editr., 1961, pp. 233.
- 280** - Dickinson, Emily: *Selected poems and letters* - Scelta, intr. e note di E. Zolla - Milano, U. Mursia e C., 1961, pp. 171.
- 281** - Dickinson, Emily: *XX poesie brevi* - Trad. di M. Salvadori - Milano, L. Ferriani, 1961, pp. 90.
- 282** - Di Donato, Pietro: *Tre cerchi di luce* - Trad. di L. Magliano - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 235.
- 283** - Di Fede, Nicolò: *A proposito di una nuova traduzione di Schiller* - in: *Humanitas*, febr. 1961, pp. 161-163.
- 284** - Di Girolamo, Nicola - rec. a: *Stéphane Mallarmé: Opere scelte*, a cura di L. De Nardis - in: *Ausonia*, mar.-apr. 1961, pp. 69-71.
- 285** - Di Pinto, Mario: *Federico García Lorca, poeta europeo* - in: *Il Baretto*, n. 9-10, 1961, pp. 37-58.
- 286** - Di Rosa, Adalberto: *Il "Nuovo Romanzo" francese* - in: *Il Ponte*, mar. 1961, pp. 729-746.
- 287** - *Dizionario universale della letteratura contemporanea (Sec. XIX-XX)* - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 1204.
- 288** - Dolfini, Giorgio - rec. a: *Johannes R. Becher: Addio* - in: *Il Ponte*, genn. 1961, pp. 140-142.
- 289** - Donnini, Giuseppe: *Poeti iugoslavi del dopoguerra (traduzioni)* - in: *Ausonia*, mar.-apr. 1961, pp. 32-42.
- 290** - D'Orsi, Domenico: *Perché Bertrand Russel non è cristiano, ovvero Mito e miseria di un Lord* - in: *Sophia*, fasc. II-III, 1961, pp. 206-224.
- 291** - Dostoevskij, Fëdor M.: *Ultime lettere 1878-1881* - Torino, P. Boringhieri, 1961, pp. 399.
- 292** - Doyle, Arthur Conan: *L'avventura del poliziotto morente, L'ultimo saluto di Sherlock Holmes* - Trad. di M. Gallone - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 165.
- 293** - Druon, Maurice: *La lupa di Francia (1323-1328)* - Trad. di E. Capriolo - Milano, C. Del Duca, 1961, pp. 379.
- 294** - Durand, Alice: *Räissa e l'amore* - Firenze, A. Salani, 1961, pp. 233.
- 295** - Duras, Marguerite: *Una diga sul Pacifico* - Trad. di G. Veronesi - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 356.
- 296** - Durosay, Daniel: *Il "nouveau roman": evoluzione e tradizione nel romanzo francese contemporaneo* - in: *Vita e pensiero*, lugl. 1961, pp. 476-480.
- 297** - Duval, Aimé: *Il padre Aimé Duval e le sue canzoni* - Firenze, Tip. S.T.I.A.V., 1961, pp. 24.
- 298** - Eaubonne d', Françoise: *Ibari* - Trad. di F. Ingegneri - Milano, C. M. Le-rici, 1961, pp. 271.
- 299** - Eaubonne d', Françoise: *Sputerò sulle vostre tombe* - Trad. di L. Vesinia - Milano, C. Del Duca, 1961, pp. 257.
- 300** - Ehrenburg, Ilja: *Due ritratti* - in: *Il Contemporaneo*, apr.-magg. 1961, pp. 80-103.
- 301** - Ehrenburg, Ilja: *I miei incontri con Tuwim* - in: *Europa letteraria*, dic. 1961, pp. 51-62.

- 302** - Ehrenburg, Ilja: *Le ire di Mejerchof'd* - in: *Sipario*, dic. 1961, pp. 20-21.
- 303** - Ellin, Stanley: *Strane storie* - Trad. di A. Camerino - Venezia, Sodalizio del libro, 1961, pp. 253.
- 304** - Ellis, A. E.: *Il supplizio* - Trad. di S. Piccinato - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 480.
- 305** - Elwert, W. Th.: *Rilke traduttore* - in: *Convivium*, genn. 1961, pp. 35-51.
- 306** - Erba, Luciano: *Di alcune ragioni e suggestioni delle enumerazioni di Saint-John Perse* - in: *Aevum*, anno 1961, n. 5-6, pp. 507-510.
- 307** - Erba, Luciano: *Osservazioni su "Le Monde Sousterrain" di J. Gaffarel* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 3, pp. 162-168.
- 308** - Esenin, Sergej A.: *Poemeti, liriche, frammenti* - Intr., trad. e note di R. Poggioli - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 119.
- 309** - Fabbri, Leo: *Massimo Gorkij a Capri* - in: *Il Contemporaneo*, giu. 1961, pp. 50-69.
- 310** - Falqui, Enrico: *Il classico Larbaud* - in: *La fiera letteraria*, 19 marzo 1961, pp. 1-2.
- 311** - Farese, Giuseppe: *L'"Emilia Galotti" di Lessing* - in: *Il Baretti*, n. 11-12, 1961, pp. 178-184.
- 312** - Faulkner, William: *La città* - Trad. di G. Monicelli e B. Tasso - Milano, Mondadori, 1961, pp. 482.
- 313** - Fejto, François: *La battaglia fra gli "antichi" e i "moderni" nell'U.R.S.S.* - in: *Comunità*, n. 88, 1961, pp. 80-86.
- 314** - Fermeglia, Giuseppe: *Contributi alla sintassi slava* - in: *Rendiconti dell'Istituto Lombardo, cl. di Lettere*, v. 95, (1961), pp. 443-452.
- 315** - Fermeglia, Giuseppina - rec. a: W. K. Matthews: *Russian Historical Grammar* - in: *Archivio glottologico italiano*, anno 1961, n. 1, pp. 75-78.
- 316** - Fersen, Nicholas: *Tombolo* - Trad. di M. Besio - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 227.
- 317** - Fertoni, Roberto: *Due poesie inedite di Bertolt Brecht* - in: *La Situazione*, n. 23-24, 1961, pp. 12-13.
- 318** - Festa, Nicoletta: *L'ultimo Merton* - in: *L'Italia che scrive*, anno 1961, n. 6, pp. 121-122.
- 319** - Fielding, Henry: *Tom Jones* - A cura di D. Virgili - Bologna, Ediz. Capitol, 1961, pp. 340.
- 320** - Fienburgh, Wilfred: *Non c'è amore per Johnnie* - Trad. di U. Tolomei - Milano, A. Garzanti, 1961, pp. 261.
- 321** - Figurelli, Michele - rec. a: *Philippe de Commines: Memorie* - Trad. di M. C. Daviso di Charvensod - in: *Il Contemporaneo*, dic. 1961, pp. 129-135.
- 322** - Filosa, Carlo: *Un dimenticato poeta della scuola romana, traduttore di Shakespeare* - in: *Studi romani*, n. 1, 1961, pp. 43-61.
- 323** - Fink, Guido - rec. a: *Grazia Calliumi: Il romanzo di Henry Fielding* - in: *Convivium*, nov. 1961, pp. 751-752.
- 324** - Fiocco, Achille: *Teatro universale* - in: *Ridotto*, mar. 1961, pp. 9-10.
- 325** - Flaubert, Gustave: *Salammbó* - Pref. e trad. di C. Sbarbaro - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 303.
- 326** - Flaubert, Gustave: *Trois contes* - Torino, Soc. editr. Edisco, 1961, pp. 146.
- 327** - Flaubert, Gustave: *Tutte le opere narrative e di teatro* - A cura di R. Prinzhofer, e S. Giovaninetti - Milano, U. Mursia & C., 1961, vol. 2.
- 328** - Flora, Francesco: *Da un saggio sull'"Ulysses" di Joyce* - in: *Letterature moderne*, anno 1961, n. 2, pp. 149-178.
- 329** - *Florilegio trobadorico* - A cura di A. Viscardi - Milano, La goliardica, 1960, pp. 105.
- 330** - Fontane, Theodor: *Effi Briest* - Trad. di C. De Sinner - Roma, Editori Riuniti, 1961, pp. 311.
- 331** - Ford, Charles Henri - Tyler, Parker: *Poveri perversi* - Trad. di B. Oddera - Milano, Longanesi e C., 1961, pp. 234.
- 332** - Foreman, Russel: *Prede bianche* - Trad. di L. Magliano - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 365.

- 333** - Foresta, Gaetano: *Rafael Laffon, poeta aristocratico* - in: *La fiera letteraria*, 1 genn. 1961, pag. 2.
- 334** - Forti, Marco: *Oltre la letteratura dei "disgeli"* - in: *Aut Aut*, n. 65, 1961, pp. 437-448.
- 335** - Foucauld de, Charles: *Pensieri e massime* - Trad. di V. Casara - Brescia, Editr. La Scuola, 1961, pp. 93.
- 336** - Franceschetti, Giancarlo - rec. a: *Jean-Bertrand Barrère: La Fantasia de Victor Hugo* - in: *Studi francesi*, n. 15, 1961, pp. 501-504.
- 337** - Françon, Marcel: *L'étude de Gérard de Nerval sur les poètes du XVI^e siècle* - in: *Studi francesi*, n. 15, 1961, pp. 463-473.
- 338** - Franconeri, Francesco: *Dostoevskij: da "I fratelli Karamazov" alla morte* - in: *Vita e pensiero*, ott. 1961, pp. 689-696.
- 339** - Franconeri, Francesco: *Hemingway uomo e scrittore* - in: *Vita e pensiero*, agost. 1961, pp. 549-555.
- 340** - Frank, Wolfgang: *Nave 16* - Trad. di A. Baudanza - Milano, Baldini e Castoldi, 1962, pp. 405.
- 341** - Frattini, Alberto: *Rassegna di poesia straniera (J. R. Jiménez - G. Apollinaire - E. Pound - N. Hikmet)* - in: *Humanitas*, magg. 1961, pp. 436-443.
- 342** - Frazee, Steve: *La battaglia di Alamo* - Trad. di L. Schmid - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 186.
- 343** - Frèches, Claude-Henry: *Le théâtre du P. Anchieta* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, genn. 1961, pp. 47-70.
- 344** - Frescaroli, Antonio: *Da Péguy a Bernanos, ovvero del senso di una rivolta* - in: *Vita e pensiero*, genn. 1961, pp. 27-34.
- 345** - Frescaroli, Antonio: *Dio è nato in esilio di Vintila Horia* - in: *Convivium*, nov. 1961, pp. 731-733.
- 346** - Frescaroli, Antonio: *Estetica e critica in Joseph Joubert* - in: *Aevum*, anno 1961, n. 4, pp. 323-380.
- 347** - Frescaroli, Antonio: *La morte dello scrittore-medico Céline* - in: *Vita e pensiero*, lugl. 1961, pp. 507-509.
- 348** - Frescaroli, Antonio: *Renan, storico-poeta* - in: *Letterature moderne*, anno 1961, n. 3, pp. 289-306.
- 349** - Frosini, Vittorio: *Parola e azione nei "Dialoghi delle Carmelitane"* - in: *Nuova Antologia*, nov. 1961, pp. 381-390.
- 350** - Frost, Robert: *Poesie scelte* - Con testo a fronte, vers. e intr. di F. De Poli - Parma, U. Guanda, 1961, pp. 132.
- 351** - Frynta, Emanuel: *Kafka e Praga* - in: *Il Contemporaneo*, nov. 1961, pp. 56-67.
- 352** - Fucilla, Joseph G.: *Una riduzione teatrale spagnola della "Gerusalemme"* - in: *Studi tassiani*, n. 11, 1961, pp. 149-153.
- 353** - Fyvel, T. R.: *La buona stella di Ilja Ehrenburg* - in: *Tempo presente*, giugn. 1961, pp. 391-404.
- 354** - Gabrieli, Francesco: *Lo scrittore arabo nel mondo moderno* - in: *Tempo presente*, nov. 1961, pp. 794-798.
- 355** - Gabrieli, Francesco - rec. a: *G. C. Anawati - L. Gardet: Mistica islamica. Aspetti e tendenze, esperienze e tecnica* - in: *Oriente moderno*, anno 1960, pp. 776-777.
- 356** - Gabrieli, Francesco - rec. a: *Isà an-Nā' uri: Adab al-Mahgar* - in: *Oriente moderno*, anno 1960, pp. 535-536.
- 357** - Gabrieli, Vittorio: *Il mirto e l'alloro* - Bari, Adriatica editr., 1961, pp. 340.
- 358** - Galli, Attilio: *Il dramma dell'uomo moderno nella poesia cristiana di Paul Verlaine* - Ascoli Piceno, Soc. tipolitografica editr., 1961, pp. 140.
- 359** - Gálvez, Manuel: *Mercoledì Santo* - Trad. di U. Imperatori - Bologna, L. Cappelli, 1961, pp. 105.
- 359-bis** - Garbini, Giovanni: *La canzone del deserto di T. Carmi* - in: *Annali dell'Istituto Universitario di Napoli*, sezione orientale, vol. XI, 1961, pp. 17-24.
- 360** - García Lorca, Federico: *Teatro* - Pref. e trad. di V. Bodini - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 593.
- 361** - Gargallo, G. - rec. a: *F. Diaz: Voltaire storico* - in: *Siculorum Gymnasium*, lugl.-dic. 1961, pp. 204-211.
- 362** - Garvin, Harry R.: *William Carlos Williams' Journey to Marriage* - in: *Anna-*

- li dell'Istituto Universitario Orientale, sezione germanica, v. IV, 1961, pp. 203-214.
- 363** - Geismar, Maxwell: *The Ambassadors: A New View* - in: *Studi Americani*, n. 7, 1961, pp. 105-132.
- 364** - Gellner, Ernest A.: *Parole e cose. Un contributo critico all'analisi del linguaggio e uno studio sulla filosofia linguistica* - Trad. di B. Oddera - Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 298.
- 365** - Geron, Gastone: *Commedie rosa e nere di Jean Anouilh* - in: *Ridotto*, magg. 1961, pp. 11-12.
- 366** - Giachery, Americo: *Leò Spitzer* - in: *Belfagor*, ann. 1961, pp. 441-464.
- 367** - Giachetti, Romano: *Ho incontrato Tennessee Williams* - in: *Il Contemporaneo*, ott. 1961, pp. 90-94.
- 368** - Giacomini, A.: *Jorge Manrique, Poesie* - in: *Galleria*, n. 4, 1961, pp. 188-205.
- 369** - Gilbert, Jay: *Il ragazzo dei sobborghi* - Trad. di M. Dettore. - Milano, A. Garzanti, 1961, pp. 361.
- 370** - Gide, André: *La sinfonia pastorale* - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 85.
- 371** - Giono, Jean: *L'ussaro sul tetto* - Trad. di L. Magrini - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 470.
- 372** - Giusti, Roberto: *Letteratura argentina e letteratura italiana* - in: *Il Veltro*, genn.-febb. 1961, pp. 45-56.
- 373** - Giusti, Wolf: *Čaadaev* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione slava, n. 2, 1961, pp. 118-138.
- 374** - Glyn, Elinor: *Alcione* - Firenze, A. Salani, 1961, pp. 257.
- 375** - Goethe, Johann Wolfgang: *Le due grandi ballate classiche* - Trad. di V. Sermonetti - in: *Terzo programma*, apr.-giugno 1961, pp. 281-295.
- 376** - Goethe, Johann Wolfgang: *Liriche prometeiche e altre poesie* - Trad. di L. Scalero - Milano, Casa editr. Ceschina, 1961, pp. 66.
- 377** - Gogol', Nikolaj Vasil'evič: *Anime morte* - Intr. di L. Gančikov - Trad. di G. Ronga Fabbrovich - Torino, U.T.E.T., 1961, pp. 517.
- 378** - Gogol', Nikolaj V.: *Tarass Bulba* - Trad. di L. Simoni Malavasi - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 180.
- 379** - Goldmann, Lucien: *Pascal e Racine. Studio sulla visione tragica nei "Pensieri" di Pascal e nel teatro di Racine* - Trad. di L. Amodio, F. Fortini - Milano, C. M. Lerici, 1961, pp. 623.
- 380** - Goldmann, Lucien: *Pascal e Racine* - Trad. di L. Amodio, F. Fortini - Milano, C. M. Lerici, 1961, pp. 623.
- 381** - Gombrowicz, Witold: *Ferdydurke* - Trad. di S. Miniussi - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 299.
- 382** - Gončarov, Ivan Aleksandrovič: *Storia comune* - Trad. di M. Visetti - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 351.
- 383** - Góngora y Argote de, Luis: *Sonetti funebri* - Trad., pres., note di P. Chiara - Milano, L. Ferriani, 1961, pp. 63.
- 384** - Gordimer, Nadine: *Un mondo di stranieri* - Trad. di M. Guarnaschelli - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 329.
- 385** - Gorlier, Claudio: *Due generazioni: Malamud e Algren* - in: *L'approdo letterario*, ott.-dic. 1961, pp. 165-168.
- 386** - Gorlier, Claudio: *I figli dello zio Crow. Appunti sulla narrativa negra negli Stati Uniti* - in: *Paragone*, ag. 1961, pp. 20-32.
- 387** - Gorlier, Claudio: *La narrativa degli Anni Cinquanta: J. D. Salinger* - in: *L'approdo letterario*, ott.-dic. 1961, pp. 161-165.
- 388** - Goytisolo, Juan: *Giochi di mani* - Trad. di G. Bellini - Milano, C. M. Lerici, 1961, pp. 286.
- 389** - Goytisolo, Juan: *La risacca* - Trad. M. Capasso - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 245.
- 390** - Goytisolo, Luis: *I sobborghi* - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 263.
- 391** - Gozzi, Luigi: *Nota per una utilizzazione del teatro sartriano* - in: *Il Verri*, dic. 1961, pp. 99-106.
- 392** - Green, Gerald: *I mangiatori di loto* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi, 1961, pp. 810.
- 393** - Greene, Graham: *Il treno d'Istan-*

- bul. *Un divertimento* - Trad. di B. Oddera - Milano, Club degli Editori, 1961, pp. 258.
- 394** - Greene, Graham: *Una passeggiata in campagna* - Trad. di I. Quarantotti Smith - in: *Terzo programma*, ott.-dic. 1961, pp. 299-311.
- 395** - Gregoire, Herman: *L'opera di André Obey* - in: *Il Dramma*, febr. 1961, pp. 5-6.
- 396** - Grey, Zane: *A occidente del Pecos* - Trad. di R. De Micheli - Milano, Sonzogno, 1961, pp. 246.
- 397** - Gribble, Leonard R.: *I terroristi* - Trad. di D. Pini - Milano, Sugar ed., 1961, pp. 308.
- 398** - Grillandi, Massimo: *Samuel Beckett* - in: *L'Italia che scrive*, anno 1961, IV, 7-8, pp. 147-148.
- 399** - Grillo, Giuseppe: *Rassegna di letteratura inglese e anglo-americana* - in: *Annali della Pubblica Istruzione*, anno 1961, n. 1, pp. 107-114.
- 400** - Grossman, Leonid P.: *Dostoevskij artista* - Intr. di A. Pescetto - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 181.
- 401** - Guazzotti, Giorgio: *Assimilazione di Shakespeare (recensione)* - in: *Teatro nuovo*, settembre 1961, pag. 16.
- 402** - Guazzotti, Giorgio: *Avanguardia di Adamov (recensione)* - in: *Teatro nuovo*, marzo 1961, pp. 14-15.
- 403** - Guazzotti, Giorgio: *Dalle origini a Shakespeare (recensione)* - in: *Teatro nuovo*, aprile 1961, pp. 19-20.
- 404** - Guazzotti, Giorgio: *Il rilancio degli irlandesi (recensione)* - in: *Teatro nuovo*, maggio 1961, pag. 16.
- 405** - Guereña, Jacinto-Luis: *Orillas actuales de Cesar Vallejo* - in: *Quaderni ibero-americani*, n. 27, pp. 165-167.
- 406** - Guidacci, Margherita - rec. a: *William Tindall: James Joyce* - in: *Humanitas*, apr. 1961, pp. 379-380.
- 407** - Guidi, Augusto: *Aspetti sacri e profani nella lirica di John Donne* - in: *Rassegna di cultura e vita scolastica*, febr. 1960, pp. 3-5.
- 408** - Guidi, Augusto: *Linguaggio e figura nella poesia di John Keats* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione germanica, v. IV, 1961, pp. 137-148.
- 409** - Guidi, Augusto: *Tagore and his Last Poems* - in: *East and West*, anno 1961, n. 2-3, pp. 143-146.
- 410** - Guillén, Jorge: *La fuente* - Vers. di M. Luzi - Milano, *All'insegna del pesce d'oro* di V. Scheiwiller, 1961, pp. 25.
- 411** - Guillén, Nicolás: *Canti cubani* - A cura di D. Puccini - Roma, Editori Riuniti, 1961, pp. 263.
- 412** - Gullace, Giovanni: *Melville: natura umana e civiltà in "Typee" e in "White Jacket"* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 1-2, pp. 34-41.
- 413** - Gullacé, Giovanni: *"Walden" e l'umorismo di Thoreau* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 3, pp. 156-161.
- 414** - Günther-Konsalik, Heinz: *Il medico di Stalingrado* - Trad. di G. Natoli - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 511.
- 415** - Hadfield, John: *Tre ragazze e un gentleman* - Trad. di A. Valori Piperno - Roma, G. Casini, 1961, pp. 356.
- 416** - Hagelstange, Rudolf: *Ballata della vita sepolta* - Trad. e saggio introduttivo di G. Selvani - Firenze, Ed. Nardini, 1961, pp. 143.
- 417** - Hamsun, Knut: *Pan, l'estrema gioia* - Trad. di E. Pocar - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 366.
- 418** - Hartlaub, Felix: *Nell'occhio del telefono* - Trad. di L. Dallapiccola - Milano, C. M. Lericci, 1961, pp. 232.
- 419** - Hartog de, Jan: *L'ispettore* - Trad. di L. Magliano - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 299.
- 420** - Harvey, John: *Un'estate con sentimento* - Trad. di A. Del Bo - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 298.
- 420-bis** - Hasan, Iqtida: *Isma' il Merathi (1844-1917). A study* - in: *Annali dell'Istituto Universitario di Napoli*, sezione orientale, vol. XI, 1961, pp. 105-140.
- 421** - Hebbel, Friedrich: *Erode e Marianna, Gige e il suo anello, Agnese Ber-*

- nauer - A cura di B. Allason - Torino, U.T.E.T., 1961, pp. 324.
- 422** - Heilmann, Luigi - rec. a: *H. Weinrich: Phonologische Studien zur romanischen Sprachgeschichte* - in: *Archivio glottologico italiano*, anno 1961, n. 1, pp. 80-87.
- 423** - Hemingway, Ernest: *Morte nel pomeriggio* - Trad. di F. Pivano - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 301.
- 424** - Hemingway, Ernest: *I quarantaveve racconti, La quinta colonna* - Trad. di G. Trevisani - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 536.
- 425** - Hemingway, Ernest: *Fiesta, Avere e non avere, Verdi colline d'Africa* - Trad. di G. Trevisani, G. Monicelli, A. Bertolucci e A. Rossi - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 573.
- 426** - Herczeg, Ferenc: *Luna calante* - Trad. di I. Balla, A. Jeri - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 137.
- 427** - Herling, Gustavo: *Il processo di "Lady Chatterley"* - in: *Tempo presente*, apr.-magg. 1961, pp. 352-355.
- 428** - Herling, Gustavo: *La lezione di Āecov* - in: *Tempo presente*, genn. 1961, pp. 45-52.
- 429** - Herling, Gustavo: *Un eretico di Varsavia* - in: *Tempo presente*, dic. 1961, pp. 893-897.
- 430** - Herold, Jean Christopher: *Amante di un secolo, Madame di Staël* - Trad. di L. Bianciardi - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 607.
- 431** - Herrera de, Fernando: *Dal commento alla poesia di Garcilaso de la Vega* - in: *Quaderni ibero-americani*, n. 27, pp. 168-169.
- 432** - Hesse, Hermann: *Opere scelte di H. Hesse* - A cura di L. Mazzucchetti - Milano, A. Mondadori, 1961.
- 433** - Hogg, James: *Confessioni di un peccatore* - Trad. di A. Forziati - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 228.
- 434** - Hölderlin, Friedrich: *Empedocle* - Trad. di F. Borio - Torino, P. Boringhieri, 1961, pp. 159.
- 435** - Holt, Victoria: *La signora di Mellyn* - Trad. di M. Jatosi - Milano, C. Del Duca, 1961, pp. 277.
- 436** - Horia, Vintila: *Dio è nato in esilio, Diario di Ovidio a Tomi* - Trad. di O. Nemi - Milano, Le ediz. del "Borghese", 1961, pp. 310.
- 437** - Hortelano, Juan G.: *Nuove amicizie* - Trad. di A. Repetto - Milano, Lericci, 1961, pp. 364.
- 438** - Hughes, Fielden: *La bacchetta magica* - 2^a ediz. - Trad. di F. Zamboni - Vicenza, Ediz. Paoline, 1961, pp. 252.
- 439** - Huizinga, Johan: *L'autunno del Medio Evo* - Trad. di B. Jasink - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 531.
- 440** - Hull, Edith M.: *L'ombra dell'Oriente* - Firenze, A. Salani, 1961, pp. 356.
- 441** - I. C.: *Kazašov: Racconti all'acqua e sapone* - in: *La Situazione*, n. 16-17, 1961, pp. 3-6.
- 442** - Icaza, Jorge: *Huasipungo* - A cura di G. Bellini - Milano, Nuova Accademia editr., 1961, pp. 248.
- 443** - Il'f, Il'ja A.: *Il paese di Dio* - Trad. di G. Nicosia - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 399.
- 444** - Illuminati, Augusto - rec. a: *Vance Packard: I cacciatori di prestigio* - in: *Il Contemporaneo*, ott. 1961, pp. 139-142.
- 445** - Intersimone, Giuseppe: *Scrittori italiani e stranieri* - Sec. XX - Roma, Ediz. Palatino, 1961, pp. 194.
- 446** - Ionesco, Eugène: *Teatro* - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 721.
- 447** - Ivanof, Alessandro: *Blok 1909: significato di una protesta* - in: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, ann. acc. 1960-61, tom. CXIX, pp. 125-144.
- 448** - Iwaszkiewicz, Jaroslaw: *Le signorine di Wilko* - Trad. di F. Wars - Milano, A. Garzanti, 1961, pp. 366.
- 449** - Izzo, Carlo: *Charles Dickens* - in: *Cultura e Scuola*, n. 1, 1961, pp. 58-63.
- 450** - Izzo, Carlo: *Storia della letteratura inglese dalle origini alla Restaurazione* - Milano, Nuova Accademia editr., 1961, pp. 622.

- 451** - Izzo, Domenico - rec. a: *Hans Dornmann: Soldati senza generali* - in: *Il Ponte*, genn. 1961, pp. 144-145.
- 452** - Jacobbi, Ruggero: *La letteratura drammatica in Brasile* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, genn. 1961, pp. 71-78.
- 453** - Jacobbi, Ruggero: *Teatro in Brasile* - Bologna, L. Cappelli, 1961, pp. 122.
- 454** - Jemolo, Arturo Carlo: *Mauriac e la "grandezza" della Francia* - in: *Il Ponte*, ott. 1961, pp. 1364-1368.
- 455** - Jouve, Pierre Jean: *Nelo Risi dal Paradiso perduto di Pierre Jean Jouve* - Bologna, Ediz. della lanterna, 1961, pp. 77.
- 456** - Joyce, James: *Dublinesi* - Trad. di M. Ghirardi Minoja - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 250.
- 457** - Joyce, James: *Esuli* - A cura di G. Debenetti - Trad. di C. Linati - Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 121.
- 458** - Kabir, Humayum: *Mysticism and Humanity of Tagore* - in: *East and West*, anno 1961, n. 2-3, pp. 103-110.
- 459** - Kafka, Franz: *Racconti* - Trad. di G. Zampa - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 201.
- 460** - Kasack, Hermann: *Il vero e il falso* - Trad. di E. Pocar - Milano, Nuova Acc. editr., 1961, pp. 212.
- 461** - Kay, Teresa: *Cenere e corona* - Trad. di L. Giobbio - Torino, S.E.I., 1961, pp. 330.
- 462** - Kemal, Yasar: *Il cardo* - Trad. di G. Cittone - Milano, A. Garzanti, 1961, pp. 449.
- 463** - Kennedy, Jay Richard: *Un uomo senza pace* - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 579.
- 464** - Kermode, Frank: *"Notes toward a supreme fiction": A Commentary* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione germanica, v. IV, 1961, pp. 173-202.
- 465** - Kerouac, Jack: *I vagabondi del Dharma* - Trad. di M. De Cristofaro - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 290.
- 466** - Kirst, Hans Hellmut: *Fabbrica di ufficiali* - Trad. di M. Merlini - Milano, A. Garzanti, 1961, pp. 600.
- 467** - Kohner, Frederich: *Cher papà* - Trad. di G. Lapis - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 185.
- 468** - Krell, Max: *La sibilla Vaurain* - Milano, C. M. Lerici, 1961, pp. 247.
- 469** - Krylov, Ivan Andreevič: *Cento favole di Ivan Krylov* - Trad. di N. Martini Bernardi - Parma, U. Guanda, 1961, pp. 198.
- 470** - La Capria, Raffaele: *Faulkner raccontato da lui stesso* - in: *Tempo presente*, genn. 1961, pp. 21-39.
- 471** - Lagerkvist, Pär: *La sibilla* - Trad. di A. Veraldi - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 179.
- 472** - "La letteratura araba contemporanea" - in: *La fiera letteraria*, 29 ott. 1961, pag. 3.
- 473** - Lambert, André: *Adorabile marchese* - Trad. di E. Dal Fiume - Milano, E. Dall'Oglio, 1961, pp. 388.
- 474** - Lanza, Giuseppe: *Il Cardinale di Spagna* - in: *L'Osservatore politico-letterario*, anno 1961, n. 12, pp. 105-106.
- 475** - Lanza, Giuseppe: *Il rinoceronte* - in: *L'Osservatore politico-letterario*, anno 1961, n. 12, pp. 106-107.
- 476** - Lanza, Giuseppe: *Pirandello e Sartre* - in: *L'Osservatore politico-letterario*, anno 1961, n. 8, pp. 59-62.
- 477** - Lanza Giuseppe: *Tutto Shakespeare* - in: *Ridotto*, genn. 1961, pp. 7-8.
- 478** - Lavagetto, Mario: *Ritorno a Dylan Thomas* - in: *Palatina*, lugl.-sett. 1961, pp. 45-55.
- 479** - Lawner, Lynne: *Tre nuovi poeti americani* - in: *L'approdo letterario*, genn. marz. 1961, pp. 39, 57.
- 480** - Lawrence, David H.: *La volpe, La coccinella* - Trad. di C. Linati - Milano, A. Garzanti, 1961, pp. 249.
- 481** - Lawrence, David H.: *Libri di viaggio e pagine di paese*. - Intr. di P. Nardi - Milano, Mondadori, 1961, pp. 829.
- 482** - Legatti, Adalgisa: *La poesia « difficile » di Saint-John Perse* - in: *Vita e pensiero*, febbr. 1961, pp. 110-114.

- 483** - Leon, Henry Cecil: *Strane coincidenze* - Trad. di M. Buitoni - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 233.
- 484** - Leonov, Leonid Maksimovič: *La foresta russa* - Trad. di A. Pescetto - Milano, A. Mondadori, 1961, vol. 2.
- 485** - Lera (de), Angel María: *Le trombe della paura* - Trad. di E. Mancuso - Milano, C. Del Duca, 1961, pp. 309.
- 486** - *Le trecento poesie T'ang* - Trad. e intr. di M. Benedikter - Torino, Einaudi, 1961, pp. 452.
- 487** - Lipman, Clayre - Lipman, Michel: *Passioni segrete* - Trad. di P. Garini - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 203.
- 488** - *Lirici brasiliani dal modernismo ad oggi* - Trad. di R. Jacobbi - Milano, Silva ed., 1961, pp. 421.
- 489** - *Literary opinion in America - Antologia della critica americana del Novecento* - Roma, Ediz. di storia e letteratura, 1961, pp. 376.
- 490** - Lombardo, Agostino: *La ricerca del vero - Saggi sulla tradizione letteraria americana* - Roma, Ediz. di storia e letteratura, 1961, pp. 422.
- 491** - Lombardo, Agostino: *Lettere di Melville* - in: *Il Mondo*, 7 marz. 1961, pp. 9-10.
- 492** - Longi, Enrico: *Un poeta simbolista: Giuseppe De Matteis* - in: *Galleria*, n. 4, 1961, pp. 169-175.
- 493** - Lopez, Guido: *Shamir e la guerra dei figli della luce* - in: *Il Dramma*, ott. 1961, pp. 7-8.
- 494** - López Pacheco, Jesús: *Centrale elettrica* - Trad. di A. Repetto - Milano, C. M. Lerici, 1961, pp. 399.
- 495** - López Pacheco, Jesús: *Pongo la mano sobre España* - Trad. di A. Repetto - Roma, Ediz. Rapporti europei, 1961, pp. 148.
- 496** - Lowry, Malcolm: *Sotto il vulcano* - Trad. di G. Monicelli - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 459.
- 497** - Luciani, M. Teresa: *L'ombra nera di Rosalia de Castro* - in: *Il Contemporaneo*, lugl.-ag. 1961, pp. 228-300.
- 498** - Lunari, Gigi: *Rinvia per il momento la «rivoluzione» di Osborne* - in: *Teatro nuovo*, novembre 1961, pp. 18-20.
- 499** - Lupo, Valeria: *Il mito della morte e del male in C. F. Ramuz* - in: *Letterature moderne*, anno 1961, n. 1, pp. 86-94.
- 500** - Macchia, Giovanni: *Baudelaire e la poetica della malinconia* - Napoli, Ediz. Scientifiche Italiane, 1961, pp. 137.
- 501** - Macchia, Giovanni: *Proust e la pittura* - in: *Terzo programma*, genn.-marz. 1961, pp. 146-153.
- 502** - Macchia, Giovanni: *Storia della letteratura francese* - vol. 1° - Torino, E.R.I., 1961, pp. 473.
- 503** - Macdonald, Dwight: *Profilo di Hemingway* - in: *Tempo presente*, sett. 1961, pp. 712-718.
- 504** - Machado, Antonio: *Varianti alla composizione N. 60 di «Poesías completas»* - in: *Quaderni ibero-americani*, n. 27, pp. 168-169.
- 505** - Machado, José: *Gli ultimi anni di Antonio Machado, con nota di O. Macrí* - in: *Letteratura*, anno 1961, n. 53-54, pp. 10-35.
- 506** - Mac Lean, Alistair: *Notte senza fine* - Trad. di R. Podini - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 369.
- 507** - Macrí, Oreste - rec. a: Carlos Bousoño: *Poesías completas* - in: *L'approdo letterario*, apr.-sett. 1961, pp. 207-208.
- 508** - Macrí, Oreste - rec. a: Jesús López Pacheco: *Pongo la mano sobre España* - in: *L'approdo letterario*, apr.-sett. 1961, pag. 208.
- 509** - Macrí, Oreste - rec. a: Jorge Guillén: *Cántico, monografie di Jaime Gil de Biedma* - in: *L'approdo letterario*, genn.-marz. 1961, pp. 111-112.
- 510** - Macrí, Oreste - rec. a: José M. Valverde: *Poesías reunidas* - in: *L'approdo letterario*, apr.-sett. 1961, pag. 208.
- 511** - Macrí, Oreste - rec. a: *Lirici brasiliani*, a cura di Ruggero Jacobbi - in: *L'approdo letterario*, genn.-marz. 1961, pp. 107-108.
- 512** - Macrí, Oreste - rec. a: Rafael Alberti: *Ritratti di contemporanei a cura di*

- Dario Puccini - in: *L'approdo letterario*, genn.-marz. 1961, pp. 106-107.
- 513** - Maione, Italo: *Due libri di Hermann Kesten (Die Abenteuer eines Moralisten - Filialen des Parnass)* - in: *Il Baretto*, n. 11-12, 1961, pp. 107-129.
- 514** - Maione, Italo: *Gustav Mahler* - in: *Il Baretto*, n. 8, 1961, pp. 3-18.
- 515** - Maione, Italo: *La narrativa di Heinrich Böll* - in: *Il Baretto*, n. 9-10, 1961, pp. 3-22.
- 516** - Maione, Italo: *Paul Klee* - in: *Il Baretto*, n. 11-12 1961, pp. 3-23.
- 517** - Maione, Italo: *Poesia e tradizione nel pensiero critico di Eliot* - in: *Il Baretto*, n. 9-10, 1961, pp. 149-151.
- 518** - Maione, Italo: *Ritorno a Baudelaire* - in: *Il Baretto*, n. 11-12, 1961, pp. 145-163.
- 519** - Maione, Italo: *Trittico francese: Apollinaire, Sainte-John Perse, Prévert* - in: *Il Baretto*, n. 7, 1961, pp. 114-125.
- 520** - Malcolm, David: *Difendiamoci dalle donne* - Trad. di A. Motta - Milano, F. Elmo, 1961, pp. 251.
- 521** - Malcuori, Giovanna: *Françoise Sagan* - in: *Il Baretto*, n. 11-12, 1961, pp. 96-106.
- 522** - Malot, Hector: *La signora Oberin* - A cura di A. Virgili - Bologna, Ed. Capitol, 1961, pp. 203.
- 523** - Mandiargues (de), André P.: *Vanina* - Trad. di P. Del Giudice - Milano, C. M. Lerici, 1961, pp. 131.
- 524** - Mangini, Nicola: *Albert Camus uomo di teatro* - in: *L'Italia che scrive*, anno 1961, N. 5, pp. 87-88.
- 525** - Manuppelli, Antonio: *Sergej Jesenin* - in: *Ausonia*, sett.-ott. 1961, pp. 48-51.
- 526** - Maragall, Joan: *Testi di poesia contemporanea catalana* - Trad. di C. Romero Muñoz - in: *Quaderni ibero-americani*, n. 27, pp. 170-171.
- 527** - Marchi, Giovanni - rec. a: *Giovanni Macchia: Storia della letteratura francese dalle origini a Montaigne* - in: *Il Ponte*, dic. 1961, pp. 1821-23.
- 528** - Marchiori, Jolanda: *Ivo Andrić premio Nobel* - in: *L'Italia che scrive*, anno 1961, n. 12, pp. 229-230.
- 529** - Marchiori, Jolanda: *Lettere di Franc Miklošič a Emilio Teza* - in: *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. 63, ann. acc. 1960-61, pp. 102-108.
- 530** - Margoni, Ivo: *Blaise Cendrars* - in: *Belfagor*, ann. 1961, pp. 217-218.
- 531** - Margoni, Ivo: *Il caso Mauriac* - in: *Belfagor*, ann. 1961, pp. 333-479.
- 532** - Margoni, Ivo: *Saint-John Perse* - in: *Belfagor*, ann. 1961, pp. 64-83.
- 533** - Marianini, Lorenza: *Senso e valore degli aggettivi «congiunti» nello stile di Proust* - in: *Studi francesi*, n. 13, 1961, pp. 40-62.
- 534** - Mariani, Umberto: *Il realismo di John W. De Forest* - in: *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 77-104.
- 535** - Marivaux, Pierre: *Théâtre choisi. Cinq pièces présentées par Frédéric Deloffre* - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, vol. 2.
- 536** - Marone, Gherardo: *Un grande tema poetico di Tirso de Molina* - in: *Convivium*, lugl. 1961, pp. 385-391.
- 537** - Marshall, Rosamond: *I giovani cannibali* - Trad. di L. Maltecca - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 559.
- 538** - Martinengo, Alessandro: *Il genovese Carlo Antonio Paggi e la «Lusiada italiana»* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, genn. 1961, pp. 79-100.
- 539** - Martinengo, Alessandro - rec. a: C. Samonà: *Profilo di Storia della Letteratura Spagnola* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 1-2, pp. 105-107.
- 540** - Martini, Carlo: *Un drammatico testimone dei nostri tempi: Gottfried Benn* - in: *Annali della Pubblica Istruzione*, anno 1961, n. 3, pp. 292-301.
- 541** - Masini, Ferruccio: *«Il linguaggio dell'interiorità» in G. Benn* - in: *Letteratura*, anno 1961, n. 49-50, pp. 141-145.
- 542** - Masini, Ferruccio: *Studi Nietzscheiani* - in: *Letteratura*, anno 1961, n. 49-50, pp. 145-153.

- 543** - Massari, Giulia: *Il parigino Goytisol* - in: *Il Mondo*, 28 febb. 1961, pag. 13.
- 544** - Massi, Umberto: «*Dio è nato in esilio*» di *Ventila Horia* - in: *Studium*, febb. 1961, pp. 121-124.
- 545** - Massi, Umberto: *Tutte le opere di William Faulkner* - in: *Studium*, magg. 1961, pp. 361-364.
- 546** - Materassi, Mario: *Faulkner e la presentazione del personaggio* - in *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 163-194.
- 547** - Materassi, Mario - rec. a: *Jack Kerouac, I sotterranei* - in: *Il Ponte*, febb. 1961, pp. 261-263.
- 548** - Materassi, Mario - rec. a: *Mark Twain, Gli innocenti all'estero* - in: *Il Ponte*, lug. 1961, pp. 1121-1123.
- 549** - Materassi, Mario - rec. a: *Nathanael West, Il giorno della locusta* - in: *Il Ponte*, magg. 1961, pp. 792-94.
- 550** - Materassi, Mario - rec. a: *William Faulkner: I negri e gli indiani* - in: *Il Ponte*, marz. 1961, pp. 417-419.
- 551** - Matucci, Mario - rec. a: *Teatro francese a cura di Italo Siciliano* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 3, pp. 195-199.
- 552** - Matteucci, Benvenuto: *Georges Bernanos* - in: *Terzo programma*, genn.-marz. 1961, pp. 154-161.
- 553** - Matthiessen, Francis Otto: *Rinascimento americano - Arte ed espressione nell'età di Emerson e di Whitman* - A cura di F. Lucentini - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 871.
- 554** - Maugham, William Somerset: *Il circolo* - Trad. di G. Lunari - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 156.
- 555** - Maugham, William Somerset: *Oggi e allora* - Trad. di M. Pastore Mucchi e S. Tronzano Usigli - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 227.
- 556** - Maupassant (de), Guy: *Maupassant - Gli anni di formazione (1875-1880)* - A cura della dott. Renata Maffei-Bogliani - Roma, Libr. editrice E. De Santis, 1961, pp. 331.
- 557** - Maupassant (de), Guy: *Tutte le no-*
- velle - Toine* - Trad. di O. Del Buono - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 139.
- 558** - Mauriac, François: *Memorie intime* - Trad. di M. Trebeschi - Brescia, Morcelliana, 1961, pp. 257.
- 559** - Mazzacurati, Giancarlo: *A proposito della storia della critica moderna del Wellek* - in: *Il Baretto*, n. 11-12, 1961, pp. 190-193.
- 560** - Mei, Francesco: *Il mito Ezra Pound* - in: *La fiera letteraria*, 12 nov. 1961, pp. 5-6.
- 561** - Meilakh, B.: *Ritiro e morte di Lev Tolstoj* - in: *Rassegna sovietica*, genn.-febb. 1961, pp. 17-36.
- 562** - Melani, Nivea - rec. a: *Pierre de Marivaux: Le Paysan parvenu* - in: *Convivium*, nov. 1961, pp. 753-755.
- 563** - Melchiorre, Virgilio - rec. a: *A. Camus: Ribellione e morte* - in: *Vita e pensiero*, agost. 1961, pp. 570-572.
- 564** - Meliadò, Mariolina: *La fortuna di Walt Whitman in Italia* - in: *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 43-76.
- 565** - Mendes, Murilo: *Conflito de culturas em três poetas brasileiros* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, genn. 1961, pp. 101-114.
- 566** - Meriggi, Bruno: *Storia della letteratura slovena con un profilo della letteratura serbo-iusaziana* - Milano, Nuova Accademia editr., 1961, pp. 408.
- 567** - Mérimée, Prosper: *Carmen* - Trad. di F. Palazzi - Milano, Casa editr. Ceschina, 1961, pp. 146.
- 568** - Metalious, Grace: *La camicia bianca* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi e C., 1961, pp. 331.
- 569** - Meyer, Conrad Ferdinand: *Die Versuchung des Pescara* - Intr. e not. di G. V. Amoretti - Milano, U. Mursia & C., 1961, pp. 188.
- 570** - Miglior, Giorgio: *L'idillio in Hemingway* - in: *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 195-214.
- 571** - Miller, Henry: *Nexus* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi e C., 1961, pp. 423.
- 572** - Millgate, Michael: *Theodore Drei-*

- ser and the American Financier* - in: *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 133-146.
- 573** - Minganti, Paolo: *Notizie su alcuni sviluppi della poesia araba contemporanea* - in: *Oriente moderno*, anno 1961, pp. 979-1010.
- 574** - Minissi, Nullo: *La categoria del genere nelle lingue slave* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione slava, n. 1, 1961, pp. 23-42.
- 575** - Minissi, Nullo: *La posizione di «i» nella struttura fonetica del russo moderno* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione slava, n. 1, 1961, pp. 1-23.
- 576** - Mititelu, Alexandrina: *Letteratura romena antica* - Padova, Liviana editr., 1961, pp. 155.
- 577** - Mittner, Ladislao: *Gli amori mistici di Zinzendorf* - in: *Il Mondo*, 24 ott. 1961, pp. 9-10.
- 577-bis** - Mittner, Ladislao - introd. e note a: *R. M. Rilke, Ausgewählte Gedichte*, U. Mursia & C., Milano, 1962, pp. 208.
- 578** - Molière: *Il teatro di Molière - Con un saggio introduttivo di A. di Sainte Beuve* - Trad. di A. Moretti, F. A. Rigano - Roma, Editr. italiana di cultura, 1961, vol. 2.
- 579** - Mombello, Gianni: *Valery Larbaud e il canto dantesco degli «Ignavi»* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 3, pp. 183-190.
- 580** - *Momenti e problemi di storia della estetica* - Parte terza: *Dal Romanticismo al Novecento* - Milano, C. Marzorati, 1961, pp. 981-1369.
- 581** - Mondrone, Domenico - rec. a: *Giacomo Prampolini: Storia Universale della letteratura* - in: *La civiltà cattolica*, 21 genn. 1961, pp. 176-177.
- 582** - Monsarrat, Nicholas: *Mare crudele* - 4ª ed. - Trad. di B. Oddera - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 540.
- 583** - Montanelli, Indro: *Herzen - Vita sbagliata di un fuoruscito* - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 218.
- 584** - Montes, Eugenio: *Góngora e la sua Cordova* - in: *La fiera letteraria*, 17 dic., 1961, pag. 3.
- 585** - Montesquieu, Charles L.: *Antologia degli scritti politici del Montesquieu* - A cura di N. Matteucci - Trad. di G. Morandi - Bologna, Soc. editr. «Il mulino», 1961, pp. 207.
- 586** - Mookerjee, Girija K.: *Tagore's View of Asia* - in: *East and West*, anno 1961, n. 2-3, pp. 119-121.
- 587** - Moore, Pamela: *E i piccioni di Piazza St. Mark* - Trad. di L. Bonini - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 177.
- 588** - Mor, Antonio: *Un aspetto della cultura belga: il grottesco tragico* - in: *Studium*, marz. 1961, pp. 186-194.
- 589** - Morabito, Pasquale: *Le testimonianze poetiche di Victor Chauvet su Napoli e sulle Calabrie* - in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, anno 1961, n. 1-11, pp. 147-161.
- 590** - Moraes de, Vinicius: *Orfeo negro* - A cura di P. A. Jannini - Milano, Nuova Acc. editr., 1961, pp. 141.
- 591** - Morandini, Luciano: *Appunti per un profilo della poesia jugoslava* - in: *La Situazione*, n. 20, 1961, pp. 23-32.
- 592** - Moreno, Martino M. - rec. a: *Mahmūd Teimūr: Shabāb wa gāniyat wa a-qāsīs uhrā* - in: *Oriente moderno*, anno 1960, pp. 533-534.
- 593** - Morgan, Charles: *La fontana* - Trad. di C. Alvaro e L. Babini - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 390.
- 594** - Marretta, Angelo: *Centenario di Tagore* - in: *La fiera letteraria*, 15 genn. 1961, pp. 1-2.
- 595** - Morris, Wright: *Amore tra i canibali* - Trad. di O. Del Buono - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 202.
- 596** - Moscon, Giorgio: *Il teatro di Camus* - in: *Comunità*, n. 86, 1961, pp. 77-85.
- 597** - Mosley, Leonard: *Il gatto e il topo* - Trad. di R. Prinzhofer - Milano, U. Mursia & C., 1961, pp. 163.
- 598** - Mouroux, Jean: *Io credo in te* - Trad. di D. Tenderini - Brescia, Marcelliana editr., 1961, pp. 108.
- 599** - Mucci, Velso - rec. a: *Nuovi poeti sovietici* - A cura di A. M. Ripellino - in: *Il Contemporaneo*, dic. 1961, pp. 126-129.
- 600** - Musa, Gilda: *Il realismo tedesco e*

- Hans Bender* - in: *La Situazione*, n. 16-17, 1961, pp. 53-59.
- 601** - Musa, Gilda: *La ballata del bunker, capolavoro di Hagelstange* - in: *La fiera letteraria*, 1 ott. 1961, pp. 4-6.
- 602** - Musolino, Rocco: *Sul «realismo» di Balzac* - in: *Il Contemporaneo*, marz. 1961, pp. 76-93.
- 603** - Nabokov, Vladimir: *Colette* - Trad. di L. Rota - in: *Terzo programma*, apr.-giugn. 1961, pp. 296-302.
- 604** - Nagayo, Jishiro: *Il Cristo di bronzo* - Trad. di M. Gallone - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 145.
- 605** - Nallino, Maria - rec. a: *I viaggi di Ibn Battuta* - Scelta e versione di F. Gabrieli - in: *Oriente moderno*, anno 1961, pp. 805-806.
- 606** - *Narratori bulgari* - Roma, Libera arte, 1961, pp. 86.
- 607** - *Narratori spagnoli del secolo XX* - A cura di G. Bellini - Milano, La goliardica, 1961, pp. 256.
- 608** - Nassauer, Rudolf: *Il furfante* - Trad. di M. Valente - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 317.
- 609** - Neher, André: *Mosè* - Trad. di M. Ferro - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 190.
- 610** - Nekrasov, Viktor P.: *Kira Geòrgievna* - Trad. di C. Masetti - Torino, Einaudi, 1961, pp. 166.
- 611** - Nekrasov, Viktor P.: *Kira* - Trad. di G. Crino - Roma, Editori riuniti, 1961, pp. 137.
- 612** - *Nel centenario della nascita di Teodoro Herzl* - Venezia-Roma, Ed. «La rassegna mensile di Israele», 1961, pp. 87.
- 613** - Nelli Modona, Leo: *Madame de Genlis e i giornalisti* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 3, pp. 169-182.
- 614** - Neumann, Alfred: *Erano in sei* - Trad. di E. Pocar - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 386.
- 615** - Newcomb, Richard F.: *Si salvi chi può* - Trad. di A. Cocchia - Milano, Longanesi, 1961, pp. 358.
- 616** - Nicoletti, Gianni: *I cocci di bottiglia del « mito Rimbaud »* - in: *La fiera letteraria*, 28 magg. 1961, pp. 1-2.
- 617** - Nicoletti, Gianni: *Poesia in Baudelaire* - Venezia, Ca' Diego ed., 1961, pp. 185.
- 618** - Nietzsche, Friedrich: *Carteggio Nietzsche-Burckhardt* - Torino, P. Borlinghieri, 1961, p. 159.
- 619** - *Nikolaj Virta e il teatro della rivoluzione* - in: *Il Sipario*, dic. 1961, pp. 49-75.
- 620** - Nizan, Paul: *Aden Arabia* - Trad. di D. Menicati - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 195.
- 621** - Noël, Marie: *Diario segreto* - Trad. di A. Zarri - Torino, S.E.I., 1961, pp. 319.
- 622** - Nogara, Gino: *Tutte le poesie di David Herbert Lawrence* - in: *Quaderni dannunziani*, anno 1961, n. 20-21, pp. 960-962.
- 623** - Norway, Nevil S.: *L'arcobaleno e la rosa* - Trad. di B. Tasso - Milano, Sugar ed., 1961, pp. 330.
- 624** - *Nuovi poeti sovietici* - A cura di A. M. Ripellino - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 250.
- 625** - O'Brien, Edna: *Ragazze di campagna* - Trad. V. Mantovani - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 287.
- 626** - Odets, Clifford: *La ragazza di campagna* - Trad. di M. Ducceschi - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 158.
- 627** - Oelschläger, Victor: *Quixotessence* - in: *Quaderni ibero-americani*, n. 27, pp. 143-156.
- 628** - Oman, Giovanni: *Abbreviature e sigle nell'arabo moderno* - in: *Oriente moderno*, anno 1961, pp. 800-802.
- 629** - *Opera (L') da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill* - Bologna, L. Cappelli, 1961, pp. 177.
- 630** - Orioli, Giovanni: *George Sand e l'Italia romantica* - in: *Nuova Antologia*, dic. 1961, pp. 473-480.
- 631** - Ornato, Ezio: *Il contributo del Petrarca alla formazione culturale di Jean de Montreuil* - in: *Studi francesi*, 1961, n. 15, pp. 401-411.

- 632** - Ornato, Ezio: *Le letture petrarchesche di Jean de Montreuil* - in: *Studi francesi*, 1961, n. 14, pp. 201-217.
- 633** - Orsini, Lanfranco: *Romanticismo e romanticismi* - in: *Il Baretto*, n. 11-12, 1961, pp. 167-170.
- 634** - Osorio Canales, Rubén: *Las distancias infinitas - Poemas 1959* - Roma, Tip. D. Capaccetti, 1961, pp. 70.
- 635** - Paci, Enzo: *La fenomenologia nella cultura contemporanea* - in: *Terzo programma*, genn.-marz. 1961, pp. 65-105.
- 636** - Paci, Enzo: *Tempo e verità nella fenomenologia di Husserl* - Bari, G. Laterza e F., 1961, pp. 280.
- 637** - Packard, Vance: *I cacciatori di prestigio* - Trad. di G. Buzzi - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 353.
- 638** - Pagnini, Marcello: *La poesia di W. Wordsworth* - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 155.
- 639** - Pampaloni, Geno: *Kazimierz Brandy e il socialismo personalista* - in: *Comunità*, 1961, n. 90, pp. 91-96.
- 640** - Panarese, Luigi - rec. a: *Bernardim Ribeiro y su novela «Menina e moça»* - in: *Quaderni ibero-americani*, n. 27, pp. 176-179.
- 641** - Paoli, Roberto - rec. a: *Vicente Aleixandre, Poesie* - in: *Il Verri*, ag. 1961, pp. 95-96.
- 642** - Paoli, Rodolfo - *Carteggi e Lettere di Thomas Mann* - in: *L'approdo letterario*, ott.-dic. 1961, pp. 156-159.
- 643** - Paoli, Rodolfo - rec. a: *Berthold Vallentin: Gespräche mit Stefan George* - in: *L'approdo letterario*, apr.-sett. 1961, pp. 23-205.
- 644** - Paoli, Rodolfo - rec. a: *Brecht's Dreigroschenbuch* - in: *L'approdo letterario*, genn.-marz. 1961, pp. 104-105.
- 645** - Paoli, Rodolfo - rec. a: *G. Engelke: Das Gesamtwerk* - in: *L'approdo letterario*, apr.-sett. 1961, pp. 205-206.
- 646** - Paoli, Rodolfo - rec. a: *Luise Rinser: Der Schwerpunkt* - in: *L'approdo letterario*, genn.-marz. 1961, pp. 103-104.
- 647** - Paolini, Alcide - rec. a: *Miograd Bulatovic: Il gallo rosso vola verso il cielo* - in: *Il Ponte*, giugn. 1961, pp. 944-45.
- 648** - Paolini, Alcide - rec. a: *Saul Bellow: La resa dei conti* - in: *Il Ponte*, magg. 1961, pp. 794-95.
- 649** - Pappacena, Enrico - rec. a: *G. Tucci: Storia della filosofia indiana* - in: *India*, anno 1961, n. 1, pp. 36-40.
- 650** - Pascucci, Paola - rec. a: *Alfred Loisy: Memorie* - in: *Il Contemporaneo*, n. 49, pp. 111-117.
- 651** - Pasquali, Costanza: *Proust, Primoli, la moda* - Roma, Ediz. di storia e letteratura, 1961, pp. 122.
- 652** - Paterson, Neil: *Figlia di Scozia* - Trad. di R. Lotteri - Milano, Martello, 1961, pp. 436.
- 653** - Peirone, Federico J.: *Para uma estética da paisagem nas obras de Francisco Costa* - in: *Quaderni ispano-americani*, n. 27, pp. 172-174.
- 654** - Pellegrini, Carlo - rec. a: *Guy Tossi: D'Annunzio en France au début de la grande guerre* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 3, pp. 211-212.
- 655** - Pellegrini, Giovan Battista: *Sulla nasalizzazione del portoghese e sui parallelismi romanzi ed extraromanzi* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, genn. 1961, pp. 115-124.
- 656** - Pellegrini, Silvio: *Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, genn. 1961, pp. 127-138.
- 657** - Pensa, Mario: *La poesia tedesca contemporanea* - in: *Convivium*, marz. 1961, pp. 155-176.
- 658** - Pensa, Mario: *Stefan George* - Bologna, N. Zanichelli, 1961, pp. 341.
- 659** - Pereira de Carvalho, Manuel: *Pacheco e o Dr. Câmara* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, genn. 1961, pp. 29-46.
- 660** - Pérez Galdós, Benito: *Trafalgar* - Trad. di I. Delogu - Roma, Editori riuniti, 1961, pp. 129.
- 661** - Perosa, Sergio: *L'arte di F. Scott Fitzgerald* - Roma, Ediz. di Storia e lett.

- 662** - Perosa, Sergio - rec. a: *Carlo Izzo: Storia della letteratura inglese* - in: *Il Verri*, ag. 1961, pp. 113-118.
- 663** - Perosa, Sergio - rec. a: *D. H. Lawrence: Tutte le poesie* - in: *Il Verri*, febr. 1961, pp. 97-103.
- 664** - Perrein, Michèle: *Il sole nell'occhio* - Trad. di M. Lilith - Milano, Longanesi e C., 1961, pp. 296.
- 665** - Peternolli, Ernesto: *La pronuncia dello svedese* - in: *Le lingue del Mondo*, ag. 1961, pp. 341-344.
- 666** - Petralia, Franco: «*La provençale*» di Reginard - in: *Annali della Pubblica Istruzione*, anno 1961, n. 6, pp. 686-699.
- 667** - Pettinella, Dora M.: *Richmond Latimore* - in: *Cynthia*, 1961, n. 4, pp. 11-12.
- 668** - Piazzolla, Marino: *La Bellezza di Baudelaire* - in: *La fiera letteraria*, 23 apr. 1961, pag. 4.
- 669** - Piazzolla, Marino: *Carteggio Nietzsche-Burckhardt* - in: *La fiera letteraria*, 28 magg. 1961, pag. 5.
- 670** - Piazzolla, Marino: *Il poeta degli angeli* - in: *La fiera letteraria*, 26 febr. 1961, pag. 4.
- 671** - Piazzolla, Marino: *Valéry il perfetto* - in: *La fiera letteraria*, 14 magg. 1961, pag. 4.
- 672** - Piccolo, Francesco: *Storia della letteratura portoghese* - Milano, Nuova Accademia editr., 1961, pp. 405.
- 673** - Picot, André: *Appuntamento con la morte* - Trad. di B. Zonghi - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 191.
- 674** - Picot, André: *Pochi giorni d'amore* - Trad. di S. Tagini - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 195.
- 675** - Pinguentini, Gianni: *Il satanismo di Joyce* - in: *La Porta Orientale*, ann. 31, 1961, pp. 447-459.
- 676** - Pinguentini, Gianni: *In James Joyce, incontri irlandesi-italiani* - in: *La Porta Orientale*, ann. 31, 1961, pp. 99-130.
- 677** - Pitòl, Sergio: *Il romanzo messicano davanti alla rivoluzione* - in: *Il Contemporaneo*, nov. 1961, pp. 140-147.
- 678** - Pivano, Fernanda: *La balena bianca e altri miti* - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 491.
- 679** - Pivano Fernanda: *Ritratto di Ernest Hemingway* - in: *Aut Aut*, 1961, n. 65, pp. 397-413.
- 680** - Pinna, Mario - rec. a: *Joaquín Arce: España en Cerdeña* - in: *Belfagor*, anno 1961, pp. 651-653.
- 681** - Pisani, Vittore - rec. a: *Lev N. Tolstoj: Tutte le opere narrative e di teatro* - in: *Paideia*, marz. 1961, pp. 123-124.
- 682** - Pisani, Vittore: *Riviste e raccolte sovietiche di linguistica e di slavistica* - in: *Paideia*, magg. 1961, pp. 156-159.
- 683** - Pizzorusso, Arnaldo: *Classicismo e Barocco nell'opera di Racine* - in: *Letteratura*, anno 1961, n. 49-50, pp. 134-141.
- 684** - Poe, Edgar Allan: *Racconti* - Trad. di D. Cinelli, E. Vittorini - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 392.
- 685** - Poe, Edgar Allan: *20 racconti umoristici* - Trad. di A. Traverso, A. C. Rossi - Milano, Club degli editori, 1961, pp. 304.
- 686** - *Poesia spagnola del 900* - Testo e versione a fronte, saggi introduttivi, profili bibliografici e note a cura di O. Macrí - 2ª ed. - Parma, U. Guanda, 1961, pp. 684.
- 687** - *Poesia sudanese* - Trad. di L. Tescaroli - Bologna, Editr. Nigrizia, 1961, pp. 117.
- 688** - *Poesie d'amore dell'antico Egitto* - Trad. e comm. di B. De Rachewiltz - Verona, Tip. F. Riva, 1961, pp. 41.
- 689** - Poesio, Paolo E.: *Jean Louis Barrault* - Bologna, L. Cappelli, 1961, pp. 160.
- 690** - Poli, Sara: *La narrativa di Mary Mc Carthy* - in: *Studi americani*, 1961, n. 7, pp. 215-260.
- 691** - Poli, Annarosa: *Ritorno del vecchio Corneille* - in: *Letterature moderne*, anno 1961, n. 1, pp. 56-74.
- 692** - Ponson du Terrail, Pierre Alexis: *Il grillo del mulino* - Trad. di G. Rigotti - Vicenza, Ediz. Paoline, 1961, pp. 249.
- 693** - Popescu, Mircea: *Due opposti simboli della letteratura romena* - in: *La fiera letteraria*, 3 dic. 1961, pag. 3.
- 694** - Popovici, Titus: *Lo straniero* -

- Trad. di M. Baffi - Roma, Edit. riuniti, 1961, pp. 452.
- 695** - Porro, Giorgio: *Un leone spelacchiato* - in: *Sipario*, febr. 1961, pp. 17-18.
- 696** - Porro, Giorgio: *Vitali tentativi dei giovani autori inglesi* - in: *Sipario*, gen. 1961, pp. 16-17.
- 697** - Poulet, Georges: *La « Nausée » de Sartre et le « Cogito » cartésien* - in: *Studi francesi*, 1961, n. 15, pp. 452-462.
- 698** - Pound, Ezra: *Le poesie scelte* - Con prefazione di T. S. Eliot - Trad. di A. Rizzardi - Milano, A. Mondadori, 1961.
- 699** - Prado Coelho do, Jacinto: *La mise-en-relief stylistique de quelques possibilités syntaxiques du portugais* - in: *Annali dell'Ist. Un. Or.*, sezione romanza, lugl. 1961, pp. 247-266.
- 700** - Praz, Mario: *Byron e Foscolo* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 1-2, pp. 5-20.
- 701** - Praz, Mario: *James Joyce* - in: *Terzo programma*, ott.-dic. 1961, pp. 91-140.
- 702** - Praz, Mario: *John Ford* - in: *Il Dramma*, ag.-sett. 1961, pp. 5-8.
- 703** - Praz, Mario: *Storia della letteratura inglese* - 8ª ed. - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 757.
- 704** - Pregelj, Ivan: *Gloriosa - Povest - Nova izdaja* - Gorica, Gorisko moharjeva družba, 1961, pp. 102.
- 705** - Prefazioni ai primi grandi vocabolari delle lingue europee - Milano, Ist. editoriale cisalpino, 1961, pp. 503.
- 706** - Press, Sylvia: *Un'ossessione americana* - Trad. di S. Pinotti - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 296.
- 707** - Priestley, John B.: *La casa nella tempesta* - Trad. di J. Pinna Pintor - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 226.
- 708** - Pritchett, W. S.: *La collana di perle* - Trad. di S. Tronzano Usigli - in: *Terzo programma*, lugl.-sett. 1961, pp. 313-328.
- 709** - Proust, Marcel: *Alla ricerca del tempo perduto* - Nuove ediz. a cura di P. Serini - Torino, G. Einaudi, 1961, vol. 3.
- 710** - Puccini, Dario: *Alberti e Hernán-*
dez - in: *Il Contemporaneo*, lugl.-ag. 1961, pp. 46-73.
- 711** - Puccini, Massimo - rec. a: *Joseph G. Fucilla: Estudios sobre el petrarquismo en España* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, lugl. 1961, pp. 309-313.
- 712** - *Racconti dall'U.R.S.S.* 27 scrittori sovietici contemporanei presentati e tradotti da P. Zveteremich - Milano, A. Schwarz, 1961, pp. 267.
- 713** - *Racconti popolari irlandesi* - Trad. e intr. di M. Guidacci - Bologna, L. Cappelli, 1961, pp. 175.
- 714** - Rachmanowa, Alexandra: *All'ombra della corte degli zar* - Trad. di A. Silvestri Giorgi - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 474.
- 715** - Rais, Abdelhalim: *Figli della Casbah* - in: *Teatro nuovo*, aprile 1961, pp. 27-40.
- 716** - Ramos, Graciliano: *Terra bruciata* - A cura di E. Bizzarri - Milano, Nuova Accademia editr., 1961, pp. 184.
- 717** - Ramuos, Osvaldo: *Ivo Andrič, cantore della Bosnia* - in: *La fiera letteraria*, 5 nov. 1961, pp. 1-2.
- 718** - Ramuos, Osvaldo: *Ivo Andrič, La sposa seviziata* - in: *Europa letteraria*, ott. 1961, pp. 13-42.
- 719** - Reggio, Ercole: *Caratteri della sagistica* - in: *Nuova Antologia*, sett. 1961, pp. 69-88.
- 720** - Rendi, Aloisio: *Influssi letterari nel « Castello » di Kafka* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione germanica, v. IV, 1961, pp. 75-94.
- 721** - Renton, Bruce: *La letteratura russa in Italia nel XIX sec.* - in: *Rassegna sovietica*, gen.-febr. 1961, pp. 48-80.
- 722** - *Resistenza (La) nella letteratura francese - Dalla 2ª guerra mondiale all'Algeria* - Roma, Ediz. moderne Canesi, 1961, pp. 508.
- 723** - Reyes, Alfonso: *Goethe* - Trad. di L. Cammarano - Milano, A. Garzanti, 1961, pp. 172.
- 724** - Reynolds, Barbara - Thorpe, Lewis: *Ancora sulla fortuna del Petrarca nella*

- Francia del sec. XVI* - in: *Studi francesi*, 1961, n. 13, pp. 63-72.
- 725** - Ricci, Pier Giorgio - Ottokar, Nicola: *Letterature del vecchio e nuovo mondo* - Con scelta di passi tradotti, 9ª ed. - Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 525.
- 726** - Rimbaud, Arthur: *Poesie, Illuminazioni, Una stagione all'inferno* - Intr. e trad. C. Vivaldi - Parma, U. Guanda, 1961, pp. 163.
- 727** - Ripellino, Angelo M.: *Puškina* - in: *Convivium*, magg. 1961, pp. 265-279.
- 728** - Ripellino, Angelo M.: *Rileggendo Deržavin* - Roma, B. Carucci, 1961, pp. 48.
- 729** - Riva, Ubaldo: *Tre temi nei «Dialoghi delle Carmelitane»* - in: *Ausonia*, lugl.-ag. 1961, pp. 48-55.
- 730** - Rizza, Cecilia: *Galileo nella corrispondenza di Peiresc* - in: *Studi francesi*, n. 15, 1961, pp. 433-451.
- 731** - Rizzardi, Alfredo: *Leopardi tradotto da Robert Lowell* - in: *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 443-463.
- 732** - Rizzardi, Alfredo: *Oltre la terra desolata: la poesia di Archibald Mac Leish* - in: *Letterature moderne*, anno 1961, n. 6, pp. 749-780.
- 733** - Rizzardi, Alfredo: *Sulle «imitazioni» di Lowell da Montale* - in: *Aut Aut*, n. 63, 1961, pp. 270-275.
- 734** - R., L.: *La narrativa russa e il problema della gioventù* - in: *La fiera letteraria*, 1 ott. 1961, pag. 5.
- 735** - Robbe-Grillet, Alain: *Le gomme* - Trad. di F. Lucentini - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 267.
- 736** - Robbe-Grillet, Alain: *Riflessioni su alcuni elementi del romanzo tradizionale* - in: *Il Verri*, apr. 1961, pp. 8-17.
- 737** - Rochefort, Christiane: *Malthus* - Trad. di M. Vasta Dazzi - Milano, Longanesi e C., 1961, pp. 197.
- 738** - *Romances viejos* - Scelta, introduzione e note di F. Meregalli - Milano, U. Mursia & C., 1961, pp. 144.
- 739** - Romano, Giorgio - rec. a: *Leon Urís: Exodus* - in: *Il Ponte*, ag. 1961, pp. 1282-84.
- 740** - Romero, Carlo: *Testi di poesia contemporanea catalana* - in: *Quaderni ibero-americani*, anno 1961, n. 27, pp. 170-171.
- 741** - Roncaglia, Aurelio: *Un romanzo provenzale del secolo XIII, Flamenca* - Roma, Libr. Editr. E. De Santis, 1961, pp. 155.
- 742** - Rosati, Salvatore: *Storia della letteratura americana* - Torino, E.R.I., 1961, pp. 300.
- 743** - Rossellini, A.: *Analisi critica della «Prise de Narbonne»* - in: *Studi francesi*, n. 13, 1961, pp. 1-13.
- 744** - Rossani, Wolfango: *Robert Musil e l'espressionismo* - in: *Ausonia*, lugl.-ag. 1961, pp. 36-40.
- 745** - Rossani, Wolfango: *I canoni estetici di Bernard Berenson* - in: *Ausonia*, genn.-febb. 1961, pp. 26-30.
- 746** - Rossi, Aldo: *I giovani di Spagna: verso un realismo, ma quale?* - in: *Paragone*, apr. 1961, pp. 147-164.
- 747** - Rossi, Aldo - rec. a: *Gaëtan Picon: Panorama de la nouvelle littérature française* - in: *Paragone*, febb. 1961, pp. 111-118.
- 748** - Rossi, Giuseppe Carlo: *I lirici portoghesi del Cinquecento all'esame di un settecentista* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, genn. 1961, pp. 139-164.
- 749** - Rossi, Rosa: *Panorama del romanzo spagnolo* - in: *Il Contemporaneo*, lugl.-ag. 1961, pp. 86-94.
- 750** - Rossi, Rosa: *Poesie e romanzi spagnoli* - in: *Il Contemporaneo*, giu. 1961, pp. 141-151.
- 751** - Rota Ghibaudi, Silvia: *La fortuna di Rousseau in Italia (1750-1815)* - Torino, Ediz. Giappichelli, 1961, pp. 373.
- 752** - R. R.: *Antonio Machado maestro di due generazioni* - in: *Il Contemporaneo*, lug.-ag. 1961, pp. 25-45.
- 753** - Rubinacci, R.: *Correzioni alla trascrizione e versione dall'arabo egiziano della commedia di Muhammad Taymūr, Abd as-Sattār Effendi* - in: *Annali dell'Istituto Universitario di Napoli*, sezione orientale, vol. XI, 1961, pp. 141-144.
- 754** - Rudnicki, Adolf: *Cronache del*

- ghetto - Trad. di A. Vivanti, L. Tulli - Milano, Silva ed., 1961, pp. 377.
- 755** - Rugafori, Claudio: *Le esplorazioni di L. P. Fargue* - in: *Il Verri*, ag. 1961, pp. 62-72.
- 756** - Ruggeri, Ruggero M.: *Il francoveneto - Gui de Nanteuil - Italiano, latino, francese nel Quattrocento* - Roma, Ediz. universitarie, 1961, pp. 97.
- 757** - Rupolo, Wanda: *Realismo spirituale di Joseph Malègue* - in: *Humanitas*, marz. 1961, pp. 265-269.
- 758** - Rupolo, Wanda - rec. a: *Gustavo Corção: Lezioni di abisso* - in: *Humanitas*, ott. 1961, pp. 869-70.
- 759** - Rupolo, Wanda - rec. a: *Julien Green: Chaque homme dans sa nuit* - in: *Humanitas*, marz. 1961, pp. 279-280.
- 760** - Rupolo, Wanda - rec. a: *Romain Rolland: Diario degli anni di guerra 1914-19* - in: *Humanitas*, dic. 1961, pp. 1084-1085.
- 761** - Russell, Bertrand: *Bertrand Russell in due parole* - Profili in satira scelti e presentati dal professor R. E. Egner - Milano, Longanesi e C., 1961, pp. 186.
- 762** - Russell, Bertrand: *Storia delle idee del secolo XIX* - Trad. di C. Maturi Egidio - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 660.
- 763** - Russo, Paolo: *La polemica sulla «Princesse de Clèves»* - in: *Belfagor*, ann. 1961, pp. 555-602.
- 764** - Saba, Guido: *Memoria e poesia - Scrittori francesi dal preromanticismo al simbolismo* - Bologna, L. Cappelli, 1961, pp. 306.
- 765** - Saba, Guido - rec. a: *Italo Siciliano: Romanticismo francese* - in: *Ausonia*, genn.-febb. 1961, pp. 77-79.
- 766** - Saccenti, Mario: *Illuministi inglesi: il paradosso Mandeville* - in: *Convivium*, genn. 1961, pp. 92-94.
- 767** - Sagan, Françoise: *Castello in Svezia* - Trad. di L. Mondolfo - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 133.
- 768** - Salazar Menceses, Juan: *El conquistador* - Roma, Editr. S.V.A.M., 1960, pp.
- 769** - Salinger, Jerome D.: *Il giovane Holden* - Trad. di A. Motti - Torino, Einaudi, 1961, pp. 258.
- 770** - Salminen, Sally: *Katrina* - Trad. di A. Scalero - Milano, A. Mondadori, 1961, vol. 2.
- 771** - Saltykov, Mihail E.: *Storia di una città* - Trad. di P. Zveteremich - Roma, Editori Riuniti, 1961, pp. 276.
- 772** - Salveti, Gaetano: *Ansie e delusioni di Federico Nietzsche nel carteggio con Burckhardt* - in: *Ausonia*, marz-apr. 1961, pp. 48-52.
- 773** - Sanesi, Roberto: *Lapis Lazuli* - in: *L'osservatore politico-letterario*, anno 1961, n. 10, pp. 81-91.
- 774** - Sanesi, Roberto: *Una immagine di «The waste land»* - in: *L'osservatore politico-letterario*, anno 1961, n. 7, pp. 66-70.
- 775** - Sangiglio, Dino: *Poesie arabe* - in: *Cynthia*, n. 2-3, 1961, pp. 46-48.
- 776** - Santone, Giuseppe E.: *Il canzoniere amoroso di Juan Garcia de Guilhade* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, genn. 1961, pp. 165-190.
- 777** - Sarpieri, Alessandro: rec. a: *Jack Kerouac: I vagabondi del Dharma* - in: *Il Ponte*, ott. 1961, pp. 1444-45.
- 778** - Satta Boschian, Laura: *Chi era Belinskij?* - in: *Umana*, ott. 1961, pp. 22-24.
- 779** - Savarese, Gennaro: *Influssi danteschi nei Four Quartets di T. S. Eliot* - in: *Il Baretto*, n. 9-10, 1961, p. 121-183.
- 780** - Scalamandrè, Raffaele: *Aspetti anticartesiani della letteratura francese* - in: *L'Italia che scrive*, anno 1961, n. 4, pp. 63-64.
- 780-bis** - Scarcia, Gianroberto: *Note su alcuni motivi della cultura tagica e su Ahmad Dāniš* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione orientale, vol. XI, 1961, pp. 63-104.
- 781** - Schacherl, Bruno: *«Schweyk nella seconda guerra mondiale» (rassegna)* - in: *Il Contemporaneo*, febb. 1961, pp. 135-142.
- 782** - Schulte, Edvige: *John Skelton nella tradizione poetica inglese* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione germanica, v. IV, 1961, pp. 149-171.
- 783** - Schwab, Ute: *Zum Thema des*

- jüngsten Gerichts in der mittelhoch deutschen Literatur III - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione germanica, v. IV, 1961, pp. 11-74.
- 784** - Schwarz, Beatrice: *Antizipation bei Stendhal* - Bozen, Druck. Athesia, 1961, pp. 67.
- 785** - Sciacca, Michele Federico: *Leopardi e Pascal* - in: *L'Italia che scrive*, anno 1961, n. 10-11, p. 203-205.
- 786** - Senghor, Léopold Sédar: *Sédar Senghor* - A cura di C. Castellaneta - Milano, Nuova Accademia editr., 1961, pp. 178.
- 787** - Serini, Paolo: *Crepuscolo di Thomas Mann* - in: *Il Mondo*, 4 apr. 1961, pag. 9.
- 788** - Serpieri, Alessandro - rec. a: *F. Scott Fitzgerald: 28 racconti* - in: *Il Ponte*, magg. 1961, pp. 790-92.
- 789** - Serpieri, Alessandro - rec. a: *Langston Hughes: Io sono un negro* - in: *Il Ponte*, giugn. 1961, pp. 448-450.
- 790** - Serpieri, Alessandro: *La fuga di Eliot dal tempo* - in: *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 411-428.
- 791** - Severino, Agostino - rec. a: *Maurice Maloux: Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes* - in: *Le lingue del mondo*, apr. 1961, pag. 147.
- 792** - Sgorlon, Carlo: *Kafka narratore* - Venezia, N. Pozza, 1961, pp. 133.
- 793** - Shakespeare, William: *Enrico quarto (parte I e II), Enrico quinto* - Intr. e trad. di M. Antonietta Andreoni - Torino, U.T.E.T., 1961, pp. 432.
- 794** - Shakespeare, William: *Il mercante di Venezia* - Trad. di G. S. Gargano - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 210.
- 795** - Shakespeare, William: *Il mercante di Venezia - Tutto è bene quel che finisce bene - La dodicesima notte* - Intr. e trad. di N. Neri - Torino, U.T.E.T., 1961, pp. 426.
- 796** - Shakespeare, William: *La commedia degli errori* - Trad. di G. Baldini - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 86.
- 797** - Shakespeare, William: *La dodicesima notte, ovvero Quel che volete* - Trad. di G. Baldini - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 102.
- 798** - Shakespeare, William: *La tragedia di Re Lear* - Trad. di A. Obertello - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 215.
- 799** - Shakespeare, William: *Misura per misura* - Trad. di G. Baldini - Milano, Rizzoli ed., 1961, pp. 102.
- 800** - Shakespeare, William: *Re Enrico VIII* - Trad. di C. Vico Lodovici - Torino, G. Einaudi, 1961, pp. 157.
- 801** - Shakespeare, William: *Sogno di una notte di mezza estate* - Roma, A. Signorelli, 1961, pp. 155.
- 802** - Shakespeare, William: *Sogno d'una notte d'estate* - Trad. di C. Vico Lodovici
- 803** - Shakespeare, William: *Tre drammi storici di Shakespeare* - A cura di F. Rota - Napoli, E.S.I., 1961, pp. 515.
- 804** - Shaw, George Bernard: *I miliardi del vecchio Bill* - Trad. di P. Ojetti - *Ai tempi d'oro del buon re Carlo* - Trad. di C. Castelli e M. Pettinati - Milano, A. Mondadori, 1961, p. 227.
- 805** - Shaw, Irwin: *Due settimane in una altra città* - Trad. di L. Bianciardi - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 434.
- 806** - Sheen, Fulton John: *Tre per sporsarsi* - Trad. di A. Ferretti Calenda - 7^a ed. - Napoli, Editr. Richter, 1961, pp. 392.
- 807** - Sherburne, Zoa: *Stella della sera* - Trad. di N. Boraschi - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, pp. 215.
- 808** - Sillitoe, Alan: *Sabato sera, domenica mattina* - Trad. di F. Bossi - Torino, G. Einaudi, 1961, p. 293.
- 809** - Simenon, Georges: *I clienti di A-vennos* - Trad. di B. Just Lazzari - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 178.
- 810** - Simenon, Georges: *La linea della fortuna* - Trad. di R. Cantini - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 204.
- 811** - Simenon, Georges: *Partita perduta* - Trad. di R. Cantini - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 181.
- 812** - Simenon, Georges: *Sosta a Panama e altri racconti* - Trad. di E. Cantini - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 178.
- 813** - Simon, Claude: *L'erba* - Trad. di B. Fonzi - Torino, Einaudi, 1961, p. 201.

- 814** - Simone, Franco: *Il contributo degli umanisti veneti al primo sviluppo del Rinascimento francese* - in: *Terzo programma*, lugl.-sett. 1961, pp. 195-204.
- 815** - Simonet, Alphonsine: *John, autista russo* - Firenze, A. Salani, 1961, pp. 342.
- 816** - Sire, Glen: *I liberatori* - Trad. di E. Pelitti - Milano, Longanesi e C., 1961, pp. 346.
- 817** - Slaughter, Frank Gill: *Il cartografo* - Trad. di E. Cremonese - Milano, E. Dall'Oglio, 1961, pp. 410.
- 818** - Spaziani, Marcello: *Aggiunte a una bibliografia italiana su "Maupassant en Italie"* - in: *Studi francesi*, n. 14, 1961, pp. 283-293.
- 819** - Spaziani, Marialuisa: *Narratori neo-africani* - in: *Terzo programma*, lugl.-sett. 1961, pp. 177-228.
- 820** - Spaziani, Marialuisa: *Poeti francesi dell'800-900 tradotti* - in: *Terzo programma*, lugl.-sett. 1961, pp. 329-340.
- 821** - Spencer, Elizabeth: *La luce nella piazza* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi e C., 1961, pp. 148.
- 822** - Spina, Enrichetta - rec. a: *Ilja Ehrenburg: La gente, gli anni, la vita* - in: *Nuova Rivista Storica*, anno 1961, n. 2, pp. 371-375.
- 823** - Spinelli, Raffaele: *Barocco, Góngora, gongorismo* - in: *La fiera letteraria*, 17 dic. 1961, pp. 3-6.
- 824** - Spinelli, Raffaele: *La vetta della poesia di Unamuno* - in: *La fiera letteraria*, 2 apr. 1961, pag. 3.
- 825** - Spinucci, Pietro: *Ernest Hemingway: lo stile e la vita* - in: *Humanitas*, nov. 1961, pp. 937-944.
- 826** - Solov'ev, Leonid Vasil'evič: *Il perturbatore della quiete* - Trad. di L. Malavasi - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 255.
- 827** - Stammati, Giuseppe - rec. a: *Wolfdietrich Schnurre: Un conto che non torna* - in: *Il Ponte*, ott. 1961, pp. 1447-1449.
- 828** - Stegagno Picchio, Luciana: *Il Pater Noster dell'Auto do velho da Horta* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, genn. 1961, pp. 191-198.
- 829** - Steinbeck, John: *L'inverno del nostro scontento* - Trad. di L. Bianciardi - Milano, Mondadori, 1962, pp. 360.
- 830** - Steiner, Carlo - rec. a: *Monique Lange: I pescigatto* - in: *Il Ponte*, febbr. 1961, pp. 263-64.
- 831** - Steiner, Rudolf: *La mia vita* - Trad. di F. Colazza Orenson e L. Schwarz - 2ª ed. - Milano, Editr. antroposofica, 1961, pp. 363.
- 832** - Stendhal: *Armance* - Trad. di P. Bianconi - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 238.
- 833** - Stendhal: *Filosofia nuova* - Trad. di G. Pasquinelli - Torino, P. Boringhieri, 1961, pp. 150.
- 834** - Stendhal: *Vanina Vanini* - Trad. di G. C. Conti - Parma, U. Guanda, 1961, pp. 81.
- 835** - Stendhal: *Vanina Vanini e altre cronache italiane* - Trad. e pref. di M. Bellonci - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 202.
- 836** - Stern, Richard: *Golĵ* - Trad. di V. Mantovani - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 248.
- 837** - Stevenson, Robert Louis: *Catriona* - Trad. di G. Testi Piceni - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 276.
- 838** - Stone, Andrew: *Salva la tua vita* - Trad. di E. Ulivelli - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, p. 169.
- 839** - *Storia del surrealismo, 1919-1945* - Milano, A. Schwarz, 1961, vol. 2.
- 840** - Storm, Hans Theodor: *Il cavaliere dal cavallo bianco* - Trad. di A. Cozzi - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 439.
- 841** - Strada, Vittorio: *La letteratura sovietica e il XXII Congresso del P.C.U.S.* - in: *Il Contemporaneo*, dic. 1961, pp. 3-29.
- 842** - Strada, Vittorio: *Michail Prišvin, Uscire fuori e consegnarsi al fuoco* - in: *Europa letteraria*, giugn.-ag. 1961, pp. 66-82.
- 843** - *Sutta nipāta* - Intr., trad. e note di V. Talamo - Torino, P. Boringhieri, 1961, pp. 247.
- 844** - Tagore, Rabindranath: *Gitanjali* - Trad. di V. Salierno - Milano, Casa editr. Ceschina, 1961, pp. 62.
- 845** - Tagore, Rabindranath: *The Mean-*

- ing of Art - in: *East and West*, n. 2-3, anno 1961, pp. 97-102.
- 846** - Talarico, Elio: *L'eresia di Jung* - in: *La fiera letteraria*, 18 giugn. 1961, pp. 1-2.
- 847** - Talarico, Elio: *Svevo e Joyce* - in: *La fiera letteraria*, 23 lugl. 1961, pag. 1.
- 848** - Tansini, Giorgio: *Appunti su Thomas Mann interprete della Bibbia* - in: *Humanitas*, dic. 1961, pp. 993-1019.
- 849** - Tardieu, Jean: *Teatro da camera* - Trad. di A. Bobbio - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 149.
- 850** - Tauner, Edward Everett: *La zia Mame* - 3^a ed. - Trad. di O. Nemi, H. Furst - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 371.
- 851** - Tavani, Giuseppe: *Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandez Torneol* - in: *Annali dell'Ist. Univ. Or.*, sezione romanza, genn. 1961, pp. 199-205.
- 852** - Taylor, Kamala: *Furia e amore* - Trad. di L. Bianciardi - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 250.
- 853** - Taymūr, Muhammad: *'Abd as-Sattār Effendi* - Intr., trascr. e vers. di R. Rubinacci - Napoli, Tip. R. Pironti e F., 1961, p. 179.
- 854** - *Teatro irlandese* - Trad. di G. Lunari - Milano, Nuova Accademia editr., 1961, pp. 320.
- 855** - Terasaki, Gwen - *Ponte verso il sole* - Trad. di F. Mella Mazzucato - Milano, U. Mursia & C., 1961, pp. 256.
- 856** - Terracini, Benvenuto - rec. a: *Li Bestiaires d'amours di maistre Richart de Fornival e li Response du Bestiaire* - in: *Archivio glottologico italiano*, anno 1961, n. 46, pp. 182-195.
- 857** - Testa, Corrado: *Proust e la vocazione letteraria* - in: *Letterature moderne*, anno 1961, n. 4, pp. 506-512.
- 858** - Teti, Mario: *Letteratura giapponese* - in: *La fiera letteraria*, 26 febr. 1961, pp. 1-2.
- 859** - Thomas, Dylan: *Prose e racconti* - Trad. di L. Rodocanachi, F. Bossi, C. Iz-zo - Torino, Einaudi, 1961, pp. 594.
- 860** - Thomas (Saint) More: *Lettere dalla prigionia* - Trad. di M. T. Pintacuda Pieraccini - Torino, P. Boringhieri, 1961, p. 124.
- 861** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Guerra e pace* - Trad. di E. Bazzarelli - Milano, Ediz. per il club del libro, 1961, vol. 3.
- 862** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Hadgi-Murat, l'eroe del Caucaso* - Trad. di A. Lyanova, M. Tibaldi Chiesa - Milano, Casa editr. Ceschina, 1961, pp. 277.
- 863** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *I quattro libri di lettura di L. Tolstoj* - Trad. di N. Adanov - Milano, Longanesi, 1961, pp. 337.
- 864** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *La potenza delle tenebre* - Trad. di L. Simoni Malavasi - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 134.
- 865** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Polikuskā, La morte di Ivàn Il'ic', Padrone e servitore* - Trad. di G. De Dominicis Jorio - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 252.
- 866** - Tonelli, Giorgio: *La nuova lirica tedesca, Karl Krolow* - Palermo, Università, 1961, pp. 28.
- 867** - Torraca, Luigi: *La poesia di Costantino Kavafis* - in: *Il Baretti*, n. 11-12, 1961, pp. 36-51.
- 868** - Traini Renato - rec. a: *Hans Wehr: A dictionary of modern written Arabic* - in: *Oriente moderno*, anno 1961, pp. 303-304.
- 869** - Trozkij, Lev Davydovič: *La mia vita* - Trad. di E. Pocar - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 570.
- 870** - Troyat, Henri: *Tenera e violenta Elisabetta* - Trad. di F. Saba Sardi - Milano, C. Del Duca, 1961, pp. 399.
- 871** - Tucci, Giuseppe: *Recollections of Tagore* - in: *East and West*, anno 1961, n. 2-3, p. 111-118.
- 872** - Turcato, Bruno: *Struttura ed evoluzione delle prime metafore lorquiane* - in: *Quaderni ibero-americani*, anno 1961, n. 27, pp. 129-143.
- 873** - Turgenev, Ivan Sergeevič: *Čertopchànov* - Trad. di G. L. Messina - Roma, A. Signorelli, 1961, pp. 103.
- 874** - Tutuola, Amos: *Il bevitore di vino*

- di palma* - Trad. di A. Motta - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 149.
- 875** - Twain, Mark: *Eva così scriveva* - Trad. di S. Agnati - Milano, F. Elmo, 1961, pp. 123.
- 876** - Unamuno, Miguel: *Vita di Don Chisciotte e Sancio* - Trad. di A. Gasparretti - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 373.
- 877** - Ungaretti, Giuseppe: *Discorso per Valéry* - in: *L'approdo letterario*, apr.-sett. 1961, pp. 39-55.
- 878** - Vailland, Roger: *Don Giovanni* - Trad. di M. Pillan - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 111.
- 879** - Valente, Vincenzo - rec. a: *Camilo José Cela: La famiglia di Pascual Duarte* - in: *Il Ponte*, febr. 1961, pp. 264-266.
- 880** - Valente, Vincenzo - rec. a: *Franz Kafka: Confessioni e immagini* - in: *Il Ponte*, giugn. 1961, p. 943-44.
- 881** - Valente, Vincenzo - rec. a: *Juan Goytisolo: La risacca - José Luis Vilallonga: Le Ramblas corrono al mare* - in: *Il Ponte*, magg. 1961, pp. 795-98.
- 882** - Valente, Vincenzo - rec. a: *Karen Blixen: Racconti d'inverno* - in: *Il Ponte*, dic. 1961, pp. 1829-30.
- 883** - Valente, Vincenzo - rec. a: *Luis Goytisolo: I sobborghi* - in: *Il Ponte*, ott. 1961, pp. 1445-47.
- 884** - Valeri, Diego: *Le «Fleurs du mal» del 1861* - in: *L'approdo letterario*, apr.-sett. 1961, pp. 59-64.
- 885** - Valesio, Paolo: *Del classico Bertolt Brecht* - in: *Il Verri*, ag. 1961, pp. 28-37.
- 886** - Varenne, René: *Hemingway e il romanticismo dell'azione* - in: *La fiera letteraria*, 8 ott. 1961, pp. 1-2.
- 887** - Varnai, Ugo: *L'ultimo Graham Greene* - in: *Comunità*, n. 87, 1961, pp. 90-92.
- 888** - Vasoli, Cesare: *Juan Luis Vives e un programma umanistico di riforma della logica* - in: *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria*, v. 25, ann. acc. 1960-61, pp. 217-263.
- 889** - Vegliani, Franco: *Hemingway senza messaggio* - in: *Teatro nuovo*, luglio 1961, pag. 25.
- 890** - Vélez de Guevara, Luis: *Reinar después de morir* - A cura di G. C. Rossi - Napoli, R. Pironti e F., 1961, pp. 106.
- 891** - Vellani, Giovanni E. - rec. a: *Francesco Delbono: Umanità e poesia di Christian Günther* - in: *Convivium*, nov. 1961, pp. 747-750.
- 892** - Verga, Leonardo: *Studi pascaliani* - in: *Rivista di filosofia neo-scolastica*, n. 2, 1961, pp. 169-197.
- 893** - Vetrano, Giuseppe: *La dinastia borghese dei Mann* - in: *Comunità*, n. 91, 1961, pp. 78-88.
- 894** - *Vida (La) de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* - Trad. di C. Fusero - Milano, E. Dall'Oglio, 1961, pp. 134.
- 895** - Vigevani, Roberto: *Lettere di Gogol'* - in: *Il Ponte*, giugno 1961, pp. 920-925.
- 896** - Villon, François: *Poesie* - Trad. di L. De Nardis - in: *Terzo programma*, genn.-marz. 1961, pp. 229-233.
- 897** - Visentin, Giovanni: *Gustavo Corção* - in: *Studium*, lugl.-ag. 1961, pp. 518-529.
- 898** - Visentin, Giovanni: *Joseph Malégue* - in: *La fiera letteraria*, 5 febr. 1961, pag. 2.
- 899** - Vivaldi, Cesare: *Giovane poesia sovietica* - in: *Tempo presente*, nov. 1961, pp. 833-836.
- 900** - Vota, Lorenzo: *Poesia inglese contemporanea* - in: *Cynthia*, n. 1, 1961, pag. 10.
- 901** - Wallace, Irving: *Foeminae, The Chapman report* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi e C., 1961, pp. 520.
- 902** - Wallace, Lewis: *Ben-Hur* - Milano, Editr. La Sorgente, 1961, pp. 164.
- 903** - Walser, Robert: *Una cena elegante* - Trad. di A. Rendi - Milano, C. M. Lerici, 1961, pp. 239.
- 904** - Wapnewski, Peter: *Morungens Tagelied* - in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione germanica, v. IV, 1961, pp. 1-10.
- 905** - Warnier, Raymond: *Ricciotto Canudo dans l'entourage de Guillaume Apol-*

- linaire* - in: *Studi francesi*, n. 14, 1961, pp. 244-259.
- 906** - Wassermann, Jakob: *Caspar Hauser o L'ignavia del cuore* - Milano, Rizzoli, 1961, pp. 390.
- 907** - Waugh, Evelyn: *Lady Margot* - Trad. di G. Fletzer - Milano, V. Bompiani, 1961, pp. 238.
- 908** Waugh, Evelyn: *Ritorno a Brideshead* - Trad. di G. Fletzer - Milano, V. Bompiani e C., 1961, pp. 434.
- 909** - Weil, Joseph R.: *Allocchi e brocchi, Le confessioni di un truffatore* - Trad. di N. Boraschi - Milano, Baldini e Castoldi, 1961, p. 247.
- 910** - Weise, Georg: *L'elemento eroico nella letteratura inglese del Seicento* - in: *Rivista di letterature moderne e comparate*, anno 1961, n. 4, pp. 231, 271.
- 911** - Weissgärben, Alfred: *Willard Monday and the Sociological Novel* - in: *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 299-310.
- 912** - Wiechert, Ernst: *Il campo dei poveri* - 3^a ed. - Trad. di G. Federici Ajroldi - Milano, V. Bompiani e C. 1961, pp. 367.
- 913** - Wiechert, Ernst: *La vita semplice* - Trad. di L. Mazzucchelli - Milano, A. Mondadori, 1961, pp. 378.
- 914** - Wilde, Oscar: *Il ritratto di Dorian Gray* - A cura di M. Arcangeli - Milano, M. Gastaldi, 1961, pp. 273.
- 915** - Wilder, Thornton: *Atti in tre minuti per tre personaggi* - Trad. di C. Cellini Conti - Firenze, G. C. Sansoni, 1961, pp. 142.
- 916** - Williams, Tennessee: *La primavera romana della signora Stone* - Trad. di B. Tasso - Milano, A. Garzanti, 1961, pp. 146.
- 917** - Winner, Anthony: *Adjustment, Tragic Humanism and Italy* - in: *Studi americani*, n. 7, 1961, pp. 311-362.
- 918** - Wylie, Elionor: *Il nipote di vetro veneziano* - A cura di C. Izzo - Trad. di L. Formigari - Milano, Nuova Accademia editr., 1961, pp. 182.
- 919** - Zambrano, Maria: *San Giovanni della Croce* - in: *Nuova Antologia*, ott. 1961, pp. 223-33.
- 920** - Zelocchi, Rosanna: *Herman Melville, poeta della guerra e della natura* - in: *La fiera letteraria*, 21 magg. 1961, pag. 5.
- 921** - Zelocchi, Rosanna: *La «barbarica bellezza» di Gerard Manley Hopkins* in: *Convivium*, lugl. 1961, pp. 461-471.
- 922** - Zelocchi, Rosanna - rec. a: *Carlo Izzo: Storia della letteratura inglese* - in: *Convivium*, lugl. 1961, pp. 496-498.
- 923** - Zlobec, Ciril: *Letteratura e arte figurativa nella Jugoslavia del dopoguerra (antologia)* - in: *Galleria*, n. 5-6, 1961, pp. 217-450.
- 924** - Zolla, Elémire: *Proust e la politica di potenza* - in: *Nuovi Argomenti*, marzgiugn. 1961, pp. 105-116.
- 925** - Zorzi, Aldo - rec. a: *G. Motta: Dizionario commerciale inglese-italiano e italiano-inglese* - in: *Le lingue del Mondo*, magg. 1961, pag. 195.

INDICE DEI SOGGETTI

- Achard, M., 2.
 Adamov, A., 3, 402.
 Adorno, T. W., 153.
 Aksakov, S. T., 7.
 Akutagawa, R., 8.
 Alas, L., 263.
 Albert, M., 10, 11.
 Alberti, R., 12, 512, 670, 710.
 Alexandre, V., 14, 641.
 Anchieta, P., 343.
 Andersch, A., 22, 54.
 Andersen, H. C., 188.
 Anderson, S., 74.
 Andrič, I., 23, 24, 528, 717, 718.
 Andrzejewski, J., 25.
 Anouilh, J., 26, 27, 365.
 Apitz, B., 38.
 Apollinaire, G., 341, 519, 905.
 Arce, J., 680.
 Arce, M., 43.
 Arciniegas, G., 179.
 Arnold, M., 357.
 Arp, H., 57.
 Aubigné, T. A. d', 45.
 Auden, W. H., 46.
 Austen, J., 47, 48, 49.
 Avila, P. L., 101.
 Aymé, M., 33, 50.
 Azémar, G., 51.

 Babel', I. E., 52.
 Bacone, R., 719.
 Baklanov, G. J., 56.
 Balzac, H. de, 60, 61, 62, 97, 257, 602.
 Barrett, F., 67.
 Barrault, J. L., 689.
 Bates, H. E., 81.
 Battuta, I., 605.
 Baudelaire, C., 126, 500, 518, 617, 668, 884.
 Baum, V., 82.
 Bayle, P., 103.
 Beauvoir, S. de, 6, 84.

 Becher, J. R., 288.
 Beckett, S., 85, 159, 398.
 Belinskij, V. G., 778.
 Bellow, S., 648.
 Bender, H., 600.
 Benn, G., 540, 541.
 Berenson, B., 745.
 Berger, J., 91.
 Bernanos, G., 64, 94, 94-*bis*, 269, 349, 552, 729.
 Bernardin de Saint-Pierre, J., 92.
 Berque, J., 96.
 Betjeman, J., 166.
 Blanchet, L., 112.
 Blixen, K., 882.
 Blok, A. A., 113, 447.
 Böll, H., 122, 123, 124, 515.
 Bolt, R., 125.
 Borges, J. L., 175.
 Bos, C. du., 116.
 Bousoño, C., 507.
 Brandys, K., 132, 334, 639.
 Brecht, B., 68, 133, 157, 209, 317, 629, 644, 781, 885.
 Broch, H., 65, 262.
 Brod, M., 19.
 Brontë, C., 198.
 Buck, P., 73, 76, 142, 143.
 Buckner, R., 144.
 Buechner, F., 145.
 Bugaev, B. N., 146.
 Bulatovic, M., 647.
 Burckhardt, J., 669, 772.
 Burgess, A., 147.
 Burke, K., 149.
 Bürstenbinder, E., 150.
 Butor, M., 126, 151, 152.
 Byron, G. G., 700.

 Čaadaev, P., 373.
 Caldwell, E., 69, 153-*bis*.
 Caldwell, J. T., 154.
 Camôes, L., 538.
 Camus, A., 171, 524, 563, 596.
 Canudo, R., 905.

 Carmi, T., 359-*bis*.
 Carpentier, A., 256.
 Cary, J., 31.
 Cartesio, 697.
 Castro, R., 497.
 Cather, W., 199.
 Catto, M., 195.
 Čechov, A. P., 156, 428.
 Cendrars, B., 107, 200, 239, 530.
 Cela, C. J., 879.
 Céline, L. F., 347.
 Chamfort, S. R. N., 204.
 Chapelain, J., 222.
 Chaucer, G., 214.
 Chauvet, V., 589.
 Chevalier, H., 206.
 Christopher, J., 213.
 Collins, N., 224.
 Commynes, P. de, 235, 321.
 Condon, R., 229.
 Conrad, J., 230, 231.
 Cook, F., 234.
 Corção, G., 758, 897.
 Corneille, P., 238, 691.
 Costa, F., 653.
 Cronin, B. L., 250.
 Crowe, J., 88.

 Dabrowska, M., 251.
 Daninos, P., 253.
 Daniš, A., 780-*bis*.
 D'Annunzio, G., 266, 654.
 Dante, 779.
 Darío, R., 254.
 Davidova, N., 93.
 Deeping, W., 259.
 De Forest, J. W., 534.
 Deiss, J., 260.
 Delaney, S., 695.
 Demarest, P. G., 264.
 De Matteis, G., 492.
 Déry, T., 273.
 Deržavin, G. R., 728.
 Descartes, R., 697.
 Dickens, C., 449.
 Dickinson, E., 279, 280, 281.

- Di Donato, P., 282.
 Donne, J., 407.
 Dormann, H., 451.
 Dostoevskij, F. M., 291, 338, 400.
 Doyle, A. C., 292.
 Dreiser, T., 572.
 Druon, M., 293.
 Durand, A., 294.
 Duras, M., 295.
 Duval, A., 297.

 Eaubonne, F. d', 298, 299.
 Eça de Queiroz, 659.
 Ehrenburg, J., 353, 822.
 Eliot, T. S., 517, 698, 774, 779, 790.
 Ellin, S., 303.
 Ellis, A. E., 304.
 Engelke, G., 645.
 Enríquez Gómez, A., 352.
 Esenin, S. A., 127, 308.
crítica estética, 87, 346 559, 699, 745.

 Fabri de Pieresc, N., 730.
 Fargue, L. P., 755.
 Faulkner, W., 70, 72, 162, 312, 470, 545, 546, 551.
 Fauriel, C., 271.
 Fénelon, 183.
 Fernández Torneol, N., 851.
 Fersen, N., 316.
 Fielding, H., 319, 323.
 Fienburgh, W., 320.
filosofia indiana, 649.
 Fitzgerald, F. S., 661, 788.
 Flaubert, G., 325, 326, 327.
 Fontane, T., 330.
 Ford, C. H., 331.
 Ford, J., 702.
 Foreman, R., 332.
 Fornival, R. de, 856.
 Foscolo, U., 700.
 Foucauld, C. de, 335.
 Frank, W., 340.
 Frazee, S., 342.
 Frost, R., 350.

 Gaffarel, J., 307.
 Gálvez, M., 275, 359.

 Garcia de Guilhade, J., 776.
 García Lorca, F., 173, 285, 360, 872.
 Garcilaso de la Vega, 431.
 Geismar, M., 363.
 Genlis, M. de, 613.
 George, S., 643, 658.
 Gide, A., 194, 227, 370.
 Gilbert, J., 369.
 Giono, J., 237, 371.
 Glyn, E., 374.
 Goethe, J. W., 375, 376, 723.
 Gogol', N. V., 377, 378, 895.
 Gombrowicz, W., 381.
 Gončarov, I. A., 382.
 Góngora y Argote, L., 120, 121, 207, 383, 584, 823.
 Gordimer, N., 384.
 Gorey, E., 167.
 Gorkij, M., 309.
 Goytisoló, J., 388, 389, 543, 881.
 Goytisoló, L., 390, 883.
 Grabbe, C. D., 53.
 Gradnik, A., 160.
 Green, G., 392.
 Green, J., 759.
 Greene, G., 35, 189, 393, 394, 887.
 Grey, Z., 396.
 Gribble, L. R., 397.
 Guillén, J., 410, 509.
 Guillén, N., 411.
 Gunn, T., 42.
 Günther, C., 891.
 Günther-Konsalik, H., 414.

 Hadfield, J., 415.
 Hagelstange, R., 416, 601.
 al-Hakim, T., 15.
 Haller, A. von, 103.
 Hamsun, K., 417.
 Hartog, J. de, 419.
 Hartlaub, F., 418.
 Harvey, J., 420.
 Hebbel, F., 421.
 Heidegger, M., 635.
 Hemingway, E., 114, 136, 164, 196, 339, 423, 424, 425, 503, 570, 679, 825, 886, 889.
 Herczeg, F., 426.
 Herzen, A. I., 583.
 Hernández, M., 710.
 Herzl, T., 612.
 Hesse, H., 432.
 Hikmet, N., 255, 341.
 Hogg, J., 433.
 Hölderlin, F., 434.
 Holiday, B., 219.
 Holt, V., 435.
 Hopkins, G. M., 921.
 Horia, V., 128, 216, 345, 436, 544.
 Hortelano, J. G., 437.
 Hougron, J., 176.
 Hughes, L., 217, 789.
 Hughes, F., 438.
 Hugo, V., 336.
 Huizinga, J., 439.
 Hull, E. M., 440.
 Husserl, E., 635, 636.
 Huxley, A., 245.
 Huysmans, J. K., 266.

 Icaza, J., 442.
 Il'f, I. A., 443.
 Ionesco, E., 119, 155, 190, 446, 475.
 Iwazskiewicz, J., 448.
 James, H., 363.
 Jessenin, S., 525.
 Jiménez, J. R., 341.
 Jodelle, E., 59.
 Johnson, S., 165.
 Joubert, J., 346.
 Jouve, P. J., 455.
 Joyce, J., 79, 89, 148, 197, 248, 252, 276, 328, 406, 456, 457, 675, 676, 701, 847.
 Jung, C., 846.

 Kafka, F., 54-*bis*, 139, 351, 459, 720, 792, 880.
 Kasack, H., 460.
 Kavafis, C., 867.
 Kay, T., 461.
 Kazakov, J., 334, 441.
 Keats, J., 268, 408.
 Kemal, Y., 462.
 Kennedy, J. R., 463.
 Kesten, H., 513.

- Kerouac, J., 399, 465, 547, tro: 129, 236, 258, 535, 550, 777.
- Kirst, H. H., 466.
- Klee, P., 516.
- Kohner, F., 467.
- Krell, M., 468.
- Krolow, K., 866.
- Krylov, I. A., 469.
- Laclos, C. de, 99.
- La Fayette, M. de, 763.
- Laffon, R., 333.
- Lagerkvist, P., 471.
- Lambert, A., 473.
- Lange, M., 830.
- Larbaud, V., 310, 579.
- Lastarria, J. V., 193.
- Lattimore, R., 667.
- Lawrence, D. H., 267, 427, 480, 481, 622, 663.
- Lazarillo de Tormes, 894.
- Léautaud, P., 32.
- Le Fort, G. von, 64.
- Leon, H. C., 483.
- Leonov, L. M., 484.
- Leopardi, G., 731, 785.
- Lera, A. M. de, 485.
- Lessing, G. E., 311.
- Letteratura africana*, 819.
- Letteratura araba*, 96, 354, 355, 472, 573, 775.
- Letteratura argentina*, 372.
- Letteratura australiana*, 37.
- Letteratura belga*, 588.
- Letteratura brasiliana*, lirica: 212, 488, 511; teatro: 452, 453.
- Letteratura bulgara*, narrativa: 606.
- Letteratura cinese*, lirica: 4.
- Letteratura egiziana*, lirica: 688.
- Letteratura francese*, 110, 215, 344, 722, 747, 764, 780, 814; chanson de geste: 29, 743; critica: 180; lirica: 178, 246, 337, 820; narrativa: 184, 286, 296; romanticismo: 765; storia della: 134, 502, 527; tea-
- 628, 655, 665, 682, 699, 705, 791, 868, 925.
- Letteratura giapponese*, 13, 201, 858.
- Letteratura inglese*, 399, 910; lirica: 77, 900; narrativa: 464; storia della: 450, 662, 703, 922; teatro: 149, 696.
- Letteratura irlandese*, narrativa: 713; teatro: 404, 854.
- Letteratura jugoslava*, 160, 289, 566, 923; lirica: 591.
- Letteratura messicana*, narrativa: 677.
- Letteratura nicaraguense*, 202.
- Letteratura nordamericana*, 363, 399, 490, 678, 917; critica: 489; lirica: 135; narrativa: 386, 387; storia della: 553, 742.
- Letteratura polacca*, 132, 232.
- Letteratura portoghese*, 672, 748, 828.
- Letteratura provenzale*, 329, 741.
- Letteratura romena*, 28, 576, 693.
- Letteratura russa*, 55, 313, 721, 841; lirica: 599, 624, 899; narrativa: 712, 734; teatro: 83, 100.
- Letteratura spagnola*, 18, 39, 746, 750; lirica: 174, 686; narrativa: 104, 607, 749; romances: 738; storia della: 539.
- Letteratura svedese*, 185, 203.
- Letteratura sudamericana*, 18.
- Letteratura sudanese*, lirica: 687.
- Letteratura tedesca*, 115, 141, 161, 194, 208, 243, 261, 600, 657, 783; lirica: 904.
- Letteratura universale*, 287, 633, 725; antologia: 455; storia della: 581; surrealismo: 839; teatro: 324, 403.
- Linguistica*, 40, 66, 130, 186, 314, 315, 364, 422, 574, 575,
- Machado, A., 504, 505, 752.
- Machado de Assis, 111.
- Mac Lean, A., 506.
- Mac Leish, A., 732.
- Malamud, B., 220, 385.
- Mahler, G., 514.
- Mailer, N., 163, 225.
- Majakovskij, V. V., 300.
- Malcolm, D., 520.
- Malègue, J., 757, 898.
- Mallarmé, S., 284.
- Malot, H., 522.
- Mandelstam, O. E., 300.
- Mandeville, B. de, 766.
- Mandiargues, A. P. de, 523.
- Mann, T., 17, 21, 642, 787, 848, 893.
- Manning, O., 399.
- Manrique, J., 368.
- Manzoni, A., 115.
- Maragall, J., 526, 740.
- Marivaux, P. de, 535, 562.
- Marot, C., 63.
- Marshall, R., 537.
- Martin du Gard, M., 32, 34.
- Marx, K., 228.
- Maugham, W. S., 554, 555.
- Maupassant, G. de, 556, 557, 818.
- Mauriac, C., 117.
- Mauriac, F., 140, 192, 454, 531, 558.
- Mc Carthy, M., 690.
- Mejerchol'd, E., 302.
- Melville, H., 412, 491, 920.
- Mendes, M., 565.
- Merathi, I., 420-*bis*.
- Mérimée, P., 567.
- Merleau-Ponty, M., 635.
- Merton, T., 318.
- Meyer, C. F., 569.

- Metalious, G., 568.
 Miklošič, F., 529.
 Miller, A., 226.
 Miller, H., 571.
 Molière, 578.
 Monsarrat, N., 582.
 Montaigne, M. de, 719.
 Montale, E., 733.
 Montesquieu, C. L., 585.
 Montherlant, H. de, 158, 474.
 Montley, W., 911.
 Montreuil, J., 631, 632.
 Moore, P., 587.
 Moraes, V. de, 590.
 Moreau, P., 180.
 Morgan, C., 593.
 Morris, W., 595.
 Mosley, L., 597.
 Mouroux, J., 598.
 Murdoch, I., 30.
 Musil, R., 16, 221, 744.
 Musset, A. de, 60.
- Nabokov, V., 36, 603.
 Nagayo, Y., 604.
 Nanteuil, G. de, 756.
 Nassauer, R., 608.
 an-Nā 'ūrī, I., 356.
 Neher, A., 609.
 Nekrasov, V., 610, 611.
 Nerval, G. de, 1, 337.
 Neumann, A., 614.
 Neumann, R., 21.
 Newcomb, R. F., 615.
 Nietzsche, F., 228, 542, 618, 669, 772.
 Nizan, P., 270, 620.
 Noël, M., 621.
 Norway, N. S., 623.
 Novalis, 194.
- Obey, A., 395.
 O'Brien, E., 625.
 Odets, C., 211, 626.
 Oelschläger, V., 627.
 O'Hara, J., 399.
 Osborne, J., 498.
 Osorio Canales, R., 634.
 Packard, V., 444, 637.
 Pascal, B., 379, 785, 892.
 Pasquin, A. C., 98.
- Passavant, J. E. de, 58.
 Paterson, N., 652.
 Paulhan, J., 105.
 Peixoto, A., 659.
 Pérez Galdós, B., 660.
 Perrein, M., 664.
 Perse, S. J., 306, 482, 519, 532.
 Petrarca, F., 232, 631, 632, 711, 724.
 Picot, A., 673, 674.
 Pinthus, K., 161.
 Pisan, C. de, 214.
 Poe, E. A., 684, 685.
 Ponge, F., 106.
 Ponson du Terrail, P. A., 692.
 Ponte, P. da, 656.
 Popovici, T., 694.
 Pound, E., 341, 560, 698.
 Pregelj, I., 704.
 Press, S., 706.
 Prévert, J., 519.
 Priestley, J. B., 707.
 Prior, M., 247.
 Prišvin, M., 842.
Prise de Narbonne, 743.
 Pritchett, W. S., 708.
 Proust, M., 501, 533, 651, 709, 857, 924.
 Puškin, A., 727.
- Quevedo y Villegas, F., 86, 169, 181.
- Rachmanowa, A., 714.
 Racine, J., 191, 379, 683.
 Rais, A., 715.
 Ramos, G., 716.
 Ramuz, C. F., 499.
 Regnard, A., 265, 666.
 Renan, E., 348.
 Renard, J., 168.
 Reverdy, P., 108.
 Ribeiro, B., 640.
 Rilke, R. M., 274, 305, 577-*bis*.
 Rimbaud, A., 616, 726.
 Rinser, L., 646.
 Robbe-Grillet, A., 735, 736.
- Rochefort, C., 240, 737.
 Roethke, T., 479.
 Rolland, R., 760.
 Rousseau, J. J., 751.
 Rudnicki, A., 754.
 Russel, B., 290, 761, 762.
- Sagan, F., 118, 241, 242, 521, 767.
 Saint-Exupéry, A., 182.
 Sainte-Beuve, C. A., 210.
 Salazar Menses, J., 768.
 Salinger, J. D., 387, 769.
 Salminen, S., 770.
 Saltykov, M. E., 771.
 Sand, G., 630.
 Sandburg, C., 244.
 San Giovanni della Croce, 919.
Sardegna, 680.
 Sartre, J. P., 170, 391, 476, 635, 697.
 Sauser-Hall, F., 107.
 Scheler, M., 635.
 Schiller, F., 283.
 Schnurre, W., 827.
 Sedar Senghor, L., 272, 786.
 Shakespeare, W., 80, 322, 401, 477, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803.
 Shamir, M., 493.
 Sheen, F. I., 806.
 Sherburne, Z., 807.
 Shaw, I., 805.
 Shaw, G. B., 95, 249, 804.
 Sillitoe, A., 808.
 Simenon, G., 809, 810, 811, 812.
 Simon, C., 172, 813.
 Simonet, A., 815.
 Sire, G., 816.
 Skelton, J., 782.
 Slaughter, F. G., 817.
 Solov'ev, L. V., 826.
 Spencer, E., 821.
 Spitzer, L., 233, 366.
 Staël, M. G. N., 430.
 Stawar, A., 429.
 Steinbeck, J., 829.
 Steiner, R., 831.

- Stendhal, 9, 187, 223, 784, 832, 833, 834, 835.
 Stern, R., 836.
 Stevenson, R. L., 837.
 Stone, A., 838.
 Storm, H. T., 840.
 Strich, F., 20.
Sutta nipāta, 843.
 Svevo, I., 847.
 Tagore, R., 205, 409, 458, 586, 594, 844, 845, 871.
T'ang, 486.
 Tardieu, J., 849.
 Tasso, T., 352.
 Tauner, E., 850.
 Taylor, K., 852.
 Taymūr, M., 753, 853.
 Tiemūr, M., 592.
 Terasaki, G., 855.
 Teza, E., 529.
 Thomas, D., 78, 478, 859.
 Thomas, M. Saint, 860.
 Thoreau, H. D., 413.
 Tirinelli, G., 322.
 Tirso de Molina, 131, 536.
 Tocqueville, A. de, 177.
 Tolstoj, L., 561, 681, 861, 862, 863, 864, 865.
Tristan, 102.
 Trotsky, L., 277.
 Trozkij, L. D., 869.
 Troyat, H., 870.
 Tse-Tung, M., 5.
 Turgenev, I. S., 873.
 Tutuola, A., 874.
 Tuwin, J., 301.
 Twain, M., 75, 548, 875.
 Tyler, P., 331.
 Unamuno, M., 44, 824, 876.
 Vailland, R., 878.
 Valéry, P., 671, 877.
 Vallejo, C., 405.
 Valverde, J. M., 510.
 Vélez de Guevara, L., 890.
 Verlaine, P., 358.
 Vian, B., 278.
 Vilallonga, J. L., 881.
 Villon, F., 137, 138, 896.
 Virta, N., 619.
 Vives, J. L., 888.
 Wain, J., 399.
 Walser, R., 903.
 Wallace, I., 901.
 Wallace, L., 902.
 Warner, R., 399.
 Wassermann, J., 906.
 Waugh, E., 907, 908.
 Weil, J. R., 909.
 Wellek, R., 559.
 West, N., 549.
 Whitman, W., 564.
 Wiechert, E., 912, 913.
 Wilbur, R., 479.
 Wilde, O., 914.
 Wilder, T., 915.
 Williams, T., 367, 916.
 Williams, W. C., 109, 362.
 Woolf, V., 71.
 Wordsworth, W., 638.
 Wylie, E., 918.
 Yeats, W. B., 773.
 Zinzendorf, N. L., 577.

EDIZIONI MURSIA
ESTRATTO DAL CATALOGO

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'informatissima 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. |
| ★ F. S. FITZGERALD | <i>Stories</i>
A cura di B. TEDESCHINI LALLI. |

- ★ T. HARDY *Life's Little Ironies*
A cura di R. LO SCHIAVO.
- N. HAWTHORNE *Short Stories*
A cura di A. RIZZARDI.
- W. IRVING *Sketches and Tales*
A cura di S. PEROSA.
- 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.
- M. TWAIN *Stories and Sketches*
A cura di C. GORLIER.
- ★ 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 | <i>Ausgewählte Märchen</i>
A cura di B. TECCHI. |
| W. GOETHE | <i>Egmont</i>
A cura di E. BURICH. |
| F. GRILLPARZER | <i>Medea</i>
A cura di L. VINCENTI. |
| H. HEINE | <i>Aus den Prosawerken</i>
A cura di P. CHIARINI. |
| ★ F. KAFKA | <i>Skizzen, Parabeln Aphorismen</i>
A cura di G. BAIONI. |
| ★ H. KESTEN | <i>Auswahl aus den Novellen
und Schriften</i>
A cura di I. MAIONE. |
| G. LESSING | <i>Nathan der Weise</i>
A cura di C. CASES. |
| C. F. MEYER | <i>Die Versuchung des Pescara</i>
A cura di G. V. AMORETTI. |
| ★ R. M. RILKE | <i>Ausgewählte Gedichte</i>
A cura di L. MITTNER. |
| ★ G. VON LE FORT | <i>Gelöschte Kerzen</i>
A cura di D. VALENTI. |
| ★ E. WIECHERT | <i>Hirtennovelle</i>
A cura di E. POCAR. |

SEZIONE FRANCESE

Diretta da Giovanni Macchia

- | | |
|--------------|--|
| ★ A. CAMUS | <i>Noces</i>
A cura di R. TIAN. |
| G. FLAUBERT | <i>Trois contes</i>
A cura di C. CORDIÉ. |
| A. R. LESAGE | <i>Turcaret</i>
A cura di M. SPAZIANI. |
| J. RACINE | <i>Bérénice</i>
A cura di L. DE NARDIS. |
| STENDHAL | <i>Historiettes romaines</i>
A cura di M. COLESANTI. |
| ★ VERCORS | <i>Le silence de la mer</i>
<i>La marche à l'étoile</i>
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.*

I grandi scrittori d'ogni paese

Una collana che si è imposta per i suoi indiscussi pregi di accuratezza e di eleganza. Essa raccoglie le opere complete degli autori piú significativi di ogni epoca e di ogni letteratura. Le traduzioni sono sempre integrali e letterariamente perfette. L'apparato critico di ogni volume — introduzione, note e varianti — è affidato a un noto specialista. Per non disturbare la continuità della lettura, ogni volume contiene sempre un'opera intiera anche di grande mole o un gruppo di opere analoghe. A ciò si aggiunge il vantaggio non trascurabile della modicità del prezzo, che rende i nostri volumi accessibili ad ogni categoria di lettori. È una collana che è entrata di diritto nelle biblioteche e nelle case di tutta Italia.

Volumi in 8° (14x20), rilegati in lino, con impressioni in oro in cofanetto telato con stampe a piú colori di dipinti dell'epoca.

serie russa

ANTÒN ČECHOV

TUTTE LE OPERE

Con introduzioni, varianti, appendici, note critiche, inediti vari ecc., a cura di ERIDANO BAZZARELLI.

Traduzioni di E. Bazzarelli, G. De Dominicis Jorio, I. Dollar, E. Lo Gatto, O. Malavasi Arpshofen, L. Simoni Malavasi, G. Re.

TUTTI I RACCONTI E LE NOVELLE

Vol. I ★ Primi racconti (1880-1885)

Contiene 250 racconti.

Pagine XXIV-1080

Vol. II ★ Racconti (1886-1888)

Contiene 160 racconti.

Pagine XX-1126

Vol. III ★ Racconti e novelle (1888-1903)

Contiene 60 racconti e novelle.

Pagine XVI-1120

TUTTO IL TEATRO E LE OPERE VARIE

Vol. I ★ Tutto il teatro

Platonov - Drammi e commedie in quattro atti - Atti unici - Varianti.

Pagine LXIV-880

Vol. II ★ Opere varie

Dalla Siberia - L'isola di Sachalin - Articoli e appendici - Taccuini - Diari - Dediche.

Pagine XXIV-840

FJODOR DOSTOJEVSKIJ

TUTTE LE OPERE NARRATIVE

Con introduzioni, varianti, appendici critiche, estratti dagli « *Apunti* », etc., a cura di ERIDANO BAZZARELLI.

Traduzioni di C. Alvaro, E. Amendola Kühn, E. Bazzarelli, B. Del Re, R. Küfferle, E. Lo Gatto, A. Polledro, M. Rakovska e L. G. Tenconi.

I grandi romanzi

- Vol. I ★ Umiliati e offesi - Memorie di una casa morta
Pagine XXIV-784 - VI edizione
- Vol. II ★ Delitto e castigo
Pagine XXXII-800 - V edizione
- Vol. III ★ L'Idiota
Pagine XVI-856 - VI edizione
- Vol. IV ★ I Demoni
(Vita di un grande peccatore - I)
Pagine XXVI-864 - V edizione
- Vol. V ★ L'Adolescente
(Vita di un grande peccatore - II)
Pagine XX-788 - VI edizione
- Vol. VI ★ I Fratelli Karamazov
(Vita di un grande peccatore - III)
Pagine XXII-856 - XI edizione

Tutti i racconti e i romanzi brevi

- Vol. I ★ Racconti e romanzi brevi (1846-1849)
Pagine XVI-800 - II edizione
- Vol. II ★ Racconti e romanzi brevi (1859-1877)
Pagine XVIII-820 - II edizione

NIKOLAJ GOGOL'

TUTTE LE OPERE NARRATIVE E IL TEATRO

Con introduzioni, varianti e appendici critiche a cura di ERIDANO BAZZARELLI.

Traduzioni di N. Bavastro ed E. Bazzarelli.

- Vol. I ★ Tutti i racconti - Frammenti e abbozzi
Veglia alla fattoria presso Dicanca - Mirgorod -
Racconti da *Arabeschi* - Il naso - Il calesse - Il
cappotto - Il ritratto - Roma - Frammenti e abbozzi.
Pagine XXXVI-752 - IV edizione
- Vol. II ★ Tutto il teatro - Le anime morte - Fram-
menti e abbozzi
L'ispettore generale - Il matrimonio - I giocatori -
Frammenti e abbozzi - Le anime morte - Appendice
a « Le anime morte ».
Pagine XXIV-784 - III edizione

NIKOLAJ LESKOV

ROMANZI E RACCONTI

Traduzione, introduzione e note a cura di ETTORE LO GATTO.

Contiene: Il clero del duomo - Una famiglia decaduta - Il pellegrino ammaliato - Il pecorone - Racconti.

Pagine XLIII-972 - II edizione

ALEKSANDR PUŠKIN

TUTTE LE OPERE

Traduzione, introduzione e note a cura di ETTORE LO GATTO.

Vol. I ★ Opere in prosa

Tutti i romanzi e le novelle - Viaggi - Storia - Frammenti e abbozzi - Saggi ed appunti critici.

Pagine XXXII-820 - IV edizione

Vol. II ★ Opere poetiche e drammi

Poesie liriche (1814-1836) - Poemi e racconti in versi - Fiabe - Evgénij Onégin - Boris Godunov - Scene drammatiche.

Pagine XCVI-888 - II edizione

LEV TOLSTOJ

TUTTE LE OPERE NARRATIVE E IL TEATRO

Con introduzioni e appendici critiche a cura di ERIDANO BAZZARELLI.
Traduzioni di C. Alvaro, E. Bazzarelli, E. Cadei, G. De Dominicis Jorio, M. de Monticelli, A. S. Gladkov e A. Osimo Muggia, E. Lo Gatto, C. Reborà, L. G. Tenconi e S. S. Juskevic.

Vol. I ★ Racconti e novelle (1852-1886)

Sebastopoli - I cosacchi - Polikúška - I decembri - La morte di Ivàn Il'ič e altri racconti.

Pagine XXX-980 - II edizione

Vol. II ★ Guerra e pace

Pagine 1142 - IX edizione

Vol. III ★ Anna Karenina - Racconti coniugali

Anna Karenina - La felicità domestica - La sonata a Kreutzer - Il diavolo - Come il marito uccide la moglie.

Pagine XXIV-976 - III edizione

Vol. IV ★ Resurrezione - Ultimi racconti (1889-1910)

Resurrezione - Padrone e servitore - Chadži-Murà - La Chodynka e altri racconti.

Pagine XXII-1024 - III edizione

- Vol. V* ★ Teatro - Scritti autobiografici
Tutto il Teatro - Infanzia, Adolescenza, Giovinezza - Ricordi e altri scritti.
Pagine XXXII-960 - II edizione

IVAN TURGENEV

TUTTE LE OPERE NARRATIVE

Con introduzioni a cura di ETTORE LO GATTO.

Traduzioni di E. Bazzarelli, G. De Dominicis Jorio, B. Del Re, M. de Monticelli, E. Lo Gatto, M. Miro, L. Simoni Malavasi, F. Verdinois.

- Vol. I* ★ Tutti i racconti e le novelle
Memorie di un cacciatore - Racconti e novelle (1844-1859).
Pagine XXIV-956
- Vol. II* ★ Tutti i racconti e le novelle
Il primo amore - Racconti e novelle (1860-1883).
Pagine XVIII-960
- Vol. III* ★ Tutti i romanzi
Rudin - Un nido di nobili - Alla vigilia - Padri e figli - Fumo - Terra vergine.
Pagine XXXVI-980 - III edizione
- Vol. IV* ★ Teatro - Opere varie
Teatro - Poemetti in prosa - Memorie letterarie e di vita - Discorsi.
Pagine XVI-920

serie francese

HONORÉ DE BALZAC

GLI ALLEGRI RACCONTI E TUTTO IL TEATRO

A cura di GIANNI NICOLETTI.

Traduzioni di A. Fortuna e G. Nicoletti.

Contiene: Gli allegri racconti - Tutto il Teatro (*Vautrin, Le trap-polerie di Quinola, Pamela Giraud, La matrigna, Il matrimonio a scuola, L'affarista*).

Pagine XXIV-960 - II edizione

GUSTAVE FLAUBERT

TUTTE LE OPERE NARRATIVE E IL TEATRO

A cura di S. GIOVANINETTI e R. PRINZHOFER.

Traduzioni di S. Giovaninetti, G. Lazzeri, G. Martini, O. Nemi,
R. Prinzhofer, A. M. Speckel.

Vol. I ★ Opere giovanili - La signora Bovary -
Salambò

Passione e virtù - Ricordi d'un pazzo - Luigi XI -
I funerali del Dr. Mathurin - Novembre - L'educa-
zione sentimentale (1845) - Pierrot nel serraglio -
La signora Bovary - Salammbô.

Pagine XXIV-1048 - II edizione

Vol. II ★ Romanzi e racconti (1869-1880) - Teatro

L'educazione sentimentale (1869) - La tentazione
di Sant'Antonio - Tre racconti - Bouvard e Pé-
cuchet - Tutto il Teatro (*Il sesso debole - Il ca-
stello dei cuori - Il candidato*).

Pagine XXIV-1100 - II edizione

VICTOR HUGO

I MISERABILI

A cura di SILVIA SPELLANZON.

Traduzione di R. Colantuoni.

Pagine 1172 - V edizione

STENDHAL

TUTTE LE OPERE NARRATIVE

A cura di CARLO CORDIÉ.

Traduzioni di E. Emanuelli, G. Marcellini, M. Paggi, F. Panazza,
A. Premoli, R. Prinzhofer.

Vol. I ★ Armance - Il rosso e il nero - Racconti e
novelle

Vol. II ★ Lucien Leuwen - Cronache italiane

Vol. III ★ La certosa di Parma - Lamiel - Frammenti
e abbozzi

In corso di stampa.

serie inglese

CHARLES DICKENS

DOMBEY & FIGLIO

Traduzione di T. Diambra.

Volume di pag. 832

RUDYARD KIPLING

TUTTE LE OPERE NARRATIVE

A cura di UMBERTO PITTOLA.

Traduzioni di L. Castelnuovo, G. Celenza, A. M. Clerici Bagozzi, T. Diambra, M. Ettliger Fano, A. Levi, M. Malatesta, U. Pittola, G. Prampolini.

- Vol. I* ★ Tutti i romanzi
La luce che si spense - Capitani coraggiosi - Stalky & C. - Kim.
Pagine XVIII-862 - II edizione
- Vol. II* ★ Racconti dell'India
I tre soldati - La storia dei Gadsby - In bianco e nero - Racconti semplici dalle colline - Sotto i cedri dell'India - Nel vortice della vita - La piú bella storia del mondo.
Pagine XVIII-902 - II edizione
- Vol. III* ★ Altre novelle
Il lavoro d'ogni giorno - Il prigioniero - Azioni e reazioni - Creature.
Pagine 832
- Vol. IV* ★ Storie per tutti
Il libro della Giungla - Il secondo libro della Giungla - Storie proprio cosí - Puck delle colline - Storie e leggende.
Pagine XVI-832

ROBERT LOUIS STEVENSON

TUTTE LE OPERE NARRATIVE

A cura di SALVATORE ROSATI.

Traduzioni di C. Alvaro, A. Camerino, C. Capra, G. Celenza, C. Cossali, M. Ettliger Fano, H. Furst, G. Malagodi, M. Mella Parisi, U. Mursia, R. Prinzhofner, A. Tedeschi, U. Tolomei, A. Traverso.

- Vol. I* ★ Tutti i racconti e i romanzi brevi
Le nuove *Mille e una notte* - Il dinamitardo - Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde - I

« Merry Men » e altri racconti e favole - La cassa sbagliata - I trattenimenti delle notti dell'isola - Racconti e fantasie - Favole - Frammenti.

Pagine XX-1112

- Vol. II* ★ Tutti i romanzi (1883-1888)
L'isola del tesoro - Il principe Otto - Il fanciullo rapito - Catriona - La freccia nera.
- Vol. III* ★ Tutti i romanzi (1889-1897)
Il signor di Ballantrae - Il naufragio - Il riflusso della marea - Il visconte di Saint Ives - Weir di Hermiston.
- Vol. IV* ★ Opere varie
Un viaggio nel continente - Viaggi con un somaro nelle Cevenne - I prigionieri di Silverado - L'emigrante dilettante e altri saggi - Nei mari del Sud - Virginibus Puerisque - Memorie e ritratti - Poesie scelte - Preghiere.

serie nordica

HENRIK IBSEN

TUTTO IL TEATRO

A cura di ALFHILD MOTZFELDT TIDEMAND-JOHANNESSEN.

Presentazione di Raul Radice.

Introduzioni critiche di F. Bull - Unica traduzione integrale di A. Motzfeldt.

- Vol. I* ★ Catilina - Il tumulo del guerriero - La notte di San Giovanni - Una festa a Solhaug - Olaf Liljekrans - Donna Inger di Östraat - I condottieri a Helgeland - La commedia dell'amore - I pretendenti al trono - Brand.

Pagine XXXII-848 - II edizione

- Vol. II* ★ Peer Gynt - La lega dei giovani - Cesare e Galileo (*L'apostasia del Cesare - Giuliano imperatore*) - I pilastri della società - La casa di una bambola - Gli spettri.

Pagine 824 - II edizione

- Vol. III* ★ Un nemico del popolo - L'anatra selvatica - Villa Rosmer - La donna del mare - Edda Gabler - Il costruttore Solness - Il piccolo Eyolf - Giangabriele Borkman - Quando noi morti ci destiamo.

Pagine 824 - II edizione

Finito di stampare nel 1963 per conto di U. Mursia & C.
da « La Varesina Grafica » in Azzate (Varese)