

**ANNALI DI CA' FOSCARI**  
**1967**

# ANNALI

della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

DI

## CA' FOSCARI

VI

1967



U. MURSIA & C.

COMITATO DI REDAZIONE

Eugenio Bernardi, Franco Meregalli, Franco Michellini Tocci, Sergio Perosa, Guido Saba.

Franco Meregalli, direttore responsabile.

Autorizzazione del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

© Copyright 1967 Istituto Universitario Ca' Foscari, Venezia.

Amministrazione: via Tadino 29, Milano

808/AC - U. Mursia & C., via Tadino 29, Milano

## SOMMARIO

E. BERNARDI, Max Frisch e il romanzo-diario . . . . .	pag. 7
E. CARAMASCHI, Balzac tra Romanticismo e Realismo . . . . .	» 41
S. CECCHINEL, L'uomo e il robot . . . . .	» 67
S. CRO, Jorge Luis Borges e Miguel de Unamuno . . . . .	» 81
R. GIUSTI, Orientamenti liberali del giornalismo lombardo-veneto intorno alla metà del XIX secolo . . . . .	» 91
S. MOLINARI, Per un'analisi stilistica della prosa di Anton Čechov: « Perepoloch » . . . . .	» 99
C. PONTEDERA, Poetica e poesia nell'« Apology for Poetry » di Sir Philip Sidney . . . . .	» 125

NOTE. — B. CINTI, *A proposito del « Centón epistolario »*. Pag. 149 - B. PIERESCA, « *Les caquets de l'accouchée* » (1623). Pag. 152.

RECENSIONI. — T. DE AZCONA, *Isabel la Católica* (M. C. Bianchini). Pag. 157 - C. CONDE, *Once grandes poetisas américohispanas* (B. Cinti). Pag. 159 - R. PÉREZ DE AYALA, *Ante Azorín* (F. Meregalli). Pag. 161 - PH. SIDNEY, *Astrophil and Stella* (E. Paganelli). Pag. 162 - R. FASANARI, *Le riforme napoleoniche a Verona* (G. Paladini). Pag. 164 - F. RUFFINI, *La libertà religiosa. Storia dell'idea* (G. Paladini). Pag. 166 - E. CABALLERO CALDERÓN, *El buen salvaje*; J. TORBADO, *Las corrupciones*; J. MARSE, *Últimas tardes con Teresa* (T. M. Rossi). Pag. 168.

*Ricordo di Mario Marazzan* (M. SANSONE). Pag. 183 - Nota biografica di M. Marazzan. Pag. 204 - Bibliografia di M. Marazzan a cura di E. Caccia. Pag. 205.

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1965, compilato, con il contributo del C.N.R., da Maria Camilla Bianchini - (*Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate*. 213 - *Repertorio alfabetico*. 215 - *Indice dei soggetti*. 267) . . . pag. 211

SOMMARI dei numeri precedenti degli « *Annali di Ca' Foscari* » . . . » 273

## MAX FRISCH E IL ROMANZO-DIARIO

La via di fuga, la maglia rotta nella rete, è, qui nel diario,<sup>1)</sup> un paesaggio senza eventi e senza allusioni: una vibrazione tenue di vita vegetale immersa in stagioni di malinconico trapasso, il cielo di nuvole lente fra le betulle. O, per esempio, una sponda libera di lago, l'ultima, uno spiazzo dove si carica e scarica materiale, ghiaia, pietre, con tettoie di legno fra le betulle e pezzi di latta arrugginita fra l'erba selvatica e le lucertole, e nell'acqua, cocci di bottiglia, scarpe rotte, una barca; un'acqua scura attraversata da un improvviso raggio di sole che scopre branchi di pesciolini e accompagna il passaggio di due cigni. Ultime immagini di vita non ancora raggiunta dall'ordine e palpitante nella propria incoerenza, capaci di ricordare quanto esile sia la striscia di terra su cui viviamo « vicino ad un intrico fantastico e torbido di melma e di erbe acquatiche, tranquilli e lontani da ogni sospetto, come di fronte al nostro inconscio ». <sup>2)</sup> Immagini evocate da tutta una generazione di poeti-cittadini, <sup>3)</sup> teneri verso la trasformazione della loro città, ma in fondo non troppo scettici verso la destinazione di quegli spazi incolti né pateticamente sospirosi delle grandi libertà delle Alpi e della vita agreste. In Frisch, la nostalgia di spazi, di mare, che quel profilo di lago fra le case e le betulle riesce ad evocare, si colora dello sgomento dei primi mesi del dopoguerra; l'accidentalità delle cose smesse e buttate perde la frangia di rimpianto verso un mondo che muore alle soglie della civiltà, e tende ad un'epifania.

Bastano infatti a tessere una trama in cui si manifesti quella « onnipresenza del possibile » che è la più struggente nostra passione, nel cui segno sarebbe possibile rivoluzionare l'esistenza. « Basterebbe aver il coraggio di rinnegare quella specie di speranza che è solo un rinvio, una scappatoia di fronte alla realtà, l'insidiosa speranza del riposo serale, della vacanza di fine settimana, l'eterna speranza della prossima volta, di un al di là; basterebbe che quelle centinaia di migliaia di anime ridotte in schiavitù che ora se ne stanno appollaiate dietro le scrivanie, basterebbe, dico, che spegnessero d'un soffio questa specie di speranza: grande sarebbe l'orrore, grande e reale la trasformazione. » <sup>4)</sup>

Ma lo scrittore, che prima di finire dietro una di quelle scrivanie, scende

ogni giorno per qualche minuto dalla bicicletta per esporsi a quel richiamo, è altrettanto cosciente che quell'attesa di un capovolgimento totale è vana, complicata com'è dalla nostra impossibilità di condurre l'avventura alle sue estreme conseguenze. Quello che per Dürrenmatt è segno di una impotenza scandita da una istanza trascendente, in Frisch è pirandelliana antitesi fra vita e pensiero, essere e agire. Chi tenta l'avventura estrema troncando risolutamente la sua vita tranquilla dietro la scrivania, finisce nel ridicolo, in clinica, per esempio, « un caso sensazionale, impressionante, ma senza conseguenze per il mondo esterno », <sup>5)</sup> come Heinrich Gottlieb Schinz, o si trova alla fine costretto (come Öderland, nella versione per il teatro) a mettersi a capo di una società al cui conformismo ha tanto pateticamente cercato di ribellarsi. Casi estremi, storie impossibili e remote come quelle della lotta fra il cavaliere e il drago. Tanto che a Frisch non riesce di renderne viva una di queste figure di avvocati (di solito) con crisi di coscienza, nauseati dal proprio affanno di giudicare: anche se posti fra comodità domestiche e serviti di un linguaggio da sceneggiatura televisiva, immediatamente si trasformano in fiacche allegorie.

Öderland è solo leggenda, infatti. Il famoso giudice che una notte scompare e vaga per il bosco con una scure, uccidendo doganieri e gendarmi e godendo poi delle comodità dei grandi alberghi, ha imparato quel gesto da un imputato trasformatosi da annoiato impiegato in assassino, mentre la fanciulla che egli incontra nel bosco non solo gli narra di un fatto simile capitato nella stessa capanna diciannove anni prima, ma lo ha aspettato sempre come colui che la libera dalla infanzia. Il tentativo di far echeggiare sullo sfondo dell'avventura di un brav'uomo le notizie di inquietudini internazionali (rivolte d'ebrei impediti di entrare in Palestina, scioperi di minatori in Germania, negri in rivolta negli Stati Uniti) finisce nel ridicolo, quando interviene un poliziotto che generalmente ha la rubiconda faccia di un apicoltore. Oppure è solo un brutto sogno, la febbre dopo una passeggiata troppo lunga nella neve che fa di Heinrich Gottlieb Schinz una delle incarnazioni dell'« eterno emigrante ». Figure che continuano ad affiorare nel diario, evocate con malinconia più che ironia, comunque troppo lontane per subire l'osmosi autobiografica di un diarista così distanziato come Max Frisch, sicché alla fine risultano, appunto, scialbe, prive di connotati reali, ricordi letterari di borghesi ribelli, sufficienti forse a rappresentare sia nella iperbole simbolica dei loro crimini sia nella modestia della loro effettiva defezione, l'immobilità del clima in cui si estingue il loro desiderio di ribellione.

« Aufbrechen... Wohin? ». Una spessa rete di rapporti e di affetti, di tradizioni e di civiltà obbliga l'aspirante ribelle a meditare, poi ad accettare. Né Frisch è uomo da pensare a soluzioni idilliche, all'isolamento definitivo; il suo sogno è quello di un mondo cittadino, civile, insoddisfatto di sé quanto basti per trarre dalla considerazione del nulla che palpita ai margini, una più

vibrata coscienza del flebile esistere, un piú alto grado di devozione alla vita. Il miracolo sarebbe un ordine perfetto e incorruttibile (« Qualcosa di intero vorrei vedere, non resti o parti o inizi di una cosa intera, bensí una cosa veramente intera, fin dove arriva il mio sguardo, non un paesaggio, ma un'opera umana, il mondo umano indenne, non disgregato, non malandato, stracciato, non decomposto, un mondo che non mostri la smorfia della caducità »),<sup>6)</sup> ma poiché quel miracolo non può avvenire, resta il quotidiano miracolo del caso, quando esso coincide con l'attitudine ad accettarlo: « Alla fine ci capita sempre ciò che era ora che ci capitasse ». <sup>7)</sup> E poiché l'attitudine ad accettarlo è attitudine a trascriverlo, la forma diaristica ha la preminenza, è primaria nell'atteggiamento impressionistico dell'autore e si ritrova anche nella finzione dei romanzi; il teatro — anche nei casi migliori — si limita ad esemplificare, spesso a dilungare con fare didattico situazioni già esposte nel diario.

Alla domanda sulla direzione da seguire, la risposta è in fondo quella di Marion all'angelo che gli chiede che cosa voglia veramente. Di camminare sull'acqua, chiede, e di « tendere le braccia, come si riesce a fare in sogno, e scivolar giú per i pendii, sopra le cime degli abeti immersi nella sera, sopra le fattorie, i tetti, i camini, i campi con i loro alberi da frutto, con i loro aratri ed i loro cavalli dalla groppa fumante, sopra i fili attraversati da una corrente mortale, sopra il cimitero, oltre il suo recinto chiuso — e non pretenderei di volare come un uccello che s'alza da terra e sale verso l'alto, eh, m'accontento, angelo, se tu mi lasci scivolare solo per un po': indietro, nella prigione della nostra gravità!... ». <sup>8)</sup> In questo volo che non è un volo ma un rientrare nell'avventura naturale mentre si enumerano a bassa quota i segni dell'umana industriosità, vi è, in una vibrazione di affetto soltanto sfrangiata di ironia, l'attitudine morale di Frisch verso un'avventura del possibile come meraviglia a portata di mano, che ripete il richiamo ad ogni momento di attenzione, « appena al di qua dell'ansia di un crescente struggimento ». L'altra risposta, piú concreta, è ancora la Svizzera a darla, con il suo ideale di armonizzazione delle nazionalità e delle libertà. <sup>9)</sup> Come tutti gli scrittori svizzeri moderni, e ben piú di Dürrenmatt, Frisch soffre di una situazione inerte apparentemente felice, ma non saprebbe che altri ideali opporre: « ... non parlo tanto della realtà, quanto dell'idea della Svizzera, che amo sopra ogni cosa, e se potessi scegliere ancora una volta liberamente quello che la mia nascita ha già deciso, nonostante tutto non vorrei essere nient'altro che svizzero... ». <sup>10)</sup>

È soprattutto la Svizzera della guerra e del dopoguerra ad assicurargli un vantaggio di saggezza e una riserva di moralità. « Posto al di sopra delle fazioni nazionali », lo scrittore svizzero, indenne dall'esperienza concreta (« abbiamo abitato accanto ad una camera di tortura, abbiamo sentito le urla, ma non eravamo noi ad urlare; siamo rimasti privi della profondità derivante dal dolore sofferto, ma troppo vicini per poterne ridere »), ha però il vantaggio

di « un duplice punto di vista: Chi combatte vede la scena solo fintanto che vi partecipa, lo spettatore la vede sempre ». In tempo di guerra il silenzio di fronte agli avvenimenti atroci, il lavoro pacifico era un modo di esprimersi di fronte agli avvenimenti di quel tempo, « non accettandoli come l'unica realtà — come pretendevano gli altri — ma al contrario, contrapponendo ad essi tutto quello che ancora si chiamava vita ». A dissipare i dubbi che questo fosse solo un alibi, giunge ora urgente — alla fine della guerra — il compito e la possibilità di essere giusti, in quanto preservati dalla tentazione della vendetta: « Forse in questo », risponde l'autore nel 1946 a un caporal maggiore tedesco che è stato a Stalingrado e gli chiede con quale diritto scriva della guerra un indenne, « consiste il dono toccato a coloro che sono stati risparmiati dalla guerra e la loro vera missione. La libertà, divenuta rarissima, di essere equi. Anzi! Dovevamo averla. È l'unica dignità possibile, che ci permetterà di vivere nella cerchia dei popoli che soffrono ». <sup>11)</sup>

Così l'inquietudine sempre riappresa nell'attenzione alla natura, si riconosce come libertà, si conferma come vantaggio e si trasforma in una disponibilità di azione al di là dei confini non più minacciati: cronache giornalistiche dai paesi devastati, incontro con gente di teatro di vari paesi, contatti con intellettuali europei dell'Est e dell'Ovest, comitato degli intellettuali per la pace, oltre all'opera di architetto in patria. <sup>12)</sup> Fra il 1947 e il 1949 il diario segue le fasi della costruzione della piscina comunale di Zurigo, una prova concreta d'incontro fra fantasia individuale ed esigenza della comunità, un edificio rivolto ad educare a una maggior devozione alla vita.

Ma la missione di equità l'attende in Germania, dove lo sconcerto appare più grande, la trasformazione più prossima. Percorrendo fra i primi la Germania del dopoguerra, Frisch guarda alle rovine con lo stesso sentimento con cui vede innalzarsi negli stessi mesi le impalcature per la sua piscina. Non vi è niente, sorprendentemente niente di lemurico, di grottesco o di crudele nelle descrizioni di Monaco, di Francoforte, di Berlino: vi aleggia anzi uno straordinario senso di speranza, come fra i « poeti delle rovine » forse soltanto Wolfgang Borchert è riuscito a dare. È la liberazione da un incubo, i cui limiti, come dopo un lieto risveglio, sono segnati da surreali rovine: i pochi pilastri superstiti di cattedrali famose, portoni barocchi che vomitano cascate di pietrame, strade famose ridotte a fragile quinta per uno spettacolo di miserabili che la vita stenta a riprendere. Su una piazza famosa un cavaliere a cavallo cavalca nel vuoto, superbo e diritto su un piedistallo di rovine, su un tetto un angelo spalanca ancora le ali sbriciolate, il viso ridotto ad una smorfia, mentre sui prati dell'Isar le coppie tornano a fare all'amore. È un flebile, variabile ritmo di esistenza che sembra indugiare fra miseria e poesia, ma ha assunto qui la maestosità della tragedia, non è più confinato all'« ora che amo ». La frontiera, per tanti anni inesorabilmente chiusa, si apre con l'impeto con cui i prati ben coltivati si aprono all'ondeg-

giare di immense campagne: «... dappertutto si sente che il campo di azione è piú vasto — anche negli aspetti piacevoli... l'ampiezza della affinità». <sup>13)</sup> «L'onnipresenza del possibile» non è piú soltanto «voluttà del panico», diventa attitudine morale, significa soprattutto possibilità per i vinti di comprendere il proprio passato e capacità dei vincitori di distaccarsi da un'immagine dei tedeschi che anni di angosce e di orrori sembrano aver stampato per sempre.

All'alba della pace, incombe sui tedeschi la miseria che rende — almeno per il momento — impossibile ogni discorso sulla miseria che essi hanno inflitto a mezzo mondo, senza la cui consapevolezza però i vinti non sapranno mai essere un popolo fra gli altri popoli. Se anche è possibile incontrare talvolta qualcuno che faccia dimenticare, per immediata affinità, ogni frontiera, a parlare di guerra e di colpe, o rifiutando per lo meno — come si attende — di giustificare, i piú s'adontano di un ruolo di giudice non adatto per chi non abbia vissuto la guerra. Vi è anche un'arroganza dei vinti che è sarcasmo verso lo straniero risparmiato cui ora si offre l'esempio di una sofferenza vissuta fino in fondo, intollerante del colloquio, alla quale però non ci si può inchinare dimenticando nella pietà la consapevolezza di cause ed effetti. Gloriarci della miseria significa contestarne il valore morale.

Il compito è reciproco, perché ogni giudizio è presunzione, ma è anche vano quando non miri ad un rinnovamento. Rinnovamento di sé, soprattutto. Esposti per anni terribili alla minaccia del nulla, è il momento ora di accorgersi dell'«onnipresenza del possibile», in quanto l'avventura vera si rivela ormai solo come «avventura della veridicità», appresa nel «continente dell'anima». Qui Max Frisch, come Dürrenmatt, ma con molta piú accortezza e con molta piú disponibilità, attinge a un esercizio di moralità e di tolleranza che è insito nella tradizione del suo paese e determina gran parte della validità dell'apparizione svizzera nella letteratura di lingua tedesca di questo dopoguerra.

Primo precetto per chi sia disposto a quell'avventura è la secolarizzazione del comandamento biblico: «Non farti immagine alcuna», precetto che sostiene ogni ramificazione della pur debole Weltanschauung di Frisch. La realtà del presente ci sfugge, ne abbiamo solo presagio e ricordo, è lo spazio vuoto teso fra questi due momenti, irraggiungibile alla coscienza che cerca invano di sistemare nella successione temporale una esperienza irripetibile. Che cosa può significare a questo punto l'Erlebnis della guerra vantato dal caporal maggiore tedesco? L'esperienza rimane inesprimibile e il nostro sforzo di applicare dei concetti alla realtà è penoso, perché il pensiero è condizionato, relativo all'esperienza che l'ha prodotto, non piú rapportabile ad altre situazioni. Solo l'amore è capace di sopportare il presente senza classificarlo e tradirlo: l'incapacità di definire chi siamo, il miracolo di sentirci legati all'oscillare della vita e pronti a seguire una persona in tutti

i suoi possibili sviluppi, la caccia dei poeti alle similitudini per dire l'ineffabile. « Sta scritto: non farti un'immagine di Dio. Potrebbe anche voler dire: Dio come la vita, come l'inafferrabile in ogni uomo ». <sup>14)</sup> Dove finisce l'amore, sorge il concetto, l'immagine prismatica della coscienza che ci condiziona e ci inibisce. Cassandra forse non è del tutto innocente delle disgrazie che annuncia; l'ebreo creduto tale da un villaggio intero finisce per identificarsi con l'immagine impostagli, salvo che alla sua morte si scopre che non era affatto ebreo, un andorrano come tutti gli altri che ora, guardandosi allo specchio, scoprono con orrore sul proprio viso i lineamenti di Giuda.

Poiché è difficile sincronizzare vita e verità, sarebbe assurdo credere che ogni uomo abbia sempre sulle labbra e sulla penna ciò che veramente pensa: Marion, l'artista di campagna, che alla fine s'impicca perché crede che tutti mentano — siano cioè uguali alle sue marionette che egli esibisce solo per gioco — è un ingenuo ma anche un presuntuoso. Mentire è azione luciferina, è travisamento consapevole della verità conosciuta: si mente quindi molto meno di quanto non si creda, <sup>15)</sup> è piuttosto il nostro pensiero ad essere sempre, comunque, condizionato. La tolleranza, dunque, è la vera saggezza, che previene gesti come quello di Öderland o di Schinz, così come la cortesia è la sola forma possibile, « attiva » della sincerità... forma amabile della verità che al di là della necessaria consapevolezza del vero, tende non al concetto, ma all'azione, all'aiuto. Di tolleranza e di cortesia è anche fatta la fragile tela di rapporti fra intellettuali nel dopoguerra di cui Frisch fu uno dei primi sostenitori e di cui cesserà di occuparsi quando s'accorgerà del sopravvento dei preconcetti pur nella identità dei fini.

La verità come istantaneità si recupera nel sogno e nella visione, ma a tale intensità di rappresentazione della vita gli sembra giungere anche il teatro in quanto isola il singolo fatto dentro la cornice della scena offrendogli anche involontariamente il valore di un simbolo. Si tratterà naturalmente di un teatro antinaturalistico, la cui forma più efficace gli sembra il teatro delle marionette, poiché il pupazzo meglio dell'attore sa farsi segno, formula, significante senza identificarsi con il significato, restando cioè gioco.

Eppure non è nel teatro (cui per le ragioni addotte sopra sul vantaggio degli svizzeri non è mancato il successo) che Frisch ha dato il meglio di sé, appunto perché non gli riesce praticamente di creare personaggi di quella immediatezza che egli giudica essenziale per il teatro. La trasposizione di esperienza vissuta (inesprimibile) e favola inventata (« ogni esperienza rimane, in fondo, inesprimibile fintanto che cerchiamo di comunicarla mediante l'esempio reale che ci ha colpiti. Io riesco ad esprimermi soltanto attraverso un esempio che sia lontano tanto da me quanto dall'ascoltatore: con un esempio inventato. Comunicativa è solo l'immagine escogitata, cambiata, trasformata, plasmata... ») <sup>16)</sup> va ad effettivo, solo vantaggio di questa ultima, e lo « spettacolo dell'anima umana » che il teatro è chiamato a dare

si limita in fondo all'indicazione moralistica dell'errore fondamentale di ogni convivenza: il preconconcetto.

## IL TEATRO

Preconconcetto verso se stessi, incapacità di accettarsi, innanzitutto. In *Santa Cruz*,<sup>17)</sup> la prima di queste pièces teatrali (con ciò riacciandosi alle intenzioni dei primi racconti: *Die Schwierigen oder j'adore ce qui me brûle* e *Bin oder die Reise nach Peking*), si tratta infatti del contrasto fra realtà quotidiana e mondo dei sogni, e più specificatamente, fra una vita coniugale ormai votata all'ordine ed alla noia e il ricordo dell'avventura. Così, quando in casa del capitano di cavalleria e di sua moglie Elvira capiterà il vagabondo che diciassette anni prima ha rapito quest'ultima abbandonandola poi a Santa Cruz, la donna sentirà risvegliarsi prepotentemente il ricordo di una avventura che invano ha cercato di reprimere dentro di sé, mentre il marito rimpianando un viaggio favoloso disdetto per compassione della fidanzata, e affascinato dai racconti di felici isole lontane, cercherà di rinnovare l'occasione perduta abbandonando casa e famiglia. Ma poiché non si dà ripetizione, dal proprio fallimento egli comprenderà che per lui ormai non esiste una vita diversa da quella che ha scelto: «Lei lo sa bene... una donna l'ha lasciato... Forse è successo tanti anni fa, forse questa notte stessa. Non ha importanza... Lei non può essere egoista come vorrebbe. Lei non può agire come l'altro, che Lei invidia per tutta la vita... Perché nessuno avrebbe potuto avere un'esistenza diversa da quella che ha avuto...»,<sup>18)</sup> mentre Elvira capisce che amare veramente significa non temere i propri sogni. L'apparizione di Pelegrin è servita così alla fine a dare nuova realtà a un matrimonio sull'orlo del fallimento («Perché non abbiamo saputo essere più sinceri? Ci voleva così poco. Come avremmo potuto capirci! Tu hai represso i tuoi desideri, per anni, come mi hai scritto, per non spaventare me, ed io mi sono vergognata dei miei sogni, per anni, perché sapevo che ti avrebbero spaventato. Uno non voleva deludere l'altro... è la piccola commedia che noi abbiamo recitato così a lungo, così a lungo: finché è arrivato Pelegrin») <sup>19)</sup> scoprendo le possibilità concrete per realizzare il sogno nella realtà.

Già dalla trama è evidente il gusto neoromantico di questa pièce (definita «romanza» anche nel sottotitolo), per cui il tono fra conciliante e sentenzioso proprio di tutta la vicenda di questi improbabili ribelli lascia ogni riferimento realistico per spostarsi nella favola che si svolge fra il mondo inaccessibile del castello patrizio (fuori intanto nevicata da giorni e giorni) e il mondo esotico della nave piratesca. Il trapasso da un piano all'altro, dal ricordo alla realtà e dal presente al passato avviene sulle ali del sogno e soprattutto sulle ali della musica, la nostalgica canzone dei pirati (che però è

appunto soltanto nostalgica, non ha nulla del vitalismo della canzone brechtiana, è un coro a bocca chiusa, serve da sfondo e facilita le dissolvenze) e tutta la vicenda, carica com'è di centoni letterari (amore come colpa, l'uomo come occhio di Dio, neve come morte, poeta come prigioniero, marito come pedante diarista e amante come pirata), si svolge nell'ultima notte di vita di Pelegrin, che dopo aver insegnato la sua sapienza (« Niente maledico di ciò che ho vissuto, e niente di ciò che ho vissuto vorrei di nuovo! »)<sup>20)</sup> muore all'alba assieme ai sogni.

Sulle ali della musica (non la musica di Bach che gli aviatori ascoltano in attesa di partire a bombardare le città tedesche, ma la musica che vi è nella bellezza delle cose semplici della vita) giunge anche il ravvedimento per chi combatte ed è costretto alle atrocità in *Nun singen sie wieder* (« Ora tornano a cantare »),<sup>21)</sup> che, come dice il sottotitolo, è il « tentativo di un requiem ». Scritto da uno che è al di fuori della mischia,<sup>22)</sup> dovrebbe esprimere, al di là di ogni giudizio, « un lontano rimpianto »<sup>23)</sup> per una felicità che non si è stati capaci di intendere, preferendole la violenza. La comprensione infatti è possibile solo nel regno dei morti dove i nemici di ieri, colpevoli delle stesse nefandezze e dello stesso culto della violenza, si ritrovano e si redimono nel ricordo e nello struggimento di una vita felice non vissuta, salvo riconoscere che i vivi non hanno imparato nulla dalla guerra e continuano a parlare di vendetta. Qui il ricordo del maggior successo teatrale zurighese di quegli anni, *The Little Town* di Thornton Wilder, è evidentissimo (si ricordi la scena finale di Emilia fra i vivi del cimitero), ma su di esso si deposita — con effetti assai patetici — il lirismo simbolico di *Santa Cruz*, con agape cristiana fra i morti riuniti in un convento e finale trionfo dell'amore che tutto potrebbe redimere (« L'amore è bello, Benjamin, soprattutto l'amore. Esso solo sa di essere vano ed esso solo non dispera »).<sup>24)</sup>

A Wilder, ma soprattutto a Brecht<sup>25)</sup> guarda Frisch anche in *Die chinesische Mauer* (« La muraglia cinese »),<sup>26)</sup> dove, avvalendosi di tutte le risorse della farsa, fa sfilare sul palcoscenico personaggi storici di tutte le epoche a cui l'« uomo di oggi », in funzione di presentatore-attore, comunica l'irreversibilità della storia alla luce delle recenti scoperte scientifiche e delle nuove armi. Dal momento che l'atomo è divisibile e il diluvio producibile, non vi può essere più ritorno, infatti, per chi confida nella violenza: « Non ci possiamo più permettere la supremazia di una nazione, in nessun punto della terra; il rischio è troppo grande. Oggi chi siede su un trono, ha in mano tutta l'umanità, tutta la sua storia... Il diluvio si può provocare. Da un punto di vista tecnico non è più un problema. Quanto più capaci siamo di realizzare ciò che vogliamo grazie alla tecnica, tanto più ignudi ci troviamo nella situazione di Adamo ed Eva, davanti cioè alla domanda: che cosa possiamo fare? Davanti ad un problema morale ». <sup>27)</sup> Di questa catastrofica ed oggi ormai farsesca pretesa di assurgere a padroni del mondo cre-

dendo di poterlo fissare in un ordine eterno, la testimonianza piú grandiosa è la muraglia cinese, ed è quindi attorno al suo costruttore, l'imperatore Hwang Ti, che questa farsa trova il suo perno ed il suo massimo simbolo. La farsa però piú che sulla scena si svolge — come è detto fin dall'inizio — nella nostra coscienza ed è rivolta a distruggere in noi quelle forme calcificate del nostro pensiero di cui le figure storiche di questa *polonaise* sono l'incarnazione («Luogo della nostra azione: questo palcoscenico — ovvero si potrebbe dire anche: la nostra coscienza. Di qui per esempio le figure shakespeariane, che vagano nella nostra coscienza, le citazioni bibliche ed il resto. Tempo dell'azione: questa sera — un'epoca quindi, in cui la costruzione di muraglie cinesi, è chiaro, sarebbe una farsa»).<sup>28)</sup>

L'imperatore ha assoggettato l'impero, non ha piú nemici, ha realizzato il « grande, vero, definitivo ordine », mentre è iniziata la costruzione della muraglia cinese. L'unico che egli ancora tema è Min Ko cui si attribuiscono versi (brechtiani, del tipo delle poesie di Svendborg) di protesta contro la guerra e la violenza. Viene sospettato un portatore d'acqua (anche questo si chiama Wang), perché al passaggio dell'imperatore non applaude né, dopo, lo calunnia come fanno gli altri: in verità Wang tace perché è muto. Il potente vede però in lui l'ultimo indomabile nemico che l'accusa e davanti al quale egli deve giustificarsi. Con la lunga autoaccusa dell'imperatore che crede così di ripetere soltanto le calunnie di Min Ko (« Il tuo silenzio li sconcerta. Alla fine arrivi a costringerli a dire la verità »)<sup>29)</sup> la farsa volge decisamente verso la morale, additando, attraverso l'impotenza dell'intellettuale di fronte alla violenza sempre risorgente in nuove forme e attraverso la sconfitta di ogni eroismo, quel continente dell'anima in cui solo ormai vi può essere spazio per l'avventura: « Anche a voi, caro giovanotto, rimangono solo i continenti della vostra anima, l'avventura della sincerità. Mai vidi altri spazi della speranza ». <sup>30)</sup>

Forse questa farsa, farraginoso e sconnessa, troppo moralistica per essere divertente, vicina per molti aspetti al gusto delle prime commedie di Dürrenmatt, — e in cui non manca però, al solito, un richiamo alla fugace incompresa bellezza della natura che giustifica nonostante tutto il nostro attaccamento alla vita, — è il tentativo piú evidente di realizzare quella commedia di cui si parla nel diario.<sup>31)</sup> Ma questa intenzione, come pure l'altra di proporre una fetta di realtà di cui ci debba cogliere il senso, soggiacciono al gioco farsesco e soprattutto al peso moralistico che è una caratteristica costante del teatro di Frisch.<sup>32)</sup>

*Als der Krieg zu Ende war* (« Quando la guerra finí »),<sup>33)</sup> ricavato da un fatto realmente accaduto, come Frisch afferma nel diario, ripropone sullo sfondo della Berlino del 1945 e all'alba della pace la necessità di superare il concetto astratto di nemico per cogliere quanto vi è pur sempre di umano al di là delle generalizzazioni e della propaganda. Nello stesso tempo in que-

sta storia di una donna tedesca che accetta di incontrarsi con il colonnello russo che occupa la sua casa per salvare il marito nascosto in cantina, ma che finisce per innamorarsi del nemico, Frisch trova un'occasione propizia per esprimere la sfiducia nella parola, sempre impotente ad esprimere l'Erlebnis, soprattutto l'Erlebnis dell'amore: Stepan Iwanow infatti non capisce il tedesco e proprio per questo, amandolo, Agnes Anders (nome quanto mai allegorico) scopre di poter essere se stessa. Ma il miracolo dura poco, dura cioè finché il marito scoprirà l'inganno e il russo, credendo di essere finito in una trappola, se ne andrà. Il lavoro, l'unico fra le commedie di Frisch che si riferisca ad un episodio di vita reale (e le riserve poste in nota con l'accentuazione dell'eccezionalità, anzi della paradossalità del caso provano indirettamente quanto la vicenda potesse essere scandalosa in quegli anni), risente dello sforzo di risolvere (il marito ha partecipato alle stragi del ghetto di Varsavia, di qui la vendetta dell'ebreo russo e fine dell'incanto) una situazione esemplare che, caricata come è di significazioni universali, non tollera di essere rappresentata nella concisione necessaria all'azione drammatica.

Di *Graf Öderland*<sup>34)</sup> già si è detto; la vicenda subisce sul palcoscenico un ulteriore sviluppo, per cui il procuratore della Repubblica, trasformatosi nel leggendario Graf Öderland, finisce per diventare capo di una rivoluzione in nome di un nuovo ordine sociale, salvo doversi assumere poi il potere (« Chi per essere libero rovescia il potere costituito, assume il contrario della libertà, cioè appunto il potere »).<sup>35)</sup> Questa *Moritat* si situerebbe dunque accanto alle conclusioni del *Matrimonio del signor Mississippi* di Dürrenmatt sul potere come male in sé, esprimendo nello stesso tempo l'assurdità della ribellione. Ma a Frisch manca assolutamente il senso del paradossale, a tal punto che, incerto sul finale, lo lascia oscillare (ma per incapacità di definirlo, non come soluzione a scelta) fra incubo e realtà.

Col paradosso si gioca anche in *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (« Don Giovanni o l'amore per la geometria »)<sup>36)</sup> rovesciando la figura di Don Giovanni e facendone un dispregiatore di ogni emozione amorosa cui oppone il mondo esatto della geometria (« Io ho bisogno di questa purezza, amico mio, di questa sobrietà, ho bisogno di precisione, ho orrore della palude dei nostri stati d'animo... Sai che cos'è un triangolo? È ineluttabile come un destino: una sola figura composta di questi tre elementi che hai a disposizione, e la speranza, l'apparenza di imprevedibili possibilità, questa cosa che così spesso ci confonde il cuore, scompare come una follia di fronte a questi tre elementi »).<sup>37)</sup> Ma Frisch non si mantiene a lungo a livello della parodia letteraria o almeno soltanto in quanto questa gli permetta un gioco farsesco non sempre molto al di sopra delle banalità. Don Giovanni serve in effetti ancora una volta ad esprimere i suoi concetti sull'amore ripetuti nel diario (sconvolto dalla sua situazione di innamorato che amando non sa più farsi un'immagine precisa della sua fidanzata, non accetta di giurarle eterno amo-

re appunto perché la sera precedente alle nozze l'aveva amata ma come una sconosciuta) che trasportati al livello del paradossale dimostrano ancor più la loro esilità, mentre questo stesso livello impedisce ogni rappresentazione psicologica del carattere di Don Giovanni, come l'autore pone in nota.<sup>38)</sup> Alla fine, dopo una farsesca discesa agli inferi per tranquillizzare i suoi molti nemici, egli si ritrova sposato e — nonostante le condizioni — padre.

La stessa oscillazione fra paradosso e troppo scoperta intenzione morale vi è anche in *Biedermann und die Brandstifter* (« Omobono e gli incendiari »),<sup>39)</sup> la cui invenzione dovrebbe muoversi a un livello di tragicommedia per chi ha cattiva coscienza. È la storia, infatti, di un uomo troppo arrendevole e troppo pauroso che finisce per ospitare in casa dei criminali incendiari, i quali, speculando sulla sua paura e senza per altro nascondere le loro intenzioni, organizzano tranquillamente ed alla fine provocano l'incendio della casa di Biedermann e della città intera. Lo scherzo è serio e si presta a varie allusioni. Ma Frisch, quasi ne temesse l'incomprensione, è ricorso a troppe chiarificazioni. Per dare alla cattiva coscienza di Biedermann una causa più precisa, non solo fa delle riserve sugli ingredienti della lozione per capelli che la sua ditta produce e allude alla sua passata adesione al « partito », ma fa intervenire la vedova di un socio licenziato e suicida. Poi, se il senso non fosse ancora chiaro, introduce — ed è questo l'errore più evidente — un coro di pompieri che scandisce la commedia spiegandola con versi classicheggianti (« Ecco, è avvenuto ciò che tutti sapevano già: in destino si è trasformata la stupidità »)<sup>40)</sup> che però non ridicolizzano il loro dovere di tutori dell'ordine né l'ordine borghese in sé. Frisch però è altrettanto lontano dal sarcasmo verso il piccolo borghese cui Dürrenmatt invece (si noti che la commedia è posteriore alla *Visita della vecchia signora*, con cui ha più di qualche punto in comune) attribuisce la causa di ogni catastrofe. Così alla fine — con altro ricordo del successo dürrenmattiano, soprattutto nel coro finale dei cittadini arricchiti di Gullen — Frisch situa Biedermann e Babette all'inferno, ma per breve, perché di fronte all'amnistia generale dei veri colpevoli nel dopoguerra, anche i coniugi troppo accondiscendenti verso le canaglie possono a diritto redimersi.

L'unica pièce in cui Frisch abbia saputo trattenere ragionamenti moraleggianti ed evitare nello stesso tempo astrusità di azione, è *Die grosse Wut des Philipp Hotz* (« La grande rabbia di Philipp Hotz »),<sup>41)</sup> la storia di un uomo che non vuole arrendersi ai compromessi del matrimonio e decide di arruolarsi nella legione straniera, atto con cui tenta di farsi finalmente prender sul serio dalla moglie. È troppo miope però per essere arruolato e tornerà ben presto alla vita di tutti i giorni. In questo breve schizzo (inteso come farsa da rappresentare dopo *Biedermann* che è invece un « Lehrstück ohne Lehre ») sul motivo della convivenza tra uomo e donna, e soprattutto sull'incapacità dell'uomo ad accettare se stesso (motivi dunque ben noti ai

lettori dei suoi romanzi), Frisch ha saputo giocare con verità psicologica ed estro di uomo di teatro.

*Andorra*,<sup>42)</sup> che è il suo massimo successo, ha i difetti già rilevati nelle altre commedie. L'idea è del primo anno del dopoguerra, appartiene anzi alle prime osservazioni sugli andorroni in cui è fin troppo evidente l'allusione agli svizzeri; osservazioni che d'altro canto si rifanno alle intenzioni dei primi romanzi e che, approfondite dall'esperienza di guerra, potevano servire ad applicare il postulato di « non farsi immagine alcuna » anche nello specifico caso degli ebrei. Ricavandone molto più tardi un lavoro teatrale, Frisch intende proporlo come parabola: Andorra è solo il « modello » di una comunità corrotta dal terrore del nemico a cui è disposta a sacrificare il singolo. Questi è Andri che, sfuggito alle persecuzioni antisemitiche dello Stato vicino e adottato da un maestro andorrono senza pregiudizi, al momento della capitolazione serve con la sua morte al ricuperato benessere dei vinti. La vicenda, come si vede, potrebbe accostarsi con la sua critica alla società del benessere — critica qui davvero assai vaga — alla *Visita della vecchia signora*, ma non è certo la micidiale potenza del denaro che Frisch intende far bersaglio della sua satira, quanto l'umano errore di farsi un'immagine fissa del nostro prossimo, nel caso specifico di imporre ad Andri la maschera di ebreo (ebreo infatti non è, il maestro ha fatto credere tale il figlio, avuto dalla straniera, per timore delle reazioni dei suoi concittadini) per farne il capro espiatorio della loro debolezza. Questa psicologizzazione della parabola (per altro non convincente nella connessione fra l'ipocrisia degli abitanti e l'invasione da parte dei nemici) nuoce al lavoro, che risente quasi in ogni scena dello sforzo di mantenere una dimensione e l'altra, la trasformazione di Andri (da non ebreo a « vero » ebreo, ma potrebbe trattarsi anche di un negro o di qualsiasi altro outsider) e l'allusività storica (anche se le divise dei Neri non devono ricordare, come è detto in nota, il regime nazista), tentando poi di riscattare la vicenda nella scenografia del finale.

## I ROMANZI

Più rischiosa diviene « l'avventura della sincerità » quando si escluda la integrazione dello spettacolo e la trama di pensiero si affidi a un più sottile e intimo colloquio con chi la percepisce. La parola consegnata al bianco della pagina, sgombra dell'imprevedibile mediazione dell'attore che ne rinsalda — nel migliore dei casi — il circuito, rinfocola la perplessità del suo rapporto con la realtà, del dire con l'essere.

Osservavamo che l'attitudine primaria di Frisch resta il diario come registrazione di eventi trapassati su un'anima sollecita e beata di coglierli:<sup>43)</sup> qui lo scrittore è davvero antenna di avventure naturali, del cullarsi degli

steli sui baluardi rossastri dell'ex campo di concentramento di Theresienstadt, per esempio, dell'aria ferma fra le rovine. Allo schizzo di natura corrisponde la disponibilità dell'aforisma, sulla stessa vibrazione di malinconia: della fuga del tempo e della finitezza della parola, e in definitiva della sua gratuità: «L'aforistica come espressione del pensiero, che non conduce mai ad un reale e durevole risultato; sfocia sempre nell'infinito, ed esteriormente si conclude soltanto perché si stanca, perché la vigoria del pensiero non basta; e per la mera malinconia che le cose umane siano così, si crea un corto circuito; è tutto un gioco di prestigio per liberarci da una difficoltà insolubile, per avere un attimo di stupore e smettere — per un attimo — di porci dei problemi: e quando piú tardi ci si accorge che non è stato altro che uno schiocco, il prestigiatore è già scomparso — non ci resta che sbalordire osservando che il contrario del suo enunciato, che poco prima ci aveva meravigliati, è altrettanto convincente... noi godiamo della debolezza dell'aforisma che consiste appunto nel fatto che propone solo risultati, ma non esperienze». <sup>44)</sup> La curva di tali vibrazioni — a distanza — diventa però reperto, radiografia dell'anima, nel momento stesso che è un'esatta topografia della piccola striscia di terra su cui viviamo, « questo intrico fantastico e torbido di melma e di erbe acquatiche, tranquilli e lontani da ogni sospetto, come di fronte al nostro inconscio ». <sup>45)</sup> Scrivere significa dunque anche registrarsi, anzi essere registrati, « la penna di un ago di sismografo... ed effettivamente non siamo noi che scriviamo: veniamo scritti. Scrivere vuol dire: leggere se stessi... Rendendo testimonianza, rendendo visibile lo zig-zag dei nostri pensieri, possiamo al massimo conoscere il nostro essere, conoscere il suo disordine e la sua segreta unità, la sua inevitabilità, la sua verità, quella che non possiamo esprimere direttamente, partendo ad un singolo istante... ». <sup>46)</sup>

La scrittura come fissaggio è quindi di sua natura « non veridica, disperata autodifesa a spese della veridicità » di chi « ha messo piede nel caos », <sup>47)</sup> ma essa tende d'altra parte e pretende alla verità come scelta, come atto libero e determinante, e non solo come fuga: *l'aperçu* si aderge a definizione. Niente di piú struggente dei giorni in cui non si lavora; non scrivere è essere sopraffatto dalla realtà, aver perduto il filo di Arianna in un labirinto che ci annienta con le sue ossessionanti visioni (« Sono periodi in cui non si può passare per i sobborghi senza essere logorati dalla vista della loro pietrificazione, che cresce selvaggia e informe. Il modo con cui un uomo mangia o ride, uno sconosciuto qualunque; il modo con cui uno sul tram si pianta ogni volta davanti alla porta, quando altre persone vogliono scendere, può farci disperare dell'umanità... Grandi e piccole azioni non si distinguono piú; né le une né le altre sono piú realizzabili. L'enormità della paura. Restiamo come fulminati dinanzi ad ogni notizia di miseria, di disordine, di menzogna, di ingiustizia »). <sup>48)</sup> La soddisfazione della forma raggiunta diventa perciò quasi gioia kafkiana: « Se ci riesce anche solo la forma

di un'unica frase, che apparentemente non ha nulla a che fare con tutto ciò che accade intorno a noi, quanto poco ci tocca ciò che di enorme e informe ci cova nell'anima e ci minaccia all'intorno. L'umana esistenza, ad un tratto, ci sembra possa essere senz'altro vissuta, riusciamo a sopportare il mondo, perfino quello reale, a gettare uno sguardo nella sua follia; vi riusciamo nella folle speranza che il caos si lasci ordinare, si lasci comporre come una frase, e la forma, ovunque si realizzi, ha una virtù di consolarci che non ha uguali». <sup>49)</sup> La parola acquista l'affilatezza dell'arma, una sonorità al limite: «Ciò che conta: l'indicibile, il bianco tra le parole, e sempre queste parole parlano di cose secondarie, di ciò che in fondo non pensiamo. Quello che ci sta a cuore, l'essenziale, nel migliore dei casi, si lascia circoscrivere, il che significa letteralmente: scriviamo girandogli intorno. Lo si accerchia. Si formulano enunciati, che non contengono mai la nostra esperienza vissuta, che resta indicibile; essi la delimitano, il più da vicino, il più esattamente possibile, e l'essenziale, l'indicibile, appare, nel migliore dei casi, come una tensione fra questi enunciati.

Per cui non ci si dovrebbe stupire che tutto ciò che si esprime cada in un certo senso nel vuoto. Si dice ciò che non è la vita, lo si dice per la vita. Il linguaggio lavora come uno scultore che maneggia lo scalpello, spingendo il vuoto, il dicibile, verso ciò che è segreto, verso il vivente. Sussiste il pericolo di spezzare e distruggere il segreto, ed insieme il pericolo opposto: di smettere prima del tempo, di lasciare il blocco quasi informe, di non individuare, di non afferrare, di non liberare il segreto da tutto ciò che sarebbe ancora dicibile, in breve, di non penetrare fino all'ultima superficie.

Questa superficie di tutto ciò che in definitiva è dicibile, la quale dovrebbe coincidere con la superficie del mistero, questa superficie immateriale, che esiste solo per lo spirito e non in natura (per quanto anche nella natura non esista una linea fra i monti e il cielo) è forse ciò che si chiama forma? Una specie di limite sonoro». <sup>50)</sup>

Questa lunga citazione, che è anche la più impegnativa dichiarazione di Frisch sul rapporto fra linguaggio e realtà, fa chiaramente intendere che se una trasformazione del caos vi ha da essere («... perché chi restasse sincero fino in fondo, una volta messo piede nel caos non ne farebbe più ritorno — oppure dovrebbe averlo trasformato»), <sup>51)</sup> ciò significa rifarsi alla *fabula*, come finzione di una esperienza inesprimibile la quale, non potendo essere che profondamente autobiografica, sarà appunto la storia della ricerca della autenticità, o per lo meno, la dimostrazione della non-autenticità.

Ma come arrivare al racconto? Come dare qualcosa di più degli aforismi, «corolle di fiori strappati dai bambini senza radici che le nutrano»? Sono le domande radicali, quelle che nel diario pone solo Marion, l'ingenuo.

È evidente con ciò che il problema della comunicazione di un'esperienza è problema del romanzo, della storia di un uomo, che offre lo spazio per il

vero spettacolo che è sempre quello dell'anima. Ora qui, soprattutto qui, al massimo dell'esposizione al pericolo dello scetticismo totale, lo soccorre — ausilio estremo di fronte allo sconforto delle avanguardie — la coscienza di un privilegio che ora si conferma come anticipazione: la virtù particolare della sua piccola nazione (« La nostra patria è l'uomo »)<sup>52)</sup> diviene necessità all'alba della pace, qualificandosi come necessaria scelta dell'umanità di fronte alla barbarie, nell'imminenza di un diluvio tecnicamente provocabile. L'avanzata verso il caos perde la sua presunta tragicità, ritrovandosi alle spalle un ordine che ad ogni rientro si riconferma. Se il « caos » cui Dürrenmatt afferma di affidare le sue creature si rivela alla fine intenzione precisa di un abile e sadico burattinaio, Frisch riconosce o sceglie solo la propria situazione: « Alla fine ci capita sempre ciò che era ora che ci capitasse ». Spentesi le preoccupazioni immediate dei primi anni del dopoguerra (registrate quasi tutte nel 1946) quella « amplificazione della patria interiore »<sup>53)</sup> che gli si rivela all'alzarsi della barriera con il grande popolo della stessa lingua, si allarga ad un piano europeo e non comporta più lo sgomento con cui Marion aveva visto che i gesti delle sue marionette erano la realtà. Il segno di questa parificazione<sup>54)</sup> è nel ridimensionamento del problema fra essere e pensiero in quello di vita e tecnica. Di esso vi è qualche accenno nel diario, accompagna l'avventura di Stiller-White, e diventa fondamentale in quella di Walter Faber.

La finzione di *Stiller*<sup>55)</sup> sembra, per molte pagine, perfetta: il personaggio è posto qui fin dall'inizio nella situazione di dover scrivere la propria vita, « la verità, la pura e semplice verità » (come gli impongono consegnandogli dei quaderni vuoti), esposto quindi direttamente all'« avventura della sincerità » e all'insidia della parola. Ora il passeggero con passaporto americano arrestato alla frontiera svizzera perché sospettato di essere Anatol Ludwig Stiller, di professione scultore, residente a Zurigo e scomparso sei anni prima, nel 1946, in coincidenza con un intrigo di spionaggio internazionale, rifiuta non solo quell'identificazione ma, come ben presto ci si accorge, qualsiasi identificazione con un personaggio che, dall'esterno, dagli altri, gli venga attribuito. Non accetta una parte, non intende entrare in un ordine. C'è, sí, il nome di White, James Larkin White, New York, ma non occorre lo zelo delle guardie di frontiera per stabilire che il passaporto è falso. La sua affermazione più frequente è « io non sono Stiller », con cui inizia anche il romanzo, e l'aspirazione è per una libertà totale, non più schedabile.

Ma se egli intende dimostrare di non essere Stiller, deve scrivere, appunto, la propria vita. Sicché il romanzo *Stiller* è il diario di White chiuso nella cella, in attesa del processo. Ma che cosa scrivere? Vi è da una parte la consapevolezza dell'incapacità della parola a cogliere la realtà anche dei fatti più semplici, dall'altra l'insidia della scrittura, per cui scrivere significa comunque assumere e svolgere una parte, diventando alla fine lo stesso di-

sordine, una radiografia. Se questo valeva — come si è visto — già per il diario dell'uomo Frisch, qui scrivere diventa un fatto esistenziale, il personaggio dovrebbe scegliere cioè la propria vita nell'attimo stesso in cui la scrive. Ed anche il diario-romanzo soffre così della stessa antinomia espressa dal doppio motto kierkegaardiano premesso al romanzo, entro cui si svolge l'impossibile avventura di un uomo per la propria libertà: « ... Ecco perché l'uomo fa tanta fatica a scegliere se stesso, perché in questa scelta l'assoluto isolamento è identico alla piú profonda continuità, perché con essa si esclude assolutamente ogni possibilità di diventare qualcosa di diverso, anzi di trasformarsi in qualcosa di diverso.

... mentre in lui si desta la passione della libertà (e si desta nella scelta, allo stesso modo che nella scelta stessa essa si presuppone), egli sceglie se stesso e lotta per questo suo possesso come per la propria beatitudine, e in ciò sta la sua beatitudine. »<sup>56)</sup>

Che cosa scrive dunque il nostro personaggio? Innanzitutto quello che gli succede in prigione, gli interrogatori cui è sottoposto, i confronti, le pretese di riconoscimento. Ma quando si cerchi di andare piú a fondo, di guardare al di là del suo costante rifiuto, per ricostruirgli in qualche modo un passato, egli si cela dietro a spumeggianti fantasie di paesi lontani. È questa una delle piú riuscite invenzioni del romanzo in cui lo stile sempre attento di Frisch si scarica nella magniloquenza, preso in una sonorità di fabulatore sempre accorto, ironicamente accorto della propria abilità. Visioni del Messico, del Texas, del Sud-America, dei quartieri negri di New York, di avventure e di atroci delitti commessi nella giungla.

Accanto a queste pagine di spuma fantastica, vi sono racconti piú brevi e nitidi, generalmente storie di mariti incompresi, vicini a quelli del diario, ma piú divertiti e snelliti, piú vicini allo stile di una parabola. Isidor, ad esempio, è un uomo dabbene non disposto però a sopportare che la moglie dopo ogni sua assenza gli chieda dove sia stato, sicché, quando dopo un lungo, impreveduto soggiorno nella legione straniera tornerà a casa e si sentirà porre la solita domanda, abbandonerà casa e famiglia per sempre (non senza aver falciato con una mitragliata la torta di crema).

Fra fantasie e « parabole » (se vogliamo chiamare così i due toni diversi di racconto, visionario il primo, moraleggiante il secondo) avviene un'osmosi a mano a mano, si direbbe, che il materiale comunque narrato va ispessendosi, in modo che alcune di quelle fantasie (la discesa nella caverna, ad esempio) sono in verità delle « parabole », ed alcune parabole (soprattutto quella del fannullone Rip van Winkle che perde il tempo a narrare storie, come continuasse a rimettere in piedi dei birilli subito abbattuti da giocatori vestiti come i suoi ardimentosi antenati) sono un commento moraleggiante alla smania di fantasie. L'osmosi si prolunga poi includendo gli appunti di vita di carcere, generalmente tramite il sogno; la lettura occasionale della Bibbia,

per esempio, si ripresenta nel sogno a modificare un incontro della giornata precedente, finisce poi per provocare una modificazione nella parabola di Isidor (marito e moglie si mostreranno a vicenda le mani piagate per riconoscersi) e riapparirà alla fine nel motivo della vita sbagliata come croce da prendere cristianamente su di sé. Così un ricordo della vita militare (che conosciamo dal diario) torna in una scena di confronto in caserma, l'incubo kafkiano del padre ubriaco e seminudo in un sobborgo di New York si ripresenta nel confronto diretto con il padre nell'atelier in demolizione, ecc. Tra visioni, parabole e casi di giornata, nel loro ripetersi e nel loro relativo variare, traluce alla fine qualche traccia del passato del personaggio che parla, ma relativizzata ed ambigua com'è, contrappuntata dal continuo accenno all'impotenza della parola rispetto alla realtà, finisce per occultare ancor di più il personaggio, lasciandogli la propria disponibilità. A riempire quel vuoto intervengono sí le persone che hanno conosciuto direttamente Stiller prima della sua scomparsa, la moglie, l'amante, il marito dell'amante, amici e parenti di amici. Ma i loro racconti differiscono, non tutto si dice (vedi per esempio il racconto di Sibylle e di Rolf sull'incontro in ufficio, dopo il distacco da Stiller), tutti sono legati a quella legge del preconetto da cui Stiller tenta — radicalmente — di liberarsi.

Sugli uni e sugli altri, sulle fantasie del prigioniero come sulle pretese relazioni concrete degli altri, pesa poi la minaccia della tecnica, che offrendoci immagini e parole già compiute, restringe ancor di più i limiti della fantasia e rafforza la tendenza a farsi un'immagine unica e definitiva delle cose. « Viviamo nell'epoca della riproduzione. La maggior parte delle immagini che formano il nostro patrimonio personale non le abbiamo mai viste con i nostri occhi, o, per essere più precisi, le abbiamo viste con i nostri occhi, ma non nel luogo dove stanno; noi vediamo, sentiamo e sappiamo a distanza. Non occorre aver mai lasciato questa cittadina per aver ancora oggi nell'orecchio la voce di Hitler, per conoscere lo scià di Persia a tre metri di distanza e per sapere come urla il monzone sull'Himalaya, come si presenta il fondo del mare a mille metri di profondità. Oggi tutti lo possono sapere. E sono per questo forse stato a mille metri sott'acqua; o anche soltanto quasi sull'Everest (come gli svizzeri)? E con la vita interiore dell'uomo è la stessa cosa. Oggi tutti possono sapere ciò che vogliono. Che io conosca i miei istinti distruttivi non attraverso C. G. Jung, la gelosia non attraverso Marcel Proust, la Spagna non attraverso Hemingway, Parigi non attraverso Ernst Jünger, la Svizzera non attraverso Mark Twain, il Messico non attraverso Graham Greene, la mia paura della morte non attraverso Bernanos, il mio " non arrivare mai " non attraverso Kafka, e ogni sorta di altre cose non attraverso Thomas Mann, per tutti i diavoli, come posso dimostrarlo al mio difensore? È vero, non occorre neppure aver mai letto tutti questi signori, si conoscono già attraverso i propri conoscenti, che a loro volta li hanno già di seconda mano.

Che razza di epoca è mai la nostra! Non vuol dire assolutamente piú nulla aver visto dei pesci spada, aver amato una mulatta, tutto questo si può anche averlo visto in un cortometraggio e avere dei pensieri, oh Dio, in questi tempi è già una rarità trovare un cervello capace di plagiare con convinzione un determinato modello, denota già personalità vedere il mondo con Heidegger e soltanto con Heidegger; noi nuotiamo in un cocktail che contiene pressappoco tutti, preparato da Eliot nella piú raffinata maniera, e dappertutto sappiamo il come e il quando, e neppure le nostre descrizioni del mondo sensibile, come ho detto, hanno qualche valore; oggi per noi non vi è piú alcuna terra incognita... ». <sup>57)</sup>

Abbiamo riportato la lunga citazione, perché il motivo, insistito soprattutto nella prima parte, accredita la fine del romanzo, sembrando davvero coincidere con la problematica del personaggio centrale. <sup>58)</sup> Questi viene riconosciuto infatti da una fotografia nel giornale, il suo difensore crede solo a ciò che è attestabile con fotografie, egli stesso riconosce Davos attraverso Thomas Mann, il Mediterraneo è blu come nei manifesti, la vita coniugale si svolge secondo i dettami dei romanzi, un amico si suicida con la tecnica appresa nella cronaca nera. Ma se un settimanale non dice il vero nemmeno sulle tecniche moderne per la lotta contro i parassiti, come potrà essere vero ciò che dice sui rapporti fra Julika e lo scomparso Stiller?

Questo gioco di specchi e di ambiguità, di sogni fluttuanti sui vari strati di narrazione, di ricordi rovesciabili, di situazioni riflesse, sembrerebbe salvare l'esperienza inesprimibile del personaggio, lasciandolo sfuggire vivo dalle nasse di una storia, lasciandovi al massimo la pelle, come un serpente a primavera, ciò che egli non è o non è piú, il massimo che si possa dire, « un estremo confine sonoro ». <sup>59)</sup> Dietro di sé lascerebbe un vuoto perfetto, intrecciato di aforismi e di spumeggianti fantasie, e al lettore lascerebbe uno di quei libri « cortesi » di cui si dice nel diario, che si lasciano cioè integrare da chi legge, sulla scia, qui, di una malinconia per una esperienza che non si lascia piú comunicare. Stiller ne avrebbe insomma salva la « vita ».

Ma quel vuoto non è un vuoto tragico, che indichi una totale divergenza, cioè, fra sé e la realtà. Fin dall'inizio vi si infila infatti una buona dose di umorismo, quando il viaggiatore straniero rifiuta di parlare senza aver prima bevuto whisky, unico modo per non lasciarsi persuadere di essere un altro. E proseguendo nella lettura, nonostante la buona volontà e la curiosità per un brillante gioco stilistico, è difficile far credere a se stessi che White non sia Stiller, che quella continua pungente critica alla Svizzera unita alla magistrale capacità di descrivere (nonostante tutte le remore della parola!) il paesaggio del lago di Zurigo, venga da uno straniero, mentre chi ha dietro di sé la recente lettura del diario, vi scorge la traccia fin troppo evidente dell'autobiografia. Stilisticamente, dopo il primo quaderno (il romanzo comprende i sette quaderni del diario del supposto Stiller in carcere e un'appen-

dice del procuratore della Repubblica suo amico) si assiste ad un alternarsi di capitoli a struttura composita (vita di carcere, fantasie, parabole) con capitoli completamente dedicati alla registrazione (« ... io metto a verbale... ») dei ricordi di una persona, Julika, Sibylle o Rolf, scritti in uno stile che non sa piú di indugio e non solleva dubbi sull'autenticità del resoconto.

E il contatto fra i due piani, quello dei resoconti altrui e quello della memoria repressa del protagonista, avviene allorché questi riconosce la stessa lotta per la propria affermazione individuale, lo sforzo per « essere identico a se stesso », pur sempre riferito ad una persona, e in sostanza a Julika, la quale nel momento stesso del suo ricupero come altra e viva rispetto al ricordo ed alla recriminazione, assomma in sé tutto il fascino e l'angoscia di una realtà sempre creduta o voluta irraggiungibile. A questo punto, nel vuoto della narrazione rifluisce a grandi fiotti il ricordo, che ripercorrendo la storia di sé, riannoda tutti i fili di un discorso disperso sul vario intersecarsi dei piani della narrazione, rientrando alla fine, sul ritmo delle stagioni in cui sempre, come naturale sua esaltazione, si è disposta l'avventura, in un'immagine ferma e fugace insieme della natura in cui il protagonista riconosce il proprio presente e il proprio passato, senza piú alcuna angoscia della ripetizione: « Che gli anni passano e molto accade, chi lo vede? Tutto è uguale, spazi pieni di esistenza, nulla ritorna a noi, tutto si ripete, la nostra esistenza sta sopra di noi come un attimo... Per qualche momento è come se il tempo si arrestasse, intorpidito dalla beatitudine; Dio si guarda ed il mondo trattiene il respiro prima di cadere nella cenere del crepuscolo... ».<sup>60)</sup>

Ma il romanzo non si ferma qui, né si può fermare qui. Abbiamo detto che quel vuoto non è tragico, assoluto, irrimediabile. Nel periodo trascorso in carcere, fra resoconti, fantasie e parabole, con la stessa intensità con cui protestava la sua dissomiglianza dallo scultore svizzero scomparso, Stiller aveva annotato l'assurdità della sua impresa. Il volo nel nulla, sorretto solo dalla propria volontà di non cadere (« ... dover volare nella fiducia che il vuoto mi sostenga, un salto senz'ali, quindi semplicemente un salto nel nulla, in una vita non vissuta, nella colpa dell'omissione, nel vuoto quale unica realtà che mi appartiene, che mi può sostenere... »),<sup>61)</sup> come fuga da ogni comportamento imposto (« Non sono Stiller. Che cosa vogliono da me! Sono un povero infelice, inutile, insignificante, che non ha alcuna vita dietro di sé, assolutamente nessuna. A che scopo queste mie chiacchiere? Soltanto perché mi lascino il mio vuoto, il mio nulla, la mia realtà, perché non vi è fuga e quello che essi mi offrono è fuga, non libertà, fuga in una parte da recitare. Perché non la smettono? »)<sup>62)</sup> si rivela impossibile. Non solo la impossibilità di raccontare la propria vita condanna a rimanere come gli altri ci vedono o ci hanno visto, la stessa scelta totale di sé, come annunciava il motto kierkegaardiano premesso al romanzo, costringe alla continuità. L'avventura è così contestata all'interno, la tela distrutta mentre la si tesse: l'impresa di

uscire dall'ordine per affrontare (e scrivere) la vita fuori degli schemi, risulta alla fine la prova piú evidente (e scritta) della propria debolezza. Il conflitto di Stiller non si configura come disparità assoluta fra vita e parola, o tecnica e fantasia, il problema è piú particolare, motivabile, tanto riconducibile alla psicologia da comprometterne la tipicità.

La debolezza di Stiller è descritta dai racconti di Julika, Sibylle, Rolf, tutti d'accordo nella caratterizzazione fondamentale; alla fine « White » stesso la riassume come segue:

« Adesso vedo il loro scomparso Stiller con una certa precisione: è effettivamente molto femminile. Dà la sensazione di non possedere una volontà e, in un certo senso, ne ha anche troppa, nel modo cioè in cui egli la usa, nel non voler essere se stesso. La sua personalità è vaga, di qui una certa tendenza ai radicalismi. La sua intelligenza è media, ma per nulla educata; si abbandona piú volentieri alle idee improvvise e trascura l'intelligenza, perché l'intelligenza pone di fronte a decisioni. Talvolta si rimprovera di essere vile ed allora prende delle decisioni che poi non gli è possibile mantenere. È un moralista, come quasi tutti quelli che non sanno accettare se stessi. Qualche volta si mette in inutili pericoli o in pericolo di vita per dimostrare a se stesso che è un lottatore. Ha molta fantasia. Soffre del classico complesso di inferiorità di chi pretende cose eccessive da se stesso e il sentimento fondamentale in lui, di essere sempre in debito, egli lo considera il suo lato profondo, perfino la sua religiosità. È un uomo piacevole, ha fascino e non litiga. Quando con il fascino non c'è nulla da fare, allora si ritira nella sua malinconia. Vorrebbe essere sincero. Questo insaziabile bisogno di sincerità nasce anche in lui da una particolare forma di finzione; si diventa sinceri fino all'esibizionismo per superare l'unico punto dolente, con la coscienza di essere però particolarmente sinceri, piú sinceri degli altri. Non sa dove sia esattamente questo punto, questo buco nero che riappare continuamente ed ha paura, anche quando non c'è. Gli piace lasciare tutto in sospeso. Appartiene a quella categoria di persone alle quali, ovunque si trovino, viene sempre forzatamente in mente come sarebbe bello essere in un altro luogo. Rifugge dall'*hic et nunc*, almeno interiormente. Non ama l'estate, come del resto nulla di ciò che dura, ama invece l'autunno, il crepuscolo, la malinconia, la caducità è il suo elemento. Le donne hanno con lui facilmente la sensazione di essere capite. Ha pochi amici tra gli uomini. Fra gli uomini non si sente uomo. Ma nella sua paura fondamentale di essere insufficiente ha in effetti paura anche delle donne. Conquista di piú di quanto è in grado poi di conservare, e nel momento in cui la compagna ha intuito i suoi limiti, perde ogni coraggio; non è preparato e neppure è in grado di essere amato per l'uomo che è e per questo trascura involontariamente ogni donna che lo ama sinceramente, perché se prendesse veramente

sul serio il suo amore sarebbe costretto ad accettare anche se stesso. E ne è ben lontano! »<sup>63)</sup>

La causa dei successivi scacchi di Stiller (l'episodio della guerra di Spagna, il fallimento del matrimonio con Julika, l'abbandono di Sibylle, per non dire del suo fallimento di artista) si spiega così come incapacità di accettare se stesso, con limiti e difetti, come gli predica il savio Rolf (« Rassegnati e sei libero, la tua prigione si apre non appena sei disposto a uscirne in tutta la tua nullità, in tutta la tua impotenza »).<sup>64)</sup> Niente di più demoniaco della pretesa dell'impossibile, che invece è solo « un invito alla neurosi e non ha nulla a che fare con una vera aspirazione, la quale presuppone l'umiltà di fronte alle nostre limitate possibilità ».<sup>65)</sup>

Dopo aver predicato a se stesso ed agli altri questa necessità, al momento della sentenza che lo proclama identico allo scultore zurighese scomparso (ma essenzialmente dopo il suo « mistico » riconoscimento nella natura), Stiller si propone appunto di accettare se stesso: la prova è Julika, la vita con lei. Ma questa prova fallisce: ancora una volta egli attende dall'amore un miracolo che lo trasformi. Se forse Stiller ha avuto la forza di riconoscere se stesso — come gli osserva Rolf — non ha avuto quella di accettarsi per agire: « Il riconoscimento di sé come malinconia per tutta la vita, come intelligente punto di contatto con la nostra precedente rassegnazione è molto frequente, e persone di questa specie sono talvolta per noi i più simpatici commensali; ma che cosa è per loro? Hanno abbandonato un ruolo sbagliato e questo è già qualcosa, certo, ma non basta per ricondurli alla vita... Occorre una estrema forza vitale per accettare se stessi ».<sup>66)</sup> A guidarlo in questo passaggio dall'uomo estetico all'uomo etico è ancora Rolf, che è davvero l'io migliore di Stiller, tanto coincidono le opinioni dei due sul caso Stiller e tanto onestamente egli è riuscito a risolvere le situazioni in cui si è trovato. Rolf gli suggerisce anche il rimedio estremo e definitivo: la preghiera, la fede: « Senza la certezza che esiste una realtà assoluta, non posso naturalmente pensare che si possa arrivare mai ad essere liberi... »<sup>67)</sup> Tu tenti continuamente di accettare te stesso senza accettare qualcosa come Dio. E ora si dimostra che questo è impossibile. Egli è la forza che ti può aiutare ad accettarti veramente... Ti attacchi alla tua impotenza, che prendi per la tua personalità e invece conosci così bene la tua impotenza... ».<sup>68)</sup> Ma Stiller non può accettare la vita come croce, da Dio si attende ancora una trasformazione di sé, e dopo la morte di Julika continua a vivere solo e muto.

Da questa ultima prospettiva di una rieducazione morale del personaggio che contesta all'interno la sua stessa avventura, prospettando neurosi da un lato, rinascita religiosa dall'altro, non è da meravigliarsi che il romanzo perda il suo interesse stilistico, e passando al resoconto di Rolf sulla vita di Stiller fuori del carcere, raccolga assieme a un personaggio tradizionale, tutto un repertorio di motivi (l'amore-odio per l'efebica danzatrice, pro-

blemi dell'artista fallito), di scene patetiche (la distruzione dell'atelier di scultore i cui abbozzi vanno in polvere al solo toccarli), di simboli (la « ferme vaudoise » come un guazzabuglio di oggetti *Kitsch*, quasi a stornare dubbi di « vita semplice »), di ricordi letterari (Davos e il gesuita ammalato). Né stupirà apprendere infine che l'angoscia di Stiller, il suo inespriabile « angelo », non è il dramma della vita rispetto alla parola, come poteva sembrare all'inizio, ma l'Erlebnis di una notte di delirio all'ospedale dopo un fallito suicidio.

Eppure forse proprio in questo (ancor più che nel preciso ritratto di intellettuale elvetico, descritto nelle sue angosce e nelle sue abitudini, o nella continua satira del suo paese),<sup>69)</sup> in questo scontro fra brillante esercizio stilistico con una trama in fondo tradizionale e definitivo trionfo di quest'ultima, Frisch è riuscito a dare un'immagine concreta delle velleità e delle possibilità di un intellettuale svizzero. Riemergendo dalla « caverna » del romanzo, dall'« arsenale sotterraneo di metafore » e tradendo la sua prima ambizione, è riuscito a ripetere in una figura l'interrogativo così frequente nel diario: « Aubrechen... Wohin? »; questo, mentre accenna ad una vocazione di fuga, mette in guardia dall'esperimento, indicando infine più concretamente verso quell'« avventura di essere svizzero », a cui si riferisce anche Dürrenmatt, e che suppone alle spalle un mondo consolidato o almeno nessuna alternativa ad una situazione che, qui ed ovunque, si circonfonde dello splendore di una natura che la beatifica.

Molto minore interesse merita *Homo Faber*,<sup>70)</sup> il successivo romanzo di Frisch, perché è una chiara applicazione della situazione di Stiller ad un caso estremo. Quella aveva ancora consistenza, perché oltre ad una invenzione stilistica che la sosteneva, si svolgeva in lui un panorama elvetico che dava occasione frequente all'osmosi autobiografica e lasciava affiorare tutta una gamma di reazioni capaci di rimpolpare con veridicità l'assunto simbolico. In *Homo Faber*, invece, nonostante l'abilità della disposizione del racconto,<sup>71)</sup> tutto è previsto fin dall'inizio, dato che questo svizzero trapiantato negli Stati Uniti, cieco sostenitore del primato della tecnica sulla vita e sul sentimento, merita davvero un castigo esemplare. Se il teatro, come s'è visto, aveva prodotto solo variazioni sul tema « non farti immagine alcuna », rispetto alla « onnipresenza del possibile », questo romanzo è il corollario alla « conversione » di Stiller: là, necessità di accettare se stesso (debolezze, sconfitte, ma soprattutto la irrilevanza della propria ribellione), qui dimostrazione *ad absurdum* della sconfitta di chi non intuisca l'esile base della propria sicurezza. Di più, vi è il trapianto della vicenda in un mondo altamente tecnologizzato e internazionale, senza più quel *medium* di una natura urbana e placata in un ritmo umano, sicché l'asfissia sentimentale richiederà qui, come antidoto, l'intrico lussureggiante della giungla e l'intervento del destino in

veste greca. La vicenda cioè, nell'esile rapporto fra una trama di pensieri e sentimenti affiorati in una situazione particolare come appunto è quella svizzera, ed il grande mondo moderno, soccombe e trova scampo solo nell'allegoria.

Walter Faber ha tutti gli attributi dell'uomo della tecnica: scettico, egoista, solitario, calcolatore, privo di fantasia. Vive in America, lavora all'Unesco con un importante incarico nella sezione per l'aiuto tecnico ai paesi sottosviluppati, nei suoi frequenti viaggi si serve solo dell'aereo, vive lussuosamente, ha un'amante mannequin. La sua sicurezza s'infrange ad un insolito incontro sul solito aereo per Caracas: un volto di giovane tedesco lo mette in imbarazzo, gli ricorda qualcuno, poi un improvviso malore, la tentazione di non proseguire il viaggio, finché una panne dell'aereo costringe ad un atterraggio di fortuna nel deserto del Messico. Seguono forzati giorni di ozio, ma anche di rivelazione: Herbert, il tedesco che viaggia con lui, è fratello di Joachim, suo ex compagno di università, ora in Guatemala a dirigere una grossa piantagione di tabacco per una ditta tedesca. L'improvviso incontro e i ricordi che esso ridesta (Joachim ha sposato Hanna, la donna da cui Faber attendeva un figlio e che ha rifiutato di sposare per non compromettere la propria carriera allora agli inizi) lo inducono ad un viaggio nella giungla, dove, se pur trovano Joachim impiccato, gli si rivela lo spettacolo di una natura trionfante su ogni intervento tecnico, su ogni monumento civile (dai monumenti dei Maya alla jeep arrugginita), fertile e minacciosa, vita e morte strette in uno stesso ritmo esultante. Il risultato sarà per Faber un vago rallentarsi del suo entusiasmo, l'intuizione di incapacità e di incompetenza, la voglia di giornate senza lavoro e senza urgenza. Ma di disdetta in disdetta, la ragazza incontrata sulla nave per Parigi e diventata sua compagna nel viaggio in Italia, si rivela figlia di Hanna. Il viaggio in Grecia condurrà alla tragedia: Faber ha amato la propria figlia. L'incontro con Hanna (e la conseguente rivelazione) è dovuto ad un incidente anch'esso grave di significati mitologici: una vipera morde Elisabeth proprio nel momento in cui la felicità di entrambi sembra aver trovato nel paesaggio di Corinto uno sfondo di trasfigurazione. Certo, Elisabeth muore e Faber scrive le ultime pagine del suo « resoconto » proprio mentre attende di essere operato per un male inguaribile. Prima, però, Faber tenterà ancora di sfuggire al proprio destino ripercorrendo — quasi fosse un film ripetibile senza più sorprese e senza più pericolo — le tappe della sua avventura, andando incontro ad una serie di delusioni: a New York non trova più il modo di entrare nel proprio appartamento che però risulta occupato, in Guatemala Herbert (che ha sostituito il fratello nella piantagione di tabacco) è inebetito, a Düsseldorf i film sulla situazione in Guatemala non interessano a nessuno. Prima di morire, Hanna, ad Atene, gli darà una eloquente spiegazione degli errori di un tecnico troppo ambizioso (« ... la tecnica come un trucco per sistemare

il mondo così che non dobbiamo viverlo concretamente. Mania del tecnico di rendere utilizzabile la creazione perché non la sopporta come partner, non sa che farsene... tu non consideri la vita come un organismo, ma come una semplice addizione, perché non hai alcun rapporto con il tempo, né alcun rapporto con la morte... Il mio errore con Sabeth: ripetizione, mi sono comportato come se non ci fosse vecchiaia, perciò contro natura...». <sup>72)</sup> Hanna stessa non è immune da una snaturata ostinazione, sicché dopo un tentativo di fuga, si ritroverà ad Atene, tormentata dalle stesse Erinni.

Tutto ciò come una tremenda parabola della *hybris* moderna, senza ironie e senza quella «ottica doppia» (progresso della malattia-resipiscenza con mostruose allucinazioni) che salverebbe il romanzo dalle troppe banalità. <sup>73)</sup> A poco serve, come si è detto, la dislocazione cronologica della narrazione per cui la prima «stazione» viene scritta a Caracas durante un soggiorno di cui si parla nella seconda «stazione», e per cui soprattutto il lettore è informato dell'incesto prima che esso avvenga, evitando una scoperta improvvisa e cooperando a stendere sopra l'avventura (dal primo «disturbo» all'attesa dell'operazione) un velo di malinconia. Di tale malinconia s'ammanta il destino di Walter Faber in una prospettiva posteriore, nella stesura del diario per il quale, anche se in un'atmosfera pesante di allusioni mitologiche, si rivela valido quel principio («Alla fine ci capita sempre ciò che era ora ci capitasse») che, come si è visto, è alla base dell'atteggiamento diaristico. Faber si discolpa del suo destino mentre lo trascrive, interpretandolo come «caso limite del possibile», ma egli ne è nello stesso tempo attratto come da una crudele medusa che promette rivelazione autentica di se stessi nell'attimo in cui uccide.

Ma vi è un momento — anche qui — in cui il caso si spopola delle allusioni mitologiche e si dispone su uno sfondo più noto: nel suo ultimo viaggio Faber sorvola le Alpi e si congeda dalla Svizzera, il cui paesaggio si circonfonde ancora una volta dello splendore di un'oasi paradisiaca, goduto nella gioia inesprimibile dell'attimo, su cui si riversa la riscoperta del senso della metafora: la breve zona della nostra vita, dalle città ai campi, ai boschi, alle vette su una delle quali, come un estremo segno di vita che è già segno di morte, brilla, un po' troppo pateticamente, una croce.

Con *Mein Name sei Gantenbein* («Il mio nome sia Gantenbein») <sup>74)</sup> Frisch riparte dalla situazione di Stiller, non solo ricollocando la trama in un paesaggio noto ed alieno alla sussunzione nel mito, ma soprattutto cogliendo quella situazione dal di dentro, tentando l'«avventura della sincerità» nell'intimità della sua stessa progettazione narrativa.

Stiller, come si è visto, aveva invano cercato di uscire vivo dalla sua storia, avulso dal proprio passato, perché in definitiva, a posteriori, i fili di una trama abilmente scomposta si riannodavano finendo nelle secche di un

romanzo tradizionale, riempiendo ogni lacuna e correggendo ogni rifrazione prospettica. Il materiale narrativo si ricomponeva nello stampo approntato dalla pazienza dello scrittore onnisciente.

Ora lo scrittore si rivolge alla radice del male per cui inevitabilmente un'esperienza (la «vita») tende a fossilizzarsi in una storia («... Un uomo ha avuto un'esperienza, ora cerca la storia che le si attagli — non si può vivere con una esperienza che rimanga senza storia, a quanto sembra...») <sup>75)</sup> cogliendola ed affrontandola come essenza del suo stesso narrare. Il problema del romanzo, dunque, non piú come esperienza esistenziale del personaggio che deve narrare se stesso, ma problema esistenziale dello scrittore che progetta il personaggio. <sup>76)</sup> È questo il piú coraggioso tentativo del narratore per colpire alle origini la sua pedagogica tendenza a dimostrare che indebolisce tanta parte del suo teatro e ha determinato il mediocre risultato di *Homo Faber*.

Questi, si diceva, meritava davvero un castigo, mentre l'avventura di Stiller era l'incubo di un neurotico attorniato da sani col dito alzato in segno di benevola ammonizione. Ma correggere il personaggio, ponendolo al culmine di una situazione che ne umili l'orgoglio o la speranza, significava pur sempre costringerlo in una storia, e d'altra parte privarlo cosí di un contatto diretto con la sua origine nell'io narratore, a cui restava il compito di lanciarlo in un'avventura, poi quasi autonoma nel suo dipanarsi. Vi era sí, in Stiller come in *Homo Faber*, la finzione del diario, ma proprio in quest'ultimo la predominanza del gioco spegneva ogni pretesa esistenziale, mentre di contro il personaggio raggiungeva un massimo di definizione e di banalità. Uscirne significava porre scrittore-personaggio in un costante rapporto, senza eclissare l'uno all'altro, confrontandoli continuamente nella loro reciproca relatività e insussistenza, muovendo contemporaneamente tale rapporto su tre-quattro pedine identiche e disuguali. Dovendosi presentare anche la veduta d'insieme come ambigua rifrazione, si scarterebbe di conseguenza anche il risultato diaristico di impressioni ridotte a reperto, al gioco per cui la pagina felicemente bianca alla fine calca il disegno anche troppo chiaro dell'indicibile. Il diario resterebbe cosí documentazione di una progettazione, escludendo l'attrazione del finale e concentrandola sulla tecnica narrativa, con cui, soccorso dalle varie esperienze dell'avanguardia, lo scrittore incide sul proprio materiale, scettico da molto tempo ormai su ogni rapporto fra scrittura e realtà. La meta è quella della casualità assoluta, che è anche la meta su cui insiste l'esperimento teatrale di Dürrenmatt, salvo che qui non vi è l'ausilio provvidenziale d'integrazione del personaggio che opponga allo schizzo la sua innegabile pienezza vitale, in quanto l'esperimento si muove piú accortamente, nell'intreccio delle trame, alle radici della fantasia.

L'autore propone solo «degli schemi per un io», <sup>77)</sup> come è detto ad un certo punto, convinto che questo sia il suo solo compito, «l'avventura della

sincerità», « lo spettacolo dell'anima ». <sup>78)</sup> Conviene dire subito che l'impresa avviene senza rammarico, come per una pacifica e vantaggiosa situazione che non s'angustia della diminuzione e della propria assoluta relatività, né dubita seriamente delle origini del proprio fantasticare, e ciò con tanta serenità che è infine nuovamente disposta, come si vedrà, a riassorbire una « storia qualunque ». Non solo allo scrittore è concesso di uscire dal labirinto del romanzo come esce da una tomba etrusca, ma lo stesso romanzo finisce per essere soprattutto divertente.

La tendenza al *divertissement* è connaturata all'immaginazione (« io mi immagino: ») del personaggio che dà il titolo al romanzo e che, a differenza degli altri, Enderlin o Svoboda, non subisce trasformazioni né rimane indefinito. Esso infatti più che un personaggio è la personificazione di un atteggiamento dello scrittore, anzi del suo atteggiamento fondamentale. Proponendo un personaggio che finge di essere cieco per scoprire l'aspetto vero degli altri, che davanti ad un cieco non temono di continuare ad essere e ad agire come sono ed agiscono, Frisch realizza l'atteggiamento del narratore che procede — o vuole procedere — « alla cieca », senza giudicare (il cieco non giudica, crede), tanto da vedere gli altri senza lasciarsi suggestionare dal loro vero comportamento, evitando cioè la loro storificazione. Dalla sua finta cecità gli verrà la libertà di acconciarli come crede, cambiandone a piacere i tratti e le azioni, provando a piacere su di loro le sue storie come abiti che si mettono e smettono, tutti ugualmente vani. Il necessario intervallo che egli deve porre fra essere e dire, tra vita e pensiero, cioè appunto la sua (finta) cecità, non può che farne un personaggio sapiente, cui sono risparmiati gli errori quotidiani sempre provocati (si sa) dalla falsa immagine che ci si fa degli altri.

Per altro verso questa disponibilità alla « onnipresenza del possibile » fa del personaggio stesso una pedina imprevedibile che stimola ad ogni suo atto un intervento della fantasia, evitando dunque la schematicità delle storie. Dal momento in cui decide di fingersi cieco, per Gantenbein inizia veramente una vita nuova, spronata da un continuo controllo sui propri atti, dovendo risolvere ogni situazione, anche la più banale, dal suo nuovo punto di... vista. Che fare se la moglie lo tradisce davanti agli occhi? Come dubitare che nella clinica gli possano scambiare il figlio neonato? Come convalidare l'alibi di un tale sospettato di omicidio e che egli ha pur « visto » nell'ora del delitto? Sono queste le pagine più riuscite e più caratteristiche, costruite con fine umorismo, ignoto, per esempio, alle commedie in cui esso avrebbe potuto trovare brillanti possibilità. <sup>79)</sup> E in definitiva la loro predominanza (come quella di Gantenbein rispetto ad altri progetti di personaggio) non disturba, osservando che la stessa libertà di Gantenbein (nonostante qualche accenno iniziale ai vantaggi della cecità nella vita sociale) si svolge prevalentemente con riferimento alla propria vita coniugale, come unica possibilità per poter

amare una donna che lo tradisce, imparandone il talento che è sempre (anche quando la donna non lo sia di professione come Lila) quello di attrice. L'invenzione di Gantenbein (ma era stata Hanna nell'*Homo Faber* a raccontare di Arnim cui ella poteva consegnare indisturbata la propria idea della realtà) infatti ha anche un fine preciso: quando Lila lascerà l'amante, Gantenbein suppone che la sua pazienza e la sua saggezza abbiano diritto ad un premio, e le svela la verità. Lila si sentirà tradita, cioè osservata e capita, e lo abbandonerà.

Accanto alla finzione di Gantenbein, vi sono altre finzioni che pur finendo per incrociarsi con le esperienze del cieco, propongono altri e divergenti punti di fuga all'asserragliamento della storificazione; Enderlin, soprattutto. Se la storia del cieco ha una conclusione (nel momento in cui appunto rinuncia alla sua finzione) Enderlin appare e scompare, rifratto in esperienze ambigue, oscillanti, volutamente non chiarite. È probabile che sia lui (e non Gantenbein) a morire all'inizio, ed è chiaro che l'autore lo abbandona a metà volume. È che Enderlin è una via di mezzo fra l'autore e i personaggi che egli propone, ed è quindi il più facilmente sottoposto all'oscillante influenza d'osmosi. Lo scrittore infatti non s'annulla nel gioco, come in fondo vorrebbe, ma ricompare continuamente, da un lato con annotazioni di tono diaristico (una nuotata pericolosa, un incidente automobilistico, un viaggio a Gerusalemme, una conversazione su un malato grave), dall'altro con riflessioni sul suo stesso gioco. Quando queste travalicano e tendono inesorabilmente a comporsi in una storia, ricompare Enderlin, come io visto dal di fuori. Chi guarda è, però, lo scrittore, sicché sopravviene uno sdoppiamento, una tensione fra prima e terza persona. Un chiaro esempio fin dall'inizio: davanti alla sicurezza con cui il barman gli racconta le proprie vicende di soldato in Russia, l'io narrante insiste sulla illusorietà di ogni corrispondenza fra realtà e memoria,<sup>80)</sup> finché compare una donna di cui s'innamora. In questo intervento di una storia (della «solita storia») il protagonista viene chiamato Enderlin («non vorrei essere l'io che vive le mie storie, storie che io posso solo immaginare») <sup>81)</sup> a cui invece l'io narrante farà da contraddittore, mettendolo in guardia di fronte all'inevitabilità della sua sorte vista ormai anche nel suo svolgimento futuro come irrimediabile ripetizione, cioè come «esperienza» dello scrittore onnisciente. Il contrappunto io-Enderlin non può avvenire, quindi, che al discrimine di azione-omissione, all'atto di una decisione, sicché quando Enderlin decide per una delle due possibilità (partire-restare, ad esempio), l'io gli fa da contrappunto come rimpianto di possibilità perduta, in quanto ogni azione compiuta non ha più possibilità di modificare il personaggio che trova tutta la sua realtà solo nell'atto della scelta.<sup>82)</sup>

La consapevolezza dell'«onnipresenza del possibile» è però propria di Gantenbein che a ragione diviene il protagonista di questa finzione, mentre

Enderlin è destinato ad essere sottoposto continuamente alla minaccia della relatività di ogni sua avventura (dalla chiamata ad Harvard alla notizia di una malattia inguaribile) per essere ben presto abbandonato come personaggio senza più sorprese: «Ho rinunciato ad Enderlin, definitivamente. (Esistono altre persone a cui non posso rinunciare, anche se le incontro di rado o mai più. Non voglio dire che mi perseguitino nella immaginazione, ma sono io che perseguito loro, mi resta la curiosità di sapere come si comporterebbero in questa o quella circostanza, allo stesso tempo senza sapere come si comportano poi veramente. Il loro reale comportamento può deludere, ma ciò non importa, a loro rimane sempre il margine della mia attesa. A gente simile non posso rinunciare. Ne ho bisogno, anche se mi hanno trattato male. Tra l'altro, può trattarsi anche di morti. Mi tengono legato per tutta la durata della mia vita attraverso il mio immaginarmi che essi, messi nei miei panni, sentirebbero diversamente e ne uscirebbero fuori diversamente da me, che non posso rinunciare a me stesso. Ma ad Enderlin posso rinunciare».)<sup>83)</sup>

Eppure, giunti alla fine e risaliti con l'autore dalle «tombe», resta la impressione che nonostante la quasi continua abilità di un gioco di identità-disparità fra autore e figure (oltre che esservi una evidente sproporzione fra la finzione di Gantenbein ed il resto), la documentazione abbia ancora troppe trame scomposte e troppe ambizioni fallite. Pur proponendosi la massima libertà di un gioco di invenzioni proposte e scancellate (che per un momento si direbbe realizzarsi nella figura di Hermes, di cui Enderlin scrive un saggio, Hermes come dio dell'imprevisto, dell'inverosimile e del non calcolato, ma con ciò anche dio della morte), l'autore continua ad oscillare fra recuperi autobiografici-diaristici, riflessioni sulla tecnica del romanzo, favole con morale (le storie raccontate alla manicure), ricostruzione di una vita coniugale, allusioni mitologiche, ricordi dei suoi stessi romanzi, senza che tutto questo materiale così vario trovi effettivamente un centro. Né soddisfa l'estremo ricupero nella panacea della autobiografia non voluta: «Io sono cieco. Non ne sono sempre cosciente, ma qualche volta sí. Poi dubito di nuovo che le storie che posso immaginarmi non siano alla fine davvero la mia vita. Non ci credo. Non posso credere che quello che vedo sia il corso del mondo».<sup>84)</sup> Sicché, l'immagine che riassume il romanzo non è l'immagine espressionistica dell'uomo nudo, l'*Ecce homo* che Enderlin immagina nel delirio,<sup>85)</sup> quanto piuttosto quella del cadavere dello sconosciuto nel fiume che mette in subbuglio i cittadini di Zurigo, finché, dopo la breve illusione di sparire, «senza lasciar una storia di sé», finisce contro un argine. Una immagine da vecchia comica.<sup>86)</sup>

Stupisce nell'opera di Frisch, a guardarla nel suo complesso, l'insistenza con cui vengono ripresi motivi, situazioni, figure, particolari ripetuti dai primi romanzi<sup>87)</sup> al diario al teatro e ben riconoscibili dentro le pieghe di *Stiller* e di *Gantenbein*, tanto che non sarebbe difficile in una specie di si-

nossi dare alle « ineffabili » esperienze di questi due ultimi una fisionomia piú precisa, e per cui la convergenza di date soluzioni fantastiche per date situazioni psicologiche indicherebbe, al di là delle manipolazioni, i limiti dell'opera stessa. La sostiene comunque una intenzione morale altrettanto costante e che, pur vaga che sia, presuppone e mira ad una opinione responsabile della letteratura. È un tasto che proprio di fronte allo sfacelo della Germania Frisch ha continuamente battuto, soprattutto quando a impedire l'opera di riconciliazione fra i popoli, l'alibi della cultura ritornava sulle bocche dei vinti. L'impegno per una cultura « non come schizofrenia ma come responsabilità »<sup>88)</sup> si esprime in Frisch nella sua azione di cittadino, sempre disposto ad impegnarsi in una battaglia per una Svizzera che non teme il proprio futuro, capace cioè di affrontare le improrogabili esigenze che la situazione odierna impone alla sua proclamata neutralità.<sup>89)</sup>

Come scrittore, il suo impegno è per la vita di fronte all'astrazione, per l'uomo di fronte all'ideologia:<sup>90)</sup> « non farti immagine alcuna » è il precetto che sostiene la sua lotta contro la mistificazione, abbastanza elastico per potersi applicare all'urgenza di nuovi criteri di giudizio nel vuoto del periodo d'« antepace », come ad ogni altro momento in cui l'ideologia minacci di ergersi ad astrazione, e sempre vigoroso perché provato sul modello di una piccola patria politicamente irrilevante e bisognosa di continua difesa di fronte alla minaccia della fossilizzazione.

Naturalmente è un monito rivolto alla sensibilità e alla fantasia del singolo, e come questi si realizza nell'incontro con il suo partner naturale, quel monito trova nella vita matrimoniale la sua piú opportuna applicazione. È chiaro che i romanzi di Frisch non sono soltanto romanzi di vita coniugale, riferendosi alla convivenza fra i sessi come al modello piú evidente di una urgenza di comprensione e tolleranza. Ma è altrettanto chiaro che nel teatro come nei romanzi le pagine piú riuscite si rivolgono a questo problema concreto, ed è qui che si mette veramente alla prova l'impegno di accettare se stessi e gli altri: l'infedeltà diviene un estremo tentativo di uscire dalla propria fisionomia, l'estrema speranza contro il definitivo, e la gelosia è dovuta solo al timore del confronto. Il problema è sempre maschile: all'uomo spetta di riconoscersi in quell'incontro, inteso generalmente come alternativa ad una vita di artista fallito, per cui, mentre la donna assume un profilo ricorrente derivato da un tipo ben definito, l'uomo tratteggia un panorama di vita concreta tale da rendere *Stiller* il romanzo piú riuscito di Frisch.

Perciò, pur con la consapevolezza dei problemi dell'avanguardia, i romanzi di Frisch tendono inevitabilmente al « romanzo di educazione », proponendo un'« umiltà » (Rolf a Stiller) che sola porterebbe ad un'effettiva possibilità di azione, non lontana da come la intende Dürrenmatt. Che questa accettazione non avvenga, che i romanzi in questione, cioè, chiudano in passivo, non è solo coerenza ad una concezione che esclude l'esempio, è so-

prattutto riluttanza ad accettare una dimensione trascendente. L'armonia in cui quell'accettazione si può iscrivere è soltanto armonia della natura, intesa proprio come paesaggio, capacità di cogliere al colmo della felicità il lento e mite fuggire del tempo, descritto in una prosa che tende naturalmente al verso.<sup>91)</sup>

Questo è anche il limite, dunque, di quella fedeltà alla mutabilità della vita, continuamente affermata, e che tende a placarsi e ad esaurirsi nella beatificazione di un paesaggio inteso come meraviglia a portata di mano. Non sorprende dunque che il problema linguaggio-realtà sia secondario a questo fine<sup>92)</sup> e che il mistero da esprimere al di là delle parole viete sia, al massimo, un'esperienza di rinnovata attenzione all'attimo che fugge e alla bellezza che lo circonfonde. Ad uno scrittore come questo, così attento alle piccole menzogne ed alle brevi felicità dell'anima, fondamentalmente fiducioso di un ordine naturale, non resterà che trascrivere la commedia (e non la tragedia) delle debolezze che ce ne trattengono e ripetere, nella confusione dei valori, il richiamo e dichiararne l'inevitabilità: « Alla fine ci capita sempre ciò che era ora che ci capitasse ». La libertà della scelta, « in cui soltanto consiste la dignità dell'uomo », si ripiega ad accettazione di sé nel presente, che è nello stesso tempo accettazione del proprio Paese e della propria gente.<sup>93)</sup> Dove la « trovata » di Dürrenmatt sfociava nel grottesco come commedia di una « impotenza » mai completamente accettata rivelando nella satira — qualche volta assai precisamente — le forze malvagie che impediscono una vita felice, Frisch riscopre invece un mistero naturale che nel quotidiano — come nel ritmo delle stagioni — ha tutte le possibilità di soddisfare le impossibili esigenze del sogno. La simpatia verso la vita, che esclude qui ogni esperimento di laboratorio, sa recuperare anche il caso come reperto di una fievole ma preziosa avventura individuale.

EUGENIO BERNARDI

<sup>1)</sup> MAX FRISCH: *Tagebuch 1946-49*, Frankf. a. M. 1950, trad. italiana di Angelica Comello ed Eugenio Bernardi (*Diario di antepace*, Milano 1962).

Opere di Max Frisch (anno di pubblicazione o prima rappresentazione): *Jürg Reinhart* (romanzo), 1934; *Antwort aus der Stille* (romanzo), 1937; *Blätter aus dem Brotsack* (diario), 1940; *Die Schwierigen oder j'adore ce qui me brûle* (1943); *Bin oder die Reise nach Peking* (novella), 1945; *Nun singen sie wieder* (dramma), 1946; *Santa Cruz* (commedia), 1947; *Die chinesische Mauer* (commedia), 1947; *Als der Krieg zu Ende war* (commedia), 1949; *Tagebuch 1946-49*, 1950; *Graf Öderland* (commedia), 1951; *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (commedia), 1953; *Stiller* (romanzo), 1954; *Herr Biedermann oder die Brandstifter* (commedia), 1956; *Homo Faber* (romanzo), 1957; *Die grosse Wut des Philipp Hotz* (commedia), 1958; *Andorra* (commedia), 1961; *Mein Name sei Gantenbein* (1964); *Zürich: Transit* (sceneggiatura), 1966.

<sup>2)</sup> Ivi, p. 51.

<sup>3)</sup> V. GUIDO CALGARI: *Storia delle 4 letterature della Svizzera*, Milano 1958, pp. 222-24.

<sup>4)</sup> MAX FRISCH: *Diario di antepace*, cit., p. 72.

<sup>5)</sup> Ivi, p. 378.

<sup>6)</sup> Ivi, p. 376.

- <sup>7)</sup> Ivi, p. 406.
- <sup>8)</sup> Ivi, p. 20.
- <sup>9)</sup> Sui rapporti fra Frisch e la Svizzera v. HANS BÄNZIGER: *Frisch und Dürrenmatt*, Bern 1960 e MAX WEHRLI: *Gegenwartsdichtung der deutschen Schweiz*, in *Deutsche Literatur in unserer Zeit*, Göttingen 1961.
- <sup>10)</sup> *Diario di antepace*, cit., p. 167.
- <sup>11)</sup> Ivi, pp. 146-47.
- <sup>12)</sup> Max Frisch, dopo aver studiato per qualche anno germanistica all'Università, fu giornalista in molti Paesi europei; iniziò lo studio dell'architettura a 25 anni, diplomandosi nel 1940.
- <sup>13)</sup> *Diario di antepace*, cit., p. 350.
- <sup>14)</sup> Ivi, p. 37.
- <sup>15)</sup> Ivi, p. 202.
- <sup>16)</sup> Ivi, p. 356.
- <sup>17)</sup> MAX FRISCH: *Santa Cruz* ora in *Stücke*, Frankf. a. M., 2 vv. Il lavoro, scritto nel 1944, fu rappresentato per la prima volta allo Schauspielhaus di Zurigo il 7 marzo 1946.
- <sup>18)</sup> Ivi, p. 61.
- <sup>19)</sup> Ivi, p. 83.
- <sup>20)</sup> Ivi, p. 84.
- <sup>21)</sup> *Nun singen sie wieder*, ora in *Stücke*, cit. Scritto nel 1945, fu rappresentato allo Schauspielhaus di Zurigo il 29 marzo 1945.
- <sup>22)</sup> È a questo lavoro che si riferiscono le tre lettere di Frisch al soldato tedesco; v. anche qui la nota a p. 394.
- <sup>23)</sup> « Sono scene che un lontano rimpianto continua a rappresentarci, fosse anche soltanto per l'involontaria costrizione di sogni che affliggono ogni uomo dei nostri tempi; altri uomini ne faranno di altri... » (nota p. 394).
- <sup>24)</sup> *Nun singen sie wieder*, cit., p. 148.
- <sup>25)</sup> Su Brecht v. *Tagebuch*, p. 221 e sgg., p. 285 e sgg.; e recentemente in « Kursbuch », n. 7 (1966). È evidente l'influsso di Brecht anche prima dell'incontro con l'autore tedesco in Svizzera. Brecht arrivò in Svizzera dagli Stati Uniti alla fine del 1947 e vi rimase fino alla Pasqua del 1948. A Zurigo, dove già vi era stata la prima assoluta di *Madre Coraggio* (1941), *La anima buona di Sezuan* (1942), *La vita di Galileo* (1943), venne presentata l'*Antigone* e *Herr Puntila und sein Knecht Matti*.
- <sup>26)</sup> MAX FRISCH: *Die chinesische Mauer* in *Stücke*, cit. Una prima versione del lavoro scritta nel 1946 fu rappresentata nello stesso anno allo Schauspielhaus di Zurigo (ed. Schwabe, Klosterberg, 1947). La versione attuale fu rappresentata per la prima volta al Theater am Kurfürstendamm di Berlino il 18 settembre 1955. V. anche MAX FRISCH: *Zur chinesischen Mauer* in « Akzente » 2, 1955, pp. 386-96, in occasione del rifacimento del lavoro nel 1955.
- <sup>27)</sup> *Die chinesische Mauer*, cit., p. 232.
- <sup>28)</sup> Ivi, p. 156.
- <sup>29)</sup> Ivi, p. 216.
- <sup>30)</sup> Ivi, p. 205.
- <sup>31)</sup> « Non ci sarebbe niente di più bello di una commedia, ma non una commedia vecchia, dovrebbe invece essere attuale, per conto mio magari in costume, ma una commedia che tratti dei problemi nostri. Sarebbe possibile realizzarla? Verrebbe a soddisfare un'attesa molto viva, soprattutto perché il pubblico si aspetta una presa di posizione allegra, fundamentalmente positiva, una presa di posizione che tuttavia non esuli dai nostri problemi reali e dal nostro attuale stato di coscienza... Non si può far nulla senza un grande ottimismo, senza la sensazione che, in fondo, ogni cosa va per il meglio e che il mondo può avere soltanto un lieto fine, un fine di redenzione: ecco il pio sfondo dorato che bramiamo così intensamente, e senza il quale un'autentica commedia è inconcepibile » (*Tagebuch*, p. 183).
- <sup>32)</sup> A differenza di Dürrenmatt, Frisch non ha neppure tentato una propria teoria del teatro. Le poche osservazioni che si trovano in *Der Autor und das Theater* (1964) e nella *Schiller-Rede* (1965) (ora in *Öffentlichkeit als Partner*, Frankf. a. M. 1967) non vanno al di là del generico. Interessante la decisa dichiarazione contro il teatro dell'assurdo che gli sembra un ottimo strumento per i dittatori. V. anche K. A. HORST: *Notizen zu Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt*, in « Merkur », n. 6, 1954, pp. 594-96.
- <sup>33)</sup> MAX FRISCH: *Als der Krieg zu Ende war*, in *Stücke*, cit. Scritta nel 1947-48 e rappresentata per la prima volta a Zurigo l'8 gennaio 1949. Il terzo atto fu soppresso nell'edizione del 1962.
- <sup>34)</sup> MAX FRISCH: *Graf Öderland* in *Stücke*, cit. Il primo schizzo nel *Tagebuch* è del 1946, la prima edizione fu rappresentata a Zurigo il 1° febbraio 1951, una seconda versione (non pubblicata) fu presentata a Francoforte nel 1956. L'edizione definitiva (1961) a Berlino nel 1961. Trad. italiana in *Max Frisch: Teatro*, a cura di E. Filippini, Milano 1962.
- <sup>35)</sup> Ivi, p. 131.
- <sup>36)</sup> MAX FRISCH: *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, in *Stücke*, cit. Scritta nel 1952, nuova

versione nel 1961. Rappresentata per la prima volta a Zurigo il 5 maggio 1953. V. trad. italiana in *Teatro, cit.*

<sup>37)</sup> Ivi, p. 202.

<sup>38)</sup> « Per quanto riguarda l'infedeltà, essa è la più nota etichetta di qualsiasi Don Giovanni, si potrebbe dire: l'infedeltà non lo trascina di piacere in piacere, ma lo induce alla ripugnanza per ciò che non è vero. E non perché egli ama le donne, bensì perché egli ama qualcosa di diverso (per esempio la geometria) più che le donne, è costretto continuamente a lasciarle. La sua infelicità non dipende da un eccesso di istintività, bensì dalla paura di ingannare se stesso, di perdersi — è la sua atroce paura della donna in se stessa. » (In *Teatro, cit.*, 136.)

<sup>39)</sup> MAX FRISCH: *Biedermann und die Brandstifter*, in *Stücke, cit.* Trad. italiana in *Teatro, cit.* La commedia, scritta nel 1957-58, è la rielaborazione di un radiodramma dello stesso titolo, e fu rappresentata per la prima volta a Zurigo il 29 marzo 1958 insieme alla farsa *Die grosse Wut des Philipp Hotz*. L'epilogo, scritto per la rappresentazione in Germania, fu poi definitivamente soppresso.

<sup>40)</sup> Ivi, p. 403.

<sup>41)</sup> MAX FRISCH: *Die grosse Wut des Philipp Hotz*, in *Stücke, cit.* Trad. italiana in *Teatro, cit.*, scritta nel 1957-58, fu rappresentata per la prima volta a Zurigo il 29 marzo 1958.

<sup>42)</sup> MAX FRISCH: *Andorra*, in *Stücke, cit.* Trad. italiana in *Teatro, cit.* Lo schizzo nel diario è del 1946, la commedia fu scritta fra il 1958 ed il 1961. Rappresentata per la prima volta il 2 febbraio 1961 a Zurigo.

<sup>43)</sup> V. anche l'intervista concessa a Horst Bienek nel 1961, ora in HORST BIENEK: *Werkstattsgespräche mit Schriftstellern*, München 1962.

<sup>44)</sup> V. MAX FRISCH: *Diario di antepace, cit.*, p. 119.

<sup>45)</sup> Ivi, p. 51.

<sup>46)</sup> Ivi, p. 22.

<sup>47)</sup> Ivi, p. 39.

<sup>48)</sup> Ivi, p. 45.

<sup>49)</sup> Ivi, p. 45.

<sup>50)</sup> Ivi, p. 43.

<sup>51)</sup> Ivi, p. 39.

<sup>52)</sup> Ivi, p. 168.

<sup>53)</sup> Ivi, p. 350.

<sup>54)</sup> V. CESARE CASES: *Il matrimonio del signor Mississippi*, in *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino 1964.

<sup>55)</sup> MAX FRISCH: *Stiller*, Frankf. a. M. 1954. Trad. italiana *Stiller*, Milano 1959.

<sup>56)</sup> Ivi, p. 9.

<sup>57)</sup> Ivi, p. 176.

<sup>58)</sup> HANS MAYER (*Stiller*, in *Dürrenmatt und Frisch*, Pfullingen 1963) sembra insistere troppo su questo argomento, interpretando il romanzo come problematica di vita e letteratura nell'epoca della riproduzione tecnica.

<sup>59)</sup> « Talvolta ho la sensazione che si esca da ciò che si è scritto come un serpente esce dalla propria pelle. È questo: non si può mettere se stessi sulla carta, si può soltanto mutare la pelle. Ma a chi può interessare ancora la pelle morta! La domanda che sempre riaffiora, se poi il lettore sia mai in grado di leggere qualche altra cosa che se stesso è superflua: scrivere non è comunicare con il lettore, non è neppure comunicare con se stessi, ma comunicare con l'inesprimibile. Quanto più grande la precisione con cui ci si sa esprimere e tanto più limpido appare l'inesprimibile, vale a dire la realtà che muove ed incalza chi scrive. Abbiamo la parola per diventare muti. Chi tace non è stupido. Chi tace non ha neppure l'intuizione di che cosa egli non sia » (*Stiller, cit.*, p. 316).

<sup>60)</sup> Ivi, p. 399.

<sup>61)</sup> Ivi, p. 85.

<sup>62)</sup> Ivi, p. 54.

<sup>63)</sup> Ivi, p. 234.

<sup>64)</sup> Ivi, p. 330.

<sup>65)</sup> Ivi, p. 308.

<sup>66)</sup> Ivi, p. 308.

<sup>67)</sup> Ivi, p. 308.

<sup>68)</sup> Ivi, p. 425.

<sup>69)</sup> V. CESARE CASES: *Stiller*, ora in *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino 1963, pp. 241-44.

<sup>70)</sup> MAX FRISCH: *Homo Faber*, Frankf. a. M. 1957. Trad. italiana, Milano 1959.

<sup>71)</sup> V. HANS GEULEN: *Max Frischs Homo Faber*, Berlin 1965.

<sup>72)</sup> Ivi, p. 239.

<sup>73)</sup> Per esempio, l'incubo continuo di un'automobile a piena velocità nella notte a Roma diventa simbolo delle Erinni, ad Avignone nella prima notte d'amore vi è addirittura un'eclissi, Hanna lavora ad Atene in un istituto di archeologia, « per riattaccare i cocci del passato! ».

<sup>74)</sup> MAX FRISCH: *Mein Name sei Gantenbein*, Frankf. a. M. 1964. Trad. italiana: *Il mio nome sia Gantenbein*, Milano 1965.

<sup>75)</sup> Ivi, p. 11.

<sup>76)</sup> Frisch preannuncia il tema di *Gantenbein* nell'intervista a Bienek: « Il racconto in prima persona è un problema fondamentale nell'epica moderna. Naturalmente, l'io narrante non è mai il mio io privato, è chiaro, ma forse bisogna essere uno scrittore per sapere che ogni io che si esprime è una parte che si recita. Anche nella vita di tutti i giorni. Ogni uomo (non parlo ora dello scrittore ma dei suoi eroi), ogni uomo s'inventa prima o dopo una storia che egli, con grandi sacrifici, ritiene la propria vita, oppure una serie di storie, documentabili con nomi e date, sicché sembra che non si debba dubitare della loro realtà. Tuttavia penso che ogni storia sia un'invenzione e perciò sostituibile a piacere. Con una certa quantità di accadimenti uguali, si potrebbero non soltanto raccontare ma anche vivere sette diverse storie, solo basandole su altre invenzioni del proprio io. È una cosa terribile. Chi lo sa, fa fatica a vivere... » (v. HORST BIENEK: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, cit., p. 24 e sgg.).

<sup>77)</sup> Ivi, p. 111.

<sup>78)</sup> « A volte sembra anche a me che ogni libro che non si occupi di come allontanare il pericolo della guerra, della realizzazione di una società migliore e così via, non abbia alcun senso, sia ozioso, irresponsabile, noioso, che non valga la pena di leggerlo, inammissibile. Questi non sono momenti per le vicende dell'io. E ciononostante la vita umana si realizza o fallisce nell'io dell'individuo e solo in esso » (ivi, p. 63).

<sup>79)</sup> Il giudizio è riconfermato dal fatto che Frisch ha recentemente rielaborato alcuni temi di *Gantenbein* per il teatro. La commedia (Max Frisch: *Biographie*, Frankf. a. M. 1967), pubblicata quando già questo saggio era stato concluso, presenta un personaggio, Herr Kürmann, cui è concesso di ritrovarsi di fronte a tutti i momenti decisivi della propria vita in modo da poter prendere decisioni diverse da quelle che ha già preso. Come Herr Kürmann finisce per scegliere la propria « biografia », la commedia che pur avrebbe potuto essere un'ottima prova della « drammaturgia del caso », risulta in fondo una commedia psicologica vecchio stile.

<sup>80)</sup> « Ogni storia è un'invenzione... ogni io che si esprime è una parte che si recita... La nostra bramosia di storie... forse sono due o tre le esperienze che uno ha, dico io, due o tre esperienze, a voler largheggiare: è tutto qui, quel che uno può offrire quando racconta di sé, o quando racconta comunque: archetipi di una esperienza — ma non una storia... non ci si può vedere da se stessi, ecco cos'è, le storie esistono soltanto dall'esterno... di qui la nostra bramosia di storie... » (ivi, cit., pp. 45-6).

<sup>81)</sup> Ivi, p. 62.

<sup>82)</sup> « Come sempre quando è accaduto qualcosa mi stupisco che io non l'abbia soltanto immaginato, colpito, come se la verità mi avesse tradito o compreso male... Se fosse accaduto, mi sembrerebbe altrettanto incredibile; sarei lo stesso individuo che sono adesso e non lo stesso individuo... Quando torno a leggere ciò che accade ad Algeri o altrove, e quando per qualche attimo riesco ad immaginarmelo, non esiste altro e la scena che immagino mi riesce quasi insopportabile. Sono pronto ad ogni iniziativa. Ma siedo qui, leggo un vecchio giornale e sopporto. Senza far nulla... » (ivi, p. 21).

<sup>83)</sup> Ivi, p. 147.

<sup>84)</sup> Ivi, p. 287.

<sup>85)</sup> È un racconto presentato da diversi punti di vista: l'ammalato in delirio immagina di fuggire nudo dall'ospedale dopo che il medico ha pronunciato il suo nome togliendogli con ciò l'illusione di poter essere Adamo; sa di un altro che dopo una fuga attraverso la città, è finito nudo sul palcoscenico di un teatro, dove viene rivestito di un mantello regale e gentilmente ricondotto al nosocomio.

<sup>86)</sup> Dal romanzo Max Frisch ha tratto un episodio per la sceneggiatura di un film che poi non fu prodotto. È l'episodio dell'uomo che, creduto perito in un incidente aereo, assiste ai propri funerali, ma poi rinuncia a rivelare la verità scoprendo l'ipocrisia propria e quella altrui. (MAX FRISCH: *Zürich-Transit*, Frankf. a. M. 1966.)

<sup>87)</sup> Poca attenzione merita *Die Schwierigen oder j'adore ce qui me brûle*, scritto nel 1942 e rifatto nel 1957 (Zürich 1943-1958), la storia del fallimento sentimentale di un pittore che, dopo aver ucciso il proprio padre, si suicida. Il romanzo, assai convenzionale nell'impostazione e nelle figure, continua il romanzo della vita d'artista dell'Ottocento introducendovi il motivo della debolezza dell'uomo rispetto alla donna, da cui egli si ostina ad attendere un atto di coraggio e di fiducia di cui egli stesso non è più capace. È interessante ad ogni modo in quanto offre una serie di motivi e situazioni, riportati talvolta di peso soprattutto in *Stiller*. In *Bin oder die Reise nach Peking* (Zürich 1945) il desiderio di autenticità, al di là della banalità quotidiana si realizza in una leggendaria Cina come meta di un viaggio sentimentale nella terra dei desideri, dove il protagonista ritrova un'esistenza finalmente completa.

<sup>88)</sup> È il tema principale dei suoi interventi, ora raccolti in *Max Frisch: Öffentlichkeit als Partner*, Frankf. a. M. 1967.

<sup>89)</sup> Si ricordi la sua attività di polemista e di urbanista in occasione del progetto di una città modello da sostituire all'esposizione nazionale del 1964. V. (in collaborazione con L. Burckhardt e

M. Kutter): *Wir selber bauen eine Stadt* (1953), *Achtung: die Schweiz* (1955), *Die neue Stadt* (1956).

<sup>90)</sup> V. soprattutto *Büchner-Rede* (1958), ora in *Öffentlichkeit als Partner*, cit.

<sup>91)</sup> V. anche il diario dei mesi di servizio militare nel Ticino all'inizio della guerra (MAX FRISCH: *Blätter im Brotsack*, Zurich 1940), dove l'esperienza di vita militare è soprattutto esperienza di rinnovato contatto con la natura, « tempo dell'anima non più sorvegliata », un benefico terrore.

<sup>92)</sup> V. WERNER STAUFFACHER: *Langage et Mystère. A propos des derniers romans de Max Frisch*, in « *Etudes Germaniques* », 1965, n. 3, pp. 331-45, e la risposta (altrettanto poco convincente) di MARIUS CAUVIN: *Max Frisch, l'absolu et le nouveau roman*, nella stessa rivista (1967, n. 1, pp. 93-98).

<sup>93)</sup> Ciò suppone amore per il personaggio, per i propri compatrioti e contemporanei, una qualità che secondo Frisch non avrebbero gli scrittori tedeschi. Non si tratta di lodare o di disprezzare, ma di accettare. La tentazione dello scrittore tedesco sarebbe la satira o l'internazionalismo, ma l'universalità di un'opera letteraria non può derivare dalla fuga dalla propria specie, ma dalla rappresentazione di essa. (V. *Büchner-Rede*, in *Öffentlichkeit als Partner*, cit.)

## BALZAC TRA ROMANTICISMO E REALISMO

Nato nel 1799, l'anno del ritorno di Bonaparte dall'Egitto, il Balzac è della generazione dei grandi romantici, figli del secolo: la generazione piú carica forse di energia vitale e creatrice che la letteratura francese possa vantare — anche se una parte di questa energia andrà dispersa o sprecata. Essa succede alla generazione che ha attraversato la Rivoluzione e le guerre napoleoniche, che è stata letterariamente povera ma le ha trasmesso il suo slancio conquistatore.<sup>1)</sup> Il Balzac scriverà sotto una statuetta di Napoleone: « Terminare con la penna quello che lui ha iniziato con la spada », un po' come Victor Hugo diceva nell'adolescenza: « Essere Chateaubriand o niente » — Chateaubriand, lo scrittore che aveva agognato piú di ogni altro la gloria dell'uomo d'azione accanto alla gloria letteraria, e tanto volentieri ripeteva: « Bonaparte ed io »... L'adolescenza del Balzac ha coinciso con il trionfo di Napoleone, e gli arrivisti dei suoi romanzi proseguiranno le sue vittorie fulminee, o almeno dovranno a lui di non credere all'impossibile: e l'esempio suo condurrà al parossismo la loro volontà di potenza. Se l'ambizioso stendhaliano, sotto la Restaurazione, doveva rassegnarsi a giocare sul « nero » la partita che sotto l'Impero avrebbe condotta sul « rosso », questa generazione letteraria pensa e crea un po' come i suoi padri combattevano. E c'è qualcosa di gigantesco, di smisurato, nell'opera del Balzac come in quella dell'Hugo (e piú ancora), con quel che il termine può suggerire di letterariamente impuro e di superiore — quindi di eterogeneo — all'umano.

\* \* \*

In Italia il Balzac si è imposto relativamente tardi. Se per i contemporanei gli aspetti piú evidenti e spettacolari della sua opera erano l'accettazione della natura umana come d'un fatto compiuto e la celebrazione, al di là del bene e del male, delle energie individuali, come potevano la moralità e il moralismo del nostro Risorgimento esser disponibili per il « messaggio » balzachiano? D'altra parte il Balzac si faceva storico della società contemporanea: ora, l'oppressione straniera (come la dittatura interna) orienta verso

l'intemporale o verso il passato la letteratura e l'arte di un popolo, incoraggia l'evasione fantastica per scoraggiare la discussione e ritardare la presa di coscienza: per parlare dell'umanità del suo tempo, il Manzoni aveva dovuto presentarla in costume secentesco.

E lo stesso Manzoni offriva un esempio artistico che non poteva non distogliere dallo scrittore francese: chi si fosse abituato al suo *cosmos* si sentiva, nel mondo balzachiano, di fronte ad un *caos*: le rigorosissime esigenze artistiche che troviamo nel Manzoni del 1827, o almeno del 1840, sono infatti estranee alla prosa di romanzo della Francia di quegli anni, e si imporranno alla generazione successiva, quella del Flaubert. La scapigliatura lombarda e il verismo siciliano contribuiranno a far entrare l'opera del Balzac nella circolazione culturale: anche se la prima si interesserà a lui un po' allo stesso modo che a Murger, e se presso il secondo il prestigio dello Zola lo farà figurare soprattutto come un precursore. Eppure i suoi romanzi sono stati largamente tradotti in Italia, spesso a poca distanza dalla pubblicazione in Francia, e via via ristampati, quasi sempre per iniziativa di editori milanesi. E tra i grandi scrittori, il Balzac è di quelli che meglio si lasciano tradurre, perché i valori della sua opera non sono legati a quelli di una « scrittura » in senso stretto.

Della sua prosa, anzi, è stato detto tanto male, quasi tutto il male che se ne potesse dire. Per la critica universitaria francese del medio Ottocento ed oltre, formatasi e adagiata su due secoli di classicismo, il Balzac non è stato un grande scrittore, forse anzi non è stato neppure uno « scrittore ». Gli si riconoscevano più o meno volentieri le qualità del romanziere per negargli quelle dell'artista (in senso formale): a tal punto che tale dissociazione ha favorito in Francia una tendenza critica viva ancor oggi che colloca il romanzo a metà strada tra l'arte e la conoscenza del mondo umano, considerandolo come un tipo particolare di percezione e rappresentazione della realtà individuale o sociale.

Oggi l'università francese ha accettato il Balzac: essa dimentica le vecchie accuse per aprirsi ad una comprensione più alta, o si chiude in un deferente agnosticismo per dedicarsi a quelle meritorie ricerche dotte che facilitano via via l'esplorazione del mondo di uno scrittore lontano nel tempo: che, rivoltesi relativamente tardi al mondo balzachiano, permetteranno un giorno alla critica di superare l'unilateralità parziale dei singoli punti di vista, di parlare con competenza, di giudicare con serena equità.

E nel mondo intero oggi il Balzac occupa e preoccupa lettori, critici, scrittori. L'« antiromanzo » di questi ultimi lustri, nella misura in cui denuncia le convenzioni e mette in causa gli arbitrii che fondano il romanzo, nella misura in cui sembra accumulare quasi a piacere le difficoltà in reazione alle facilità un po' ingenua della letteratura romanzesca tradizionale e trae le conseguenze estreme ed estremiste di un settantennio di « crisi » cronica del ro-

manzo, si definisce implicitamente o meno in opposizione ad un universo del romanzo che ha trovato la sua illustrazione piú colossale nell'opera del Balzac. E d'altra parte nessuno pensa piú — in un'epoca in cui la letteratura ha tentato l'« autodistruzione del linguaggio », in un mondo che non conosce piú quella che Renato Serra chiamava la « superstizione delle parole scritte » — a far colpa al Balzac di aver precipitato, con l'affermazione prepotente e geniale dei valori della sua creazione, il tramonto della letteratura dell'*honnête homme*, l'eclissi dei valori dell'umanesimo classico.

\* \* \*

Nessuno è mai stato meno classico, scriveva di lui il Gautier nel 1858, insistendo sulla « modernità assoluta » del suo genio per sottolineare l'originalità e l'ardua solitudine della sua impresa, condotta a controcorrente della tradizione letteraria, a dispetto della gerarchia dei « generi », a contropelo del purismo imposto alla lingua francese dal Seicento luigiano. Il paradosso storico del Balzac è stato infatti quello di condurre il suo immenso sforzo sul terreno del romanzo, che nella gerarchia tradizionale dei generi letterari, tenacemente sopravvissuta di fatto anche se non di diritto alla cosiddetta rivoluzione romantica, occupava il settore piú basso: e di concentrarlo in quella rappresentazione del mondo e dei « costumi » moderni che la scuola di Hugo aveva abituato il pubblico colto a considerare come « inutile, borghese e mancante di lirismo ». A questo è dovuto, tra l'altro, il ritardo con cui la statua del Balzac assumerà nella prospettiva dei posteri le sue dimensioni effettive. Il Balzac faceva da solo: e doveva piegare all'espressione del concreto, del particolare, del pittoresco una lingua di cui tante generazioni avevano fatto soprattutto uno strumento di analisi psicologica e di discorso logico. Egli dovette quindi « foggarsi una lingua speciale, composta di tutte le tecnologie, di tutti i gerghi della scienza, delle arti figurative, del teatro, persino della sala anatomica. Ogni vocabolo che diceva qualche cosa era il benvenuto, e la frase, per riceverlo, apriva un inciso, una parentesi, e si allungava compiacentemente ». <sup>2)</sup>

Come s'era aperta la sua adolescenza solitaria e studiosa ed un'esperienza tanto vasta e profonda dell'umanità e della vita contemporanea, e come un così robusto realismo aveva saputo innestarsi sul suo primo misticismo? Per far rapidissimamente tesoro delle esperienze molteplici e deludenti della sua fervida, attivissima, burrascosa giovinezza, c'era voluto quello straordinario dono di osservazione e di divinazione che egli ha evocato in quelle pagine di *Facino Cane* (1836) che sembrano rispondere poeticamente agli interrogativi che la nota prefazione del Davin alle sue *Etudes de moeurs en France au XIX<sup>e</sup> siècle* si era posta poco prima con abile retorica:

Una sola passione mi portava al di fuori delle mie abitudini di studio: ma non si trattava ancora di studio? Andavo ad osservare i costumi del sobborgo, i suoi abitanti e i loro caratteri. [...] In me l'osservazione era già diventata intuitiva, penetrava l'anima senza trascurare il corpo: o piuttosto coglieva così bene i particolari esterni che andava immediatamente oltre: mi dava la facoltà di vivere della vita dell'individuo su cui si esercitava, permettendomi di sostituirmi a lui. [...] Udendo queste persone potevo coincidere con la loro vita, mi sentivo addosso i loro cenci, camminavo coi piedi nelle loro scarpe bucate; i loro desideri, i loro bisogni, tutto passava nella mia anima e la mia anima passava nella loro; era il sogno di un uomo desto. [...] Lasciare le proprie abitudini, diventare un'altra persona grazie all'ebbrezza delle facoltà morali, e giocare a volontà questo gioco, tale era la mia distrazione. A che cosa devo questo dono? una seconda vista? una di quelle facoltà il cui abuso condurrebbe alla pazzia? Non ho mai indagato sull'origine di tale potenza; la posseggo e me ne servo, ecco tutto.<sup>3)</sup>

Pagina che definisce mirabilmente l'« alienazione » del creatore e mostra come possano essere fecondi per un romanziere quelli che il Baudelaire chiamerà i « bagni di moltitudine ». In un testo meno nostalgico ma più ambizioso, di poco anteriore al precedente (*Théorie de la démarche*, 1833), il Balzac aveva osservato che la estrema rarità, nella letteratura universale, dei grandi osservatori del comportamento umano va in primo luogo imputata al fatto che tale « osservazione » presuppone la riunione nella stessa persona di qualità tra di esse incompatibili come la lentezza metodica e il colpo d'occhio geniale: oltre che la conciliazione nella stessa opera di esigenze pure spesso antitetiche come quelle artistiche e quelle scientifiche. Ma l'esser conscio della difficoltà della sua impresa equivale per il Balzac all'esser conscio della propria genialità: e la rarità di cui si è detto non impedisce che ogni epoca storica dia vita ad un uomo di genio che se ne fa segretario, che « tiene la penna sotto la dettatura del suo secolo »: uomo di genio, e che segna al marchio del suo genio la realtà di cui si è fatto storico, perché « quei sublimi uccelli da preda che pur elevandosi ad alte regioni sono chiaroveggenti nelle cose di quaggiù » « sono costretti dalla natura e dalla forza del loro genio a riprodurre nelle loro opere le loro qualità personali »: perché per « formulare la natura » bisogna « indovinar vero su semplice campione ». <sup>4)</sup>

Per il Balzac dunque osservazione e divinazione psicologica convergono e coincidono. Il chiedersi se esse coincidano anche nella sua opera vorrebbe dire riaprir la vecchia questione che tanti critici di oggi continuano a creder giovane: Balzac osservatore o Balzac visionario? Oltre un secolo fa il problema era già stato posto chiaramente nei suoi termini (nel giro di pochi mesi tra il '58 e il '59) da alcuni tra i più grossi nomi dell'Ottocento francese. L'osservazione del romanziere non può essere che una divinazione, scriveva il Taine sul « Journal des Débats » del febbraio-marzo 1858, se pur mettendo in certo senso la « divinazione » al passivo del Balzac, al passivo cioè del valore obiettivo della sua rappresentazione della società. <sup>5)</sup> Il Balzac fu un *veggente*, affer-

mava lo stesso anno sull'« Artiste » il Gautier: « Il suo merito di osservatore, la sua perspicacia di fisiologo, il suo genio di scrittore non bastano a spiegare l'infinita varietà dei due o tremila tipi della *Comédie humaine*. Non li copiava, li viveva idealmente, si vestiva dei loro abiti, contraeva le loro abitudini, si attorniava del loro ambiente, era loro stessi tutto il tempo necessario ». E dal metodo di indagine così caratterizzato il Gautier deduceva felicemente il modo di costruzione dei personaggi balzachiani, « sostenuti, logici, che non si smentiscono e non si dimenticano mai, dotati di un'esistenza intima e profonda, e nelle cui vene non circola inchiostro, ma vero sangue rosso ». Perché se allo scrittore costretto dal lavoro febbrile a lunghe clausure fu materialmente impossibile l'« osservare » migliaia di tipi umani, « l'uomo che ha l'occhio interno contiene l'umanità »: i tipi che vivono nella sua opera, il Balzac li ha spesso « osservati in se stessi, ed è per questo che essi sono così completi ». Perché il costruire un personaggio comporta, anche nella prospettiva più sinceramente « realista », che l'osservazione venga integrata da altre operazioni: ricostruire, prolungare, astrarre. « Il Balzac ha quindi creato molto più di quanto non abbia visto. Le sue rare facoltà di analista, di fisiologo, di anatomista hanno soltanto servito in lui il poeta. »<sup>6)</sup> Ed il Gautier, con una pertinenza e una finezza che non saranno superate, definiva in funzione dei mutamenti di scala e degli spostamenti della macchina da presa i procedimenti balzachiani di deformazione e trasfigurazione del reale.<sup>7)</sup> Il Baudelaire infine, in pagine che seguono di pochi mesi quelle del Gautier (cui sono dedicate) e che sanno tenerne conto con geniale abilità, giustificava il Balzac di essersi buttato al romanzo di costumi moderni con il fatto che lo aveva trasformato con la sua passione e il suo genio, rivestendo di luce e di porpora la « trivialità » della realtà descritta, trasfigurandola. « Se il Balzac ha fatto di questo genere plebeo una cosa ammirevole, sempre curiosa e spesso sublime, è perché vi ha gettato tutto il suo essere. » E ostile quanto il Gautier al « realismo » quale lo propugnavano e teorizzavano in quegli anni il Champfleury o il Duranty, egli insisteva sulla distanza che corre tra il mondo del Balzac e il mondo di tutti:

Più di una volta mi sono meravigliato che la grande gloria del Balzac fosse di passare per un osservatore; mi era sempre sembrato che il suo principale merito fosse di esser visionario, e visionario appassionato. Tutti i suoi personaggi sono dotati dell'ardore vitale di cui lui stesso era animato. Tutte le sue invenzioni sono profondamente colorate come i sogni. Dalla cima dell'aristocrazia ai bassifondi della plebe, tutti gli attori della sua *Commedia* sono più accaniti a vivere, più attivi ed ardenti nella lotta, più resistenti nella disgrazia, più avidi nel godimento, più angelici nella dedizione, di quanto la commedia del vero mondo non ce li mostri.<sup>8)</sup>

La commedia del vero mondo si ritrova tuttavia nella *Comédie humaine*, al di là della drammatizzazione propria di un genio che mescola al reale — come disse Victor Hugo alle esequie del Balzac — « un non so che di attonito e di terribile ». E meno che mai oggi, dopo un buon ventennio di ricerche storiografiche su un terreno concreto come quello economico, sociologico, politico, può esser contestata al Balzac la legittimità dell'ambizione di essere storico pur essendo, anzi con l'essere « poeta ». Dalla Francia rivoluzionaria e imperiale a quella della Restaurazione (1815-30), a quella di Luigi Filippo (1830-48), le sue *Etudes de mœurs*, suddivise dal 1842 in poi in « scene della vita privata », « della vita di provincia », « della vita parigina », « della vita politica », « della vita militare », « della vita di campagna » e presentate come la base dell'edificio — colossale anche se rimasto incompiuto — della *Comédie humaine*, costituiscono, secondo l'espressione del Thibaudet, « la testimonianza e il museo vivente di un secolo francese ». <sup>9)</sup>

Sono la Francia della Restaurazione e quella di Luigi Filippo che lo scrittore ha conosciuto più direttamente e penetrato con un acume che gli ha permesso di coglierle nel loro divenire, di anticipare sul futuro, di prevedere quella società del secondo Impero (1851-70) che egli non farà in tempo a conoscere, di *diventar più vero* col passar del tempo, oltre che con l'azione che la sua opera eserciterà sulle generazioni che lo leggeranno con complice passione. La nobiltà impoverita che si rassegna a imparentarsi con la borghesia arricchita per ritrovare un po' del suo perduto splendore; l'alta borghesia che progressivamente si impadronisce delle leve di comando, conquista onori e fortuna; la piccola borghesia che lotta per uscire dalle ristrettezze e meschinità della sua esistenza; i contadini e gli artigiani: tutte le classi sociali possono dirsi rappresentate nella *Comédie humaine*, se si tien conto del fatto che — la grande industria essendo appena agli inizi — non esiste ancora, sotto Luigi Filippo, un vero proletariato. Il rapido avvento dei nuovi poteri, stampa, burocrazia, alta finanza, durante la Monarchia di Luglio, trova nel Balzac un testimone attentissimo e geniale. Della stampa, del mondo del giornalismo, delle lettere, del teatro contemporaneo egli ci ha lasciato un quadro feroce e indimenticabile in *Illusions perdues*. E un po' ovunque ci ha mostrato un po' caricaturalmente la Francia, secondo l'espressione a sua volta caricaturale del Faguet, come « una banda immensa di candidati milionari e di candidati funzionari ». <sup>10)</sup> Parigi, soprattutto, capitale di un Paese divenuto democratico e rimasto centralizzato, attira e concentra tutti gli ambiziosi: « una muta di desideri insaziabili, esasperati dall'attesa e dalla rivalità » (Taine), vi si accanisce dietro il denaro, la gloria, il piacere. E la genialità del Balzac storico del presente sorprende ancor più su un terreno più tecnico, per il quale meno si può fare appello alla sua esperienza diretta, o al suo desiderio

di vendicarsi degli uomini, o alla sua volontà di mitizzazione: quello delle grandi speculazioni, della banca internazionale, degli affari (il Balzac non sa fare gli affari, ma sa come gli affari si fanno). Anche del proletariato appena nascente, del resto, il Balzac ha misurato, e fin dal 1830, quella che oggi si direbbe l'«alienazione».

Simili alle macchine a vapore, gli uomini irreggimentati dal lavoro si producono tutti sotto la stessa forma e non hanno nulla d'individuale. L'uomo-strumento è una specie di zero sociale. [...] Un contadino, un muratore, un soldato sono i frammenti uniformi di una stessa massa, i segmenti di uno stesso cerchio, lo stesso arnese in cui differisce il manico. [...] Il lavoro sembra esser per loro un enigma di cui cercano la chiave fino all'ultimo giorno della loro vita.

Sono pagine del *Traité de la vie élégante*: <sup>11)</sup> in un contesto la cui ironia, è vero, attenua la portata dei suoi colpi, lo scrittore mette a nudo con cinico realismo i meccanismi della vita sociale e della lotta di classe. Se un po' più tardi le sue ambizioni politiche, deluse dalla monarchia borghese di Luigi Filippo, si orienteranno verso il partito di Carlo X, e nel 1832 si preciserà la sua adesione al legittimismo, Balzac uomo di destra non si farà illusioni sugli uomini né sulla società (e forse per questo da lui avranno da imparare più i cervelli di sinistra che quelli di destra). Il Taine pensava anzi che egli fosse di destra proprio perché si faceva troppo poche illusioni... «Come tutti coloro che hanno cattiva opinione dell'uomo, è assolutista. Quando non si vedono nella società che delle passioni naturalmente egoiste e reciprocamente ostili, si implora una mano onnipotente che le spezzi e le reprima.» <sup>12)</sup> E si pensa involontariamente alla formula del Malraux (il Malraux di altri tempi): un uomo intelligente e pessimista rischia forte di morire fascista...

Certo, ci sono nell'atteggiamento ideologico del Balzac aspetti meno autentici — ed aspetti che in superficie risultano contraddittorii. Ma se Honoré «de» Balzac è filoaristocratico per snobismo e per dandysmo, se questo grosso grand'uomo ha la debolezza — dopo tutto ben comprensibile a pochi decenni dall'Ottantanove — di subire profondamente il prestigio dei grandi nomi ed è incapace, come lo sono il suo Raphaël de Valentin ed altri eroi della letteratura del tempo, di dissociare amore e lusso, passione e sfarzo, Balzac è antidemocratico d'istinto. Disprezza i mediocri e i deboli, e la sua morale profonda, quella che egli fa incarnare dai suoi eroi, si colloca al di là, o al di qua, del bene e del male. Le generazioni francesi che la sua opera ha nutrite in profondità non avranno bisogno di leggere Nietzsche per credere alla morale dei forti e celebrare il culto dell'energia individuale. Il Balzac poeta sogna le «vite di opposizione» e crea i grandi avventurieri: e se il Balzac politico, nel conflitto tra ordine e progresso che, apertosi con la Rivoluzione del 1789, preoccuperà tutto l'Ottocento francese, è dalla parte dell'ordine, si pensi che l'intelligenza chiara, l'intenzione esplicita costruiscono a volte delle

barriere contro la volontà profonda dell'individuo: una dottrina può esprimere tale volontà, ma può pure contraddirla, correggerla, compensarla, e l'uomo sincero è spesso in polemica con se stesso.

E quanto al « pessimismo » balzachiano, guardiamoci da un equivoco. Il pessimismo morale che gran parte dell'opera può ispirare al lettore è come una nebbia che invade la pianura in cui si muove l'umanità media: la saggezza superiore del suo realismo e la robustezza sovrana della sua tempra mantengono l'autore al di sopra di essa. « L'uomo non è né buono né cattivo », leggiamo nel proemio alla *Comédie humaine* (1842): con il successo, lo scrittore si è rasserenato, pensa meno alle amarezze e alle umiliazioni passate, domina ormai dall'alto la mischia umana ed ha trovato e collegato le idee che gli consentono di introdurre la nozione di unità nell'inesausta molteplicità dello spettacolo offerto e di imporre la prospettiva dell'ordine all'agitazione incoerente degli attori.

L'insistere pesantemente sul pessimismo balzachiano vorrebbe dire dimenticare quella gioia robusta e potente che esplose in particolare nei *Contes drolatiques*, disarmandone l'oscenità, spuntandone la virulenza, facendoli accettare da anticlericali e credenti e gustare da maschi e da impotenti, lasciando il lettore su un'impressione fondamentale di sanità e di salute. L'amico suo fedele Teofilo Gautier ha sottolineato la « gioivialità erculea » dell'uomo: « il largo aperto sorriso sulle labbra sensuali era quello di un Dio *bon enfant* divertito dallo spettacolo delle marionette umane e che di nulla si affligge perché tutto capisce e coglie simultaneamente i due aspetti delle cose ». <sup>13)</sup> E il Thibaudet, insistendo su tutto quello che c'è di positivo e di costruttivo in Balzac, osserva che egli « è pieno di Dio, con buon umore e salute, spontaneamente, quasi direi sfrontatamente, perché è pieno di essere », e « si conosce come un passaggio di Dio, nella sua energia creatrice, attraverso una materia ribelle ». <sup>14)</sup>

Se egli si fa storico della civiltà contemporanea (e a partire da lui per due generazioni ed oltre il romanziere francese si definirà, secondo la formula dei fratelli Goncourt, come lo storico del presente), la sua scelta è motivata nel proemio del 1842 alla *Comédie humaine* con il fatto che il presente mette a portata di mano dello storico una somma inesauribile di documenti appassionanti: mentre il passato non offre più i mezzi per questa operazione storiografica, in quanto la cosiddetta storia, almeno fino a Walter Scott (se si lasciano da parte tentativi sporadici) si è accontentata di darci delle « secche e faticose nomenclature di fatti » ed ha ignorato la « storia dei costumi ». Venendo incontro con il romanzo storico alle esigenze che la storia corrente aveva sin allora misconosciute, Walter Scott « elevava il romanzo al valore filosofico dello storia ». <sup>15)</sup>

Per anni il Balzac aveva nutrito l'ambizione di diventare il Walter Scott francese: e il suo primo romanzo importante, *Le dernier Chouan*, l'aveva

scritto tra il 1828 e il 1829 su un argomento estremamente scottiano della storia di Francia. A lungo aveva pensato (ci pensava forse ancora nel 1839 scrivendo la seconda parte di *Illusions perdues*) ad una « storia di Francia pittoresca »: ma aveva finito col rinunciare, perché il suo tempo gli offriva una materia più viva e palpitante. La fase fondamentale solitaria della sua vita si chiude appunto attorno al 1829: Parigi, il giornalismo, la letteratura, i salotti, le passioni, le vanità, gli intrighi gli offrono ormai uno spettacolo da cui egli non saprà più distogliere gli occhi: il Balzac farà del romanzo la storia profonda e integrale di un'epoca, ma quest'epoca sarà il presente.

Anche se le motivazioni profonde ne sono in parte diverse, l'evoluzione balzachiana prefigura così la traiettoria che percorrerà tra poco il romanzo di « costumi », e che dal romanzo storico farà nascere il romanzo « realista », il giorno in cui il romanziere degli anni Cinquanta preferirà invitare il lettore ad una presa di coscienza piuttosto che a un'evasione, e sposterà dal passato al presente quell'attenzione minuziosamente descrittiva ad un ambiente che dapprima, negli anni romantici, di tale attenzione era apparso degno soltanto perché esotico, lontano cioè nello spazio o nel tempo, capace quindi di far evadere e sognare... Mentre essa conferisce alla narrativa un interesse più diretto e più attuale, tale evoluzione comporta nuove ed ardue difficoltà — sulle quali la prefazione del 1835 alle *Etudes de moeurs*, meno discreta del proemio del 1842 perché firmata da un amico, non mancava di attirare l'attenzione per suggerire la superiorità del Balzac sul suo maestro Walter Scott.<sup>16)</sup>

Ma al di là del merito di sormontare queste accresciute difficoltà psicologiche e tecniche, le pagine del '42 rivendicano più nettamente che mai la portata filosofica della storia che è implicata e illustrata dalla *Comédie humaine*. Praticamente per tutto l'Ottocento, il romanzo francese che oggi si direbbe di avanguardia reagirà all'accusa di essere un genere culturalmente ed artisticamente minore con l'affermarsi *altra cosa*, qualsiasi cosa fuorché romanzo: durante il romanticismo storia, con il realismo e il naturalismo scienza, con il simbolismo poesia. Anche in questo il Balzac apre la strada al romanzo del suo secolo: pensando ai lettori prevenuti che potrebbero riconoscere alla sua opera un valore puramente « pittoresco » e rifiutarsi di prender sul serio quanto venga accertato o avanzato in un libro « impropriamente chiamato romanzo »<sup>17)</sup> perché servito sotto una forma che per secoli era stata usata solo per raccontare e per divertire, egli insiste sul « valore filosofico » di questa storia della società contemporanea che dichiara ormai di perseguire attraverso il romanzo di costumi moderno.

Fin dal 1835 il « doppio gioco » balzachiano utilizzava esplicitamente la forma del romanzo per « farsi capire dall'uomo politico come dal filosofo mettendosi alla portata delle intelligenze medie » ed aspirava a « interessare tutti restando fedele alla verità ».<sup>18)</sup> Torto avrebbe quindi il let-

tore che, cercando nei romanzi del Balzac soltanto un romanzo, ne saltasse a piè pari le dissertazioni di filosofia religiosa, politica o sociale col pretesto che esse interrompono il filo del racconto. E sempre meno gli basterà l'ambizione storica: per elevarsi al disopra del pittoresco e della « nomenclatura » la storia non può rimanere agnostica, dichiara il proemio del 1842: essa deve ancorarsi a delle « opinioni ferme », cioè a dei dogmi (« Così dipinta, la Società doveva portare con sé la ragione del suo movimento »).<sup>19)</sup> Suddividendo la *Comédie humaine* in « studi filosofici », « analitici » e « di costumi », detto proemio tenta di presentare le singole opere in funzione della ricerca rispettiva dei « principi », delle « cause » e degli « effetti », distinzione cara al Balzac e che gli viene dal pensiero occultista (dal Fabre d'Olivet, ha precisato Denis Saurat).<sup>20)</sup> Volontà di sistemazione che testimonia insieme della persistenza nello scrittore maturo delle idee mistiche della giovinezza — ora integrate al suo realismo e che segretamente lo fecondano, lo fanno significare al di là del fatto e del dato, qualche volta contro il fatto — e dell'ambizione, caratteristica del suo genio e caratteristica dell'epoca romantica, di abbracciar tutto l'esistente e di trascenderlo, conferendo alla sua opera valore d'arte, valore di storia, valore di filosofia.

Valore di scienza anche, nell'accezione e con le risonanze che il termine prenderà nei due decenni successivi alla sua morte: il Balzac si vuole non solo il Walter Scott, ma anche il Buffon della società francese dell'Ottocento (ed anche qui egli ha aperto la strada al suo secolo). Tra le molte idee che vengono enunciate nel proemio del '42, due, analoghe e convergenti, sono spinte dall'autore fino alle loro estreme conseguenze per sottolineare la novità e al tempo stesso la sistematicità della sua impresa. Il condizionamento ambientale dell'individuo — in primo luogo quindi la professione che egli esercita — lo struttura così profondamente e radicalmente da diversificarlo, rispetto ai suoi cosiddetti simili, allo stesso modo e grado in cui nel mondo animale una specie si differenzia da un'altra. All'aspetto passivo di questa influenza corrisponde un aspetto attivo: se l'individuo viene modellato dal suo modo di esistenza e dal suo tipo di attività, a sua volta egli esercita un'azione altrettanto decisiva sul suo ambiente immediato, materiale, fisico, lo modella insomma come una specie di conchiglia: le cose sono la « rappresentazione materiale » che le persone « danno del loro pensiero », esse fanno dunque parte integrante della sua personalità e concorrono in modo essenziale alla sua definizione.

Dai due ordini, passivo ed attivo, di determinismo ambientale si deduce, per il cronista o storico di una società, il dovere di caratterizzare sistematicamente gli individui: dato che « le abitudini, l'abbigliamento, il linguaggio, l'abitato di un principe, di un banchiere, di un artista, di un borghese, di un prete e di un povero differiscono totalmente e cambiano secondo le civiltà », e che un tale cambiamento tocca qualcosa non di accessorio ma

di essenziale. Viene così negata o svalutata come un'astrazione o come una convenzione l'indeterminatezza dell'uomo della letteratura classica, mentre viene codificato, col prestargli delle basi e di conseguenza delle giustificazioni (ed una specie di necessità) scientifiche, quel relativismo, quell'irruzione delle diversità comandate dal tempo o dallo spazio, che nella prima fase del romanticismo rispondevano soprattutto ad una volontà descrittiva, a un'esigenza di pittoresco, a un desiderio di esotismo. « Se il Buffon ha fatto un'opera magnifica tentando di rappresentare in un libro l'insieme della zoologia, non restava da fare un'opera dello stesso genere per la Società? » Il Balzac sarà dunque il Buffon dell'umanità contemporanea, con una differenza è vero, ma che sarà anche questa volta a suo favore: « lo Stato sociale ha dei capricci che la Natura non si permette, perché esso è la Natura più la Società », tutto vi è incomparabilmente più diversificato e specializzato che nel regno animale e vi esige quindi una ben più attenta e sottile caratterizzazione. Se un becchino e un marinaio differiscono tra di loro quanto un corvo e un pescicane, le differenze che permettono di riconoscere i due uomini, o più esattamente le due specie sociali, sono più « difficili da cogliere » di quelle che separano le due specie animali.<sup>21)</sup>

Più interessanti quindi e più significative: non dimentichiamo che il gusto e l'ambizione di cogliere l'impercettibile, cioè la sfumatura, il gesto incontrollato, l'inflessione di voce, il frasario, l'andatura che denunciano nel signore che passa la classe, il mestiere, la mentalità, il quartiere, sono comuni nella Parigi degli anni Trenta ed oltre a prosatori e a disegnatori, si traducono nella moda delle « fisiologie », si alimentano di quella poesia del particolare, dell'imponderabile, del caratteristico che il romanticismo insegnerà al realismo e a cui questo vorrà conferire dignità e serietà di « scienza ». Sappiamo dai Goncourt che Gavarni, il noto disegnatore (1804-66), eccelleva — e si divertiva — vedendo per la strada uno sconosciuto, a ricostruirne la vita, e indovinarne la professione e la classe. Nel 1833 la balzachiana *Théorie de la démarche* codificava scherzosamente « l'arte di alzare il piede » esprimendo in forma ironicamente dottorale e dottrinale l'ambizione di conoscere, dal modo di camminare, « l'uomo tutto intero ». In quegli anni il Balzac si atteggiava a *dandy* e, ostentando un capovolgimento alla Brummel o alla Byron della comune gerarchia dei valori pratici, osservava in favore della nuova « arte » o scienza che « in ogni cosa la dignità è sempre in ragione inversa dell'utilità ».<sup>22)</sup> Ma al di là della mistificazione aperta e confessa ritroviamo nel trattatello quell'ambizione così balzachiana di indurre il generale dal particolare più sfuggente — più « insignificante » per chi non avesse i suoi occhi di lince — che lo scrittore collocava già allora sotto il patronato del Cuvier (« un particolare conduce logicamente all'insieme »).<sup>23)</sup>

Ambizione tipicamente ottocentesca, che il Settecento non aveva avuto, che il Novecento non ha più, ma che corre attraverso tutto il secolo di Balzac:

essa rampollava, l'abbiamo detto, dal « punto d'onore » romantico di differenziare, relativizzare, caratterizzare il piú possibile cose ed uomini rappresentati: ma lo stesso impegno si ritroverà nella letteratura realista con applicazione e mentalità « scientifica », si ritroverà ancora nell'antintellettualismo critico dell'ultimo Ottocento, cui il *déclasser* importerà piú che il *classer*. Se l'uomo romantico ha a lungo consolato la sua solitudine con l'orgoglio di crederci unico, la letteratura nata col romanticismo ha insegnato allo scrittore l'orgoglio di render unico l'oggetto descritto: « rileggete quest'opera caleidoscopica, non vi troverete né due abiti uguali, né due teste che si assomigliano » (prefazione del 1835 alle *Etudes de moeurs aux XIX<sup>e</sup> siècle*, firmata Félix Davin).<sup>24)</sup> La stessa ambizione parla nel proemio del '42, anche se qui lo scrittore si esprime in prima persona, anche se ora la sua voce tradisce la sicurezza di chi ha già un'opera dietro di sé e l'impegno tenace di difendere quest'opera illustrandone, allargandone, moltiplicandone i significati. Soltanto, nel '42 le dottrine biologiche del Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) si prestano meglio di quelle del Cuvier (1769-1832) a patronare l'impresa dello scrittore: in quanto l'« unità di composizione organica » va nel senso di quel monismo evoluzionista nel quadro del quale meglio si lasciano conciliare le sue aspirazioni ed intuizioni mistiche con le teorie scientifiche cui volentieri egli affida la difesa e l'illustrazione dei suoi metodi di *indagine* romanzesca.

Perché se nella produzione balzachiana c'è una fase mistica che sembra chiudersi attorno al 1835, un filone mistico attraversa tutta l'opera e colora sino alla fine il pensiero dell'autore. Certo, il mondo narrativo dei primi « studi filosofici », come ha osservato il Béguin, era « un altro mondo » mentre quello degli « studi di costumi » è « questo mondo, visto altrimenti ». <sup>25)</sup> E i personaggi nati dal sogno o dalla fantasticheria mistica cedono progressivamente il passo, dopo il 1830, a dei personaggi che sembrano appartenere al mondo di tutti. Ma il Balzac « non ha mai smesso di credere alle interferenze tra il mondo visibile e il mondo invisibile », come ha fortemente documentato il Castex: e « con la stessa virtuosità, egli sa render presenti ai nostri sensi le scene immaginate oppure trasformare in fantasmagorie le scene osservate » <sup>26)</sup>

Posseduto, sconvolto quasi dal sentimento prepotente del suo genio, dominato dall'ardente desiderio di essere, di affermarsi, di potere, rapidamente persuaso dall'intuitività del genio e dall'impazienza dell'ambizioso dell'insufficienza e povertà del discorso logico, analitico, cartesiano dell'intelligenza, il Balzac adolescente fu condotto a porsi in termini particolarissimi i rapporti fra soggetto e oggetto, fra pensante e pensato. Tanto piú che gli mancava il contrappeso di quell'intellettualismo che una educazione scolastica metodica implica e tende a provocare: e che anzi l'ambiente, negli anni che passò in provincia, lo inclinava a prender sul serio l'occultismo, l'ipnotismo, tutte le forme del pensiero mistico ed esoterico.

E il misticismo, in un'epoca inquieta e ambiziosa come la romantica, aspirava a conquistare, non soltanto a rivelare: la sete di intelligibilità universale, il desiderio di adeguarsi senza mediazione al Tutto, di contemplare l'infinito, erano volentieri accompagnati dalla segreta speranza di giungere a esercitare un magico potere sul mondo e sugli uomini. Il giovane Balzac si convinse che tutti i fenomeni dell'universo si lasciano ricondurre all'azione di un'unica sostanza, di un'energia, di un fluido che nell'uomo prende la forma del Pensiero: « pensiero » che non ha nulla a che vedere con il *cogito*, che è volontà, tensione, passione (come fuori dell'uomo può essere « elettricità, calore, luce, fluido galvanico, magnetico, ecc. »)<sup>27)</sup>

Convinzione che apriva le porte alla metapsichica, alla telepatia, all'ipnotismo, e che al centro delle precoci preoccupazioni metafisiche del Balzac rivela un aspetto pratico, conquistatore, imperialista per così dire: l'adolescente dovette sperare che a forza di intensità e grazie ad una disciplina metodica il genio possa giungere ad imporre al mondo e agli uomini il proprio pensiero, che fa tutt'uno con la propria volontà. (Ancora nel '31 egli penserà che l'uomo superiore — lo « scrittore realmente filosofo », come scrive pensando a se stesso<sup>28)</sup> — sia dotato di qualità che la scienza non è in grado di spiegare, grazie alle quali un contatto diretto si stabilisce misteriosamente, senza le mediazioni correnti, tra il suo spirito e la complessità inesauribile dell'esistente.)

Poco allenato alla riflessione sistematica, portato ad affrontare i massimi problemi con l'audacia del genio e la mentalità dell'autodidatta, orientato d'istinto verso il monismo dalla violenza unificatrice del suo slancio vitale, dalla sua « monomania » di futuro creatore di un universo, il Balzac doveva trovare sui venticinque anni una guida e un alimento spirituale nella teosofia del Saint-Martin (1743-1803) e dello Swedenborg (1688-1772), nell'occultismo del Fabre d'Olivet (1768-1825). Grazie a queste influenze egli saprà alzarsi — il Curtius gliene farà gloria — a quel « totalismo » che, familiare alla tradizione tedesca, rimane invece estraneo a tutta quella vastissima parte della cultura francese che « ignora la spinta che conduce lo spirito ad abbracciare tutte le cose in un'armonia totale ». <sup>29)</sup>

Un uomo dell'altra sponda intellettuale, il Taine, non ha mancato effettivamente di rimproverare al Balzac di aver costruito una filosofia da romanziere. Ma se nel suo mondo il peso della materia, enorme, è bilanciato da quello dello spirito, illimitato, se la sua opera romanzesca ha saputo esprimere al disopra dello spettacolo di un'umanità che si afferma attraverso la distruzione reciproca una filosofia positiva, essa ha potuto trovarla nella tradizione mistica ben meglio che in quella propriamente filosofica: come vi ha trovato le immagini, i miti, gli schemi dinamici che sorreggono, guidano, aiutano a incarnarsi la creazione. La robusta materialità della sua opera non esclude da essa la spiritualità: l'autore lo proclama, ed è sincero. Materia e

spirito, l'antitesi per lui non ha senso, o almeno incertissime sono le frontiere che li dividono. Come l'adolescente appassionato non separava, nel suo misticismo, l'esigenza di purezza, il desiderio di conoscenza, la volontà di potenza, l'autore trentaduenne della *Peau de chagrin* si chiederà se « gli uomini hanno il potere di far venire l'universo nel loro cervello » o se « il loro cervello è un talismano grazie al quale essi aboliscono le leggi del tempo e dello spazio »: <sup>30)</sup> e sempre il Balzac si rifiuterà di contrapporre osservazione e divinazione, vista e « seconda vista ». Indissociabili rimangono la sua rappresentazione della società e le intuizioni metafisiche e mistiche che comandano la sua concezione dell'universo e dei rapporti ideali tra uomini.

Fedele ancora nel 1842 alle ipotesi metafisiche della prima giovinezza, lo scrittore fa appello alla tradizione mistica per dominare dall'alto il dibattito delle teorie scientifiche contemporanee cui, in questa *summa* delle sue idee che vuol essere il proemio della *Comédie humaine*, egli riallaccia metodi e problemi della sua creazione romanzesca. E sostiene — per renderla garante della solidarietà tra aspetti spirituali e aspetti materiali del suo universo fantastico — la convergenza fra le teorie dei « piú bei geni in istoria naturale » e le intuizioni degli « scrittori mistici che si sono occupati delle scienze nelle loro relazioni con l'infinito ». <sup>31)</sup>

\* \* \*

La produzione balzachiana è immensa: e fra tanti volumi non c'è un'opera che consenta di fare il giro degli orizzonti dell'autore, di delimitarne la personalità, di esaurire la caratterizzazione del suo genio. Il Balzac si lascerebbe cogliere soltanto nella totalità complessa e quasi inesauribile della sua creazione. In fondo, la *Comédie humaine* è un unico libro che andrebbe letto di seguito, una volta seguendo la cronologia, un'altra secondo la tematica: è il monumento — d'altronde incompiuto — eretto da un titano e da lui offerto alla contemplazione di uomini che si sentono ad un'altra scala e cui solo uno sforzo titanico consentirebbe di abbracciarlo con lo sguardo. E un romanzo di Balzac ha un senso e un sapore diverso quando è letto isolatamente o quando il lettore può inquadrarlo idealmente nelle strutture generali della *Comédie humaine*.

Il che non toglie che le singole opere abbiano una loro autonomia: tanto piú effettiva quanto piú spontaneamente esse sono nate e piú profonda si trova nel creatore la sorgente segreta che le alimenta. I tre romanzi che presentiamo <sup>32)</sup> al pubblico italiano (facendoli seguire da alcuni *Contes drolatiques* un po' come nell'antica Grecia la rappresentazione di una trilogia tragica si concludeva con un dramma satiresco) sono tra i piú celebri e piú universalmente letti del Balzac, e presentano il vantaggio di godere di una larga autonomia nel quadro della *Comédie humaine*: praticamente totale nel caso di

*Eugénie Grandet* e de *La cousine Bette*, sufficiente in quello del *Père Goriot*.

Anteriore al momento in cui l'autore decide di collegare i suoi racconti, « scene » e romanzi facendovi sistematicamente ricomparire gli stessi personaggi, *Eugénie Grandet* non ha legami organici col resto dell'opera. Rare sono le evasioni dal piccolo mondo provinciale, e se si eccettua Charles Grandet i personaggi hanno solo rapporti occasionali con la società della capitale. Concepita originariamente come novella (novelle o scene erano state in quegli anni la maggior parte delle sue pubblicazioni, e il Balzac faceva ancora figura di *conteur* piú che di romanziere), *Eugénie Grandet* aveva rapidamente assunto le proporzioni del romanzo, conservando tuttavia della novella la semplicità della linea narrativa. L'opera sfugge all'intenzione prima dell'autore, rivelandosi piú ricca di virtualità, di sviluppi, di significati: è il primo effetto della maturità artistica, del raggiunto pieno possesso delle proprie doti di scrittore. Ma non perde il carattere lineare di una storia patetica e drammatica in cui le complicazioni sono evitate e che procede verso la sua conclusione con il rigore, la necessità, l'essenzialità di una *pièce* del teatro classico. All'economia dei mezzi, alla concentrazione degli effetti, alla purezza dello schema è dovuta — e non solo a quello che c'è di patetico e romanzesco nella vicenda — l'intensità dell'impressione di lettura che lascia questo romanzo: che fu il piú immediatamente celebre (e rimarrà, accanto al *Père Goriot*, il piú popolare) tra i romanzi del Balzac, a tal punto che l'autore doveva in seguito ostentare una certa irritazione di fronte alla parzialità del pubblico in favore di esso, perché tale parzialità si risolveva a suo parere in ingiustizia nei confronti di altre opere sue.

Il Balzac del 1833 ha dietro di sé, vicini ancora, anni di esperienze narrative sul terreno di quella che chiameremmo oggi l'« infraletteratura »: dopo un'orgia di basso romanticismo, la calda e luminosa semplicità classica gli sorride un momento come un ideale e come un esempio. I suoi iniziatori letterari erano stati scrittori come il Ducray-Duminil (1761-1819) e il Pigault-Lebrun (1753-1835); poi i grandi modelli — e i segreti rivali — sono stati il Byron e lo Scott: ma oramai i nomi cui il Balzac pensa scrivendo sono Dante, Shakespeare, Molière. Il titolo ci presenta il libro come la storia melanconica e romantica di una fanciulla tradita dalla vita perché nata non per quello che passa ma per quello che dura: sacrificata e ingannata dal padre, insidiata dalla buona borghesia che le sorride pensando solo alla sua eredità, delusa dall'amore che in lei è rimasto promessa e speranza dell'amore. Col che l'autore ha voluto insistere sull'aspetto dinamico del racconto per fargli equilibrare l'aspetto statico della descrizione, per rivendicare la portata romanzesca di una « scena della vita di provincia ». E in un preambolo ed un epilogo al romanzo che ha poi finito col togliere, egli ha illustrato il valore simbolico dell'eroina, si è scusato di averla forse troppo aureolata d'oro, ha spiegato perché egli stimi la donna capace di tante perfezioni. Spiegazioni che non

ha sentito il bisogno di darci per il vecchio Grandet, figura di una potenza e di un rilievo che fanno pensare a un personaggio di Molière in chiave shakespeareana...

Due forze uguali e contrarie, cioè spinte da una stessa energia indomabile che va fino in fondo e cozzanti tra di loro perché l'una è tesa verso la conquista e il dominio delle cose di quaggiù, l'altra è mossa da un bisogno di assoluto: una schematizzazione come questa è ben lungi dall'esaurire la ricchezza dell'opera ma può suggerirne la struttura. Dall'urto di queste forze nasce il dramma, dal confronto delle due personalità e delle figure che le fiancheggiano, come di quella che compare bruscamente un istante per preparare l'urto e scomparire poi, scaturisce una lenta, progressiva, implacabile caratterizzazione delle anime, delle mentalità, delle ambizioni, degli stili di vita, dei rapporti di forza nel mondo chiuso e stagnante della provincia francese durante il primo trentennio dell'Ottocento, che un'intensa, avvolgente, abilissima suggestione di atmosfera fa vivere, o vegetare, davanti a noi. L'autore ha sentito che quello che c'era di più nuovo, di più originale, di più ricco d'avvenire nel suo libro era lo studio pittoresco e critico di un tipo di società provinciale rigorosamente situata e datata, eppur rivelatrice di quanto c'è nell'essere umano, in bene o in male, di eterno. Lo si sente da tutto quanto egli ha detto o fatto dire su *Eugénie Grandet*: lo conferma anche quel singolare «preambolo» del romanzo che fa alternare, non vorrei decidere se ingenuamente o maliziosamente, le più sperticate dichiarazioni di umiltà all'affermazione della estrema difficoltà dell'impresa.<sup>33)</sup>

Tra i numerosi tipi d'avarò della *Comédie humaine*, tutti fortemente individualizzati, tutti esponenti al di là della «monomania» l'arrivismo e l'imperialismo dell'eroe balzachiano, Félix Grandet è il più celebre: forse perché più fortemente unisce la concretezza e la ricchezza del vivo, storicamente datato, alla continuità, al rigore, alla purezza del tipo. Viene spontaneo all'autore, riferendosi a lui durante il racconto, di chiamarlo l'«avarò»: lo sappiamo dal manoscritto che, trovandosi oltre oceano, è stato esaminato solo di recente: e il Balzac non può non pensare ad Arpagone, anche se ben presto sentirà la differenza tra i due tipi d'avarò, e quasi ovunque, nel testo a stampa, sostituirà «l'avarò» con altre circonlocuzioni.<sup>34)</sup> In un parallelo del 1858 tra Grandet e Arpagone che rimarrà classico, il Taine, superando un luogo comune della critica di allora, si è ingegnosamente sforzato di mostrare in che senso e in che modo si possa dire che il primo è nato dal secondo: in virtù di un capovolgimento della prospettiva che fa passare il tipo dal tono comico a quello tragico, facendo del primo l'opposto del secondo. Se Arpagone è soprattutto ridicolo, in Grandet l'avarizia è «un dogma abbracciato con la durezza inflessibile della volontà e l'accanimento dell'amore». Il suo vizio assurge alla dignità della passione ed al prestigio del genio: «egli trae profitto da tutte le passioni, da tutte le virtù, da tutte le miserie, vero diplo-

matico, calcolatore ostinato, così accorto e cauto che arriva a imbrogliare gli uomini d'affari e si serve della legge per violare la legge». <sup>35)</sup> Dalla commedia di carattere, il tipo scivola così verso quella che il Balzac stesso chiamerà una « tragedia borghese ».

Meno immediatamente evidente di quella psicologica, la portata sociologica del personaggio doveva rivelarsi più tardi, a mano a mano che appariva ai posteri la genialità del Balzac storico della società francese del suo tempo (tra i primissimi a segnalarla erano stati, nel loro diario, i fratelli Goncourt). Il Guyon ha indicato una ventina d'anni fa in Félix Grandet « il rappresentante tipico di quelle modeste persone della provincia francese che tra il 1789 e il 1815, approfittando delle circostanze eccezionali che erano loro offerte, dapprima flirtando con la Rivoluzione, poi venendo a patti con essa, hanno conquistato una formidabile potenza finanziaria grazie ad un curioso miscuglio di astuzia, di cinismo e di genio ». <sup>36)</sup> In una recente introduzione al romanzo, il Castex ha precisato quali furono queste « circostanze eccezionali », mostrando con felice minuzia come lo scrittore fosse al corrente della congiuntura economica e delle possibilità del mercato negli anni e nei luoghi in cui ha collocato la storia del personaggio: con che acume abbia interpretato i fatti a sua conoscenza: con che fedeltà allo spirito se non del tutto alla lettera della realtà economica e sociale del tempo li abbia utilizzati. <sup>37)</sup> L'interesse di accertamenti di questo ordine non è soltanto sociologico: una conseguenza più direttamente letteraria può esserne tratta. Con l'istituire un preciso rapporto fra l'ascesa dell'eroe balzachiano e l'evoluzione delle strutture della società contemporanea, essi rendono più plausibile tale ascesa nella misura in cui l'eccezionalità della congiuntura spiega ed attenua quella del profitto che l'economizzatore, l'uomo d'affari, lo speculatore ha saputo trarne.

E confermano così quell'impressione di verità umana che, più piena forse che ogni altro libro del Balzac, ci dà *Eugénie Grandet*: dovuta al fatto che i protagonisti rimangono umani pur essendo figure d'eccezione, che il loro creatore li idealizza senza farli smisurati, senza mitizzarli, e, figli di Balzac, essi continuano ad appartenere a un'umanità con cui il lettore comune si sente a livello. Dovuta anche all'abile lentezza con cui è condotto un racconto in cui gli eventi vengono preparati, portati, sostenuti da un flusso di « minuzie » ambientali che descrivono tutto, spiegano tutto, fanno la storia di tutto, contribuendo a conferire alla vicenda un carattere di quotidianità e insieme di interiorità cui l'opera deve la sua forza suadente.

Anche l'eroina resta umana: quello che rischia a momenti di « angelicarla » è la prospettiva del racconto, che la lascia sola (insieme con la madre e la domestica, se si vuole) in mezzo ad un branco di egoisti astuti ed ipocriti; ma la fine del libro, dominata da una saggezza profonda, ce la restituisce umana, la mostra figlia di suo padre, ridimensiona per così dire il romanzesco — con la trovata finale dell'inattesa morte del presidente di Bonfons

che chiama una Provvidenza ironica a «vendarla» di tanti calcoli e di tanta indifferenza. Certo, essa appartiene a quei tipi di donna «magnifici e possibili» che lo scrittore contrappone ai tipi «veri ma orribili» che incontriamo più di frequente nelle sue pagine. Il Balzac fa volentieri crescere i fiori sui letamai e lascia coabitare qualche angelo con la sua umanità corrente, perché il contrasto e l'opposizione rispondono a un'esigenza strutturale della sua creazione; perché il manicheismo era un imperativo morale ed estetico del romanzo popolare quale egli l'aveva praticato prima della trentina; perché i lettori di romanzi sono disposti ad accettare il reale a condizione di trovarvi accanto dell'«ideale» e la critica protesta contro un'immagine pessimistica dell'umanità; perché infine egli stesso si ristora, si riposa, si diverte (etimologicamente) con l'idealizzare una figura, col lasciare il «caratteristico» per il «bello», con l'immaginare il perfetto. E le sue figure ideali sono quasi tutte femminili, perché i grandi lavoratori, i grandi lottatori, i grandi egoisti sono sorpresi di trovare a volte nella donna un dono che a loro manca, quello di saper dimenticare se stessi: e il Balzac, in particolare, crede nella donna, le chiede quel calore d'affetto che la madre sua gli ha negato e quell'aiuto che non spera dall'uomo, lui che con gli uomini si sente in guerra o in armistizio. A chi trovasse troppo perfette certe figure femminili di certi suoi libri, egli risponderebbe che «soltanto in rapporto alla verità dei costumi» un tale «eccesso di perfezione» può risultare difetto: ora, «la missione dell'artista è anche di creare dei grandi tipi e di elevare il bello fino all'ideale». L'artista deve tutto comprendere e tutto rappresentare senza esclusioni («la caricatura come il tipo, l'individualità come l'ideale»):<sup>38)</sup> l'opposizione tra realismo e idealismo non ha più senso nella regione cui l'ambizione di ubiquità e di totalità che muove il Balzac lo solleva.

Se della figlia si parla di solito meno che del padre, non è soltanto perché tra il cielo e la terra vediamo meglio la terra — un po' come in Dante vediamo meglio i dannati che i beati —: essa subisce più che non agisca ed è un centro prospettico più che un motore dell'azione. Charles Grandet invece, che strutturalmente è funzione del passaggio dall'esposizione all'azione, e che artisticamente possiede una vivacità, una spontaneità, una verità, una presenza incomparabili, umanamente è una figura scialba, il segno si direbbe di un'assenza e di una carenza. È colui che decide nella totale irresponsabilità del destino di un'anima — quasi si direbbe nell'assoluta incoscienza (e la sua irresponsabilità ne fa una variante singolare dell'arrivista balzachiano). Il suo prestigio d'uomo, la forza motrice gli derivano dall'esser egli assente: dall'esser venuto da lontano e dall'essersi di nuovo allontanato, inatteso quando è comparso, indefinitamente atteso quando è ripartito. Prestigio dapprima di tutto quello che viene da Parigi, dell'eleganza, del lusso, dello «stile», che precipita la cristallizzazione amorosa: forza poi dell'assenza e della lontananza che aiutano un sentimento profondo e ideale ad approfondirsi e

a idealizzarsi, fate morgane che ingigantiscono l'immagine dell'oggetto reale mentre il contatto quotidiano la rimpicciolirebbe. Non a caso ciò che nella prospettiva romanzesca e romantica delle lettrici ottocentesche più impressionava alla lettura era la scena del bacio tra l'eroina e il bel cugino piovuto da Parigi, ciò che più rimaneva nel ricordo era l'attesa eroica ed estenuante del promesso lontano...

Ma attorno al dramma, al « dramma che tutti esigono »<sup>39)</sup> ed al quale soltanto rischiava di prestare attenzione il lettore frettoloso, c'è lo sfondo, almeno altrettanto importante per l'artista — e sulla cui importanza, novità e significato le prefazioni dell'autore o degli amici non cessano di insistere. Se si pensa subito a questo libro quando qualcuno parla del « realismo » balzachiano, è che dramma e sfondo vi sono fusi con un'arte che si direbbe abilissima se non vi si sentisse, dietro l'abilità ormai consumata, l'impeto e la spontaneità del genio. Come ha scritto il Davin (o il Balzac sotto la firma del Davin), troviamo in questo libro « il dramma applicato alle cose più semplici della vita privata » attraverso « una successione di piccole cause che produce potenti effetti ». <sup>40)</sup> L'autore (o il suo portavoce) vi vede l'illustrazione più valida di una concezione della narrativa che fa coincidere l'essere della realtà e il dover essere del romanzo, riducendo e concentrando nei « particolari » la parte e il compito dell'« invenzione »: concezione che il Balzac aveva esposto fin dal 1830 in testa e in coda alle *Scènes de la vie privée*, presentandola come la sola possibile dopo le orge immaginative del passato ventennio. « Tutte le combinazioni possibili apparendo esaurite e tutte le situazioni sfruttate » nel campo dell'invenzione narrativa, « l'impossibile » essendovi stato tentato, non resta ormai al romanzo che la possibilità di esser vero: di una verità che sarà ricostituita e garantita dalla scelta di particolari caratteristici e significativi, scelta in cui si concentrerà ed esaurirà il compito dello scrittore. <sup>41)</sup>

La verità cui il Balzac tendeva dalle prime « scene della vita privata » (anche se la precisazione più esplicita al riguardo la troveremo in una prefazione del 1839 al *Cabinet des Antiques*) era una verità sintetica, in certo senso simbolica, non documentaria: che aspirava ad esser largamente significativa e rappresentativa — come quella del Seicento classico, come quella cui mirava anni prima un altro romantico, il Vigny —, non a possedere l'autenticità dell'accaduto, dello storico. <sup>42)</sup> Per cui il « realismo » balzachiano, pur essendo all'origine di quasi tutte le forme del realismo del secondo Impero e del naturalismo della terza Repubblica, apriva più legittimamente la strada ad un realismo « classico » come saranno quelli del Flaubert e del Maupassant (in certa misura anche quello dello Zola), che ad un realismo « aneddótico » come quello « artista » dei Goncourt o quello dei « realisti senza stile », ambedue legati, benché tra loro diversissimi, alla tradizione bozzettistica e « fantasta » del romanticismo minore.

Goriot è il « Cristo della paternità » un po' come Grandet era il demonio dell'avarizia: nel bene o nel male — più spesso in questo, ma in realtà al di là dell'uno e dell'altro, perché l'autore in fondo non giudica — le creature balzachiane dominate da un'« idea fissa », capaci quindi di concentrare su un oggetto unico tutte le loro energie, testimoniano miticamente della volontà titanica del loro creatore e traducono insieme l'ossessione profonda dello scrittore che si sa divorato da un'attività frenetica, sente quanto di funesto per la sua fibra vi sia nel suo slancio creatore, e considera il « pensiero » (nell'accezione sua) come « il più violento di tutti gli agenti di distruzione ». Come tutti i grandi romanzi balzachiani, *Le Père Goriot* inquadra in uno studio di costumi realista — di un « realismo » partecipe e vibrante, di un realismo ancora romantico e che guardando trasfigura — la descrizione di una lenta, inesorabile, fatale distruzione: quella di un uomo che è vittima di una passione che lo possiede ed alla quale in certo senso si identifica, in certa misura si riduce.

Si pensa a *Re Lear*, di fronte a Jean-Joachim Goriot: ma se la tragedia elisabettiana isolava in certo senso i suoi eroi per fare più alto e straziante il loro grido, nella « tragedia borghese » dell'Ottocento romantico e presto realista tutto un mondo si muove attorno all'uomo ingannato, spogliato, abbandonato dalle figlie. E la figura centrale del libro — centrale nel senso che tutto si situa, otticamente e psicologicamente, rispetto ad essa e quasi in funzione di essa — è quella di un giovane ambizioso deciso a conquistare Parigi (Parigi era l'universo per un francese di provincia del secolo scorso) ma indeciso ancora sui mezzi cui sarà disposto a scendere in vista del suo fine: Rastignac. Accanto a lui che è ancora a porsi il problema del bene e del male troviamo — in penombra ancora ma destinato a venire alla ribalta in romanzi posteriori — la figura enigmatica di un uomo che, collocandosi sprezzantemente al di là del bene e del male e incarnando anzi per certi rispetti il genio del male, vuol farlo uscire dalla sua perplessità: Vautrin.

Psicologicamente, biograficamente, Rastignac è dei tre personaggi, con ogni evidenza, il più vicino all'autore. Ma Vautrin, che è l'« ultima incarnazione » di un tipo che troviamo in Balzac sin dai primi incerti tentativi di una narrativa popolare e ultraromantica, il tipo del fuorilegge generoso, esprime anche lui una parte, un *possibile* profondo del suo creatore: traduce il gusto per le « vite d'opposizione » e la segreta vocazione, in quest'uomo di destra, dell'irresponsabilità sociale: incarna inoltre (perché non è solo né soprattutto l'omosessualità che lo spinge ad offrire a Rastignac la sua protezione e il suo aiuto) quella capacità di vivere per procura nelle proprie creature che è il dono del romanziere. E quanto alla figura che dà il titolo al libro, essa non possiederebbe tanta forza di irradiazione simbolica se non portasse al paros-

sismo il tema piú profondo forse della *Comédie humaine*, quello della paternità. Non è infatti con le sue numerose paternità clandestine o comunque illegittime che il Balzac ha fatto « concorrenza allo stato civile », bensí attraverso l'esperienza del creatore fecondo: nella *Comédie humaine*, ha osservato genialmente il Thibaudet, c'è, latente, una *Imitazione di Dio padre*.<sup>43)</sup>

Goriot, Rastignac, Vautrin: attorno ad essi si agita tutto un mondo, cento figure che vivono, soffrono, mentono, ognuna con il suo carattere, la sua verità, il suo linguaggio. L'autore non accusa, racconta soltanto: e drammatizza. Il romanzo si apre ad ogni momento su un nuovo ambiente e su un nuovo dramma: come riassumerlo in una presentazione, e perché privare il lettore nuovo del piacere di trovarsi da solo in presenza di un mondo che vive cosí intensamente, negargli la fresca sorpresa della scoperta? Romanzo romanzesco e a volte teatrale, certo, e in cui l'oro, come tanto spesso in Balzac, si mescola al fango: romanzo che non va degustato, che non entrerebbe nel letto di Procuste di una critica estetica o estetizzante (« poesia e non poesia »): ma che agisce sul lettore una prima volta intensamente alla lettura, poi, scontato l'interesse immediato e per cosí dire ingenuo della vicenda narrata, piú profondamente, indimenticabilmente, a distanza.

Libro abilissimo del resto, di una ricchezza che è profusione senza rischiare mai di diventar confusione. Romanzo « drammatico » anche per l'arte del dialogo — ciò che differenzia mirabilmente i numerosi personaggi messi a confronto dall'autore è la voce, il linguaggio di ciascuno — e per la composizione. Piú largamente orchestrato di tutti i precedenti, anche se esso rimane fedele alle strutture del racconto balzachiano quali si ritrovavano ultimamente in *Eugénie Grandet*: una lenta esposizione, un'ampia parte centrale che mostra i personaggi in azione durante un periodo cronologicamente breve ma psicologicamente denso ed intenso, poi una fase — piú rapida perché preparata da tutto quanto precede — che costituisce il centro drammatico dell'opera. Certo, con il Balzac le distinzioni rigorose di ordine strutturale (o di ogni ordine?) sono impossibili: nel *Père Goriot* sarebbe difficile trovare il momento in cui termina effettivamente l'esposizione e comincia l'azione. Vi è comunque efficacemente applicata e magnificamente illustrata quella tecnica della preparazione, della progressione e della culminazione drammatica che veniva al Balzac da Walter Scott e che è stata definita dal Bardèche come « la legge della pietra che rotola », « la combinazione di una crisi relativamente corta e di una lunga fase di preparazione »: « la massa del romanzo deve pesare sopra una scena capitale, in virtù di una specie di legge meccanica della narrazione », e « il centro del romanzo è tanto piú drammatico quanto piú fortemente si fa sentire il peso di ciò che precede ». <sup>44)</sup> « Drammatico », anche se a volte, almeno alla prima lettura, la parola che verrebbe piuttosto in mente è « teatrale »: perché al teatro fa pensare la consumata abilità del narratore a tener desta e tesa fino all'ultima riga la curiosità del

lettore, e perché incancellabile come un peccato originale rimane sulla narrativa del Balzac la traccia del tirocinio giovanile: ma il lettore ormai familiarizzato col mondo balzachiano e con le idee filosofiche care all'autore sentirà aleggiare al disopra del dramma o del melodramma una fatalità superiore e ammirerà come lo scrittore si sia innalzato sul suo «basso romanticismo».

Se il *Père Goriot* segna nella marcia ascensionale del romanziere una tappa decisiva, ciò è dovuto anche al fatto che per la prima volta egli vi applica in modo sistematico il procedimento del «ritorno dei personaggi» che farà l'unità della *Comédie humaine* e porterà le sue creature, attraverso una lenta, suggestiva accumulazione, a beneficiare in ogni racconto, in ogni vicenda del ricordo, delle risonanze, della ricchezza umana e poetica che si addensano attorno a loro in tutte le altre vicende romanzesche in cui esse sono protagoniste o anche solo comparse. E se il dir «Balzac» significa evocare per prima cosa il *Père Goriot* alla fantasia di molti lettori di romanzi, è perché in questo libro essi hanno fatto la prima conoscenza con i personaggi-chiave del suo universo e perché lí l'autore manifesta per la prima volta l'ambizione e la potenza di stringer dappresso la vita intera e di far vivere tutto un mondo.

Il «ritorno dei personaggi» — che il Sainte-Beuve giudicò controproducente dal punto di vista dell'interesse di curiosità e di novità che il lettore di romanzi cercava, almeno alla fine degli anni Trenta, nell'opera di un romanziere; che apparirà invece al Proust come l'idea per eccellenza geniale dello scrittore — va inquadrato nella tendenza balzachiana a far partecipare il minimo particolare alla totalità immensa del suo mondo, a far approfittare, a tutti gli effetti, la parte del tutto. Agli effetti dell'interesse umano e romanzesco: i lettori hanno davanti a loro un personaggio cui il fatto che la sua vicenda non cominci né si concluda con il libro che stanno leggendo conferisce la distanza, la mobilità, le dimensioni di un vivente: una figura di cui si formano immagini diverse secondo il variare della prospettiva e dei tempi: un essere fittizio che conserva di fronte a loro un margine di incognito e di virtuale. Agli effetti anche della portata «filosofica» dell'insieme: sappiamo che il Balzac ha sempre insistito sul valore generale e il significato dottrinale della sua opera («non basta essere un uomo: bisogna essere un sistema»), forse perché, sapendosi creatore incomparabile nel dominio del concreto, sentiva i suoi movimenti impacciarsi sul terreno dell'astrazione e della teoria: certo perché, soffrendo della scarsa considerazione di cui il romanzo soffriva ancora verso la metà dell'Ottocento presso l'opinione colta, provava quotidianamente il bisogno di rivendicare la portata storica, o scientifica, o sociologica, o filosofica delle sue opere. D'ora in poi egli concepirà queste come tanti capitoli di una stessa opera, e la prefazione del 1835 alle sue *Etudes de moeurs* presenterà l'innovazione in funzione di quella

« grande storia dell'uomo e della società » che egli sta scrivendo e che certi lettori potrebbero aver la leggerezza di prendere per una serie di romanzi e di novelle...

E d'ora in poi egli rimaneggerà i libri già pubblicati per stringere il più possibile i loro legami con l'insieme. I « personaggi ricomparenti » del *Père Goriot*, che nell'edizione Werdet e Vimont (1835) erano ventitré, finiranno così col diventare, secondo le statistiche del Canfield, cinquanta. Ma più che richiamare il passato, il nuovo sistema dei « ritorni » apre nel nostro romanzo verso il futuro. *Le Père Goriot* guadagnerà ad esser riletto dopo *Illusions perdues*, dopo *Splendeurs et misères des courtisanes*, perché ci dà soltanto i prolegomeni della storia di Rastignac, perché il ciclo di Vautrin vi ha inizio: ma esso conserva letto da solo tutta la sua intensità. *Eugénie Grandet* era un cerchio, altri racconti saranno una serie di linee riprese e interrotte, *Le Père Goriot* è un'ellisse. A meno che non si preferisca presentarlo come un vasto spettacolo di cui Rastignac sarebbe, nel senso tecnico di oggi, il *punto di vista*: di cui Vautrin trarrà, senza eufemismi e senza illusioni, la morale: di cui è protagonista tutta una società avida di piacere e di potere, i cui membri si battono, mascherati, senza esclusione di colpi, senza remissione, senza pietà.

\* \* \*

Diversi sono la tecnica e lo spirito che troviamo, a distanza di oltre un decennio, nella *Cousine Bette*: opera nuova e in certo senso inattesa, anche se i due « eroi » che vi muovono tutto sono a loro volta mossi da due passioni che raggiungono l'intensità divorante e distruttrice della monomania balzachiana: una zitella che conduce fino in fondo la sua vendetta contro gli uomini e contro la vita, un vecchio libertino che la lussuria prende tutto intero « tirandolo col suo uncino di ferro, con un moto previsto e invincibile, nella carreggiata sanguinosa e fangosa di tutte le vergogne e di tutti i dolori » (Taine). La realtà contemporanea — familiare, parigina, nazionale — ha nutrito segretamente quest'opera (come è stato via via documentato dai successivi studiosi: recentemente e panoramicamente dal Castex) di elementi e spunti diversissimi, che l'alchimia creatrice del romanziere ha più o meno radicalmente trasformati o trasfigurati: <sup>45)</sup> ma tutti i personaggi principali sono nuovi e la loro avventura, che comincia col libro, si conclude con esso.

Scritto in meno di un semestre — il secondo semestre del 1846 — e pubblicato quasi simultaneamente a puntate sul « Constitutionnel », l'ultimo capolavoro del Balzac è nato come romanzo d'appendice: e per più rispetti ci ha guadagnato a nascere in queste condizioni. Gli ultimi dodici anni del regno di Luigi Filippo ci fanno assistere alla voga crescente del romanzo d'appendice, legata alla creazione di una stampa quotidiana a buon mercato. Aumenta il numero, diminuisce la qualità dei lettori di romanzi: più forte si

fa la domanda, cui prontamente risponde l'offerta di romanzieri ingegnosi e fecondi come Frédéric Soulié (1800-47), Alexandre Dumas (1803-70), Eugène Sue (1804-57), Paul Féval (1817-87). Il Balzac, che deve vivere della sua penna, dal 1836 in poi pubblica ormai quasi tutte le sue opere sui periodici prima di raccoglierle in volume: ma per lunghi anni non si adatterà a « tagliare » le sue pagine narrative secondo la prospettiva del giornale e le esigenze del « seguito al prossimo numero ». Ci assicura il Gautier che egli portava le parti via via composte dei suoi romanzi alle redazioni così come gli erano venute, senza preoccuparsi di far culminare l'interesse alla fine di una puntata per adescare la curiosità del lettore e fargli aspettare con impazienza la seguente, e neppure di dare alla « puntata » una certa unità ed autonomia.<sup>46)</sup> Pensando solo al libro ma dovendo rivolgersi a un pubblico di lettori — e soprattutto di lettrici — che nei suoi libri cercano il piacere del romanzo romanzesco, in un'epoca in cui il romanzo non conta ancora come letteratura « seria » ed il romanziere può difficilmente appellare alla critica del giudizio dei lettori, il Balzac viene così a trovarsi in condizioni di inferiorità nei confronti di scrittori popolari come Eugène Sue o il Dumas. Gli immensi successi, tra il 1842 e il 1845, di opere oggi forse illeggibili ma estremamente *opportune*, accordate con una specie di genialità alle esigenze dell'ora e del pubblico, come *Les Mystères de Paris*, *Les trois Mousquetaires*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *Le Juif errant*, mentre sproneranno Victor Hugo a pubblicare *Les Misérables* provocheranno l'irritazione e l'emulazione del Balzac, dandogli voglia di « rovesciare i falsi dèi di questa letteratura bastarda ». Il successo de *La cousine Bette* compenserà l'insuccesso clamoroso dei *Paysans*, la cui pubblicazione a puntate su « La Presse » si era dovuta interrompere due anni prima in seguito alle proteste degli abbonati (con la conseguenza che l'opera rimarrà incompiuta alla morte dell'autore).

Le lente preparazioni, i ritratti in serie, gli inventari metodici rischiano di stancare o disorientare il lettore di una puntata di romanzo, di fargli press'a poco l'effetto che può avere un « tunnel » (in linguaggio radiofonico) su un ascoltatore. Abbandonando la tecnica che gli è familiare, il romanziere lancia i personaggi nell'azione dalla prima pagina, e riesce ad incuriosire, ad appassionare, a sconcertare il lettore fino all'ultima, che con l'ultimo colpo di scena ci porta fino al 1846, l'anno stesso della concezione, della redazione, della pubblicazione del romanzo. Questi personaggi d'eccezione sono largamente rappresentativi, anche se l'intensità tipica che l'autore conferisce loro li spinge (come succede spesso a Balzac) fino alla caricatura. Figure indimenticabili, imbarcate in una serie progressiva e convergente di avventure che non lasciano tregua né a loro né al lettore.

Chiuso il libro, questi si domanda come l'autore sia riuscito a far vivere davanti a lui per tante pagine un fantoccio mosso da un solo filo, a fargli accettare come una fatalità drammatica la storia dopo tutto banale di un tipo

che era stato per secoli un tipo da commedia o da farsa, quello del vecchio libertino ingannato, derubato, scacciato. Ma gli eroi del Balzac sono grandi in forza non della loro biografia immaginaria, ma di quello che il loro creatore ha deciso di farne: virtù o vizio, potenza o debolezza, Grandet o Hulot, che importa l'uomo di fronte alla vicenda che utilizza, costruisce, trasfigura il personaggio? Il Balzac ha, in parte inconsapevole, l'orgoglio dell'artista sprezzante, indifferente alla qualità della materia perché conta soltanto sulla potenza che possiede di trasformarla, di lasciarle il suo marchio. Prima del Baudelaire e con diversa apertura d'ali, egli chiede a Parigi il suo « fango » per farne dell'« oro »: con un impeto che finisce con lo scoraggiare chi avrebbe voglia di ricordare quanto di fangoso resti al suo metallo prezioso... Cercando una volta in una via di Parigi, per darlo al protagonista di un suo racconto, il nome di un « uomo di genio » sulle insegne delle case, avvenne al Balzac di decidersi per Z. Marcas: e quando seppe che era il nome di un sarto, la sua reazione fu questa: « Sarto! Meritava un destino migliore! Ma non importa! Lo renderò immortale! È affar mio! ». <sup>47)</sup> E si ripensa alla definizione che il Thibaudet ha dato della *Comédie humaine*: un'« imitazione di Dio padre ». Come il Dio biblico, il Balzac si vuole padre: ma alla gioia di far nascere le sue creature unisce l'orgoglio di non lasciarle morire.

ENZO CARAMASCHI

<sup>1)</sup> Cfr. A. THIBAUDET: *Histoire de la littérature française de 1798 à nos jours*, Stock, 1936, pp. 105-6.

<sup>2)</sup> THÉOPHILE GAUTIER: *Honoré de Balzac*, « L'Artiste », 1858, raccolto in *Portraits contemporains*, Charpentier, II ed., 1874, pp. 107, 49, 110.

<sup>3)</sup> *La Comédie humaine*, ed. della Pléiade, volume VI, pp. 66-67. Per la prefazione del Davin, si veda vol. XI, p. 233.

<sup>4)</sup> Cfr. *Traité de la vie élégante*, suivi de la *Théorie de la démarche*, Delmas, 1952, pp. 96-98.

<sup>5)</sup> Articolo raccolto nei *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, ed. def., Hachette, s.d., p. 87.

<sup>6)</sup> *Portraits, cit.*, pp. 63 e 112-13.

<sup>7)</sup> *Ibidem*, pp. 113-14.

<sup>8)</sup> Nell'articolo *Théophile Gautier*, « L'Artiste », 1859, raccolto ne *L'Art romantique*, cfr. *Oeuvres complètes*, ed. della Pléiade in un solo volume (1954), p. 1037.

<sup>9)</sup> *Histoire, cit.*, p. 234.

<sup>10)</sup> E. FAGUET: *De l'influence de Balzac* (1898), raccolto in *Propos littéraires*, terza serie, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905, p. 87.

<sup>11)</sup> *Ed. cit.*, pp. 12-13.

<sup>12)</sup> *Nouveaux Essais, cit.*, pp. 84-85.

<sup>13)</sup> *Portraits, cit.*, pp. 94-95.

<sup>14)</sup> *Histoire, cit.*, p. 232.

<sup>15)</sup> *Ed. cit. de La Comédie humaine*, vol. I, p. 6.

<sup>16)</sup> *Ibidem*, vol. XI, p. 232.

<sup>17)</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>18)</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>19)</sup> Vol. I, p. 7.

<sup>20)</sup> In *Balzac, Le livre du Centenaire*, Flammarion, 1952, p. 57.

<sup>21)</sup> *La Comédie humaine, ed. cit.*, vol. I, pp. 4-5.

<sup>22)</sup> *Ed. cit. del Traité*, p. 77.

- <sup>23)</sup> *Ibidem*, p. 103.
- <sup>24)</sup> *La Comédie humaine, ed. cit.*, vol. XI, p. 235.
- <sup>25)</sup> In *Balzac, Le livre du Centenaire*, p. 228.
- <sup>26)</sup> P.-G. CASTEX: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, ed. José Corti, 1951, pp. 212-13.
- <sup>27)</sup> *La Comédie humaine, ed. cit.*, vol. XI, p. 215.
- <sup>28)</sup> Cfr. la prefazione a *La Peau de chagrin*, vol. XI, p. 174.
- <sup>29)</sup> E.-R. CURTIUS: *Balzac*, cfr. p. 310 dell'edizione francese (Grasset, 1933).
- <sup>30)</sup> *La Comédie humaine*, vol. XI, p. 175.
- <sup>31)</sup> Vol. I, p. 3.
- <sup>32)</sup> Questo saggio, che ripubblichiamo per cortese concessione dell'editore Mursia, è la *Presentazione* del volume *Capolavori di Balzac* (Mursia, 1968).
- <sup>33)</sup> *La Comédie humaine*, vol. XI, pp. 200-01.
- <sup>34)</sup> Cfr. l'appendice critica dell'edizione del romanzo curata da P.-G. CASTEX, Garnier, 1965, pp. 284-85.
- <sup>35)</sup> *Nouveaux Essais, cit.*, pp. 71-72.
- <sup>36)</sup> In *Balzac, Le livre du Centenaire*, p. 129.
- <sup>37)</sup> Cfr. le pp. LIV-LXI dell'*ed. cit.*
- <sup>38)</sup> Cfr. vol. XI, pp. 242 e 245 (prefazione del Davin alle *Etudes de moeurs*).
- <sup>39)</sup> *Ibidem*, p. 231.
- <sup>40)</sup> *Ibidem*, p. 244.
- <sup>41)</sup> *Ibidem*, p. 165.
- <sup>42)</sup> *Ibidem*, p. 367.
- <sup>43)</sup> *Histoire, cit.*, p. 221.
- <sup>44)</sup> Citato da G. PICON in *Le roman et la prose lyrique au XIX<sup>e</sup> siècle*, cfr. *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, vol. III, p. 1066.
- <sup>45)</sup> Si veda la presentazione di P.-G. CASTEX all'edizione de *La Cousine Bette* (le Club du meilleur livre, 1959).
- <sup>46)</sup> *Portraits, cit.*, p. 106.
- <sup>47)</sup> Riferito da L. GOZLAN nel suo *Balzac en pantoufles* (citato da P.-G. Castex in *BALZAC, La Comédie humaine*, Au Seuil, 1965, vol. I, p. 43).

## L'UOMO E IL ROBOT

(Filosofia e Cibernetica)

I filosofi, logici, metafisici, epistemologi in particolare e analisti del linguaggio si vanno vieppiú interessando alla teoria dell'informazione, alla cibernetica, al funzionamento degli automi, discutono sui *robots* e i vari cervelli elettronici; alcuni notevolmente sensibili si pongono già con una certa angoscia l'interrogativo se in un futuro piú o meno prossimo l'uomo verrà soppiantato da queste sue « creature »; altri profetizzano addirittura la rivolta degli odierni schiavi.

La cibernetica indubbiamente esercita molto fascino — è una delle scienze piú nuove e sconcertanti —; la costruzione di macchine che simulano il comportamento umano ha senz'altro del prodigioso agli occhi del profano (e pochissimi sono al riguardo i competenti, quasi magici « apprendisti stregoni »), sebbene sia da riconoscere che non meno sbalorditivi sono i progressi della missilistica e dell'astronautica. C'è naturalmente chi è turbato, per non dire scandalizzato per la « profanazione » dello spazio! Problema da considerare con la debita attenzione è semmai quello di vedere se vale proprio la pena che l'uomo faccia tutto ciò che è in condizione di fare; se non sarebbe invece il caso di operare delle scelte prioritarie (oltretutto è anche questione di teste e di capitali).

Mai come oggi la scienza sembra non avere limiti, la « sete di conoscenza » dell'uomo è insaziabile, i veli dell'ignoranza paiono cadere a uno a uno e sapere diventa « diabolico » potere. Alla cibernetica si è arrivati grazie allo sviluppo della matematica, della logica formale, dell'elettronica, della biofisica, della neurologia e della psicologia. Il progetto di un calcolatore risale però a Pascal, di cui converrà meditare il pensiero n. 340: « La macchina calcolatrice produce degli effetti che si avvicinano al pensiero piú di tutto quanto fanno gli animali; ma essa non fa nulla che possa far dire che ha una volontà, come gli animali ». Ciò, almeno per ora, vale anche per i *computers* ad alta velocità, i quali sono ormai un dato di fatto, da anni funzionano nei Paesi tecnologicamente piú sviluppati ad alto livello scientifico-

industriale, rivelandosi insostituibili per la mole di « lavoro » che riescono a svolgere in brevissimo tempo, incalcolabile in rapporto alle capacità fisico-mentali umane — « lavoro » però di tipo squisitamente matematico, logico-deduttivo. Il loro uso è destinato ad aumentare, se ne costruiranno di più complessi e perfettamente automatici. Oggi essi dipendono ancora dall'uomo, la cui presenza diretta o indiretta è indispensabile: calcolano, traducono, ordinano le informazioni ricevute immesse o su schede perforate o su nastri o su fili magnetizzati, giocano, hanno una straordinaria capacità di memorizzazione, sono « cervelli » para-umani, non pensano.

Ci sembra inesatto chiamarli « macchine pensanti »: per ora svolgono funzioni associate al cervello umano simulandone alcuni comportamenti. Chiedersi se « pensano » è privo di senso; operano, non agiscono. Neppure « lavorano », né si « stancano », si logorano, si fermano quando qualcosa non funziona, né « hanno memoria » bensì un poderoso « magazzino di informazioni ». I termini « lavoro », « fatica », « memoria » hanno un senso metaforico — il loro significato proprio è umano — ma a forza di usarli per gli automi si finisce col dimenticarlo.<sup>1)</sup>

Le macchine di cui qui vogliamo occuparci vengono usate in modo diverso dalle tradizionali. La cibernetica infatti per gli studi in particolare di N. Wiener (a cui si deve il neologismo), di A. M. Turing, di J. von Neumann, di C. E. Shannon, di Mc Culloch e Pitts ha imposto una nuova definizione di macchina. Fino a tutto l'Ottocento prevalse il concetto della macchina-strumento con cui l'uomo può modificare l'ambiente che lo circonda — la macchina come prolungamento dei sensi — e della macchina-informativa basata sul principio del meccanismo ad orologeria. L'orologio è una macchina-strumento-che-dà-informazioni e quindi serve in tutt'altro modo dell'automobile. Le nuove macchine sono le « macchine logiche », provviste persino di organi sensori, riceventi messaggi dall'esterno dove li ritrasmettono; le « macchine universali di Turing » (progettate ma non ancora costruite) si prestano addirittura ad eseguire operazioni di tutti i processi mentali « purché descrivibili in un numero finito di parole ». « Oggi non è più lecito al filosofo, che voglia parlare di macchine in rapporto all'uomo, — scrive Somenzi — ignorare il fatto che in vari campi della scienza e della tecnica si adopera il termine “ macchine ” non solo in riferimento agli orologi, alle locomotive, ai telai o alle pianole, ma anche in riferimento ad automi ideali, quali appunto le calcolatrici universali di Turing, la cui realizzabilità pratica non incontra insormontabili difficoltà di principio; di questi automi è ora frequente l'uso in funzione di modelli matematici per una spiegazione dell'attività mentale dell'uomo, oltre che in funzione di schemi per la progettazione di sempre più efficienti sostituti artificiali del nostro cervello. »<sup>2)</sup> La novità è presentata dal fatto che tali macchine costituiscono anche dei modelli di singoli comportamenti mentali per meglio studiarli.

I cibernetici sono al lavoro mentre i filosofi già allarmati pongono il quesito se saranno realizzabili *robots* coscienti, pensanti e quali problemi di ordine etico-sociale porrà la loro presenza fra noi. Come muteranno i rapporti fra gli uomini? e quali saranno quelli tra uomini e automi? Riteniamo che i filosofi non debbano competere con i profeti né con gli scrittori di *science fiction*, ma porsi su un terreno concreto. Perché temere i *robots*? Finirà forse l'era degli uomini? Sciocchezze. Si rifletta su quanto scrive il « padre » della cibernetica: « Il nostro scopo è di spiegare la possibilità della macchina in quei campi che fino ad oggi sono stati considerati come dominio esclusivo dell'attività umana, ma anche di mettere in guardia contro i pericoli di uno sfruttamento grettamente egoistico di queste possibilità, *in un mondo in cui, agli uomini, debbono importare soprattutto le cose umane*. È certo che con l'introduzione delle nuove macchine dovremo modificare molti aspetti del nostro tradizionale costume di vita; ma *queste macchine hanno importanza secondaria rispetto a tutti quei valori cui occorre richiamarsi per una giusta valutazione degli esseri umani*, per il loro benessere e per il loro impiego umano e non come succedanei di seconda qualità delle possibili macchine del futuro ». <sup>3)</sup>

Aver paura delle macchine è assurdo — gli scienziati non stanno preparando una società disumanizzata, disumanizzanti sono semmai i rapporti tra uomo e uomo nell'attuale sistema — la scienza non si pone che i propri problemi, cercando di verificare le ipotesi di lavoro ed elaborare nuove teorie avanzando assieme alla tecnica. Lo scienziato in quanto tale non è responsabile dell'uso nefasto delle sue scoperte; egli non può voler lavorare per la distruzione dell'umanità, non può sottrarsi ad un impegno etico. Talvolta sono i filosofi a superare i propositi degli scienziati, inutile ricordare le « previsioni scientifiche » avventate di prestigiosi autori del passato. Il filosofo è tentato di spiegare la scienza, indirizzarla, fissarne i limiti, predirne addirittura i successi o insuccessi, quasi che questa non fosse sufficientemente « adulta ». Altro è la discussione filosofica sulla scienza, cioè la filosofia della scienza. Scienza e filosofia sono due attività essenzialmente differenti; anche se alle origini si confondono nascendo insieme dalla curiosa meraviglia, operano a livelli diversi.

La filosofia non ha finalità conoscitivo-operative come la scienza, non si preoccupa di dotare l'uomo di strumenti e macchine sempre più potenti, di farne quasi un demiurgo, bensì di « provocarlo » alla meditazione (non — si badi — contemplazione), di riconoscersi un'altra dimensione oltre quella fisica, autore insomma di storia e creatore di valori. Si risolve essa così in un'attività chiarificatrice e direttiva da cui consegue l'impegno etico e politico, garanzia delle condizioni della cultura e della libertà di ricerca ponendosi evidentemente su un piano morale. La scienza invece è moralmente neutra.

Una riflessione filosofica sulla teoria dell'informazione e sulle « macchine logiche » ci appare giustificata per piú motivi: 1) la scienza è un « campo di lavoro » della filosofia, che fa propria ogni esperienza umana; 2) la teoria dell'informazione riguarda la trasmissione dei messaggi, lo studio di questi, cioè dell'espressione e del linguaggio e la connessione con il pensiero; 3) queste ricerche pongono problemi di natura filosofica o pretendono risolvere problemi filosofici; 4) vanno prese in considerazione le prospettive di una civiltà dell'automazione; 5) è pertinente alla filosofia dire se l'automata potrà mai diventare un soggetto, un altro.

Le macchine-strumento condizionano ormai la vita dell'uomo, si può dire anzi che scarsa sia stata la sua « liberazione »; esse in un certo senso l'hanno depotenziato. L'uomo infatti si misura sulla macchina: il tempo della fabbrica è scandito sui ritmi delle macchine, lo stesso *ménage* domestico risente della presenza o meno delle macchine e dell'affiatamento con il televisore, nume tutelare dell'odierno focolare, le strade costituiscono un continuo pericolo per la vita dei poveri pedoni, le città hanno tutt'altro che un aspetto e una dimensione umana (unica ancora Venezia). Le nostre « creature » ci stanno rendendo la vita piú complicata, imponendoci una servitù di tipo nuovo. Finiamo persino per sentirci « antiquati », sopravvissuti di una specie in via di estinzione, ridicoli di fronte alla perfezione delle macchine — noi sbagliamo e quelle no — e accettiamo passivamente il processo di reificazione. L'abile e suadente propaganda dei *mass-media* ci fa accettare la dittatura di mercato.

Sia lode al dubbio, ci viene da dire con Brecht, perché finché l'uomo dubita e sbaglia è vivo, è nel tempo, è nella storia, è *storia*. Proprio questo ci dovrebbe convincere che il *robot* non potrà mai diventare uomo, è perfetto perché fuori del tempo: il « suo » tempo è quello matematico.

Gli automi svolgendo gran parte o tutto il lavoro mentale dell'uomo lo aiuteranno o no a vivere la sua condizione umana? diverranno essi gli esseri intelligenti avendo loro delegato le nostre funzioni superiori? atrofizzeremo il nostro sistema nervoso? saranno essi i padroni e noi i servi? si creerà una nuova classe di potere? oppure gli uomini, come S. Butler racconta avvenne a Erewhon, distruggeranno le macchine convinti che rappresentino un pericolo? <sup>4)</sup> Va detto che i cibernetici non hanno programmi ben definiti, sanno perfettamente di essere in una prima fase della ricerca e di aver molto da fare. Ai primi (giustificati) entusiasmi sono subentrate cautela e ponderazione: a loro stesso dire i risultati finora raggiunti sono modesti, ciò che si sa è poco rispetto al molto che ancora bisogna sapere. Obiettivi fondamentali: 1) elaborare una teoria adeguata dell'informazione; 2) « tradurre fisicamente » il pensiero; 3) insegnare alle macchine l'uso umano del linguaggio e ad apprendere. Si riuscirà?

Riportiamo alcune affermazioni dei piú qualificati cibernetici, che ci

paiono indicative. Scrive Wiener: « È mia convinzione che il comportamento degli individui viventi è esattamente parallelo al comportamento delle più recenti macchine per le comunicazioni »; <sup>5)</sup> e Turing: « Possiamo sperare che le macchine saranno alla fine in grado di competere con gli uomini in tutti i campi puramente intellettuali. [...] Possiamo vedere nel futuro solo per un piccolo tratto, ma possiamo pure vedere che in questo piccolo tratto c'è molto da fare »; <sup>6)</sup> von Neumann: « Siamo ben lontani dal possedere una teoria degli automi degna di tal nome, cioè una teoria logico-matematica vera e propria. [...] Noi con i nostri automi artificiali ci muoviamo al buio molto più di quanto sembri fare la natura con i suoi organismi. [...] Il nostro è chiaramente un comportamento di supercautela, generato dall'ignoranza » <sup>7)</sup> e infine Shannon: « Il problema di come lavori il cervello e di come si possono progettare macchine che simulino la sua attività è certo tra i più importanti e difficili che si presentino alla scienza contemporanea. Restano da chiarire innumerevoli questioni, che vanno dal lavoro sperimentale e di sviluppo da un lato, alla ricerca puramente matematica dall'altro ». <sup>8)</sup>

Accanto a una « fede » in quest'indagine è indubbia una circospezione; sembra però senz'altro prematuro parlare di *robots* « coscienti » anche se sperano di potervi arrivare i cibernetici, basandosi sul principio fondamentale della scienza che la qualità deriva dalla quantità. Il pensiero sarebbe allora riconducibile alla descrizione comportamentistica del cervello e « mente » termine residuo di una concezione dualistico-sostanzialistica.

Il cervello e il sistema nervoso umano costituiscono il modello (*pattern*) degli automi sui quali si vuole studiare il funzionamento di quelli, o meglio di una singola funzione, in modo da raggiungere una completa conoscenza fisica del pensiero. Per ora quando si parla di « macchine intelligenti » si parla in realtà dell'uomo che in esse si rispecchia — la cibernetica è un'ipotesi di lavoro, lo studio dei messaggi, in particolare quelli di comando, riduzione del pensiero e del linguaggio in termini biologici, neurologici ed elettronici. Gli automi non interessano quindi soltanto per la loro immediata applicazione — la folle velocità dei calcoli, il materiale semantico, linguistico o altro « digerito » e « prodotto » — ma soprattutto perché permettono di individuare le basi chimico-bio-fisiche del pensiero, studiato appunto a livello del cervello. L'operazione però è reversibile? Questo ci pare il grave dilemma. Proprio tutto è riconducibile a stimoli, anche se ovviamente quando pensiamo qualcosa di fisico succede nella nostra testa? La trascrizione fisica del pensiero metterà gli automi in grado di pensare? Di operare intellettualmente sí, perché il regno dell'intelletto è quello della matematica e della logica. Non sarebbe allora preferibile dire che la cibernetica si propone, e probabilmente riuscirà, a rendere « fisicamente » l'intelletto? Avremo automi « intelligenti », non pensanti. Il pensiero nel suo autentico significato è attività creatrice,

è libertà — non è vero che tutti gli uomini pensano — anche se nel linguaggio corrente « pensiero » è un termine « ombrello ».

Per ora gli automi pur compiendo operazioni intellettuali non si possono dire nemmeno « intelligenti » perché incoscienti, non rispondono, non partecipano al loro « lavoro ». Ceccato, il nostro brillante cibernetico, che da anni sta adoperandosi per l'« Adamo II », la macchina traduttrice, ha sottolineato che nel caso questa funzioni sarà « brava ma stupida ». <sup>9)</sup> È insomma l'uomo a programmare la macchina, a imporle di svolgere un dato « lavoro », a renderlo significativo mediante convenzioni: la macchina non si « esprime », non « parla », non usa le parole come veicoli segnici. Ogni sua scelta è meccanica, mai emozionale.

È pacifico che non sarà certo la filosofia a fermare o a rallentare queste ricerche — del resto neppure se lo propone — le argomentazioni metafisiche o peggio pseudo-filosofiche lasciano « il tempo che trovano »; né essa può arrogarsi il ruolo sempre antipatico di censore — ogni censura denota immaturità —; d'altronde la scienza non abbisogna di una « giustificazione » filosofica, procede per proprio conto evitando le diatribe filosofiche. Lo scienziato anzi di solito, quando non pretenda filosofare, nutre una malcelata diffidenza per il filosofo, che gli appare un teorico astratto, impegnato quasi sempre in questioni di parole, vicino al poeta, talvolta al mistico quando non al visionario. In realtà lo scienziato che voglia « fare il filosofo » asserisce spesso delle ingenuità, mentre il filosofo non sufficientemente informato di scienza che su questa voglia discutere cade nel ridicolo. Ci pare che oggi sia più vistoso il secondo caso, in quanto lo straordinario sviluppo delle scienze fa sentire « poco aggiornato » il filosofo che non se ne occupi.

In merito alle ricerche di cibernetica e bionica tanto seriamente avviate e alla prospettiva dell'immissione fra noi di *robots* coscienti viene spontaneo porci la domanda: questi saranno veramente uguali alla macchina-uomo anche riuscendo a formalizzare tutti i nostri procedimenti logici, ridurre il nostro comportamento in un numero limitato di stimoli e segni? Inoltre tali *robots* saranno effettivamente capaci di volizioni, di scelte libere, saranno insomma « esseri » morali? L'uomo è sensazione, intelletto, ragione, volontà e sentimento — come si può dire che la volontà, il pensiero e il sentimento sono « forze fisiche », anche se « derivano » dalla materia-uomo? Interrogativo filosofico e non scientifico — difatti gli scienziati seri non se lo pongono — è se l'automa potrà diventare uomo, cioè comportarsi completamente in modo umano; che sia di carne o di acciaio o di qualunque altro materiale non ha alcuna importanza. Ci sarà in futuro una « filosofia degli automi » (per riprendere il titolo dato da Somenzi a un'interessante antologia di scritti cibernetici)?

Riteniamo di rispondere negativamente, non tanto perché vediamo im-

possibile il raggiungimento e la strumentalizzazione delle informazioni necessarie ma per motivi di ordine filosofico, senza con questo far nostra la posizione antropocentrica. Non crediamo che l'uomo possa « conoscendosi ciberneticamente » costruire un modello in grado di imitarlo in tutto e per tutto, di « creare » figli artificiali per il fatto che egli non si conosce mai definitivamente. La nostra vita non è che in parte meccanica, nel suo senso pieno e originale è svolgimento, accrescimento di coscienza, imprevedibilità di comportamento, è creazione, è storia. L'uomo è cosciente di sapere, coscienza e volontà di fare, soggetto irripetibile che si fa con responsabilità — si trova nato ma « spiritualmente » è autore di sé, nonostante l'eredità biologico-sociale e i vari condizionamenti ambientali. La riproduzione umana in laboratorio è un'altra cosa e non ci ripugna; l'uomo nato senza parto porrà problemi in parte già individualizzabili, soprattutto di carattere sociale (« incidendo » sui geni si spera di poter ottenere uomini perfetti, intelligenti, sani, belli, con buone inclinazioni, ecc. — prodigi della genetica!) ma sarebbe un o di noi, un o come noi. L'uomo può costruire l'automa, non l'uomo, che molto più semplicemente viene procreato.

Calogero ritiene che non sia lecito negare pregiudizialmente che in futuro gli automi siano capaci di compiere le più alte funzioni intellettuali (non — si badi — del pensiero!). Ma avremmo noi per ciò stesso creato dei figli artificiali? È vero che per Calogero l'automa si presenterà come un a l t r o a tutti gli effetti soltanto quando sarà capace anche di soffrire, di provare piacere o dolore, di fare delle domande o di rifiutare di rispondere alle nostre: nel qual caso ci troveremo di fronte a un soggetto che non potremmo più « adoperare » a comando. Il *robot* sarà uomo quando: 1) userà umanamente il linguaggio; 2) sarà libero di decidere quello che vorrà fare; 3) si sentirà soddisfatto o meno del suo agire. Avremo allora l'Adamo II? Dubitiamo che un possibile Adamo II eguagli un povero Adamo qualsiasi.

Con ciò ben venga pure la cibernetica, in quanto le macchine logiche ci aiuteranno a meglio capire che cosa succede nella nostra testa quando pensiamo e parliamo, offrendo motivo di riflessione anche al filosofo. È chiaro d'altro canto che la scienza, come ogni attività in effetti, ha i suoi limiti: ammettere il *robot*-uomo significa esorbitare da questi. Dal punto di vista filosofico non si può ammettere che un *robot* divenga uomo. « Il y a, pour les philosophes — commenta Campagnolo —, un devoir de tracer une limite aux possibilités de la technologie; autrement nous sommes perdus. [...] Le philosophe fait peut-être des fantaisies, mais en tout cas, dans ce domaine qui est immense, il n'y a pas de place pour autre chose qu'un robot perfectionné à l'infini; il n'y aurait pas d'équation qui résoudrait le problème d'un robot qui serait un homme. On ne découvrira jamais un robot homme. Le robot fera toujours des robots, extrêmement perfectionnés certes, plus puissants

dans certains domaines — dans le domaine de l'art, dans le domaine de la science elle-même —, mais il restera toujours dans ces limites, qui ne sont pas, après tout, des limites.»<sup>10)</sup>

Il celebre teorema di Goedel (per cui una macchina non può descriversi essendovi sempre in ogni scienza un gran numero di proposizioni vere indimostrabili da un numero finito o infinito di assiomi), oggetto di discussione tra matematici e filosofi della scienza, sembrerebbe escludere la realizzabilità di una macchina pensante. Per il matematico e cibernetico Ulam la macchina più complicata, sia pure un calcolatore elettronico (ed egli, consulente al centro di ricerche IBM, ha proposto delle combinazioni per rendere i calcolatori più sensibili alla volontà dell'operatore e per primo ha costruito un *robot* capace di giocare a scacchi con un uomo), non è che l'estensione di uno strumento comune come la matita. Questa che cos'è se non un'estensione meccanica del nostro pensiero? Il timore che le future macchine superino o soppiantino l'uomo è infondato, esse al contrario lo aiuteranno a comunicare con gli altri costituendo una «memoria collettiva». Il teorema di Goedel e altre recenti scoperte di logica matematica rivestono una notevole portata filosofica, affermando in sostanza che l'insieme della conoscenza, in particolare quella di sé, non può mai essere completa. Da ciò consegue che l'uomo non potendosi conoscere completamente non potrà mai costruire una macchina simile a sé o superiore.<sup>11)</sup> L'uomo quindi non ha alcun motivo per sentirsi «antiquato». La nostra riserva filosofica trova nella scienza una conferma.

Una macchina pensante dovrà essere autonoma dall'interlocutore quanto lo è ogni altro uomo, per funzionare da sola dovrà imitarne il modo di pensare e parlare, capace di volere, in una parola, *cosciente*, ma un «essere» siffatto (non ci sembra evidentemente più il caso di una macchina) a immagine e somiglianza dell'uomo — ritenendolo per un momento realizzabile — quale sconvolgimento «spirituale» comporterebbe? Nel frattempo i cibernetici si adoperano per un modello della mente, di un'«intelligenza» artificiale studiando il pensiero e il linguaggio «in termini di macchine», arricchendo così la nostra conoscenza (scientifica) dell'uomo. Tali ricerche sembrano decise a risolvere l'antico dualismo anima-corpo; ci diranno però dove «finisce» il cervello e «incomincia» la mente? Di quanto se ne avvantaggerà la filosofia? Commenta Somenzi: «Anche se la conclusione fosse, come alcuni sperano, che una macchina del genere “pensante” non si potrà mai costruire, il solo fatto di avere indotto scienziati e filosofi a meditare sul pensiero e sul linguaggio “in termini di macchine” varrà alla cibernetica il merito di aver favorito un processo di chiarificazione e comprensione reciproca, che non potrà rimanere senza traccia nel futuro del pensiero umano».<sup>12)</sup>

Questo entro certi limiti è vero, ma sarebbe ingenuo da parte dei filosofi credere che se la cibernetica riuscirà a risolvere fisicamente il pensiero,

a descrivere la genesi delle idee e a produrle automaticamente, essi rimangono disoccupati: la coscienza ridotta a stimoli, scomposta in impulsi elettrici, descritta bio-chimicamente non esaurisce l'« essere » dell'uomo, senza perciò muovere obiezioni di tipo metafisico. Calogero sembra attento a questo quando esorta i cibernetici a vedere bene dove si trova la frontiera che separa il regno delle macchine dalla repubblica delle coscienze, e i filosofi che i soli problemi seri della filosofia sono quelli morali.<sup>13)</sup> La filosofia non può vedere nella scienza una concorrente, né lo sviluppo di questa la rende vana: si tratta in fondo di *due mentalità diverse*.<sup>14)</sup>

La scienza e la tecnica non possono fermarsi, devono però acquisire piena consapevolezza delle loro possibilità. Gli scienziati più preparati in verità non sono facili all'ottimismo, hanno un atteggiamento di cauta prudenza, sanno di procedere per tentativi, talvolta disarmanti. Errore ancor oggi diffuso, soprattutto negli ambienti non scientifici, retaggio del positivismo ottocentesco e senz'altro da respingere, è lo *scientismo*, cioè la *mitizzazione della scienza*, una sua interpretazione miracolistica e taumaturgica.<sup>15)</sup> Sapere è potere, d'accordo, ma entro limiti (umani) ben circoscritti. Ci si deve convincere che *la scienza non è e non può essere il criterio guida dell'uomo in quanto uomo*; essa — ripetiamo — risolve soltanto i propri problemi, tutti gli altri (della convivenza, della politica, dell'etica, della religione, dell'arte, ecc.) vanno « risolti » per altre vie, anche se dalla scienza ricevono suggestioni e indicazioni illuminanti. La sociologia, per esempio, in quanto fenomenologia dei « fatti » umani, staccando l'azione dalla volizione, dall'intenzione e dal senso di responsabilità, non potrà mai risolvere i problemi dell'etica. Le statistiche sociologiche sono importanti come verifiche dell'uomo « standard », permettono di fare previsioni a vasto raggio sul comportamento di una comunità ma vi sfugge e vi sfuggirà sempre quello del singolo, che nella sua originalità è imprevedibile. L'azione compiuta è un « fatto » perciò spiegabile scientificamente, l'intenzione che ne è all'origine rientra in un'altra dimensione. Un rigoroso determinismo è inapplicabile all'uomo se non disumanizzandolo, reificandolo, riducendolo ad automa.

Riconosciamo che la filosofia deve indubbiamente tener conto del considerevole apporto delle scienze, del nuovo orizzonte mentale che esse hanno in gran parte contribuito a formare, delle straordinarie prospettive sociali che hanno aperto all'umanità, ma non deve confondersi con esse, non è una scienza: deve riconoscersi nella civiltà dell'automazione come una *presenza legittima*. Con ciò siamo ben lontani dal negare valore umanistico alla scienza che invero permette una concezione dell'uomo più responsabile e più concreta. Notiamo appena che lo stesso sapere umanistico nella sua rigorosità concettuale è sapere scientifico. Autentico umanesimo si ritrova anche nella nostra civiltà: bisogna sapere vedere, bisogna evitare che la mac-

china, ora il *robot*, diventi strumento di potere, mezzo di asservimento e sfruttamento in modo da creare una nuova classe di padroni e servi perpetuando la società classista.

La scienza in definitiva non è « disumana », come si afferma talvolta, — è una delle espressioni più alte dell'*humanitas* —, non è estranea alla cultura, al contrario ne costituisce un aspetto insostituibile. Isolarla è ingenuo, pretesa assurda; d'altro canto va evitato il pantecnicismo, ritenere che tutta la « realtà » umana rientri nell'ambito della scienza e della tecnica e che la filosofia non sia che metodologia o filosofia della scienza. È anche questo, non solo però. La scienza, per esempio, ha fatto vivere meglio l'uomo,<sup>16)</sup> non l'« ha migliorato » e ci sembra giustificato parlare di crisi dell'uomo, che è crisi di valori, la cui soluzione non verrà dalla scienza, ma — con buona pace degli scienziati — dalla filosofia.

L'avvento delle « macchine pensanti », che determinerà la terza rivoluzione industriale con conseguenze sociali incalcolabili, non modificherà — a nostro avviso — *radicalmente* l'uomo. Questi che già oggi si trova provvisto di innumerevoli « mani » e di « cervelli » a cui delega alcune sue primarie funzioni verrà con l'automazione sostituito del tutto nel lavoro e nella sua attività mentale (intellettuale). Dobbiamo accettare la realtà degli automi che lungi dal sollecitare il feticismo presente nell'inconscio o meno dell'uomo, devono, se così si può dire, « umanizzarsi », integrarsi nella nostra realtà, essere ciò che infine sono, *strumenti, macchine* appunto e non « esseri » che mirino a soppiantarci. L'automazione dovrebbe arrestare il processo di reificazione condotto così avanti dalla seconda rivoluzione industriale.<sup>17)</sup>

L'uomo deve avere sí fiducia nelle macchine (demitizzandole però) ma soprattutto in se stesso e quindi negli altri; deve di quelle servirsi per « ritornare » o affermare pienamente per la prima volta (come fenomeno collettivo) la propria dimensione umana, ricca e originale, sentirsi e volersi nella sua integrità e dignità. La civiltà dei *robots*, se questi serviranno com'è negli auspici a liberarci dalla servitù del bisogno, se « integrati » come « natura » nell'esperienza, se mezzi della nostra « rigenerazione » potrà anche essere una *civiltà dell'uomo* in una società senza privilegi, una civiltà del dialogo nel senso che ognuno potrà rinunciare a vedere i propri simili in una luce « cosale », bensì considerarli come suoi eguali, cioè *altri*.<sup>18)</sup> Ci sembra infatti che mentre è per lo meno astratta la discussione sui *robots* coscienti divenuti *altri*, è molto più serio prendere in esame come sia realizzabile una società planetaria in cui tutti siamo *altri*, in cui ognuno si rispecchi nel proprio prossimo. Ci rifiutiamo di pensare all'altra alternativa, a una società di schiavi.

La scienza forse paradossalmente sembra poter contribuire in misura anche notevole ad avvicinarsi, a sviluppare il sentimento della solidarietà, l'unico sociale e disinteressatamente altruistico (suo significato etico-politico

in quanto forza della cultura e della civiltà). Il nostro tempo è ricco di straordinarie energie, di risorse che paiono inesauribili e tutte devono essere convogliate per realizzare l'*humana civitas*. La scienza e la tecnica possono far molto in questo senso; la filosofia indica la legittimità, per non dire necessità, di tale aspirazione.

La nostra speranza (vorrebbe tramutarsi in previsione sicura) che la civiltà dell'automazione sia finalmente la civiltà dell'uomo trova fondamento anche in queste parole di Wiener: « Desidero che questo libro [*Introduzione alla cibernetica*] sia inteso come una protesta contro l'utilizzazione inumana degli esseri umani, poiché sono convinto che impiegare un uomo richiedendogli e attribuendogli meno di quanto comporta la sua condizione umana, significa abbrutire questa condizione e sperperarne le energie. È una degradazione della condizione umana legare un uomo a un remo e impiegarlo come sorgente di energia; ma è altrettanto degradante segregarlo in una fabbrica e assegnarlo a un compito meramente meccanico che richieda meno di un milionesimo delle sue facoltà cerebrali. È assai più facile infatti organizzare una fabbrica o una galera che impieghi gli esseri umani per una insignificante frazione delle loro attitudini che costruire una società in cui essi possano elevarsi in tutta la loro statura. Coloro che soffrono di un complesso di potenza sanno che la meccanizzazione dell'uomo è il mezzo più semplice per realizzare le loro ambizioni. Sono convinto che questa facile via al potere comporta non soltanto l'annullamento di quelli che io credo i valori morali dell'umanità, ma anche l'eliminazione delle attuali, labilissime possibilità di sopravvivenza della razza umana per un periodo considerevole ».<sup>19)</sup> La cibernetica lavora dunque per « un uso umano degli esseri umani »; se ciò non avverrà la responsabilità non sarà certo degli scienziati.

SILVANA CECCHINEL

<sup>1)</sup> Cfr. il breve ma puntuale scritto di E. AGAZZI: « Simulazione del pensiero e intelligenza artificiale », *L'uomo e la macchina*, vol. II, Torino, edizioni di « Filosofia », 1967, pp. 45-48. Vi si osserva che la persuasione che si possa giungere in futuro alla costruzione di macchine pensanti è alimentata in gran parte da certi antropomorfismi di linguaggio, ormai entrati nell'uso discorrendo degli automi. Citiamo: « Se vogliamo capire il pensiero mediante gli automi, dovremmo parlare del pensiero "in termini" di automi, mentre avviene proprio il contrario; usando i predicati antropomorfi, come facciamo, noi parliamo degli automi "in termini" di pensiero, ossia ci serviamo — come di predicati noti e portatori di un significato chiarificante — proprio di quei termini il cui significato deve, per ipotesi, essere chiarito dalla stessa indagine in cui essi entrano in gioco » (p. 47).

<sup>2)</sup> V. SOMENZI: « Uomini e macchine », *L'uomo e la macchina*, vol. I, *cit.*, pp. 55-56.

<sup>3)</sup> N. WIENER: *Introduzione alla cibernetica*, Torino, Boringhieri, 1966, p. 16, corsivo nostro. Importanti anche a questo proposito i capitoli X e XI « La prima e la seconda rivoluzione industriale », « Alcune macchine di comunicazione e il loro futuro ». Ricordiamo che il titolo originale dell'opera è *The Human Use of Human Beings*.

<sup>4)</sup> Nel romanzo di S. BUTLER, *Erewhon*, pubblicato nel 1872, il protagonista Higgs arriva in un paese sconosciuto dove completa è l'assenza di ogni tipo di macchine; apprende che circa quattrocento anni prima il livello tecnico era altissimo ma scoppiò una guerra tra « macchinisti » e « anti-

macchinisti». Vinsero questi ultimi riuscendo a dimostrare che le macchine avrebbero costituito un pericolo per il futuro dell'umanità e gli abitanti di Erewhon le distrussero. Il « libro delle macchine » inserito nel romanzo vuole essere un *résumé* dell'opera responsabile della rivoluzione; vi si trovano anticipazioni sorprendenti sull'uomo « mammifero meccanizzato ».

<sup>5)</sup> N. WIENER: *op. cit.*, p. 29.

<sup>6)</sup> A. M. TURING: « Macchine calcolatrici e intelligenza », *La filosofia degli automi* a cura di V. Somenzi, Torino, Boringhieri, 1965, pp. 155-56.

<sup>7)</sup> J. VON NEUMANN: « La logica degli automi e la loro autoriproduzione », *ibidem*, p. 222, p. 227.

<sup>8)</sup> C. E. SHANNON: « Calcolatori e automi », *ibidem*, p. 114.

<sup>9)</sup> In un articolo apparso nel quotidiano « Il Giorno », 27-10-1964, p. 9, Ceccato presentando il cervello della macchina per tradurre concludeva: « Affinché la macchina, pur senza rappresentarsi alcunché, senza esperienze e senza conoscenze, giunga ai nostri stessi risultati, bisogna dotarla di una cultura che però cultura non è. In breve, fissiamo noi, una volta per tutte, quali rapporti sono possibili e quali impossibili fra le nozioni del suo dizionario, la dotiamo cioè di una "sfera nozionale"; per esempio, che le cose solide si mangiano e le liquide si bevono, che la grappa appartiene alle cose liquide e quindi non può essere oggetto del mangiare. Tutto il nostro sapere diventa così tante regole, un programma di macchina. Se noi siamo stati bravi, l'allieva, che è obbediente, sarà anch'essa brava, sempre stupida ma brava ».

<sup>10)</sup> U. CAMPAGNOLO: *Le robot la bête et l'homme*. Neuchâtel, éditions de la Baconnière, 1966, pp. 254-55. Il volume raccoglie le conferenze e i dibattiti de « Les Rencontres Internationales de Genève » 1965 che ebbero come tema il *robot* e l'uomo.

<sup>11)</sup> S. ULAM: « La machine créatrice? », *ibidem*, p. 41.

<sup>12)</sup> V. SOMENZI: « Uomini e macchine », *cit.*, p. 62.

<sup>13)</sup> G. Calogero nell'argomentata e brillante conferenza « L'homme, la machine et l'esclave » tenuta nel RIG 1965, riportata in *Le robot la bête e l'homme, cit.*, pp. 65-77, ritenendo in linea di principio possibili le macchine pensanti si pone al riguardo il problema morale piuttosto che tecnico. Se l'automa soffre, gioisce, si annoia o altro non possiamo più considerarlo una macchina e usarlo a nostro piacere, esso entra di pieno diritto nel mondo degli esseri, dei soggetti dialoganti. E conclude: « D'altra parte, esortare i cibernetici a veder bene dove si trova la frontiera che separa il regno delle macchine dalla repubblica delle coscienze, è nello stesso tempo ricordare ai filosofi una cosa che essi dovrebbero avere ormai capita da un pezzo. [...] È ormai ora che i filosofi cessino di porsi la vecchia domanda, se l'automa ragiona o non ragiona, se è o non intelligente, col segreto terrore che egli si manifesti più intelligente di loro stessi, e con un sospiro d'orgoglio soddisfatto quando ritengono d'aver provato che non lo è. È ora che comincino a capire che i soli problemi seri della filosofia sono i problemi morali, e che l'unico problema filosofico, nel caso degli automi, è quello di sapere se essi sono davvero macchine indolori, che si possono interrogare affinché rispondano ma senza preoccuparsi se ne abbiano o non ne abbiano voglia, o se invece sono macchine che si stancano, operaie che soffrono, e che allora non è più lecito impiegare senza chieder loro se sono d'accordo. Spero che questo problema sia capito dai cibernetici. Che sia capito dai filosofi... ebbene, spero anche questo ». (Abbiamo per comodità riportato il testo italiano ripreso in *L'uomo e la macchina*, vol. I, *cit.*, p. 103.)

<sup>14)</sup> Per una polemica istruttiva tra filosofi sul concetto di filosofia che ci pare chiaramente illustrare due mentalità rimandiamo alla « Rivista di Filosofia », 1959, G. CALOGERO - N. BOBBIO, n. 2, pp. 194-223, n. 3, pp. 336-354; 1960, U. CAMPAGNOLO - N. BOBBIO, n. 4, pp. 452-476, quest'ultima continuata poi in un altro saggio di U. CAMPAGNOLO: *La Philosophie en tant que... philosophie*, in « Comprendre », 1964, nn. 26-27, pp. 164-172, amichevole risposta al saggio di N. BOBBIO: *Benedetto Croce, a dieci anni dalla morte*, in « Belfagor », 1962, pp. 621-639, ora anche in « Italia civile », Lacaita Editore, 1964, pp. 71-95.

<sup>15)</sup> Cfr. L. GEYMONAT: *Filosofia della scienza*, cap. VII « Tecnica e scienza », pp. 130-143, Milano, Feltrinelli, 1960. Tre citazioni particolarmente penetranti: « Il fatto, però, di rimettersi al puro e semplice "progresso tecnico", quale *deus ex machina* capace di risolvere tutti i problemi della nostra epoca, non nasconde soltanto — come in genere il rimettersi a un mito — una profonda pigrizia mentale, ma nasconde anche qualcosa di peggio: un'imperdonabile ignavia morale, il desiderio cioè di scaricarsi dalla responsabilità di intervenire personalmente e direttamente nella risoluzione dei problemi, dei quali pur si riconoscono l'urgenza e la gravità » (p. 141). « Non occorre infatti molta perspicacia per comprendere che l'unica giustificazione (sia pure, in via assoluta, non accettabile) dell'attesa messianica di una rigenerazione del mondo da parte della tecnica è proprio fornita dall'atteggiamento di coloro che pongono ostinatamente il dilemma "o tecnica o spirito", "o vita moderna interamente (essi sostengono) dominata dalla tecnica o ritorno alle vecchie forme di civiltà, dominate dallo spirito" (p. 142) e, per concludere, l'umanizzazione della tecnica "potrà guidarci a rielaborare una nuova filosofia veramente capace di costruire la base teorica di una più profonda civiltà, esente dalle limitazioni e contraddizioni di quella odierna". » (p. 143.)

<sup>16)</sup> Di sfuggita accenniamo all'imperativo morale di estendere a *tutte* le comunità umane i benefici della scienza e della tecnica in modo che si attenui sino a scomparire la distanza tra le poche privilegiate

e le molte che lottano per sopravvivere. È possibile oggi, in un tempo relativamente breve, portare l'umanità a un livello « normale » di vita. Se noi rifiutiamo non ci sono scuse o assoluzioni — « non si possono sottovalutare i bisogni elementari quando i propri sono stati soddisfatti ma quelli degli altri non lo sono ancora. Agire in tal modo non significa fare sfoggio della propria superiorità spirituale. Significa semplicemente essere disumani, o piú esattamente anti-umani ». Così ci ammonisce CH. P. SNOW: *Le due culture*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 80.

<sup>17)</sup> Scrive N. WIENER: *op. cit.*, pp. 203-204: « La nuova rivoluzione industriale è dunque una spada a doppio taglio. Essa può essere usata per il benessere dell'umanità, ammesso che l'umanità sopravviva abbastanza a lungo da entrare in un periodo in cui questo benessere sia ancora raggiungibile. Ma se noi continueremo a muoverci sui binari liberi e ovvi del nostro comportamento tradizionale, e a seguire il nostro tradizionale culto del progresso e della quinta libertà — la libertà di sfruttare —, è certo che dovremo aspettarci un decennio e forse piú di rovina e di disperazione ».

<sup>18)</sup> Per una teorizzazione convincente e a nostro avviso esauriente della civiltà del dialogo, cfr. la saggistica di U. CAMPAGNOLO in « Comprendre », rivista di politica della cultura, organo ufficiale della Società Europea di Cultura, citiamo soltanto *La civilisation du dialogue*, nn. 5-6, pp. 147-153; *L'Europe dans le monde et la politique de la culture*, n. 11, pp. 18-25; *Un projet de manifeste culturaliste*, nn. 23-24, pp. 258-280.

<sup>19)</sup> N. WIENER: *op. cit.*, p. 19.

## JORGE LUIS BORGES E MIGUEL DE UNAMUNO \*

Il *Romancero de sonetos líricos* di Unamuno, oggetto di un saggio di Borges in *Inquisiciones*,<sup>1)</sup> era stato pubblicato nel 1911. Probabilmente Borges, al ritorno in patria dalla Spagna, nel 1921, già conosceva bene l'opera di Unamuno, tant'è vero che il saggio citato inizia con queste significative parole:

Bien conocemos todos a don Miguel de Unamuno en ejercicio de prosista.<sup>2)</sup>

Prima di effettuare l'analisi della poesia unamuniana, Borges puntualizza il carattere dialettico, il divenire poetico dell'opera del maestro spagnolo:

La religiosidad del atéismo, la sinrazón de la lógica y el esperanzamiento de quien se juzga desesperado, son otros tantos ejemplos de la traza espiritual que informa su obra. Todos ellos — desplegados o no por su facundia, pero latentes de continuo en sus páginas — son aspectos del siguiente pensamiento sencillo: Para negar su cosa, hemos primero de afirmarla, siquiera sea como asunto de nuestra negación.<sup>3)</sup>

Per Borges questa dialettica sarà un aspetto fondamentale per l'evoluzione del poeta, del saggista e del narratore e la sua formulazione in sede critica sta a dimostrare l'interesse e la sensibilità con cui percepiva, già sin d'allora, il divenire nell'opera di Unamuno, quasi ad anticipare il possibilismo speculativo che informerà tutta la sua opera: poesia, saggi e racconti. È significativo che per quel che riguarda la poesia egli affermi:

Hace bastante tiempo que mi espíritu vive en la apasionada intimidad de sus versos.<sup>4)</sup>

In Argentina Unamuno era largamente conosciuto, anche perché collaborava ad uno dei quotidiani più diffusi e più autorevoli: «La Nación» di Buenos Aires.<sup>5)</sup> È interessante osservare che il saggio citato di Borges apparve nello stesso anno in cui uscì il suo primo libro di poesie, *Fervor de*

\* Questa ricerca è stata realizzata grazie a un contributo del C.N.R.

*Buenos Aires*: 1923. Difatti alcune composizioni di questo libro rivelano un processo di assimilazione unamuniana, il divenire, la dialettica degli opposti, che costituiscono uno dei cardini del pensiero e dell'opera di Unamuno. Altri fatti cronologici potrebbero costituire una conferma che, tra il 1921 e il 1923, le letture di Unamuno potrebbero aver determinato in maniera decisiva l'abbandono, da parte di Borges, della scuola «ultraísta». Julio César Chávez, nel riferire uno scambio di lettere tra Borges e Unamuno, dice che la relazione tra i due datava da due anni prima. Egli considera contemporanea al saggio citato di Borges una lettera dello stesso a Unamuno. In questa lettera Borges si riferisce al *Rosario de sonetos líricos* e confessa:

Casi deploro la nombradía por la cual anda su nombre en muchas locas desparramado y glorioso: pues de lo contrario podría yo decirle mi constante ocupación con sus versos, más desahogadamente y de alma a alma.<sup>6)</sup>

Tra i sonetti particolarmente importanti, Borges cita *La oración del ateo e Ex futuro*. Nello stesso studio Chávez cita una lettera di Unamuno al noto studioso Guillermo de Torre in cui, riferendosi a Borges, dice che sono «anni» che desidera scrivergli, spiegando il ritardo con queste parole:

Es lo que ocurre cuando uno siente mucho que tener que decir. ¡Las veces que me he detenido en frases de sus escritos y hasta en alguna alusión a mí! Y más de una vez he pensado escribir algún comentario comentando dichos — por escrito — suyos. De todos modos que le conste que no pocas veces cuando escribo algo para el público y hablo del «lector» pienso individual y concretamente en él.<sup>7)</sup>

In un'altra lettera, diretta allo scrittore argentino Manuel Gálvez, Unamuno lo pregava di salutare «en especial a Borges». <sup>8)</sup> Insomma ci sono elementi che, sebbene non ci permettano di stabilire con esattezza la data dell'inizio della relazione tra Borges e Unamuno, <sup>9)</sup> ci inducono a pensare che Borges, sin dall'epoca della pubblicazione del suo primo libro di poesie — 1923 —, fu in contatto epistolare con Unamuno. Il fatto in sé e per sé non sarebbe importante se non valutassimo la portata delle affermazioni dei due scrittori, in primo luogo; e posteriormente le idee espresse da Borges nei saggi «giovanili», che rivelano l'intensità delle lettere unamuniane. Altri studiosi hanno rilevato una più o meno evidente presenza unamuniana in Borges, senza per altro approfondire quest'analisi, né determinare in che misura l'opera di Unamuno abbia influito su Borges. Così, sin dall'apparizione di *Inquisiciones*, nel 1925, Valéry Larbaud fece il nome di Unamuno tra gli autori che egli stimava avessero influito nell'opera di Borges. <sup>10)</sup> Successivamente altri studiosi accennarono di recente all'influsso di Unamuno: Miguel Enguidanos, <sup>11)</sup> Ana M. Barrenechea, <sup>12)</sup> James E. Irby <sup>13)</sup> e Harriet S. Stevens. <sup>14)</sup> Oltre al saggio citato, Borges ha fatto altre volte dei riferi-

menti a Unamuno.<sup>15)</sup> È quindi fuor di dubbio che Borges ha conosciuto e assimilato l'opera di Unamuno. Si tratta ora di stabilire la portata dell'influsso di Unamuno su Borges o, per lo meno, le analogie che nell'opera dei due scrittori si possono rilevare. Innanzitutto conviene tener presente che tutt'e due gli scrittori, stimolati dall'estetica crociana, concepirono la loro opera in funzione di un superamento del concetto di « genere letterario ». <sup>16)</sup> Borges, in una recente intervista, ha detto, a proposito della suddivisione della sua opera in lirica, saggistica e novellistica:

Había que editar los libros de algún modo y, aunque esencialmente no fueran distintos, era más cómodo que las composiciones en versos estuviesen en un volumen, las narrativas en otro y los ensayos en otro, para comodidad del lector, ¿no? Y para introducir un orden aunque no haya una diferencia esencial entre uno y otro.<sup>17)</sup>

Ma ben piú importante sarebbe poter stabilire in che misura la lettura dell'opera di Unamuno può aver contribuito a modificare la poetica di Borges che nel 1923 aveva già rinunciato definitivamente all'« ultraísmo », scuola letteraria che aderiva ai principi dell'« arte per l'arte ». Del suo primo libro di poesie dice infatti Guillermo de Torre che « excluye, salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta, acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto ». <sup>18)</sup> Quindi è un fatto che, mentre nel 1921-22 Borges ancora era il capo riconosciuto della scuola « ultraísta » in Argentina, già nel 1923 aveva rinunciato all'« ultraísmo ». È chiaro che il saggio *Acerca de Unamuno poeta* acquista così una particolare importanza per capire lo sviluppo dell'opera dello stesso Borges. Il saggio permette di constatare che Borges ha già assimilato alcuni caratteri salienti della personalità di Unamuno; ad esempio la poesia analizzata costituisce lo spunto da cui trarre origine per una serie di considerazioni che hanno un valore generale. Egli definisce Unamuno « poeta filosófico », ma non lo accomuna a chi in Spagna si considera filosofo: « ... el hombre que gesticula en sentencias más o menos sonoras el pensamiento de la inestabilidad asidua del tiempo... ». <sup>19)</sup> Il problema del tempo è uno dei motivi piú profondi del pensiero di Borges e ricorre molto spesso nella sua opera poetica e saggistica. C'è, in questo saggio, una riflessione, a proposito del tempo, che anticipa il nocciolo di molti saggi posteriori:

Figuraos el tiempo como una encadenación infinita de instantes sucesivos y no hallaréis razón alguna para que los instantes iniciales de la tal serie sean menos valederos que los que vienen más adelante.<sup>20)</sup>

Per Borges il problema del tempo e dello spazio presenta un aspetto speculativo e un aspetto estetico. <sup>21)</sup> Questa problematica, costituita da interessi speculativi che toccano i piú svariati argomenti — il linguaggio, la metafora,

la rima, la letteratura argentina che si ispira a personaggi leggendari, quasi epici, della storia nazionale, e le sue idee su alcuni autori preferiti, come Quevedo, Cervantes, Unamuno, Milton e Shakespeare — segna il momento in cui Borges supera decisamente i limiti del localismo «ultraísta» e non solo tende sempre più all'universalità, ma denunciando una chiara affinità con la soluzione unamuniana per l'uropeizzazione della Spagna (secondo Unamuno bisognava spagnolizzare l'Europa), scorge nel «criollismo» delle costanti universali.<sup>22)</sup> È possibile quindi anche stabilire con una certa esattezza cronologica questo itinerario tematico e problematico che, intuito dapprima, si è poi rivelato sempre più cosciente e coerente. Mi sembra che il contributo delle letture di Unamuno, in questa fase, sia decisivo. Questo risulta ancora più chiaro da una attenta lettura dei tre libri di saggi «giovanili» — *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) — che raccolgono in parte lavori pubblicati in alcune riviste e costituiscono il frutto di lunghi anni di meditate letture e rappresentano la gamma più completa degli interessi speculativi e poetici di Borges, con alcune limitazioni dovute alla giovanile irruenza polemica che caratterizza molte di queste pagine. È significativo il fatto che l'autore non si sia curato di ristampare questi lavori, contrariamente a quanto ha fatto per l'opera poetica, anteriore e posteriore, e i saggi e i racconti posteriori. Pur con la loro irruenza, e forse proprio per questa, quei tre libri di saggi hanno una indubbia autenticità e confermano una idea espressa in essi dall'autore, secondo il quale tutta la letteratura è autobiografica: «Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él».<sup>23)</sup> Alcune idee fondamentali hanno una suggestiva intonazione unamuniana, come quella del «criollismo» universale:

Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo.<sup>24)</sup>

Ossia, vedere, attraverso delle opere locali, una realtà universale ed eterna. Concetto sviluppato da Unamuno, soprattutto in *En torno al casticismo* (1916), dove dice, riferendosi al *Chisciotte*:

Y es que el fruto de toda sumersión hecha con pureza de espíritu en la tradición, de todo examen de conciencia, es, cuando la gracia humana nos toca, arrancarnos a nosotros mismos, despojarnos de la carne individualmente, lanzarnos de la patria chica a la humanidad.<sup>25)</sup>

Così pure i numerosi saggi di questi libri dedicati ai problemi della lingua, della rima, della parola e del verso, hanno una decisa impronta unamuniana. Basti ricordare i concetti espressi in *Milton y su condenación de la rima*<sup>26)</sup> che seguono le idee espresse da Unamuno nella «Presentación»

di *Teresa*. Il fatto fondamentale è che in questi libri di saggi giovanili già sono comprese tutte le idee fondamentali che stanno alla base dei libri posteriori e più noti di Borges. Lo stesso scrittore esprime questa coscienza diacronica del problema del tempo in un suo saggio posteriore di circa vent'anni a quello più volte citato:

En el decurso de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica, he divisado o presentido una refutación del tiempo, de la que yo mismo descreo, pero que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo, con ilusoria fuerza de axioma. Esa refutación está de algún modo en todas mis libros: la prefiguran los poemas « Inscripción en cualquier sepulcro » y « El truco », de mi *Fervor de Buenos Aires* (1923); la declaran dos artículos de *Inquisiciones* (1925), la página 46 de *Evaristo Carriego* (1930), el relato « Sentirse en muerte » de mi *Historia de la eternidad* (1936), la nota de la página 24 de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942). Ninguno de los textos que he enumerado me satisface, ni siquiera el penúltimo de la serie, menos demostrativo y razonado que adivinatorio y patético. A todos ellos procuraré fundamentarlos con este escrito.<sup>27)</sup>

Lo stesso Borges, quindi, non solo è cosciente di questa continuità e insistenza di certi motivi, ma suggerisce il metodo critico diacronico per seguire il loro sviluppo. Alla luce delle parole sopra riportate, acquista particolare significato il fatto che, già nel 1923, nel saggio *Acerca de Unamuno poeta*, Borges dica del maestro spagnolo:

Unamuno, a pesar de no lograr nunca la invención metafísica, es un filósofo esencialmente: quiero decir un sentidor de la dificultad metafísica.<sup>28)</sup>

A proposito dei versi finali del sonetto LXXXVIII del *Rosario*<sup>29)</sup> dice che « ... es el clásico ejemplo de la justificada igualación del tiempo con el espacio... ». In una poesia di *Fervor de Buenos Aires* riecheggia questo concetto trasferito in chiave neoromantica:

Vehemente en las batallas y apacible en las  
bóvedas sólo el vivir existe.  
Son proyecciones tuyas tiempo y espacio,  
son instrumentos mágicos del alma,  
y cuando ésta se apaga,  
juntamente se apagan el espacio, el tiempo, la  
muerte, como al cesar la luz  
caduca el simulacro de los espejos  
que ya la tarde fue entristeciendo.<sup>30)</sup>

Questi versi — oltre alla bellezza della metafora finale che suggerisce l'opposizione apparenza-realtà, in quel paragonare la dimensione temporale e spaziale della realtà a un « simulacro di specchi » — esprimono una problematica: quella della relatività della nostra esperienza storica, così intima-

mente legata alla nostra coscienza, così soggettiva, che fuori di essa, senza di essa — quando l'anima si spegne —, « spazio », « tempo », « morte » non esistono più perché privi di significato. In altre parole, è impossibile trasferire a un piano metafisico delle dimensioni fisiche. Questo è l'asse della problematica della poesia di Borges: l'impossibilità di penetrare il mistero con la ragione, ma la necessità di esprimere l'esperienza emotiva suscitata dal mistero. È chiara a questo punto la profonda analogia con la poesia di Unamuno. Si ricordi che Borges cita, tra i sonetti importanti del *Rosario*, la *Ora-ción del ateo*. Negli ultimi versi del sonetto Unamuno esprime l'intima contraddizione tra l'idea di Dio — infinita — e quella di realtà — limitata —; contraddizione che getta un'ombra di dubbio anche sulla coscienza dell'essere:

Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande  
que no eres sino Idea; es muy angosta  
la realidad por mucho que se expande

para abarcarte. Sufro yo a tu costa,  
Dios no existente, pues si Tu existieras  
existiría yo también de veras.<sup>31)</sup>

Unamuno fa della contraddizione uno dei perni del pensiero sviluppato nelle sue più importanti opere speculative, specialmente *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* e *La agonía del cristianismo*. Con estrema coerenza Unamuno propone sempre il problema da un punto di vista agonico, esistenziale, accettando l'opposizione ragione (che nega) sentimento (che afferma), ed anzi sostenendo che è quest'opposizione l'unica alternativa per una fede genuina. Borges, pur affrontando nella sua opera in versi e in prosa la problematicità dell'« essere », del « reale », non arriva mai alla drammatica coerenza di Unamuno fino ad investire il problema della fede. Anzi, le sue poesie ispirate al Vangelo servono solo come spunto per la composizione, non costituiscono mai un motivo speculativo, come per Unamuno. Al contrario in esse appare sicura la fede di Borges. La differenza tra Unamuno e Borges è che il primo è tormentato, sente l'angustia e il travaglio propri di chi riversa nell'opera tutto se stesso, anche gli aspetti più contraddittori; in fondo Unamuno soprattutto per questo è un neoromantico.<sup>32)</sup> Borges invece non porta mai la sua problematica oltre il gioco di idee, oltre l'esercizio razionale, la speculazione teorica che rientra, affermando o negando, sempre nei limiti della ragione. Le passioni e i sentimenti non riguardano mai il problema religioso. Questo non significa che Borges concepisca l'universo secondo canoni esclusivamente razionali: tutt'altro. Sia nell'opera poetica, che nell'opera in prosa, egli più volte cerca di rappresentare l'universo intuitivamente, con l'enumerazione caotica. Ma in Borges il momento speculativo e quello espressivo si succedono senza in-

terferenze, mentre in Unamuno speculazione ed espressione sono tutt'uno. Così, da una comune piattaforma spiritualista il concetto di tempo e di spazio determina due diverse poetiche. Quella unamuniana in cui prevale un vitalismo agonico, fermamente ancorato alla realtà, e quella di Borges in cui prevale l'anticonformismo della realtà per cui l'opera è un superamento della contingenza temporale e spaziale.

Il *Rosario* è una ricca testimonianza unamuniana di una problematica che, da una parte, influirà profondamente in Borges e, dall'altra, costituirà il limite tra i due scrittori; la loro diversa sensibilità.

Nel sonetto VIII del *Rosario*, intitolato *El fin de la vida*, Unamuno sviluppa una metafora in cui il profumo di un fiore appassito è come il canto che sgorga dal cuore del poeta. Anche qui sorge il contrasto contingenza-eterinità, immanenza-trascendenza:

... De su hechizo  
quedó libre el perfume, lo que aspira  
hacra el cielo inmortal, templo de calma  
en que no hay ni granizo ni mentira;  
  
que es el cuerpo algo más que vil enjalma  
de la mente; para el canto es lira,  
y es el fin de la vida hacerse un alma. <sup>33)</sup>

L'ultimo verso esprime il vitalismo unamuniano. Per Borges il contrasto non si risolve in un vitalismo, ma in un possibilismo autobiografico. <sup>34)</sup>

Il senso del mistero che in fondo anima tutta l'opera di Unamuno — e ne determina la reazione agonica — è il tema del sonetto XI:

Hay del alma en el fondo oscura sima  
  
y en ella hay un fatídico recodo  
que es nefando franquear; allá en la cima  
  
brilla el sol que hace polvo el sucio lodo;  
alza tus ojos y tu pecho anima;  
conócete, mortal, mas no del todo. <sup>35)</sup>

Dal canto suo anche Borges affronta il mistero dell'uomo, delle sue categorie mentali e della sua psicologia, tanto nella poesia come nei saggi e nei racconti.

Il sonetto XXV esprime il sentimento barocco di Unamuno:

Busco guerra en la paz, paz en la guerra;  
el sosiego en la acción y en el sosiego  
la acción que labra el soterráneo fuego  
que en sus entrañas bajo nieve encierra  
nuestro pecho. <sup>36)</sup>

Anche il sonetto XXXVI, intitolato *El evangelio*, nel prendere ispirazione dal Vangelo costituisce un antecedente di alcune poesie di Borges, ispirate al Vangelo.<sup>37)</sup>

Altro sonetto ispirato alla Bibbia e al Vangelo è il XLII, intitolato *Incredulidad y fe*. È un'idea particolarmente cara a Unamuno, che ritorna nel *Sentimiento trágico de la vida*:

sácame, Cristo, este espíritu mudo,  
creo, tú a mi incredulidad ayuda.<sup>38)</sup>

Insomma, per Unamuno, la contraddizione investe l'uomo e la fede, la contingenza e la trascendenza e solamente in questa dialettica è possibile trovare il senso della vita.

Borges, come dicevamo poc'anzi, pur condividendo con Unamuno la concezione problematica e contraddittoria del reale, non sente il problema religioso negli stessi termini. Ossia non affronta con la stessa consapevolezza e volontà agonica, con cui per esempio mette a fuoco la problematicità delle dimensioni assolute (spazio-tempo), il problema religioso: sebbene questo sussista e, a più riprese, susciti in lui l'aspirazione a rappresentare l'universo con forme enumerative e, in primo luogo, l'enumerazione caotica. Lo scopo principale dei saggi più significativi di *Otras inquisiciones* è proprio quello della problematica teorica della dimensione spazio-tempo,<sup>39)</sup> mentre alcuni racconti sviluppano le alternative estetiche di quella stessa problematica.<sup>40)</sup> Ciò nonostante rimane l'impossibilità di risolvere razionalmente il problema della dimensione metafisica « spazio-tempo ». Impossibilità mirabilmente espressa nella poesia sopra indicata di *Fervor de Buenos Aires*. Il superamento di ogni contingenza temporale e spaziale è possibile secondo una concezione ciclica di origine vichiana in cui il processo storico offre singolari analogie poetiche. Così Borges attinge alle più diverse scuole letterarie e dalle più sconosciute letterature, con un nuovo e significativo eclettismo. Prova ne è l'ultimo suo libro, *El hacedor*; nell'« Epílogo » l'autore esprime una poetica che costituisce una scuola letteraria che, pur reagendo al realismo neo o post-romantico, non disumanizza orteghianamente l'opera, ma riafferma il carattere soggettivo e individuale, autobiografico, dell'opera letteraria. La forma che esprime meglio l'aspirazione all'universale è l'enumerazione caotica che acquista così un significato metafisico, come in molte poesie e racconti, primo tra tutti il conosciutissimo *El Aleph*.

Quindi Borges, pur rinunciando a investire il problema religioso, come aveva fatto Unamuno, dà un significato metafisico all'enumerazione caotica, che acquista particolare vigore e perfezione alla luce della lettura della *Divina Commedia*.<sup>41)</sup> La prima poesia in cui appare l'enumerazione caotica è del 1925: *Los llanos*.<sup>42)</sup> Col passare degli anni si osserva una sempre maggior

coscienza nell'impiego di questa forma fino ad arrivare a porla come il punto centrale di uno dei suoi piú celebri e riusciti racconti, *El Aleph*, già citato:

... vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto este objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.<sup>43)</sup>

Questa rappresentazione della relazione io-universo vuole essere lucida, spietata, priva di sentimentalismo, ma è profondamente umana, e quindi poetica perché interpreta quel « más allá » che Salinas invocava come termine di perfezione dell'essere amato. E la poesia si esalta per quel velo di trepido pudore che traspare nell'enumerazione, nella scelta degli elementi e nella genuina impressione che questi suscitano nel poeta. « Más allá », « piú in là » della contingenza temporale e spaziale, piú in là. Anelo eterno che determina un sentimento in cui, mancando la fede per superare i termini concreti e materiali dietro i quali si celerebbe quel « más allá », lo slancio poetico si scontra con una barriera insormontabile: il mistero. L'enumerazione caotica è quindi in un certo senso anche espressione disperata e angosciata; e chi meglio di Unamuno potrebbe parlarci di questa « credula incredulità »? Ecco il senso profondo dell'enumerazione caotica delle poesie e dei racconti di Borges e la sua origine unamuniana come espressione di un conflitto tra l'« io » contingente e l'aspirazione all'assoluto di ogni essere umano.

STELIO CRO

<sup>1)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *Acerca de Unamuno, poeta*, in *Inquisiciones*, Editorial Proa, Buenos Aires 1925, pp. 100-108. Lo stesso saggio era apparso nel 1923 in un numero della rivista « Nosotros ».

<sup>2)</sup> *Op. cit.*, p. 100.

<sup>3)</sup> *Op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>4)</sup> *Op. cit.*, p. 101.

<sup>5)</sup> Lo stesso Rubén Darío, collaboratore della « Nación », gli aveva dedicato un articolo sulle *Poesie*, apparso sullo stesso quotidiano il 2 maggio 1909.

<sup>6)</sup> Cfr. JULIO CÉSAR CHÁVEZ: *Unamuno y América*, Editorial de Cultura Hispánica, Madrid 1964.

<sup>7)</sup> Cfr. MIGUEL DE UNAMUNO: *Obras completas*, T. XIII, Vergara, Barcelona 1958, p. 925.

<sup>8)</sup> MANUEL GARCÍA BLANCO: *América y Unamuno*, Gredos, Madrid 1964, p. 49.

<sup>9)</sup> Non mi risulta che sia stato pubblicato sinora l'epistolario completo di Unamuno; neanche l'epistolario di Borges è stato pubblicato finora nelle *Obras completas* edite da Emecé, Buenos Aires.

<sup>10)</sup> Cfr. VALÉRY LARBAUD: *Sur Borges*, in « L'Herne », Paris 1964, p. 112.

<sup>11)</sup> Cfr. « L'Herne », Paris 1964, p. 134.

<sup>12)</sup> Cfr. *Borges y el lenguaje*, in « Nueva Rev. de Fil. Hispánica », Buenos Aires, Año VII, Núm. 3-4, 1953, pp. 551-569.

<sup>13)</sup> Cfr. *The Structure of the Stories of Jorge Luis Borges*, University of Michigan, Ph. D. 1962, pp. 46-47.

<sup>14)</sup> Cfr. *Los infiernos de Borges*, in « Insula », Madrid, junio 1963.

<sup>15)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *El tamaño de mi esperanza*, Ed. Proa, Buenos Aires 1926, pp. 78 e 114; *El idioma de los argentinos*, Gleizer, Buenos Aires 1928, pp. 56, 102, 130, 174, 180; *Historia de la eternidad*, Emecé, Buenos Aires 1953, pp. 12, 83-84.

<sup>16)</sup> Cfr. GAETANO FORESTA: *Unamuno e Croce*, in «Nuova Antologia», sett. 1966, pp. 28-39.

<sup>17)</sup> Cfr. STELIO CRO: *Lenguaje y estilo de Jorge Luis Borges*, tesi presentata nell'Istituto Universitario «Ca' Foscari», Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Anno Accademico 1965-'66, p. 186.

<sup>18)</sup> Cfr. GUILLERMO DE TORRE: *Para la historia ultraísta de Borges*, in «Cuadernos Hispano-americanos» n. 169, enero 1964, pp. 5-15.

<sup>19)</sup> *Op. cit.*, p. 102.

<sup>20)</sup> *Op. cit.*, p. 102.

<sup>21)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *La muralla y los libros, La esfera de Pascal, Nueva refutación del tiempo*, in *Otras Inquisiciones; El milagro secreto*, in *Ficciones; El inmortal*, in *El Aleph*.

<sup>22)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires 1926, pp. 5-17.

<sup>23)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *op. cit.*, p. 146.

<sup>24)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *op. cit.*, p. 10.

<sup>25)</sup> Cfr. M. DE UNAMUNO: *En torno al casticismo*, Espasa Calpe, Buenos Aires 1943, pp. 25-26.

<sup>26)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *op. cit.*, pp. 115-122.

<sup>27)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *Nueva refutación del tiempo*, in *Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires 1960, p. 237.

<sup>28)</sup> *Op. cit.*, p. 103.

<sup>29)</sup>  
nocturno el río de las horas fluye  
desde su manantial, que es el mañana  
eterno...

<sup>30)</sup> *La Recoleta*, in *Obra poética*, Emecé, Buenos Aires 1964.

<sup>31)</sup> *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras completas*, Vergara, Barcelona 1958, T. XII, p. 546.

<sup>32)</sup>  
La vida es duda,  
y la fe sin la duda es sólo muerte.  
Y es la muerte el sustento de la vida,  
y de la fe la duda.

(M. DE UNAMUNO: *Salmo II, Obras completas*, Vergara, Barcelona 1958, T. XIII, p. 287.)

<sup>33)</sup> M. DE UNAMUNO: *op. cit.*, p. 510.

<sup>34)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *El hacedor*, «Epílogo», Emecé, Buenos Aires 1960.

<sup>35)</sup> M. DE UNAMUNO: *op. cit.*, p. 513.

<sup>36)</sup> M. DE UNAMUNO: *op. cit.*, p. 527.

<sup>37)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *Mateo, XXV, 36, Lucas, XXIII, Juan, I, 14*, tutte comprese in *Obra poética*, Emecé, Buenos Aires 1964, pp. 157, 218, 228.

<sup>38)</sup> M. DE UNAMUNO: *op. cit.*, p. 549.

<sup>39)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *La muralla y los libros, La esfera de Pascal, Avatares de la tortuga, Nueva refutación del tiempo*, in *Otras inquisiciones*.

<sup>40)</sup> Cfr. J. L. BORGES: *El milagro secreto*, in *Ficciones; El inmortal*, in *El Aleph*.

<sup>41)</sup> L'analisi di quest'aspetto dell'opera di Borges e della profonda influenza che in essa ha avuto la lettura di Dante sarà oggetto di un mio prossimo studio.

<sup>42)</sup> In *Luna de enfrente, Obra poética*, Emecé, Buenos Aires.

<sup>43)</sup> *Op. cit.*, p. 166.

## ORIENTAMENTI LIBERALI DEL GIORNALISMO LOMBARDO-VENETO INTORNO ALLA METÀ DEL XIX SECOLO

Se, per tracciare un rapido diagramma degli orientamenti liberali nel Lombardo-Veneto intorno alla metà del secolo scorso, è doveroso prendere le mosse da un'opera di oltre trent'anni fa di Kent Roberts Greenfield,<sup>1)</sup> il quale seppe collocare la sua disamina sulla «preparazione e la educazione della *élite*, che si raggruppò intorno a Cavour e condusse la Nazione a divenire Stato», in un clima di sincera simpatia per gli sforzi compiuti dalla classe dirigente e dal popolo italiano nell'età del Risorgimento, è analogamente importante riconoscere che vari storici, italiani o no, proseguendo nella direzione indicata dal Greenfield, con integrazioni e correzioni consentite dal procedere degli studi, ampliarono gradualmente il disegno di una ricostruzione storiografica che ebbe senz'altro il pregio di dare un notevole rilievo non solo alle vicende politiche, ma pure alle strutture economico-sociali, alle differenze ideologiche, al formarsi della pubblica opinione ecc. della società lombardo-veneta del tempo.

Il risultato, ad esempio, delle ricerche di studiosi quali Luzzatto, Cessi, Cafagna, Romeo, Della Peruta, Romani, Berengo, De Maddalena, Passerin d'Entrèves, Ambrosoli, Venturi<sup>2)</sup> ecc. non ha bisogno di essere rammentato agli *addetti ai lavori*, ai quali — se mai — si può far risalire la «responsabilità» di non aver tratto forse tutte le debite deduzioni da un certo tipo di *lettura* di fonti, memorie, documenti, che si presentava così suggestiva e ricca di fascino. L'impostazione etico-politica, di contro ad un metodo differente (marxista o no) di intraprendere lo studio e l'analisi degli eventi, si rivelava dunque per qualche lato sorda di fronte ad alcuni problemi, pure assai significativi, della società regionale o nazionale italiana? Non direi, anche se indubbiamente negli ultimi vent'anni vennero affrontati dagli storici, della vecchia e della nuova generazione, *altre* questioni rispetto a quelle in precedenza più a fondo studiate; il moltiplicarsi degli angoli di visuale ha portato per altro ad una ricchezza di temi, ad un ampliamento di prospettive, ad un intensificarsi di indagini veramente notevole, con un progresso qualitativo di risultati. Ma di ciò in altra sede.

Al fine di cogliere i nessi esistenti tra le formulazioni teoriche — in senso economico e politico — del liberalismo lombardo-veneto alla metà del secolo, e le concrete esperienze viste alla luce della pubblicistica del tempo che registrava o stimolava il processo di svolgimento della *civile società*, si vuol proporre un primo saggio di lettura di alcune riviste lombardo-venete del decennio 1849-59, studiate sinora (quando lo furono) prevalentemente in chiave letteraria. Cospicuo elemento d'incontro di orientamenti anche diversi, che trovavano però una *concordia discors* nella personalità del direttore, o nell'appartenenza dei collaboratori ad una medesima area culturale o regionale, o infine nel concorde tendere ad un'opera di rinnovamento e riforma in senso morale e sociale, il giornalismo lombardo-veneto ha alcune caratteristiche comuni che abbiamo cercato di individuare,<sup>3)</sup> non tanto e non solo per la simiglianza di linguaggio, di gusto e di sensibilità, o per analogia di interessi e problemi che sorgono e s'impongono alla disincantata intelligenza di redattori e letterati, quanto piuttosto per un comune atteggiamento di fiducia nella forza operosa della ragione umana, pel sentimento nazionale inserito in un contesto che spezza il vincolo municipale (talora ancora gretto e meschino), per la religione della libertà alla quale, sia pure in varia misura, si richiamano le riviste.

Nate per lo più all'indomani del 1848-49 come il « Friuli », il « Crepuscolo », l'« Alchimista friulano » ecc., oppure in occasione di un graduale ritorno della vita alla normalità come l'« Annotatore », il « Caffè », la « Luciola », la « Rivista Veneta » ecc., le riviste del tempo seguono quasi le linee sinuose o spezzate del progressivo dilatarsi della cultura e dell'attività economica, politica, agronomica del tempo che, seguendo di lontano lo slancio riscontrabile in altri Paesi europei (Francia, Inghilterra, Belgio), viene a creare quella base di conoscenza e di sperimentazioni atte a facilitare la crescita e il consolidamento della società liberale in Italia: elemento dunque determinante per la formazione di una classe dirigente sinceramente liberale nelle finalità, per lo più moderata nelle realizzazioni e nei metodi, chiaramente nazionale ed antiaustriaca nelle prospettive politiche.

E in questo senso, come è da accogliere con qualche riserva e da discutere la formula critica elaborata da Corrado Jorio<sup>4)</sup> trent'anni fa, sul carattere prevalentemente letterario del giornalismo lombardo-veneto del tempo, così è da trasformare piuttosto in una ipotesi di lavoro, da convalidare o meno con le ricerche che l'argomento merita; se la fisionomia prevalente era senz'altro letteraria — il che discende in larga misura anche dai limiti imposti dalla censura, dalla grossa cauzione per i giornali politici, e dal grandinare di ammonizioni e sospensioni sulle riviste — questo non significava disinteresse o indifferenza, o addirittura supina rassegnazione alle prescrizioni, esplicite o indirette, delle autorità politiche periferiche o centrali. Per quanto sia difficile risalire talora da sigle o pseudonimi al vero volto del giornalista, e ri-

scoprire il reale nucleo degli orientamenti politici che spesso si cela dietro un discorso per allusioni o per simboli,<sup>5)</sup> e che doveva invece risultare limpido e ricco di concreti riferimenti ai lettori meno sprovveduti del tempo (Marcella Gorra di recente ha colto con efficacia l'intento etico-educativo del Nievo nelle poesie), si può dire subito che anche la letteratura divenne sempre più un fatto politico, letteratura in azione dunque, come molta memorialistica di quegli anni, che scendendo in profondità seppe individuare i valori essenziali del mondo umano, anche al di fuori delle istanze direttamente politiche.

Una letteratura dunque *utile e civile* sulla linea del Tenca e del Cattaneo, impegnata e battagliera non tanto nella difesa della tradizione letteraria, del mondo dei classici e degli studi, quanto piuttosto in vista di una singolare presa di coscienza civile nell'Italia e nell'Europa contemporanea. E questa modernità di atteggiamenti non poteva non dar ombra e generare sospetto alle autorità austriache che, tramite la censura, i letterati *amici* e i confidenti di polizia, tendevano a spezzare i gruppi di pressione, di orientamento liberale, faticosamente ricostruiti a seguito del fallimento dell'azione mazziniana dal 1853 in avanti.

E se una esemplificazione è permessa, anche a non voler ripetere o sintetizzare quello che egregiamente scrisse ora è qualche anno il Gambarin,<sup>6)</sup> non è possibile fermare l'attenzione sulla stampa veneziana, senza dare i connotati del « Lombardo-Veneto » (1850-51) che, per essere stato pubblicato pressoché contemporaneamente al « Caffè », ne condivide per certi lati le vicende, superando le medesime difficoltà e gli intralci della censura, e delle sospensioni e ammonizioni. Se le ordinanze sulla libertà di stampa, la circolazione dei periodici, la sorveglianza sulle librerie, ecc. illuminano a sufficienza sul clima instaurato nel Veneto, negli anni dello stato d'assedio dopo il '49, si comprendono anche più agevolmente le difficoltà superate da compilatori-fondatori per ottenere un permesso di pubblicazione di un giornale, che pure intendeva, con programma politico, « consolidare nel Veneto un forte partito moderato conservativo ». E il quotidiano, antesignano e interprete delle opinioni di un grande partito moderato di intonazione liberale e nazionale, fin dall'inizio tendeva a propugnare quelle norme costituzionali che i *nemici* paventavano e che tuttavia avevano promesso anche nell'Impero; ma non passarono molti mesi che il ritiro del Querini Stampalia, la pressione politica delle autorità ed anche l'incertezza nei rapporti tra i redattori portarono alla morte il periodico che aveva tentato di percorrere una via mediana di un certo interesse, risultando « espressione di quella corrente politica veneziana che nella rivoluzione aveva abbracciato il principio nazionale, l'aspirazione alla libertà, all'indipendenza, al rinnovamento spirituale, e, in parte, sociale, ma non aveva condiviso gli atteggiamenti della corrente democratica più spinta », <sup>7)</sup> considerando inutile la resistenza e ineluttabile il

ritorno degli austriaci. Un fallimento dunque l'opera del quotidiano che durò poco più di un anno, sospensioni comprese? Non si direbbe, se non altro perché riuscì a mostrare che se dall'oppressore non si poteva attendere il rispetto delle promesse (costituzione, riforme, pacificazione ecc.), un'altra via — accanto a quella insurrezionale e mazziniana — si apriva, possibilistica e moderata fin che si vuole, alla quale potevano volgersi coloro che, alle speranze costituzionali se non alle illusioni rivoluzionarie, si erano rivolti in quegli anni di più dura subordinazione allo straniero.

Uno dei segni di quel risveglio giornalistico-letterario, che si andava manifestando in tutto il Lombardo-Veneto verso la metà del decennio 1850-60, è senz'altro rappresentato per Venezia dalla pubblicazione della « Rivista Veneta »<sup>8)</sup> che ebbe un suo preciso significato nell'ambito della pubblicistica del tempo. Se il programma del giornale ricalcava nelle linee generali i consimili tentativi di altri periodici (con la condanna dell'isolamento, l'associazione delle intelligenze, l'unione delle forze *disperse e sprecate*), analogo era lo spirito della « Rivista », dei più giovani collaboratori come dei più austeri, che, rifiutando l'empirismo come il trascendentalismo, prendevano « in particolar modo in disamina gli interessi e i bisogni sociali ». Non volendo ricadere nell'errore del municipalismo o del nazionalismo culturale, né forzare il genio particolare del popolo, i collaboratori comprendevano di dover riflettere il *tipo* del paese, pur essendo legati da corrispondenze e strette relazioni con le altre province italiane; di dover ingenerare negli altri la confidenza nelle proprie forze, soprattutto con la fiducia di compiere opera non inutile a vantaggio del paese: e in tal senso è da rammentare l'impegno civile dei redattori. Ma tutto ciò, congiunto con la precisa volontà di uscire dal chiuso mondo della regione, conferma che queste considerazioni non cadevano isolate, dato che di rincalzo si possono ricordare analoghe considerazioni del Suzzara-Verdi sulla « Lucciola », del Tenca sul « Crepuscolo », del Giussani sull'« Alchimista friulano » ecc., fondate tutte sulla necessità di creare una *borghesia letteraria*, in grado di elevare il tono della vita morale e culturale del Lombardo-Veneto. Il che, se non ebbe prospettive di sviluppo nella « Rivista Veneta » troncata a causa della morte del nob. Querini Stampalia (nov. 1856), poté più ampiamente svolgersi nelle pagine della « Rivista Euganea » (1856-59) e nell'« Età presente » (1858-59), che ereditarono argomenti di discussione, collaboratori e, in certo modo, anche alcune finalità della morta rivista.

Se qualche rivista — come il « Lombardo-Veneto » nel 1850-51 o la « Rivista Veneta » nel '56 — si illudeva di sfuggire alla sua sorte usando prudenza e cautela nel linguaggio come nella trattazione dei tempi scottanti, qualche altra, rintuzzando la « Sferza », la « Bilancia » e la « Civiltà Cattolica », si poneva in campo con maggiore intransigenza, senz'essere democratica o repubblicana: e se le prime si richiamavano all'adempimento delle promesse

austriache fatte in passato, e alla difesa della lingua, delle tradizioni culturali italiane, altre tendevano piuttosto a creare e intrecciare il maggior numero possibile di legami con i movimenti e le idee liberali presenti in altri Stati in Italia e fuori, onde stimolare la classe dirigente (aristocrazia, clero, possidenti ecc.) a divenire sempre più guida e garanzia ad un tempo di un moto graduale, irresistibile, di crescita e di consolidamento. L'elemento moderato dunque, nonostante le incertezze e le remore, non poteva non prendere il sopravvento in una situazione del genere, mentre i dispersi nuclei mazziniani — specie dopo la spedizione di Sapri e le vittorie diplomatiche del Cavour — avevano un sempre più ristretto spazio politico entro il quale muoversi: cautela e moderazione da un lato, ma anche intransigenza nei confronti dello straniero, che di giorno in giorno si rivelava, ad una cerchia sempre più larga di persone, un grave elemento di tensione per il mantenimento della pace in Europa.

Non sappiamo fino a che punto fossero coscienti di quest'azione i collaboratori e redattori delle riviste; ma è certo che, accanto ai tiepidi ed agli indecisi, non mancavano coloro che del giornale facevano un luogo di quotidiano impegno morale, riuscendo a incidere talora con risultati cospicui sulla opinione pubblica nel suo formarsi, suscitando propensioni e interessi nuovi. Per analogia col direttore della « Lucciola », Luigi Boldrini, tipico è il caso del Valussi che, rifiutando da un lato l'adesione ad associazioni politiche (o società segrete), riaffermava però la sua volontà di lavorare *indefessamente* come ministro del pensiero ritenendo necessaria una lunga preparazione dopo il '48-49, prima della ripresa dell'azione, e l'educazione della *generazione crescente alla riscossa*.

« Le ragioni per cui stimavo codesto erano che dopo l'esito sfortunato della nostra lotta non si poteva attendersi un serio movimento nazionale, fino a tanto che non fosse rinata in molti la fiducia di vincere. Alcuni dei migliori erano caduti nella lotta, altri erano dispersi nell'esilio, taluno si trovava sfiduciato e non si sentiva più la forza di riprendere una insurrezione contro un nemico preparato a combatterla su tutti i punti e colle precauzioni prese dai Governi reazionarii, che avrebbero adoperato i peggiori strumenti nel paese medesimo, che alcuni erano stretti dalla necessità di rimettere le fortune scompigliate delle famiglie.

« Bisognava lasciar tempo ai Governi stessi reazionarii di procedere tanto nella reazione di suscitare contro di loro anche i più timidi, od increduli della riuscita, ed al Governo liberale del Piemonte di rimettere le sue forze, ed ai liberali che avevano preso parte alla lotta ed erano risoluti a ricominciarla e condurla fino alla fine, di istruirsi, di raccogliere attorno a sé la gioventù; ed a questa poi di formarsi collo stesso racconto, che in tutte le famiglie si sarebbe fatto degli avvenimenti del 1848-49. Uno degli scopi del *resistere ad*

ogni costo, anzi il principale, era anche questo di educare con esso la generazione crescente alla riscossa.»<sup>9)</sup>

E in questa direzione si muoveranno, piú o meno consapevolmente secondo l'intelligenza politica, l'acquisizione di dati storici, la intuizione quasi profetica degli avvenimenti, quei pochi organizzatori di cultura, letterati e politici, i quali volevano infrangere la spirale delle recriminazioni e delle *prediche* sul '48, rinfrancare gli spiriti in vista del futuro, indirizzarne le forze contemperando le viste politiche ed i bisogni economici di una *classe politica*, che si proponeva come classe dirigente, ben consapevole delle sue funzioni e prospettive nella moderna società: e il risalire dal municipio alla nazione era il primo postulato di questa *letteratura in azione*. Pel quale ultimo aspetto un recente scritto,<sup>10)</sup> anche se in chiave principalmente di storiografia letteraria, mette in risalto il cospicuo apporto dato dal Tenca e dal « Crepuscolo » sia per i legami col mondo letterario straniero, sia per le forme e i motivi di una nuova cultura in elaborazione sulla base di studi storici, tradizioni popolari, narrativa campagnuola ecc., sia infine per l'opera di *egemonia culturale* che lo scrittore milanese andava esplicando nel decennio che ci interessa.

A parte l'individuazione dei vari filoni della cultura del tempo, presenti e vivi nel Veneto dopo il '48, e la caratterizzazione degli orientamenti liberali attraverso i temi trattati, le discussioni e le polemiche nei giornali, un elemento tipico, e per vari lati ancora municipale, caratterizza la vita e l'influenza, l'area di diffusione e la consistenza etico-politica del periodico; elemento che non sempre discende dalla personalità del direttore, o dalla *équipe* dei collaboratori, ma che scaturisce anche dal gusto di affrontare temi inconsueti, dalla riscoperta del mondo popolare con superstizioni e miti, o della provincia con le sue tradizioni e le economiche necessità. Questo intreccio di motivi e questa interdipendenza di espressioni nella cultura e nella società del tempo ci siamo proposti di mettere in chiaro attraverso la lettura di alcuni periodici lombardo-veneti, tra il '49 ed il '59, nei quali gli esponenti *in nuce* della nuova classe dirigente — moderata, liberale o democratica — affrontano forse per la prima volta in modo così aperto e schietto i problemi della comunità nazionale *in fieri*. Anche senza far ricorso alla teoria scientifica del Mosca, è indubbio che la lotta combattuta dal movimento liberale italiano, in tutte le sue gradazioni, tendeva non solo alla *cacciata* dello straniero dalla penisola, ma pure allo studio ed alla soluzione di quei problemi di ordine economico e sociale che le precedenti classi politiche non avevano affrontato e risolto: anche da ciò viene il carattere « aperto », e per certi lati contraddittorio, del Risorgimento italiano.

RENATO GIUSTI

<sup>1)</sup> K. R. GREENFIELD: *Economia e liberalismo nel Risorgimento. Il movimento nazionale in Lombardia dal 1814 al 1848*, Bari 1964, a cura di R. Romeo (alla pubblicazione del 1934 tenne dietro la prima edizione italiana nel 1940).

<sup>2)</sup> Cfr. le *Relazioni* di R. CESSI (*Il Veneto nel Risorgimento*) e di G. LUZZATTO (*L'economia italiana nel primo decennio dell'unità*), in «Rassegna Storica del Risorgimento», a. XLIV (1957), fasc. III-IV, pp. 569-601 e pp. 259-98; L. CAFAGNA: *Agricoltura e accumulazione capitalistica negli scritti economici di C. Cattaneo*, in «Società», a. XII (1956), n. 4, pp. 623-48; L. AMBROSOLI: *La formazione di C. Cattaneo*, Milano-Napoli, 1960; E. PASSERIN D'ENTRÈVES: *Il clevo lombardo dal 1848 al 1870*, e G. QUARANTOTTI: *L'opinione pubblica nel Veneto di fronte al problema unitario dal 1859 al 1866*, in *Il Movimento unitario nelle regioni d'Italia. Atti del Convegno delle Deputazioni e Società di Storia Patria* (Roma, 1961), Bari 1963, pp. 44-61 e pp. 139-62; F. DELLA PERUTA: *Democrazia e socialismo nel Risorgimento*, Roma, 1965; R. ROMEO: *Risorgimento e capitalismo*, Bari, 1959; M. ROMANI: *L'agricoltura in Lombardia dal periodo delle riforme al 1859*, Milano, 1957; M. ROMANI: *Un secolo di vita agricola in Lombardia (1861-1961)*, Milano, 1963; M. BERENGO: *L'agricoltura veneta dalla caduta della Repubblica all'unità*, Milano, 1963; A. DE MADDALENA: *Profilo dell'economia mantovana nell'età della Restaurazione (1815-66)*, in «Atti e Memorie del Museo del Risorgimento di Mantova», a. V (1966), pp. 59-109; F. VENTURI: *Esuli russi in Piemonte dopo il '48*, Torino, 1959; R. GIUSTI: *L'agricoltura e i contadini nel Mantovano (1848-1866)*, in «Movimento Operaio», a. VII (1955), n. 3-4, pp. 370-405.

<sup>3)</sup> R. GIUSTI: *Orientamenti liberali del giornalismo lombardo-veneto*, Venezia, 1966 (*Biblioteca dell'Archivio Veneto*, n. 1).

<sup>4)</sup> C. JORIO: *Nievo giornalista*, in «Rivista di sintesi letteraria», a. II (1935), nn. 1-2, p. 7.

<sup>5)</sup> MARCELLA GORRA: *Nieviana. IV. In tema di pseudonimi nieviani*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», vol. CXLI (1964), fasc. 435, pp. 396-97; M. GORRA: *La donna nel Nievo: ideologia e poesia*, in «Belfagor», a. XVIII (1963), n. 3, pp. 269-85; M. GORRA, *Crittografie neviane* (Comunicazione tenuta alla Fondazione Cini, durante le «giornate veneziane» del VI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di lingua e letteratura italiana, il 17 ottobre 1967), in corso di stampa presso il «Giornale Storico della letteratura italiana».

<sup>6)</sup> G. GAMBARIN: *Il giornale «Lombardo-Veneto» (18 giugno 1850-4 novembre 1851)*, in «Archivio Veneto», vol. LXV (1959), pp. 65-99 e pp. 125-27.

<sup>7)</sup> G. GAMBARIN: *Il giornale «Lombardo-Veneto», cit.*, p. 98.

<sup>8)</sup> Sul giornalismo veneziano del decennio rinviamo ad un nostro saggio in corso di pubblicazione nell'«Archivio Veneto».

<sup>9)</sup> R. GIUSTI: *Orientamenti liberali cit.*, p. 73.

<sup>10)</sup> LINA JANNUZZI: *«Il Crepuscolo» e la cultura lombarda (1850-1859)*, Pisa, 1966.

PER UN'ANALISI STILISTICA DELLA PROSA  
DI ANTON ČECHOV : « PEREPOLOCH »

1.

Esaminare uno stile equivale a determinare la tensione tra due livelli semantici: il significato letterale e il significato o i significati espressivi. Questa dualità è necessaria perché l'espressione non ha una precisa consistenza di per sé rilevata, che si possa documentare senza l'aiuto di un termine di paragone, ma è un fatto emotivo, che cesserebbe di esser tale se venisse imprigionato nei limiti precisi di quelle rappresentazioni « prefabbricate »<sup>1)</sup> che sono le parole e le frasi di una data lingua. Per questo è stato detto che la poesia è metafora, ovvero, in parole povere, che lo scrittore è condannato a non poter chiamare le cose col loro nome. Egli si serve delle parole indipendentemente dal loro contenuto fisso<sup>2)</sup> e le trasforma in puro stimolo, generatore di rappresentazioni emotive, che mette in moto la nostra fantasia in una determinata direzione senza però fissarle dei compiti precisi. Nella *Confessione di Stavrogin*, il protagonista narra di aver cinicamente assistito al suicidio di una bimbetta in un lercio stambugio, ed usa queste parole: « Guardai a lungo attraverso la fessura, perché il camerino era buio, ma non del tutto; alla fine vidi quel che mi occorreva ». Dal punto di vista strettamente informativo, la frase « vidi quel che mi occorreva » equivale al messaggio: « vidi la bambina impiccarsi »; ma questo secondo messaggio appare di gran lunga meno incisivo, perché la parola appropriata, « prefabbricata » *impiccarsi* appaga genericamente la fantasia e così la blocca; viceversa, rifiutando il termine appropriato e dicendo « un'altra cosa », Dostoevskij imprime una palpitante vitalità all'immagine, la libera da ogni rigidità e spalanca davanti ai nostri occhi un abisso tenebroso. La maggiore o minore energia semantica, la maggiore o minore emozionalità delle parole isolate e prese non ha la minima importanza nel linguaggio artistico. Il verbo *impiccarsi* ha certamente una sostanza semantica più vigorosa del verbo *occorrere*, ma questo non conta nell'espressione. Lo stile non è dunque

un ente concreto e stabile, ma un puro rapporto: analizzarlo significa prendere in considerazione le emozioni suscitate in rapporto allo stimolo che le ha prodotte. La necessità di esaminare insieme i due elementi risulta chiara da quanto segue: per creare un'immagine poetica non basta ovviamente « chiamare le cose con un altro nome »; è indispensabile che la rappresentazione acquisti un'evidenza e un rilievo tali da colpire vigorosamente le nostre facoltà emotive che, insensibili alla correttezza logica del discorso, reagiscono creativamente solo a stimoli derivanti da un processo di risalto, di spicco. Osserviamo, ad esempio, la battuta con cui un personaggio femminile di Čechov manifesta in modo suggestivo il proprio carattere: « Così mi si ripaga della mia bontà! ». A livello letterale, cioè considerando il contenuto fisso delle parole, il messaggio ci informa della bontà del parlante; tuttavia, per la sua stessa struttura (accostamento del possessivo di prima persona singolare col sostantivo *bontà*), esso comunica in definitiva un'impressione addirittura opposta, di grettezza e meschinità. Ma se un tal senso di meschinità ha un effetto vigoroso sulla nostra fantasia, lo si deve allo spicco che esso acquista grazie all'implicito paragone col testo letterale (« ... mia bontà »). Trattandosi di una costante, il senso letterale di parole e frasi fornisce un ottimo termine fisso di confronto, uno sfondo necessario al risalto dell'elemento espressivo.<sup>3)</sup>

Dagli esempi citati appare poi chiaro fino a che punto la letteratura a volte possa essere una forma di violenza fatta alla lingua,<sup>4)</sup> o perlomeno alla sua primaria funzione informativa; entrambi i messaggi materialmente contenevano un'informazione, ma comunicata in modo da mancare il suo scopo, da produrre delle emozioni anziché comunicare dei dati, fine a cui per sua natura tendeva. Questo è reso possibile dal fatto che in realtà ogni messaggio linguistico, anche il più rigorosamente pratico e razionale, accanto all'informazione convoglia, potremmo dire come prodotto secondario, un certo grado seppur minimo di emozione. La lingua poetica è, in un certo senso, uno sfruttamento di questa imperfezione del linguaggio comunicativo, allo stesso modo in cui il cinema utilizza un difetto dell'occhio umano.

## 2.

La dualità lettera-spirito porta, com'è facile immaginare, a un'ambiguità anche nel ritmo narrativo. Un romanzo o un racconto si presenta esteriormente come un'ininterrotta aggiunta di informazioni rispetto a un punto iniziale; in apparenza l'unico fine dell'opera consiste nel fare in modo che il lettore ne sappia sempre di più intorno ai personaggi e alle loro vicende. Questo continuo progredire dell'informazione, che forma la così detta trama o intreccio, possiede un proprio ritmo, che è per sua natura lineare, in quanto

necessariamente proiettato in avanti, e quindi può non coincidere col moto, infinitamente più libero e vario, delle emozioni suscitate. Accade, per esempio, in certe parti di una narrazione in cui la trama scorra via speditamente, o, in altre parole, i messaggi informativi si susseguano l'un l'altro senza pausa, che uno di questi messaggi s'imprima con tanta forza nell'emotività del lettore, da mantenere a lungo in quel punto la sua attenzione, nonostante il sopraggiungere — nel testo letterale — di nuovi messaggi con immutata concitazione ritmica, la quale, in tal caso, non fa che porre in maggior rilievo l'indugio, il rallentamento del ritmo interiore.

I due ritmi possono anche sostanzialmente coincidere, come per esempio accade, in linea di massima, nella prima e nell'ultima fase della narrativa čechoviana. Sarebbe difficile operare distinzioni ritmiche nella maggior parte dei racconti umoristici giovanili, trattandosi di novelle a intreccio, in cui il senso della sorpresa è spesso componente essenziale della comicità, che a sua volta è tutt'uno col fatto espressivo. La nostra percezione è quindi istintivamente tesa in avanti, come il moto dell'intreccio, verso nuove sorprese e nuove situazioni umoristiche. Il corso delle emozioni procede di pari passo con l'andamento della trama e ne è condizionato.

Nel periodo di mezzo, tra i due elementi sopravviene una scissione, che ci appare come la rottura di uno schema, e quindi indizio di accresciuta maturità e libertà espressiva. Molti di questi racconti possiedono le qualità dinamiche della novella d'intreccio e la natura statica delle narrazioni liriche. L'effetto dell'esperienza umoristica è ancora sensibile nel carattere mosso e colorito della trama, al di là del quale, tuttavia, s'avverte uno stato d'animo elegiaco, che rende il ritmo interiore più lento ed esitante, a contrasto con l'agilità dell'esposizione, tutta sostanziata di avvenimenti concreti in rapida successione cronologica.

Nell'ultima fase, la più propriamente lirica ed elegiaca, sarà invece l'elemento interiore a imporre il proprio ritmo alla trama, impoverendola, sottraendole brio, colore e, soprattutto, linearità. I messaggi informativi non appaiono quasi più tali, perché sono gettati come a caso, con scarsi riferimenti reciproci e senza un orientamento e, quindi, una reale efficacia informativa.



### 3.

È evidente che gli spunti più fecondi per un'analisi stilistica vengono offerti dalle opere della II fase, che rappresentano una sintesi di toni e motivi,

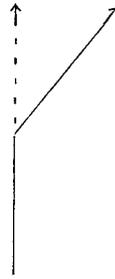
e acquistano perciò particolare efficacia di « spie » stilistiche e tematiche di tutto lo sviluppo della narrativa čechoviana, dalla « variopinta » vivacità del periodo comico alla monocorde elegia dell'ultimo Čechov. Un esempio, se non estremo, certo molto indicativo, in cui i quattro poli di tensione che siamo venuti elencando (informazione-espressione e trama-ritmo) risultano ben distinti e facilmente osservabili, è dato dalla breve novella *Perepolòch* (« Scompiglio »), che per la sua perfezione formale e la varietà e dovizia dei mezzi espressivi, potentemente concentrati nello spazio di sole sei pagine, è artisticamente tra le più valide anche in senso assoluto. Pubblicata nel 1886, la novella tradisce la contiguità dell'esperienza umoristica nella ricchezza e vivacità della trama, nella ricerca di un interesse esteriore e di una *suspense*: l'impostazione, anzi, fa pensare a un racconto poliziesco con scioglimento a sorpresa. Ma è già in sé sintomatico il fatto che, per un improvviso spostamento del piano della narrazione, questo scioglimento — nel punto in cui ci viene dato — non interessi più in quanto tale, ma divenga semplicemente uno dei mezzi espressivi di una nuova situazione; non per nulla la soluzione dell'intrigo « poliziesco » non costituisce il finale della novella, ma, per così dire, un ingrediente del finale, ed è percepita più come un sentimento che come un fatto.

Diverse cose possono essere chiarite già da una semplice osservazione dell'architettura esterna della vicenda:

Mašen'ka, una giovanissima istituttrice, quasi una bambina, rientrando un giorno da una passeggiata nella casa in cui presta servizio, vi trova un'insolita confusione. Risulta che è stata rubata una preziosa spilla da duemila rubli alla padrona di casa. Costei, una donna di estrema durezza e volgarità d'animo, non ha esitato a perquisire per questo l'intera servitù. Entrando nella sua stanza, la giovinetta vi trova i segni ancora freschi della brutale perquisizione che neppure a lei, ragazza istruita e di ottima famiglia, è stata risparmiata. Sconvolta dall'affronto e atterrita dalle possibili conseguenze materiali, ella si dà ad immaginare arresti, perquisizioni ancor più oltraggiose, orrende carceri sotterranee, rivincite sull'odiosa signora. E poiché neppure durante il pranzo questa sembra recedere dai suoi umilianti sospetti, l'istituttrice fugge in camera sua per prepararsi a lasciare la casa. A questo punto, quando l'ulteriore corso degli avvenimenti pare ormai chiaramente definito, il piano narrativo si sposta di sorpresa, avanza in primo piano un conflitto nuovo, in apparenza una germinazione arbitraria della vicenda principale. Batte alla porta dell'istituttrice il padrone di casa Nikolaj Sergeič, un piccolo uomo « smunto, irrisolto », « col viso floscio e un'ampia calvizie », anch'egli oppresso dalla tirannica moglie. Umile e avvilito, egli porge le sue scuse a Mašen'ka, la implora di rinunciare al proposito di licenziarsi (« Partita voi, non resterà in tutta la casa un solo volto umano »). Un timido, impotente amore senile si rivela nelle sue parole. Il lessico, la fraseologia che egli usa hanno un che di pateticamente infantile, una trepida solennità di adolescente romantico (« Devo mettermi in ginocchio davanti a voi?... » « In nome di mia moglie... lo ammetto... nella mia qualità di nobile... »). In un punto il suo infantilismo giunge a limiti quasi patologici, allorché il pover'uomo, nei suoi disperati tentativi di

trattenere la ragazza, le rivela con aria di mistero, in un orecchio, quasi compiaciuto di poter stabilire un segreto tra loro due soli, di esser stato lui a sottrarre la spilla alla moglie, che lo lasciava senza denaro dopo essersi arricchita alle sue spalle. « Siete contenta, adesso?... Soddisfatta?... Ma per carità, neanche una parola, neanche un mezzo accenno... » Nulla di piú pietoso di questo « siete contenta? », che crea una situazione paradossale: un uomo anziano, « col viso floscio e un'ampia calvizie » sta di fronte a una fanciulla adolescente come un bambino che, davanti alla madre, cerchi di riguadagnarne l'affetto con la « sincera » confessione di una marachella. È un patetico desiderio di illudersi ad ogni costo, poiché in verità la bizzarra confessione non può che accrescere lo smarrimento e il terrore di Mašen'ka e affrettarne la partenza. « Il viso smunto e pallido di Nikolaj Sergeič implorava, ma Mašen'ka scuoteva negativamente il capo... Mezz'ora dopo era già in strada ».

È agevole notare in primo luogo come la narrazione sia architettata in base a una « struttura a deviazione », tipica di Čechov



che spezza la novella in due parti: la prima, che potremmo chiamare « linea di partenza », giunge fino all'apparizione di Nikolaj Sergeič nella camera della governante; la seconda, la « deviazione », comprende tutto il resto della storia. Per sua natura la deviazione, cioè il mutamento di tema, comporta una decelerazione del ritmo narrativo, poiché al momento dell'improvviso interrompersi della linea di partenza, in quest'ultima già s'intravedeva il finale, quindi i fatti gravitavano velocemente in quella direzione (del resto tutta la parte iniziale era architettata in modo da porre il lettore in uno stato d'animo d'attesa del finale). Viceversa, la deviazione procrastina il finale a tempo indefinito: di qui l'indugio. Il rallentamento viene poi sottolineato da un fattore strutturale: mentre nella prima parte l'impostazione era piuttosto ovvia, la seconda è costruita sopra un sottile paradosso, un'inversione di ruoli (contrapposizione di un anziano con tardivi caratteri di adolescente a una giovinetta anzi tempo strappata all'atmosfera della fanciullezza da esperienze inadeguate alla sua età); e i paradossi, per quel tanto di arduo e incomprensibile che contengono in sé, obbligano il lettore a indugiare, per riflettere e raccapezzarsi.

Il rallentamento è un fattore determinante per la percezione della vera

sostanza poetica del dramma di Mašen'ka. Nella prima parte il personaggio era stato delineato senza dubbio con maggior ricchezza di particolari drammatici di sicuro effetto; tuttavia, un po' per la tinta alquanto carica di questi dettagli, un po' perché il lettore era stimolato a seguire con interesse, punto per punto, il corso esteriore degli avvenimenti, il dramma poteva venir avvertito come qualcosa di momentaneo, eccezionale. Solo nella seconda parte, quando il paradosso invita alla sosta e alla meditazione, abbiamo il tempo di sentire in modo decisivo come la reale sventura della protagonista non debba essere considerata il fatto contingente della perquisizione o i sentimenti passeggeri di terrore e vendetta, bensì la triste necessità di maturare precocemente, la perdita dell'adolescenza. L'infantilismo dell'anziano padrone assume quindi anche il compito formale di dare, per contrasto, maggiore espressione a quel basilare motivo. L'atmosfera elegiaca introdotta dalla figura di Nikolaj Sergeič s'estende anche all'istitutrice, e in tutta la storia, nel suo complesso, all'agitazione intensa ma transitoria dell'inizio si sostituisce un sentimento meno acuto ma duraturo di malinconia. E quando, verso la fine, allorché per l'incredibile confessione del vecchio la fanciulla viene ripresa dal panico, e il ritmo subisce una nuova accelerazione, il lettore non vi si abbandona più, ma continua a seguire la propria musica interna, lenta e malinconica, che percepisce come qualcosa di definitivo e sostanziale; ora, perciò, anche la concitazione ritmica della linea di partenza appare uno sfondo, un fattore di spicco, piuttosto che valore indipendente. Le parole conclusive della novella «... era già per strada» corrispondono materialmente al finale che ci si attendeva; tuttavia la decelerazione ritmica, marcata dai vari fatti a cui abbiamo accennato, ci aiuta anche a vedere la chiusa in una luce diversa: il delicato personaggio della governante, quasi una scolara (*institutka*) evocava di per sé dolci interni domestici, popolati di tenere e premurose figure di familiari; ora, quest'accenno al viaggio, alla strada, posto proprio in fine al racconto — e quindi di durata indefinita — evoca un senso di abbandono, di necessità di provvedere a se stessi, che invecchia fatalmente e irrevocabilmente. Quindi, a ben guardare, non si tratta neppure di un finale, ma piuttosto di un simbolo dello spirito dell'intera novella, un « titolo interiore » che si affianca e contrasta con quello occasionale ed esterno di *Perepolòch*. Anche nel titolo quest'opera è un tipico esempio del carattere schivo e discreto dell'arte cecchoviana. I titoli di Čechov appartengono quasi sempre allo strato letterale, alludono più all'occasione che alla sostanza, ovvero tendono a nascondere pudicamente l'elemento emotivo. Tale pudore è tutt'uno con l'espressione, perché in questo caso, paradossalmente, nascondere significa anche mettere in rilievo, dare spicco espressivo. Il termine *perepolòch* cela la vera sostanza del nostro racconto, ma una volta che il lettore l'ha penetrata, il contrasto col titolo, con l'occasione esterna, la sottolinea invece con maggiore energia, come nella frase « Così mi si ripaga per la mia bontà » lo

spirito meschino della parlante veniva celato e nello stesso tempo sottolineato dall'opposizione con la lettera del testo. In altre parole, l'enunciazione del tema nei titoli čechoviani serve proprio a sottolineare quanto lo scrittore vada poi «fuori tema»: e l'espressione artistica coincide col «fuori tema». In Čechov le composizioni delle opere narrative hanno in genere una struttura decentrata per la maggiore importanza delle «deviazioni» rispetto alle «linee di partenza». Il collocare i motivi fondamentali nella deviazione li mette pudicamente in ombra, ma nello stesso tempo anche in luce, per il contrasto che si viene a creare fra piano compositivo e piano umano: compositivamente la deviazione è infatti un episodio della linea di partenza, ma dal punto di vista emotivo la linea di partenza si configura come un episodio della deviazione. È un'inversione di ruoli non meno espressiva di quella che si attua nel parallelo tra i personaggi di Nikolaj Sergeič e della governante.

#### 4.

Questo gioco di tensioni nella struttura generale dell'opera non è che un riflesso amplificato della palpitante vitalità dei dettagli linguistici, basata sulla dinamica delle opposizioni tra diversi strati semantici. Osserviamo per esempio il periodo d'apertura:

*Mašen'ka Pavlečkaja, moloden'kaja, edva tol'ko končivšaja kurs institutka, vernuvšis' s progulki v dom Kuškinych, gde one žila v gubernantkach, zastala neobyknovennyj perepoloch.*

[M. P., una giovanetta che aveva appena finito i corsi all'istituto, tornando da una passeggiata nella casa dei Kuškin, dove viveva come governante, trovò uno straordinario scompiglio.]

Difficile immaginare un esordio più banalmente informativo: una serie di proposizioni secondarie del tipo *cum* e congiuntivo, in cui vengono forniti meticolosamente i dati accessori della narrazione — precedenti, circostanze, nomi ecc. —, seguite da una principale che, con scolastica diligenza, enuncia il tema da svolgere (praticamente una ripetizione del titolo). Lo stesso ritmo tradizionale di quest'antica formula sintattica, classica apertura di narrazioni storiche, ci predispone a percepire il suo contenuto come esclusivamente informativo. Non solo, ma le notizie qui fornite appaiono ridondanti anche come semplice ragguaglio, accentuando così la sensazione che il fatto informativo costituisca un fine anziché un mezzo. Perché, ad esempio, precisare il cognome di Mašen'ka e della famiglia Kuškin? I due cognomi non appariranno più nel testo del racconto e non serviranno neppure come semplice designazione di personaggi. Perché specificare che la governante aveva appena finito i corsi e tornava da una passeggiata? Anche la parola *perepolòch*

sembra del tutto superflua, non solo perché suonava già nel titolo, ma perché della confusione viene data subito dopo una descrizione più che esauriente. Se l'autore avesse taciuto tutti questi particolari, la comprensione della novella non avrebbe minimamente sofferto.

Ma già abbiamo messo in rilievo che per un artista raffinato e discreto come Čechov la lingua comunicativa funge non solo da sfondo, ma anche da pudico velo all'espressione. Si direbbe che alla base dello stile čechoviano sia una forma di inibizione, per cui l'autore par quasi essere rallegrato, anziché tormentato, dalla resistenza che il linguaggio quotidiano offre all'espressione. Un'inibizione analoga si riscontra in realtà più o meno in ogni scrittore, e gli espressionisti, nel loro disperato tentativo di superarla, non hanno fatto che metterla in maggior evidenza. Ma l'arte di Čechov non aggredisce la materia, se ne lascia docilmente guidare, e utilizza a fini poetici il linguaggio comunicativo manipolandolo con estrema delicatezza, quasi con timore, per conservarne il più possibile intatta l'apparenza. Quanto alla programmatica enunciazione del tema all'inizio del nostro racconto, essa svolge la funzione compositiva a cui abbiamo fatto cenno.

Ma tutto il periodo, al di sotto della sua veste meramente informativa, si rivela di una delicata, ma limpida espressività. Rileviamo come i primi incisi, sotto il pretesto di dare un elenco di informazioni preliminari, siano in realtà un continuo insistere sulla giovinezza di Mašen'ka: il diminutivo del nome, le due unità semantiche di *moloden'kaja*, *edva tol'ko* (forma rafforzata rispetto al normale *tol'ko čto*), *institutka*. Altre parole, che non alludono direttamente alla giovinezza, gravitano tuttavia in quel campo semantico, compreso, per il momento, quel *gubernantka*, che evoca bambini e atmosfere domestiche. Ma in questo senso il ruolo più importante spetta all'uso pedantesco di esatta fraseologia scolastica, come *končit' kurs*, *institutka*, e quel *Mašen'ka Pavleckaja*, combinazione eterogenea del nomignolo familiare con l'ufficialità del cognome, che tra gli scolari russi era la più comune forma di riferimento ai compagni di scuola. La chiusa serie lessicale della terminologia scolastica evoca una sfera del reale altrettanto ben delimitata, e protetta da ingerenze esterne, una beata monade quanto mai lontana dalle preoccupazioni e miserie della vita adulta e perciò ignara e particolarmente impreparata a riceverle qualora inopinatamente si presentino; in questa sfera viene naturalmente assorbita anche la tranquilla quotidianità del termine *progulka*, che suggerisce subito un *obyknovennyj* in contrasto con il *neobyknovennyj perepolòch* della proposizione principale.

Il parallelo tra quotidiano e straordinario pone ovviamente in rilievo quest'ultimo e fa sentire con più forza come l'elemento perturbatore e violento portato dalla principale (*perepolòch*) irrompa dall'esterno in un idillico mondo fanciullesco, fragile e indifeso, e produca quindi un'impressione particolarmente intensa di allarme e di disagio. Il periodo non è quindi un

arido elenco di informazioni, ma un fine tessuto di contrasti, volto a sensibilizzare al massimo la nostra percezione verso determinate esperienze. Ma a questo contribuisce in maniera ancora più determinante la struttura sintattica e ritmica del discorso: l'ampio periodo iniziale è nettamente diviso in due da una fortissima cesura tra il blocco delle secondarie e la principale, dovuta alla sproporzione di lunghezza fra le due parti, che induce il lettore a riequilibrarle istintivamente allungando la naturale pausa nel mezzo. Di conseguenza la principale, piuttosto breve e chiusa fra due forti pause (la seconda è il punto fermo dopo *perepolòch*, che segna anche la fine dell'introduzione), acquista la fissità e il rilievo di un elemento plastico. Sotto il profilo musicale le due sezioni presentano caratteri diametralmente opposti; nella prima il ritmo è reso celere e concitato da diversi fattori: anche qui agisce la tendenza a riequilibrare le due unità accorciando la prima mediante una lettura più rapida (la stessa cosa si ripete anche in locuzioni interne come *edva tol'ko končivšaja kurs*, che si legge in fretta perché è sentita come equivalente a un solo aggettivo, anche per il parallelismo con *moloden'kaja*); abbiamo poi un grande divario nella lunghezza dei sintagmi (da una parola come in *moloden'kaja* a cinque come *edva tol'ko... e gde ona žita...*) che crea irregolarità di accenti e quindi inquietudine nel ritmo; si fa sentire infine l'urgenza di uscire al più presto da quello stato di sospensione e provvisorietà in cui abitualmente ci tengono le secondarie preposte alla principale.

Al contrario, la seconda sezione, oltre a quell'ovvio senso di stabilità insito in tutte le principali, ha anche un ritmo estremamente pacato e regolare:

..., || *zastàla neobyknovènnij perepolòch*.

Gli accenti sono equidistanti, con le prime due parole piane e l'ultima tronca (come nel verso finale di molte strofe), il che dà la sensazione di qualcosa di definitivo, fermo, concluso.

In conclusione, l'andamento ritmico delle due parti del periodo contrasta visibilmente con la loro sostanza semantica: prima della cesura, dove si evoca un idillico mondo quotidiano, la musica è invece frettolosa, ineguale; dopo la cesura, in una frase che parla di « straordinario scompiglio », abbiamo una cadenza regolare e composta. Ma qui l'opposizione non è introdotta solo per creare spicco espressivo; il ritmo affrettato delle secondarie ci suggerisce come quella vita serena sia ormai una situazione trascorsa, rimasta, per così dire, al di là della grande cesura; e del resto la formula sintattica del *cum* e congiuntivo davanti alla principale era tradizionalmente usata per la comunicazione di precedenti, antefatti, cose passate, ed aveva appunto il compito di porre queste cose in secondo piano pur mantenendole, per ovvi motivi cronologici, all'inizio della narrazione. La sola realtà che stia ora sta-

bilmente davanti agli occhi in plastica evidenza, solida, inamovibile, è il minaccioso *perepolòch*.

Osserviamo dunque la pregnante molteplicità di funzioni del lessico cecoviano. Compositivamente, cioè messo in relazione con la più sostanziale scena conclusiva, il *perepolòch* appariva uno scompiglio occasionale, esteriore, destinato a formare niente più che uno sfondo; in sede di dettaglio, viceversa, la parola si carica di altri, nuovi significati.

## 5.

Diamo uno sguardo alla descrizione dello scompiglio che segue immediatamente il periodo introduttivo, in apparenza per il solito criterio dello scolaro zelante che si accinge senza indugio a svolgere il tema proposto:

*Otvorjaščij ej švejar Michajlo byl vzvolnovan i krasen, kak rak.  
Sverchu donosilsja šum.*

«*Verojatno s chozjajkoj pripadok... — podumala Mašen'ka, — ili s mužem possorilas'... »*

*V perednej i v koridore vstretila ona gorničnych. Odna gorničnaja plakala. Začem Mašen'ka videla, kak iz dverej ee komnaty vybežal sam chozjain Ničolaj Sergeič, malen'kij, ešče ne staryj čelovek s obrjuzžšim licom i s bol'šoj pleš'ju. On byl krasen. Ego peredergivalo... Ne zamečaja gubernantki, on prošel mimo nee i, podnimaja vverch ruki, voskliknul:*

*— Och, kak eto užasno! Kak bestačtno! Kak glupo, dičo! Merzčo!*

[Il portiere Michajlo, che venne ad aprirle, era agitato e rosso come un gambero.

Dal piano di sopra veniva un baccano.

«Probabilmente la padrona ha avuto un attacco..., — pensò Mašen'ka, — o ha litigato col marito... »

In anticamera e nel corridoio incontrò delle cameriere. Una cameriera piangeva. Poi Mašen'ka vide che dalla sua stanza scappò fuori lo stesso padrone Nikolaj Sergeič, un uomo piccolo, non ancora vecchio, con un viso floscio e una grande calvizie. Egli era rosso. Aveva le convulsioni... Senza notare la governante, le passò accanto e, sollevando in alto le braccia, esclamò:

— Oh, che terribile! Che indiscreto! Che stupido, incivile! Rivoltante!]

Non vale la pena di soffermarsi a lungo sul carattere, qui evidentemente descrittivo, del ritmo vivace e spezzettato (quasi tutti i segni di interpunzione sono rappresentati in questo brano, con prevalenza di punti e punti a capo): le frasi sono brevi, in maggior parte di una sola proposizione, e le più brevi disposte a gruppi, in modo da ottenere un effetto incalzante; delle due sole subordinazioni, una è retta da un verbo soggetto («*Maša videla...*») che comunica l'incipiente stato d'allarme di Mašen'ka e quindi non attenua, anzi sottolinea l'incalzare degli avvenimenti; nell'altra le secondarie («*ne zame-*

*čaja... podnimaja*») sono limitate alla loro funzione ritmica piú ovvia (e qui a scopo semplicemente descrittivo) di creare una certa ansia mediante il senso della provvisorietà. Accentuano ulteriormente questo stato di cose la mescolanza di elementi narrativi con battute di dialogo slegate, il continuo spostarsi dell'ubicazione («*Otvorjaščij... sverchu... v perednej... i v koridore ecc.*»), l'affollamento della scena (tre nuovi personaggi in poche righe, e altri sullo sfondo). In tanta concitazione, due momenti di stasi: la riflessione di Mašen'ka («*Verojatno...*») e il ritratto di Nikolaj Sergeič («*malen'kij, ešče ne staryj...*»).

Non è per puro caso che l'andamento ritmico generale mette da parte questi due motivi, che la veloce corrente degli altri dettagli non riesce a travolgere con sé, come due piccoli scogli che emergano in punti diversi della superficie di un fiume, rivelando l'omogenea natura del fondo. Le pause ci fanno intuire un sottile legame ancora ignoto, ma significativo. Stupisce come nella prima reazione di Mašen'ka ai sintomi di un incidente non vi sia paura, ma piuttosto un'ombra di fastidio, una sfumatura leggerissima di sprezzante indulgenza (quel *verojatno...*). L'azione generalizzatrice del *verojatno* rivela come l'eccitazione e il disordine fossero uno stato quasi normale in casa Kuškin, e la tranquilla compostezza di Mašen'ka in contrasto con la giovane età già la pone moralmente al di sopra del resto della famiglia. In tal modo il secondo momento statico del brano si ricollega al primo anche sul piano logico, in quanto implicitamente fornisce quasi una giustificazione di quell'ombra di disprezzo in Mašen'ka. Abbiamo qui due serie lessicali distinte: da una parte *malen'kij, obrjuzgšim, bol'šoj pleš'ju*, le qualità della vecchiaia (che risaltano maggiormente in un uomo «non ancora vecchio») scelte da Čechov tra le meno attraenti; dall'altra, la catena semantica dell'eccitazione: *vybežal, byl krasen, ego peredergivalo, podnimaja ruki*, e poi quelle parole altisonanti della battuta, i punti esclamativi.<sup>5)</sup> Umiliante soprattutto quel *iz dverey ee komnaty vybežal* (e *Maša videla!*), che (si noti) è la prima apparizione in pubblico di Nikolaj Sergeič e gli dà il piglio di un adolescente morboso, sorpreso a curiosare nella stanza da letto di una giovane istitutrice (ricordiamo anche che la piccola figura del padron di casa appare confusa nella folla delle cameriere). È dunque il rovescio della medaglia del contrasto dignità-giovinezza già rilevato in Mašen'ka: qui è l'anzianità che fa squallido contrasto con l'eccitazione. Ma questo senso di penosa eccitazione, che per qualche attimo si «condensa»<sup>6)</sup> all'apparizione di Nikolaj Sergeič, pervade, anche se piú sottilmente, tutta la novella, raggiunge tutti i personaggi, esclusa Mašen'ka, che nel complesso conserverà sempre, anche nei momenti del panico e dell'assurdo fantasticare, una sua dolorosa e attraente fissità; in lei non troveremo il gestire minuto e frequente proprio dell'eccitazione. A propagare questo stato è soprattutto quel «rosso» (il colore dell'alterazione fisica), così indicato per esprimere l'effetto antiestetico e la spiacevole anomalia

di quest'eccitazione di persone mature. In Nikolaj Sergeič è marcatissimo: *On byl krasen* (con quell'aggettivo in posizione predicativa e stranamente isolato) e verrà ripreso piú avanti: *taķoj krasnyj i vzvolnovannyj*, anche come qualità duratura: *ego krasnyj nosik losnilsja*. «Rosso come un gambero» è il portiere (lo *švejcar*, una figura che per tradizione si immagina solenne e dignitosa), rosse le mani della signora. Quasi per sottolineare l'opposizione, di Mašen'ka si nomina con rilievo il pallore (*poblednela, blednoe i udivlennoe lico*); un'alterazione non antiestetica che suggerisce fissità (e infatti: *poblednela i, vsja cholodnaja, opustilas'na korzinu s bel'em*), mentre il rosso suggerisce un movimento scomposto.

Un altro motivo di contrasto (saldamente legato al precedente) tra la protagonista e gli altri personaggi è lo smodato prevalere in questi ultimi dell'elemento fisico, mentre dell'aspetto fisico permanente di Mašen'ka possediamo in tutta la novella un solo dettaglio, fortemente spiritualizzato sia per propria natura che per effetto del verbo reggente (... *gljadja emu prjamo v lico svoimi bol'simi zaplakannymi glazami*). Le alterazioni fisiche di Mašen'ka sono in genere interne (batticuore, gelo, soffocamento, calore, brivido) senza clamorose manifestazioni esteriori come il correre o il gettare le braccia in alto, o in genere tutto lo svariato repertorio di gesti di Nikolaj Sergeič e della moglie.

Osserviamo alcune varianti della stessa azione del piangere in Mašen'ka e nella padrona di casa Fedosija Vasilevna:

M.

*Mašen'ka... gor'ķo zarydala.  
Ona zaplakala i priķzala platok ķ licu.*

[M. si mise a singhiozzare amaramente.

Si mise a piangere e premette il fazzoletto al viso.

F. V.

*Glaza u nee napolnilis' slezami.  
Krupnaja sleza potekla po ee űķeķe.*

Gli occhi le si riempirono di lacrime.

Una grossa lacrima colò giú per il suo viso.]

In Fedosija Vasilevna è notato il fatto materiale del piangere, il fenomeno fisico piuttosto che l'espressione del dolore, sottolineato invece in Mašen'ka da quel *gor'ķo*. Molto piú indicativo il secondo parallelo, perché le due donne piangono in una stessa occasione, durante il pranzo: Fedosija Vasilevna, tanto piú anziana e meno sventurata, lascia colare impudicamente, infantilmente la sua « grossa lacrima » anche di fronte a commensali estranei; in Mašen'ka, pur sopraffatta dall'intollerabile tensione del pranzo, vediamo sempre un tentativo di dominio del fatto fisico: non può fare a meno di piangere, ma nasconde le lacrime col fazzoletto e si sforza per quanto possibile di mantenere la correttezza esteriore con un pretesto: « *Pardon... Golova bolit. Ujdu.* » (« Pardon... mi duole la testa. Io vado »).

Il contrasto generico e astratto giovinezza-compostezza in Mašen'ka si articola dunque assai piú espressivamente nella giustapposizione di due concreti campi lessicali: parole e frasi dal contenuto mosso e fortemente marcato riferite all'esperienza interiore ed espressioni di fissità e correttezza nella descrizione dell'aspetto esterno:

*... ot stracha, styda, ot obidy — načalos sil'noe serdcebienie, kotoroe otdavalo v viski, v ruki, gluboko v život.*

— *Požalujte kušat'!* — *pozvali Mašen'ka.*

« *Itti ili net?* »

*Mašen'ka popravila pričesku, uterlas' mokrym polotencem i pošla v stolovuju.*

[... per il terrore, la vergogna, l'offesa, cominciò un forte batticuore, che risonava nelle tempie, nelle mani, nelle profondità del ventre.

— *Favorite a mangiare!* — chiamarono Mašen'ka.

« *Andare o no?* »

Mašen'ka s'aggiustò la pettinatura, s'asciugò con un asciugamano bagnato e andò in sala da pranzo.]

In altri personaggi accade il contrario:

*Fedosija Vasilevna ne ljubila kušanij, kotorye zaķazala ne ona sama, i teper' glaza u nee napolnilis' slezami.*

[F. V. non amava i piatti che non aveva ordinato personalmente, e ora gli occhi le si riempirono di lacrime.]

Modesto l'impulso psicologico, sproporzionata la reazione fisica esteriore. Ma il peso di questa fisicità ingombrante ricade in buona parte sulle povere spalle di Nikolaj Sergeič, che nel *clan* dei Kuškin è viceversa la figura piú mite e umana. Osserveremo piú avanti quanto e quale pathos si celi in questa circostanza; formalmente, essa è un nuovo esempio del tipico procedimento čechoviano dello spicco espressivo conseguito mediante l'attenuazione. Gogol', al contrario, avrebbe aggiunto male al male con crudele compiacenza, per sortire effetti macroscopici. Non manca però in questa novella qualche dettaglio di stampo gogoliano, come quell'accostamento di *malen'kij e s bol'šoj pleš'ju*, che altera le proporzioni del personaggio, dando in tal modo un certo caricaturale risalto all'elemento fisico. La mano leggera di Čechov si riconosce nell'aver evitato la contiguità dei due particolari, che nel lungo inciso della descrizione si collocano in posizione periferica, separati da varie altre parole. Se volessimo formulare brevemente la natura opposta degli stili di Čechov e di Gogol', potremmo dire che, mentre lo stile di Gogol' è basato sul raggruppamento dei particolari omogenei, nella sintassi čechoviana tali particolari sono sistematicamente intervallati.

La fisicità preponderante fa affiorare a piú riprese nella novella una certa sensazione di animalità, sempre però in tocchi delicati, in penombra:

*krasnyj, kak rak; kudachčet, kak kurica.* Nessuna di queste due immagini colpisce brutalmente: la prima è una frase idiomatica, la seconda una metafora non molto rara, per quanto la cameriera, nel suo colorito linguaggio popolare, aggiunge un *tol'ko gljadit* (*Nikolaj Sergeič tol'ko gljadit da kudachčet, kak kurica*), che accentua l'impressione visiva di una gallina, col suo sguardo perennemente fisso. Un sicuro effetto di animalità, prodotto anche qui con parsimonia di mezzi, senza metafore zoologiche o esiti caricaturali, ma con la sola scelta e combinazione dei più normali e più frequentemente descritti lineamenti umani, si ha nella presentazione di Fedosija Vasilevna:

*Mašen'ka vosla v svoju komnatu, i tut ej v pervyi raz v žizni prišlo' ispytat' vo vsej ostrote čuvstvo, kotoroe tak značomo ljudjam zavisimym, bezotvetnym, živuščim na chlebach u bogatych i znatnych. V ee komnate delali obysk. Chozjajka Fedosija Vasilevna, polnaja, plečistaja dama s gustymi černymi brovjami, prostovolosaja i uglovataja, s edva zameinymi usikami i s krasnymi rukami, licom i manerami pochožaja ne prostuju babu-kucharku, stojala u ee stola i vkladывala obratno v rabočuju sumku klubki šersti, loskutki, bumažki...*

[Mašen'ka entrò nella sua stanza, e lì per la prima volta in vita sua le toccò provare in tutta la sua acuità quel sentimento che è così familiare alle persone dipendenti, sottomesse, mantenute dai ricchi e dai potenti. La padrona di casa F. V., una signora massiccia e robusta con folte sopracciglia nere, senza copricapo, angolosa, con dei baffetti appena percettibili e le mani rosse, di viso e di modi simile a una semplice cuoca di campagna, stava accanto alla sua tavola e rimetteva dentro la borsa da lavoro gomitolì di lana, frammenti di stoffa, bi-gliettini...]

Il brano è la continuazione diretta del precedente, ma al dinamismo esagitato di quest'ultimo oppone un carattere decisamente statico. Abbiamo una riflessione iniziale, a dire il vero molto poco impegnativa per la sua scontata banalità, ma che tuttavia consegue almeno lo scopo di congelare il moto impetuoso della narrazione. La presentazione della signora è strutturalmente identica a quella del marito: un soggetto articolato in nome comune e nome proprio (*chozjain N.S. / chozjajka F.V.*), seguito dal ritratto fisico incluso per intero in una complessa apposizione. Ma nel caso di Fedosija Vasilevna l'apposizione è lunga esattamente il doppio<sup>7)</sup> di quella già pur notevole di Nikolaj Sergeič, col risultato di stabilizzare ulteriormente l'indugio. Solo verso la fine si ha un lieve accenno di ripresa del precedente ritmo incalzante, enumerativo: *šersti, loskutki, bumažki...* A conferire un valore espressivo determinante a tutta questa struttura sono però due piccoli dettagli sintattici che a prima vista possono anche sfuggire. All'entrata in scena di Nikolaj Sergeič il predicato (*vybežal*) precedeva il soggetto, mentre la descrizione di Fedosija Vasilevna è collocata imperiosamente in testa a un grande periodo (posizione sottolineata dal brusco passaggio dal generale al particolare: *... delali obysk. Chozjajka Fedosija Vasilevna...*). In altre parole, mentre Nikolaj Sergeič è

inserito in un ritmo piú ampio, da cui viene anche qualitativamente determinato, Fedosija Vasilevna emana direttamente un proprio ritmo, che si colora della sua persona. Nikolaj Sergeič porta in una musica già cominciata prima di lui una breve pausa, che acquista un valore appunto musicale, evocativo, di vaga allusione a rapporti ancora celati; invece la stasi di Fedosija Vasilevna non è che un'ulteriore illustrazione della sua figura, delineata energicamente davanti ai nostri occhi. È un fatto plastico piú che musicale, che ci fa sentire il peso di questa « signora massiccia e robusta » che incombe come un macigno sulla vita di tutta la casa. La scena precedente aveva dato l'idea di un fuggi fuggi di piccoli animali da cortile all'appressarsi di una bestia piú grossa e maestosa. Ora che questa viene ripresa da vicino, non ci può essere intorno che il vuoto e l'immobilità, resi da quella lunghissima pausa. La prestanza fisica di Fedosija Vasilevna guadagna in dimensione grazie al suo isolamento spaziale, come in un primo piano cinematografico; nulla, nessun fattore né ritmico né semantico distoglie da lei la nostra attenzione. E quel riaffiorare della concitazione precedente a fine periodo (*šersti, loskutki, bumazki...*) ci rende in ogni caso consapevoli della facoltà che il personaggio possiede di portare ovunque, a suo piacimento, un panico e uno scompiglio che in sostanza sono tutt'uno con quell'immobilità carica di tensione.

Questo concorso sapiente di elementi sintattici getta chiara luce sulla magistrale selezione dei dettagli descrittivi, che acquistano un'evidenza perentoria nonostante la sobrietà del colore, per mezzo della semplice enunciazione. La mancanza degli occhi, per esempio, non rappresenta nulla di eccezionale in un ritratto letterario; ma qui avanza in primo piano per l'accurata descrizione delle sopracciglia: il volto di Fedosija Vasilevna resta così privo di espressività e umanità (Mašen'ka, l'unico « volto umano » della casa, ha viceversa « grandi occhi »). Delle sopracciglia folte e nere non sarebbero in se stesse indizio di grossolanità, se poco piú avanti non vi facesse riscontro quel *usiki* (sempre, naturalmente, con un intervallo di alcune parole): dunque in tutto questo viso femminile Čechov nomina soltanto delle villosità, ma senza far pesare linguisticamente la brutalità della cosa. Lo stesso dicasi per il paragone con *baba-kucharka*, comunissimo e scarsamente espressivo, che però s'avvalora nel mettere in rilievo la prestanza e brutalità fisica della padrona in contrasto col suo tenor di vita signorile. Per una Kuškina l'essere simile a una *baba* è indice di animo assai piú grossolano di quello di un'autentica *baba*. Anche qui, in conclusione, la quantità di energia linguistica impiegata è di gran lunga inferiore all'effetto da essa raggiunto.

6.

Dopo l'uscita della signora, rimasta sola Mašen'ka davanti al minaccioso enigma, il lettore si accorge di come la pausa ritmica legata all'apparizione di

Fedosija Vasilevna avesse non soltanto un valore plastico-descrittivo, ma anche una funzione musicale. Evidentemente, dopo la scomparsa della padrona di casa, Čechov aveva bisogno di imprimere una forte accelerazione al ritmo narrativo, per rendere tutta l'inquietudine dell'istitutrice, per la prima volta sola di fronte all'orrore della perquisizione. Ma poiché, fin quasi dall'inizio, il moto del discorso era già in sommo grado impetuoso, una nuova accelerazione non si sarebbe convenientemente avvertita. Era quindi necessario porla in risalto introducendo una stasi ritmica. Nell'« a solo » di Mašen'ka nella sua stanzetta sconvolta troviamo su ancor più vasta scala la sintassi enumerativa, la punteggiatura incalzante già riscontrata in precedenza. L'episodio comincia con un lungo elenco di oggetti, presentati cinematograficamente, come gli « indizi » di un'investigazione poliziesca: una scatoletta aperta, un cassetto che sporge, la biancheria disposta in modo diverso, gli scaffali, il tavolo, il letto... Non diversa impressione produce il crescendo enumerativo delle fantasie di Mašen'ka: avrebbero potuto arrestarla, spogiarla nuda e perquisirla, condurla per via sotto scorta, cacciarla in una cella scura e fredda « proprio come la principessa Tarakanova »... Ma lei sarebbe corsa da « tutti i giudici e difensori », avrebbe « spiegato, giurato », e così via con questo ritmo. Finì analoghi persegue la serie di incalzanti interrogativi che riproduce la ridda delle ipotesi di Mašen'ka:

*Začem že vyskočil... Nikolaj Sergeič?  
 Začem u stola slegka vydvunut odin jaščik?  
 Začem eto menja... obyskivali  
 Začem že menja obyskivat?  
 Začem že menja obyskivat'?*

*Čto Fedosija V. iskala v ee sumke?  
 čto slučilos'?  
 čto teper' budet?  
 kto ustupitsja za nee?*

*Ne imelo li vsë eto svjazi...?  
 Ne zamešana li ona...?*

[Perché era scappato fuori N. S.?  
 Perché...? ecc. ecc.]

Che cosa...?  
 Che cosa...? ecc.]

Non aveva forse...?  
 Non era forse...? ]

Qui tra parole omogenee o eguali raramente c'è intervallo, anzi il loro raggrupparsi appare piuttosto marcato. Tale infrazione da parte di Čechov a uno dei principi più caratteristici del suo stile indica come in questo episodio

stesse a cuore non tanto la ricerca di particolari valori semantici, quanto la nuda struttura ritmica. In questo passo non si trattava di esprimere la qualità o la sostanza dei sentimenti (piuttosto ovvi in una situazione del genere), ma il loro crescendo musicale, in modo che l'impetuoso batticuore in cui culmina (e si conclude) la scena (vedi p. 111), possa essere percepito come un'eco di tutto quel martellare di enumerazioni, di *čto* e di *začem*.<sup>8)</sup>

## 7.

Sarà tuttavia proprio la povertà semantica di questo episodio a rendere operante la ricca gamma di valori espressivi della seguente scena del pranzo.

Con la descrizione del batticuore di Mašen'ka la tensione drammatica giunge al punto di rottura: prolungarla oltre significherebbe trasformarla in monotonia e privarla di buona parte della sua efficacia. Paradossalmente, ogni tensione, per potersi conservare, ha bisogno di subire a tempo determinato un certo rilassamento. Perciò, quando l'agitazione interna di Mašen'ka tocca il suo apice, la scena provvidenzialmente cambia: la governante viene chiamata a tavola, e comincia il pranzo, in un'atmosfera in apparenza tranquilla e quotidiana. In confronto all'angoscioso precipitare del discorso poetico nell'altro episodio, colpisce l'andamento pacato, guardingo, non rettilineo della narrazione. Čechov si attarda a descrivere la disposizione dei commensali, i lacchè in marsina e guanti bianchi, il tintinnare delle stoviglie. Ma nessuno di questi e dei successivi particolari avrebbe valore emotivo se l'elettricità accumulata in precedenza con mezzi musicali non ristagnasse ora nell'aria, intorno a questa mensa silenziosa e imbarazzata, e non agisse invisibilmente su ogni dettaglio, liberandone, per così dire, tutta la carica di energia espressiva. Ogni battuta, per il solo fatto di essere pronunciata, diviene automaticamente un accenno espressivo alla tensione che serpeggia sotto la fragile tranquillità della superficie. In pochi altri testi letterari ci è dato di ravvisare con tanta sicurezza la compresenza di due strati semantici; le singole frasi tendono persino a disporsi in una struttura binaria, che stimola immediatamente il lettore a un parallelo tra la prima e la seconda metà:

1) — *Čto u nas k' tret'emu bljudu?* — *sprosila ona [Fedosija V.] u lakeja stradal'českim golosom.*

2) *Fedosija Vasilevna ne ljubila kušanij, kotorye zakazyvala ne ona sama, i teper' glaza u nee napolniliš' slezami.*

3) — *Mne ne žalko dvuch tysjač!* — *otvetila chozjajka, i krupnaja sleza potekla po ee ščeke.*

[1] Che cosa abbiamo come terzo piatto? — chiese F. V. al cameriere con voce sofferente.

2) F. V. non amava i piatti che non ordinava ella stessa, e ora gli occhi le si riempirono di lacrime.

3) — Non mi dispiace per i duemila rubli! — rispose la padrona, e una grossa lacrima le colò giù per la guancia.]

In tutte queste frasi la seconda parte serve quasi da « guida » alla scoperta del valore emotivo della prima. L'impressione di absurdità e incongruenza suscitata da strutture del genere si deve al rapporto fortemente oppositivo (v. nota 3) tra il significato espressivo e il significato letterale degli enunciati; ed è facilmente arguibile che, quanto più netta è questa opposizione, tanto maggior valore acquistano i particolari banali, proprio per la loro banalità, dietro alla quale siamo stimolati a ricercare qualcosa di importante: delle tre frasi citate, la seconda, che è la più sciocca, è in sostanza anche la più espressiva. Ma qualsiasi altra piccolezza, anche quello « storione *à la russe* » annunciato dal cameriere come *menu*, a cui non sapremmo trovare un ruolo specifico nell'espressione, entra con naturalezza in quest'atmosfera automaticamente evocativa e la rafforza.

Colpisce particolarmente in quest'episodio il mirabile intersecarsi e convergere delle funzioni di vari procedimenti narrativi: la struttura di tipo oppositivo, come s'è accennato, serve a mantenere la tensione nella calma, a ripresentarla in una nuova, più consapevole luce; ma nel medesimo tempo fornisce un'impalcatura ideale per la costruzione della figura psicologica di Fedosija Vasilevna, questo temperamento di elementare *baba-kučarka*, pieno di grossolane incongruenze e contraddizioni macroscopiche. Rappresentare il macroscopico con i mezzi dell'arte čechoviana appare un'impresa quanto mai ardua, anzi una contraddizione insuperabile: si tratta di attenuare un'evidenza per creare una nuova evidenza, di natura espressiva. Ma basterà leggere con attenzione l'intera scena del pranzo per avere un'idea di come Čechov riesca a conseguire questo fine. Da principio, ingannando lievemente il lettore, il testo quasi dissimula l'elementarità di Fedosija Vasilevna; il suo modo di fare sembra a prima vista improntato a una certa coerenza: c'è come un tentativo di attribuirsi una personalità morale, di fingere un nobile disinteresse per il proprio personale dolore: vedi frasi 1) e 3). Ma una più approfondita osservazione ci mostrerà le cose sotto un profilo diverso. Fedosija Vasilevna è in realtà troppo semplice e grossolana anche per potersi elevare all'arte della menzogna, a uno sforzo consapevole di finzione. La frase 1) è un'apertura di conversazione tra commensali, per necessità convenzionale e indifferente, e quindi simile a un'esibizione di atteggiamento disinteressato; ma per Fedosija Vasilevna non è che un pretesto per dare sfogo alla propria isterica emotività, per parlare con « *stradal'českim golosom* ». Infatti, quando lo sviluppo della conversazione le offrirà il destro di impiegare un lessico moralistico (frase 3),<sup>9)</sup> cioè una fraseologia adatta ai punti escla-

mativi e ai drammatici toni di voce, ella ne approfitterà spontaneamente, dando l'illusione di continuare con una certa coerenza lo sforzo della frase 1). Poi, alcune righe più avanti, un'osservazione del marito (« Scusa, Fenja, ma tu per legge non hai nessun diritto di fare perquisizioni ») le metterà a disposizione una fraseologia ancor più emotiva — quella del ribelle contro tutto e tutti — e Fedosija Vasilevna non esiterà, con comico trapasso, ad abbandonare in tronco il linguaggio morale per passare al nuovo, più forte mezzo di sfogo, di spirito diametralmente opposto:

— *Ja ne znaju vašich zakonov. Ja tol'ko znaju, čto u menja, propala broška, vot i vsë. I ja najdu etu brošku! — ona udarila po tavelke vilkoj, i glaza u nee gnevno sverknuli.*

[— Io non le so, le vostre leggi! Io so soltanto che mi è sparita una spilla, ecco tutto. E io la troverò questa spilla! — ella batté la forchetta sul piatto, e gli occhi le lampeggiarono irosamente.]

Per determinare psicologicamente una figura così semplice e unitaria come Fedosija Vasilevna sarebbe bastata la combinazione *vašich zakonov*, con quel possessivo di seconda persona così caratteristico nel linguaggio dell'egoista elementare, che contrappone il proprio « io » a tutto il resto del mondo, in cui infantilmente vede uno smisurato e ostile « tu ». Eppure Čechov le dedica non meno cura di quanta sarebbe stata necessaria per il ritratto di un complesso intellettuale. Ciò che importa non è scegliere un sottile oggetto di rappresentazione, ma farlo sentire sottilmente al lettore. Tutte le tre battute di Fedosija Vasilevna finora trascritte hanno una base assolutamente uniforme (lo sfogo immediato della emotività), come si conviene a un personaggio così inarticolato e privo di complessità umana; tuttavia, grazie al sottile gioco delle opposizioni e al sottile inganno operato nei confronti del lettore, ognuna delle tre acquista una sua individualità, che la fa risaltare sullo sfondo delle altre due e sviluppa in sommo grado la potenziale energia semantica dei vari « mia bontà », « vostre leggi » ecc. ecc.

## 8.

Per quanto riguarda la loro funzionalità in rapporto al soggetto generale della novella, le due apparizioni della padrona di casa perseguono un fine analogo: agire sul comportamento di Mašen'ka per promuovere lo sviluppo dell'intreccio. La prima volta Fedosija Vasilevna era emersa circondata di una certa cupa grandezza, e pochi attimi dopo era scomparsa, lasciando nell'animo di Mašen'ka un misterioso terrore: procedimento molto opportuno per imprimere interesse e dinamismo a una trama appena iniziata. La seconda volta, viceversa, la nobildonna si rivela *baba-kuchar'ka* non più nel

senso della prestanza fisica, ma per l'ottusa grossolanità dell'animo: e questo fa sentire la vicinanza del finale perché, come è tipico della novella a intreccio, il mistero dà l'avvio alla trama, mentre la scoperta della banalità o quotidianità che c'è dietro al mistero favorisce la conclusione. Col chiarirsi dei rapporti-chiave, la vicenda si muove con sicurezza verso il punto finale: Mašen'ka fugge di nuovo in camera sua, dove la rivediamo ancora distesa sul letto, immobile nella sua sofferenza;<sup>10)</sup> ma stavolta l'angoscia non si prolunga; non terrore può infonderle la volgarità della padrona, ma nausea e disprezzo, e di conseguenza la freddezza necessaria per prendere una salda decisione:

*Fedosija Vasilevna, pomešannaja na boleznjach i na svoem mnimom aristokratizme, oprotivela ej tak, čto, kažetsja, use na svete stalo grubo i neprigljadno ottogo, čto živet eta ženščina. Mašen'ka prygnula s krovati i stala ukladyvat'sja.*

[F. V., maniaca di malattie e del suo immaginario aristocratismo, le era venuta a nausea a tal punto, che tutto al mondo le pareva diventato volgare e indecente perché viveva quella donna. Mašen'ka saltò giù dal letto e cominciò a fare le valigie.]

La risolutezza anche materiale di quel *prygnula*, specialmente dopo un prolungatissimo stato di incertezza e sospensione, l'ovvia allusività dell'*ukladyvat'sja* in fine di frase, il collocarsi di due energiche principali nello spazio di un periodo molto breve (*prygnula... i stala*), che dà una sensazione di rapidità e fessità a un tempo, anche per il contrasto con il lungo ed elaborato periodo che precede, tutto nell'ultima frase sa di conclusione, di fine.

Eppure il racconto prosegue oltre.

## 9.

*...Mašen'ka prygnula s krovati i stala ukladyvat'sja.*

*— Možno voiti? — sprosil za dver'ju Nikolaj Sergeič; on podošel k dveri neslyšno i govoril tichim, mjagkim golosom. — Možno?*

[... Mašen'ka saltò giù dal letto e cominciò a fare le valigie.

— Si può entrare? — chiese dietro la porta Nikolaj S.; egli si era avvicinato alla porta pian piano e parlava con voce morbida, sommessa. — Si può?]

È impossibile non avvertire di primo acchito la fortissima, illimitata pausa tra *ukladyvat'sja* e — *Možno?*... —. Ogni dettaglio tende a staccare nettamente la prima frase dall'altra: il vigore aggressivo delle due principali brevi e contigue dall'esitante timidità delle due piccole interrogative riprese a distanza; il rapido e deciso *prygnula* dall'altra espressione di moto *podošel k dveri neslyšno*. E che cosa potrebbe esserci di comune fra i concitati crescendo o le stasi cariche di tensione di tutta la parte precedente e la mansueta dolcezza della serie *neslyšno-tichim-mjagkim*?

Evidentemente l'*ukladyvat'sja* è, a modo suo, un vero finale; qui si conclude in effetti la storia del *perepolòch* ed ha inizio quello strano episodio aggiunto che abbiamo chiamato « deviazione ».

Il termine *perepolòch*, nella sua densità di significati espressivi, evocava non solo il materiale scompiglio descritto nella novella, ma anche quel difetto di equilibrio interiore, quella forma cronica di eccitazione nervosa che, quando non è un fenomeno specificamente patologico, si rivela spesso espressione di temperamenti ottusi oppure inerti e fiacchi, in cui l'elemento spirituale non ha la forza o la sensibilità necessaria al dominio degli impulsi fisici; tale è l'isterismo di Fedosija Vasilevna, l'ansietà permanente di Nikolaj Sergeič, l'atmosfera trepidante dei rapporti servili nella casa. Ma nella prima parte del racconto non erano rappresentati gli effetti duraturi che una tale situazione può produrre su anime dotate di una sensibilità sufficiente a percepirne la tragicità, primo fra tutti un senso di desolata solitudine, di impossibilità di rapporti umani, di mancanza di protezione, aiuto, consiglio. L'episodio aggiunto, per il solo fatto di essere « fuori trama », sembra recare in sé qualcosa di eterno, sciolto dalle connessioni di spazio e tempo, e offre un campo illimitato al spiegarsi dei sentimenti meno occasionali.

Sono di fronte in questa scena le solitudini di due persone, lumeggiate nella loro intima essenza, al di fuori dei legami particolari con il furto del gioiello, gli screzi con la padrona di casa (che naturalmente è del tutto esclusa da questo episodio) ecc. ecc.

Intorno alla solitudine di Mašen'ka, sotto il profilo informativo, c'è poco di nuovo da apprendere; essa è intuitiva, e già nella prima parte non mancavano accenni in proposito: « *v stolice ona odna, kak v pustynnom pole* » (« nella capitale ella era sola, come in una campagna deserta »), e soprattutto quel verbo *ustupit'sja* (« intercedere, proteggere »: *kto ustupitsja za nee?*), che designa esattamente il tipo di rapporto che il giovanetto, per legge di natura, ha diritto di esigere dagli adulti: soprattutto protezione, aiuto, consiglio, cose che nel mondo del *perepolòch*, in mezzo a quelle figure inespressive senz'occhi, sentiamo drammaticamente mancare. Ma nella « deviazione » questa solitudine viene ripresentata in una luce più suggestiva, con maggior forza poetica, indirettamente, come in un riflesso, in un'eco. Il protagonista è qui Nikolaj Sergeič; la ragazza mantiene una condotta ostinatamente passiva: tranne due brevi frasi all'inizio, Mašen'ka non si sente, quasi non si vede. Ecco l'elenco completo delle sue reazioni (escluse due sole):

*Mašen'ka molčala i prodolžala ukladyvat'sja*  
*Mašen'ka molčala*  
*Mašen'ka ničego ne otvetila*  
*Mašen'ka otricacel'no pokačala golovoj*  
*Mašen'ka molčala*  
*Mašen'ka prodolžala ukladyvat'sja*

— *Net!* — *škazala Mašen'ka... — Ostav'te menja, umoljaju vas.*  
*Mašen'ka otricacel'no poķaćala golovoj*

[M. taceva e continuava a far le valigie  
M. taceva  
M. non rispose nulla  
M. scosse negativamente la testa  
ecc. ecc.]

Ma il dramma della giovane *institutka* risalta dal parallelo con l'uomo anziano, che invece di darle il naturale, paterno sostegno e conforto, cerca egli stesso queste cose in lei, la elegge a confidente delle sue debolezze e addirittura la stimola a rivolgergli frasi quasi materne. La rappresentazione indiretta è sempre di gran lunga piú suggestiva e penetrante, per la stessa ragione che, sul piano linguistico, rende piú espressive quelle frasi in cui le cose non sono chiamate col loro nome (p. 99).

## 10.

Il dramma interiore di Nikolaj Sergeič rappresenta invece una novità assoluta, da ogni punto di vista.

*On vošel i ostanovilsja u dveri. Glaza ego gljadelj tusklo, i ķrasnyj nosik ego losnilsja. Poste obeda on pil pivo, i eto bylo zametno po slabym, vjalym ruķam.*  
— *Eto čto že?* — *sprosil on, uķazyvaja na ķorzinu.*  
— *Uķladyvajus. Prostite, Nikolaj Sergeič, no ja ne mogu dolee ostavat'sja v vašem dome. Menja gluboko osķorbil etot obyķ!*

[Egli entrò e si fermò accanto alla porta. I suoi occhi guardavano torbidamente, e il suo nasetto rosso riluceva. Dopo pranzo egli beveva birra, e lo si poteva notare dalle braccia deboli, fiacche.

— Che roba è questa? — chiese, indicando il cesto della biancheria.

— Faccio le valigie. Perdonate, Nikolaj S., ma io non posso piú restare nella vostra casa. Questa perquisizione mi ha profondamente offesa!]

A che scopo un'altra descrizione fisica di Nikolaj Sergeič? Perché questo gogoliano insistere su avvilenti particolari? In verità non ci troviamo di fronte a una descrizione: i nuovi dettagli su Nikolaj Sergeič, articolati in due principali autonome, anziché nella struttura descrittiva dell'apposizione, agiscono, per così dire, in posizione narrativa. Non si tratta di una presentazione al lettore, ma di un sentimento di Mašen'ka. La triste storia del vecchio padron di casa è tutta nella combinazione tra i due periodi di questo suo ritratto (*Glaza ego... Posle obeda...*) e la battuta d'esordio *Eto čto že?* ecc., frase palpitante di un affetto reso con efficacia dall'energica inversione, ulteriormente rafforzata da *že* e in contrasto col carattere semanticamente neutro di *uķazy-*

*vaja na korzinu*. Questa combinazione ci parla della mitezza di Nikolaj Sergeič, del suo attaccamento sincero per Mašen'ka, che però non potrà mai essere corrisposto, nemmeno con un sentimento filiale; per questo il brano mette in rilievo l'invincibile debolezza fisica e psichica<sup>11)</sup> che gli impedisce di offrire a Mašen'ka il benché minimo aiuto. La fanciulla indovina istintivamente di non potersi rivolgere a quest'uomo con fiducia e speranza, come a un essere umano, e lo sente quindi come una semplice presenza fisica, indifferente, anzi ostile non meno di Fedosija Vasilevna (in fondo, la causa prima della sventura dell'istitutrice è proprio Nikolaj Sergeič). Ora emerge in pieno alla luce il filo sottile che lega questo incontro tra i due personaggi alla prima, poco dignitosa apparizione dell'anziano signore davanti a Mašen'ka (*vybežal...*), e alle ultime parole della novella: « *Blednoe, ispitoe lico Nikolaja Sergeiča umoljalo, no Mašen'ka otricacel'no pokačala golovoj, i on, machnuv rukoj, vyšel. Čerez polčasa ona byla uže v doroge* » (« Il pallido, smunto viso di Nikolaj Sergeič implorava, ma Mašen'ka scosse negativamente il capo, ed egli agitando una mano uscì. Mezz'ora dopo lei era già in strada »).

La solitudine di Nikolaj Sergeič è sconfinata, agghiacciante. In casa egli è nelle stesse condizioni di Mašen'ka — unico essere umano in un ambiente di ottusa volgarità — e quindi solo; ma, d'altra parte, anche al di fuori di questo ambiente, i « volti umani » lo respingono perché troppo succube e perciò involontario complice e rappresentante del mondo del *perepolòch*.

A Nikolaj Sergeič non resta che sognare. Se rileggiamo l'elenco delle reazioni di Mašen'ka ai suoi discorsi, ci rendiamo conto che la scena fra i due personaggi non è in verità un dialogo, ma un monologo, un sogno ad alta voce di Nikolaj Sergeič. In rapporto a lui Mašen'ka non esiste già più; dal momento del *prygnula i stala ukladyvat'sja* si trova virtualmente fuori delle mura di casa. Quello a cui Nikolaj Sergeič si rivolge è un dolce fantasma, plasmato dal suo immenso bisogno d'affetto. Colpisce il modo assolutamente fantastico e irrealista con cui il vecchio signore cerca di far recedere Mašen'ka dai suoi freddi dinieghi:

— *Vam nado, značit, čtob u menja kovyrjalo vot tut, pod serdcem... Vam nado, čtob menja sovest' mučila...*

— *... ili chotite, čtob ja skazal vam to, čto i na ispovedi ne skažu? Chotite? Poslušajte, vy chotite, čtob ja priznalsja v tom, čto daže pered smert'ju ne priznajuš'?*

*Mašen'ka molčala.*

— *Ja vzjal u ženy brošku! — bystro skazal Nikolaj Sergeič. — Dovol'ny teper'? Udovletvoreny?*

[— Volete dunque che io senta una puntura qui, sotto il cuore, volete che la coscienza mi tormenti...

— ... oppure volete che vi dica una cosa che non direi neppure in confessio-

ne? Volete? Sentite, volete che vi confessi una cosa che non confesserei neppure in punto di morte?

Mašen'ka taceva.

— Io ho preso la spilla a mia moglie! — disse rapidamente N. S. — Contenta adesso? Soddisfatta?]

Osserviamo la lunga serie di domande imperniate sul verbo volere e sinonimi, sospese a mezza strada fra l'interrogazione propria e l'interrogazione retorica, ovvero tra il dialogo e il monologo, la realtà e il sogno. Come nei sogni d'amore di un adolescente, Nikolaj Sergeič si costruisce con l'immaginazione la donna come la vorrebbe, o meglio coi desideri che vorrebbe in lei. Anzi, quel reiterarsi di verbi di « volere » in seconda persona tradisce lo sforzo disperato di Nikolaj Sergeič di attribuire a Mašen'ka un qualche desiderio nei suoi confronti, mentre in verità Mašen'ka non desidera e non esige assolutamente nulla. Ma ormai una cascata di parole grandi e suggestive trascina vorticosamente il patetico vecchietto fuori della realtà (notiamo *na ispovedi, pered smert'ju*, il ritmo oratorio dei *chotite*, che, insieme con *vamnado*, formano una vistosa anafora e reggono solenni giri di frase: *to, čto... v tom, čto*, tendenti a creare il senso di un'aspettazione suggestiva, l'atmosfera di un profondo mistero). Il bisogno di illudersi porta a questo linguaggio fastoso, il quale a sua volta carica il parlante e gli sottrae a tal punto il senso del reale, da fargli apparire quasi un'impresa meritoria ed eroica una confessione che, nella realtà dei fatti, non può che abbassarlo enormemente davanti agli occhi di chi gli sta a cuore. Questo sopravvalutare il valore affettivo di confessioni del genere è un processo psicologico tipico del bambino, dovuto alla sua posizione di dipendenza. Tutto è qui infantile: il punto esclamativo dopo *brošču*, in contrasto con la lunga serie degli interrogativi, che tradisce l'eccitazione puerile di chi rivela un segreto dopo aver tenuto a lungo sospeso l'interlocutore, non senza una sfumatura di vergogna e timore (quel *bystro skazal*); la serie *dovol'ny... udovletvoreny*, con cui si vuol costringere l'interlocutore a dire di sí il piú presto possibile, incalzandolo rapidamente per non dargli il tempo materiale di pensare a un « no ». <sup>12)</sup> È significativa la differenza di struttura sintattica tra l'inizio dell'episodio e il proseguimento: nella prima parte, quando il dialogo è veramente tale, ancorato alla realtà, la sintassi è impacciata, esitante, quasi a sottolineare la difficoltà e l'imbarazzo dei rapporti tra i due personaggi: molte proposizioni mozze, puntini di sospensione sparsi ovunque, ripetizioni di parole, l'intercalare *togo*, che ricorda Akakij Akakievič, parallelismi di gesti impacciati:

*On ostanovilsja u dveri, poščipol svoi usy... Ostanovilsja u okna i zabababil po steklu.*

[Si fermò accanto alla porta, si palpeggiò i baffi... Si fermò accanto alla finestra e tamburellò sul vetro.]

Ma quando Nikolaj Sergeič si abbandona al vortice della fantasia, il suo discorso si fa fluente, rapido, verboso. L'impeto dell'immaginazione, violento e breve come un improvviso accesso di nervi, si placa poco dopo la « confessione », Nikolaj Sergeič torna alla realtà, riappaiono i puntini di sospensione e le frasi interrotte. Ma ciò non significa una ripresa della sintassi impacciata e statica dell'esordio: l'accesa oratoria del momento fantastico ha ormai sciolto la lingua, e il ritmo, nel suo complesso, rimane fluido e scorrevole. È il momento piú umano di Nikolaj Sergeič: il suo discorso è angoscioso, ma non senza quella pacatezza, quello stanco languore che caratterizza i ritorni alla realtà dopo un fantasticare eccitato e morboso. A due righe dalla conclusione c'è ancora un balenio di sogno, che ricorda il finale dello *Zio Vanja*, ma senza piú eccitazione né puerilità; il ritmo ci parla soltanto di una rassegnata mestizia:

— *A to by ostalis' ej Bogu. Večerkom ja zachodil k vam... tolkovali by.*

[— Dovreste rimanere, buon Dio. Di sera verrei a farvi una visitina... si parlerebbe di questo e quello.]

Nei drammi maggiori Čechov perfezionerà questo procedimento di far sognare i personaggi nel corso di dialoghi reali; anche questa è una forma di attenuazione, che evita l'artificiosità del monologato e gli eccessi delle digressioni oniriche.

Molti dettagli di *Perepolòch* meriterebbero di essere analizzati per la loro ricchezza e vitalità espressiva, che tuttavia non si può gustare appieno se non attraverso una ripetuta lettura di tutto il racconto. Una sola osservazione ci resta da fare: il motivo fondamentale di *Perepolòch* non è che una singola elaborazione di un tema fra i piú caratteristici del Čechov pessimista ed elegiaco: l'impossibilità di vivere intensamente e pienamente la vita, per l'umanità delle condizioni esterne o per la propria, fatale debolezza. E non in questa sola novella tale impossibilità si identifica con l'incapacità di essere quel che si dovrebbe nelle singole età della vita umana. Tra le persone anziane della narrativa di Čechov, Nikolaj Sergeič non è il solo ad essere smarrito, ansioso ed eccitato come un ragazzo; d'altra parte, molti giovani čechoviani appaiono statici, fiacchi, precocemente invecchiati. Ma non è chi non veda il diretto legame esistente fra le due situazioni: non di rado il prolungarsi nell'età matura di atteggiamenti e desideri giovanili è conseguenza di una giovinezza non intensamente vissuta. Nikolaj Sergeič da vecchio è troppo giovane perché da giovane era stato troppo vecchio. E se volessimo portare dei paralleli precisi con altri personaggi, potremmo citare da un lato la piccola bambinaia di *Spat' chočetsja* che, oppressa da un compito inadeguato alla sua età, uccide il lattante commesso alle sue cure; dall'altro lato ci torna alla mente il protagonista di *Dorogie uroki*, un giovane intellettuale di ventisei

anni, ma già flaccido e asmatico come un vecchio signore, che corteggia con esito disastroso la propria maestrina di francese; ed è facile prevedere che questo desiderio inappagato di un'esperienza amorosa in giovinezza formerà il principale presupposto per una vecchiaia morbosa e inquieta. In queste opere Čechov rielabora secondo il suo temperamento, la sua esperienza e la sua cultura un tema trattato a più riprese nella narrativa russa dell'800, dal tempo dei famosi versi dell'*Eugenio Onegin*:

Beato chi da giovane fu giovane  
E chi a tempo giusto maturò...

SERGIO MOLINARI

<sup>1)</sup> R. JAKOBSON and M. HALLE: *Fundamentals of Language*, L'Aja 1956.

<sup>2)</sup> Cfr. ŠKLOVSKIJ: *O teorij prozy*, Mosca 1929.

<sup>3)</sup> Il rapporto tra significato letterale ed espressivo presenta nella prosa aspetti analoghi a quello esistente nella poesia versificata fra metro e ritmo. Cfr. FUBINI: *Metrica e poesia*, Milano 1962: la misura del verso non è che un « termine ideale di confronto », « elemento costante » che serve a far cogliere « le infinite sfumature ritmiche ».

Nella battuta čechoviana la tensione fra i due livelli è di tipo oppositivo, in quanto il significato espressivo è addirittura opposto a quello letterale. Non è però questo il solo genere di tensione. È ovvio, poi, che per « spicco » non s'intende qualcosa di appariscente in senso esteriore. Nell'esempio di Dostoevskij il suicidio è narrato con un'espressione fortemente attenuata, che acquista spicco proprio per questo. In uno scrittore riservato e pudico come Čechov ciò accade molto di frequente.

<sup>4)</sup> Cfr. la teoria della « deviazione dalla norma » presso i formalisti russi.

<sup>5)</sup> Più tardi una cameriera paragonerà il linguaggio di Nikolaj Sergeič, nobile nelle intenzioni ma inconcludente, a uno « starnazzare »; e qui, in effetti, lo scoppietto di brevi aggettivi produce anche acusticamente questa impressione.

<sup>6)</sup> Sul valore di queste « condensazioni » dello stile cfr. le interessanti osservazioni di TERRACINI: *Analisi stilistica*, Milano 1966.

<sup>7)</sup> 25 parole anziché 12. Ma quel che conta al fine degli effetti ritmici è il numero degli incisi, in rapporto di 2 a 5.

<sup>8)</sup> La stessa descrizione del batticuore è costruita su un parallelismo di enumerazioni: « *ot stracha, ot styda, ot, obidy, načalos sil'noe serdcebieenie, kotoroe otdavalo v viski, v ruki, gluboko v život* ».

<sup>9)</sup> Il testo integrale della frase è il seguente: « *Mne ne žalko dvuch tysjač!... Menja vozmuščaet samyj fakt! Ja ne poterplju v svoem dome vorov. Mne ne žal', mne ničego ne žal', no krast' u menja -eto takaja noblagodarnost'! Tak platjat mne za moju dobrotu...* ». [Non mi dispiace per i duemila rubli!... Mi indigna il fatto in sé! Io non ammetto in casa mia dei ladri. Non mi dispiace, non mi dispiace di niente, ma rubare a me è una tale ingratitudine! Così mi si ripaga della mia bontà!]

<sup>10)</sup> Si noti la struttura quanto mai regolare, a fasi alternate, di questa prima parte della novella.

<sup>11)</sup> In Čechov la rappresentazione dell'uomo superfluo (tale viene definito Nikolaj S. dall'autore) differisce da quella dei predecessori per l'attenzione rivolta alle radici fisiche del fenomeno. Alla base della debolezza morale sta quasi sempre una debolezza fisica, e quel non so che di ineluttabile e di fatale che l'elemento fisico contiene in sé rende questi personaggi più patetici e meno colpevoli. Si nota in ciò l'effetto della formazione scientifica e positivista dello scrittore.

<sup>12)</sup> Si noti anche qui il contrasto espressivo, poiché nel « *dovol'ny? Udovletvoreny* » scorgiamo anche un tentativo di assumere un tono paterno.

POETICA E POESIA NELL' « APOLOGY FOR POETRY »  
DI SIR PHILIP SIDNEY \*

I

L'Inghilterra del XVI secolo, ormai profondamente cosciente dei propri valori nazionali, non poteva mancare di interessarsi dei problemi critici inerenti al piú potente mezzo espressivo di tale raggiunta maturità politica e culturale: la letteratura. Come già in Italia ed in Francia, il sorgere e lo svilupparsi di una grande letteratura nazionale fu preparato da un'intensa attività critica riguardante i vasti e complessi problemi della lingua e della poesia, limitati dapprima entro un contesto strettamente nazionale ed estesi poi ad una visione universale.

Il cammino fu piuttosto lungo. Fin verso l'ultimo quarto del Cinquecento la letteratura inglese non vantava ancora nulla che la potesse mettere alla pari con le letterature classiche e quelle moderne. Chaucer, l'unica grande gloria del passato, era ormai troppo lontano nel tempo e non piú compreso nella tecnica stessa del suo linguaggio poetico. Ma era assai viva l'aspirazione di mettersi al passo con le due maggiori letterature moderne: quella italiana, ormai considerata all'altezza delle classiche, e quella francese, che ne stava felicemente seguendo l'esempio. Con lo sguardo sempre rivolto agli insuperati modelli antichi, e servendosi come insostituibile intermediaria della cultura italiana del Rinascimento, gli umanisti e i letterati inglesi dell'epoca Tudor si prefissero dunque di nobilitare la lingua e le lettere del loro Paese innestandole nelle migliori correnti del pensiero europeo rinascimentale.

Tutta l'opera letteraria e l'infaticabile attività stimolatrice di Sidney e del circolo di amici gravitante attorno a lui, *general Maecenas of learning*, è da interpretare come il massimo e piú riuscito sforzo per raggiungere tale obiettivo.<sup>1)</sup> In particolare, l'opera critica *An Apology for Poetry* rappresenta il punto d'arrivo, la *summa* piú esauriente dei precedenti tentativi, piú o

\* Questo studio è tratto da una tesi di laurea discussa a Ca' Foscari nel gennaio 1967, cui è stato assegnato il premio di laurea istituito alla memoria del compianto prof. Benvenuto Cellini.

meno parziali e frammentari, di formulare una teoria poetica coerente e conforme alle esigenze critiche dei tempi nuovi.

Come già i loro colleghi francesi, anche gli umanisti inglesi si trovarono anzitutto di fronte al problema della lingua nazionale, della sua eterogenea composizione, della difesa della sua dignità per emanciparla dalla tirannia del latino e del suo arricchimento per emulare i pregi delle lingue classiche. La questione della lingua, che prende consistenza nei primi tentativi di traduzione, nelle controversie e nell'insegnamento universitario, è il primo e più sicuro sintomo di un'esigenza critica assai viva quale si riscontra, per citare l'esempio più famoso, in Sir John Cheke e nel circolo di umanisti di Cambridge che a lui fa capo, come Thomas Wilson, Roger Ascham, Thomas Elyot, ed altri.<sup>2)</sup>

Una seconda fase della critica letteraria inglese del Rinascimento è caratterizzata dalla pubblicazione di numerosi manuali di retorica, come quelli di Leonard Cox, Richard Sherry, Wilson.<sup>3)</sup> Una terza fase vede crescere l'interesse per i problemi metrici, e la polemica sui rispettivi pregi e difetti della metrica accentuativa e quantitativa, condotta da Roger Ascham, George Gascoigne, Edmund Spenser e Gabriel Harvey, sembra paralizzare gran parte delle energie dei critici elisabettiani fino a protrarsi, con rinnovata veemenza, oltre il secolo, nella controversia fra Thomas Campion e Samuel Daniel.

L'ultimo e più interessante stadio, quello per così dire apologetico e filosofico, trae la propria origine più immediata dalla necessità di rispondere con argomenti non meramente occasionali alle incessanti accuse dei puritani contro la poesia e il teatro in particolare.

A quest'ultima categoria di scritti appartiene naturalmente l'*Apology for Poetry* di Sidney che, fra tanti manuali e tante noiosissime *artes poeticae*, è l'unico trattato degno del nome di poetica o, come diremmo oggi, di estetica. In esso non solo si compendiano e si completano le precedenti « difese » della poesia, ma viene altresì a prender forma su solide basi filosofiche una ben articolata teoria estetica la cui validità è tuttora ben lontana dal trovare una giustificata smentita.

I meriti del saggio di Sidney, come cercheremo di dimostrare, non si esauriscono certo nell'apporto dato alla teoria poetica, ma ciò che per il momento ci interessa di sottolineare è il posto di assoluta eccezionalità che ad esso compete nell'ambito della critica letteraria inglese del Cinquecento.

Di quanto esso superi il limitato orizzonte di tutti gli altri critici contemporanei risulta subito evidente anche da un primo raffronto. Accantonata, perché piena di acrimonia e vuota di ragioni critiche, la risposta che Thomas Lodge diede a Stephen Gosson subito dopo la pubblicazione del suo violento libello *The School of Abuse* (1579), e così pure l'*Apology for Poetry* (1591) di Sir John Harington, perché mera rimasticatura degli argomenti di Sidney, non resterebbe che prendere in considerazione il *Discourse of English Poetry*

(1586) di William Webbe e *The Art of English Poetry* di George Puttenham.

Ma di teoria estetica vera e propria c'è ben poco nel trattato di Webbe, che si occupa principalmente dell'immane questione metrica e non va oltre la farraginosa raccolta di luoghi comuni.<sup>4)</sup>

Nemmeno *The Art of English Poesy* di Puttenham — pubblicata nel 1589, ma in gran parte scritta fra il 1560 e il 1570 — ci sembra offrire una teoria poetica degna di rivaleggiare con quella di Sidney. E. M. W. Tillyard si è sforzato di attribuire grande importanza storica al trattato perché « *exceptional among Elizabethan critics; ... he is closer to Aristotle than any Elizabethan critic; ... by the luminous and assured way he speaks, Puttenham produces the equivalent of Aristotle's serene assurance, his absolute taking for granted that poetry is one of other concerns — ethics, rhetoric, and politics for instance — with which all men are concerned, and have to be concerned if they are to be whole human beings; ... thus to rejoice and to lament through poetical celebration has nothing to do with a moral but has a cathartic effect similar to that which Aristotle attributes to tragedy. ... Classical antiquity has indeed re-asserted itself* ». <sup>5)</sup>

Ora, questa funzione catartica e rasserenante della poesia, « *the common solace of mankind in all his travails and cares of this transitory life* », non è affatto lontana in Puttenham dalle teorie ricreative dei teologi medioevali menzionate dallo stesso Tillyard.

Inoltre questo è soltanto uno, e l'ultimo, tra i molti scopi a cui la poesia, secondo Puttenham, mira.<sup>6)</sup> La funzione di gran lunga preminente della poesia è anche per lui didattica ed è proprio in virtù della particolare efficacia edificante che giudica la poesia storica *the most honorable and worthy* dopo quella religiosa.<sup>7)</sup> Come Webbe, anche Puttenham confonde poesia e retorica, essendo la rima (o la quantità presso gli antichi) l'unica caratteristica che le distingue.<sup>8)</sup> Insomma, Puttenham vuole prima di tutto insegnare ai suoi contemporanei un'arte, anche se si tratta dell'arte più eccelsa che esista, e si pone così chiaramente nella scia della più diffusa tradizione critica rinascimentale, quella retorica oraziana: mentre significativo è il fatto che solo un terzo dell'intero voluminoso trattato è dedicato alla definizione della natura e dei fini della poesia, giacché tutto il resto riguarda lo studio della metrica e delle figure retoriche. Che l'autore abbia voluto scrivere soprattutto un manuale pratico per poeti risulta chiaro da ripetuti espliciti accenni, come ad esempio: « *But as our intent is to make this Art vulgar for all English men's use, and therefore are of necessity to set down the principal rules therein to be observed...* ». <sup>9)</sup>

Sir John Harington comprese assai bene le diversità di intenti e di realizzazioni fra Puttenham e Sidney: « *for as for all, or the most part of such questions, I will refer you to Sir Philip Sidney's Apology, who doth handle them right learnedly, or to the forenamed treatise [Puttenham's] where they*

*are discoursed more largely, and where, as it were, a whole receipt of Poetry is prescribed, with so many new named figures as would put me in great hope in this age to come would breed many excellent Poets — save for one observation that I gather out of the very same book. For though the poor gentleman laboreth greatly to prove, or rather to make Poetry an art, and reciteth as you may see, in the plural number, some pluralities of patterns and parcels of his own Poetry, with diverse pieces of Partheniads and hymns in praise of the most praiseworthy, yet whatsoever he would prove by all these, sure in my poor opinion he doth prove nothing more plainly than that which M. Sidney and all the learned sort that have written of it do pronounce, namely that it is a gift and not an art». <sup>10)</sup>*

I tre libri di Puttenham, dunque, non costituiscono un'eccezione nella critica elisabettiana. L'unica eccezione è il saggio di Sidney che per primo riuscì a costruire una teoria poetica organica assai efficiente nelle applicazioni pratiche e solidissima nei presupposti filosofici. Se Puttenham scrisse una delle tante guide normative per poeti, solo Sidney compose un piccolo capolavoro di estetica dove il rapporto fra la parte normativa e quella teorica è invertito rispetto a Puttenham e i termini critici della discussione come *imitation*, *maker*, *counterfeiting*, ecc., ripetuti da tutti gli elisabettiani senza un contesto che li giustifichi e li determini in senso univoco, trovano sistemazione in un discorso articolato e conseguente.

Importanza storica eccezionale, quindi, dell'*Apology* nel quadro della critica inglese del Cinquecento, ed anche in altri tempi, perché ad essa si richiamarono non solo i contemporanei <sup>11)</sup> e i poeti e critici neoclassici da Ben Jonson a Milton, da Dryden a S. Johnson, ma dei suoi insegnamenti fecero tesoro anche i romantici e, primo fra tutti, Shelley.

L'ovvia ragione di questo ininterrotto influsso è che l'*Apology*, felice sintesi di tre diverse e spesso contrastanti tradizioni critiche dell'antichità — la platonica, l'aristotelica, l'oraziana — contiene in sé molti elementi cari sia alla scuola neoclassica sia a quella romantica. Se da un lato infatti Sidney insiste sulla necessità della disciplina («*Marry, they that delight in poesy itself should seek to know what they do and how they do*»), delle tre unità pseudo-aristoteliche, del *decorum*, dell'*art*, dell'*imitation and exercise* indispensabili al vero poeta, d'altro canto certe preferenze per il romanzo medioevale e le antiche ballate inglesi, il tono di tutto il saggio, la sua dipendenza fondamentale dalla dottrina neoplatonica dell'arte, la sua esuberante ed entusiastica eloquenza gli conferiscono fascino e ascendente affatto romantici.

L'*Apology* di Sidney, dicevamo, domina la scena delle controversie e delle discussioni critiche dell'era elisabettiana da una posizione di preminenza. Ma in che rapporto si trova con la più antica ed agguerrita tradizione critica italiana? E in quale misura può reggere il confronto con le migliori poetiche del Rinascimento italiano?

È risaputo che la critica letteraria moderna ebbe origini e derivazione italiane: furono gli umanisti italiani a riproporre il problema, tanto sentito dai greci e dai latini, delle basi filosofiche dell'arte e della letteratura. Il Medioevo, età di grande attività creatrice, ma rivolta sul piano teorico alla speculazione teologica in una società eminentemente teocratica, non attribuì gran peso alla letteratura, di cui anzi metteva in evidenza tutti i pericoli e che nel migliore dei casi giustificava coll'espedito dell'interpretazione allegorica, giungendo perfino a identificare la poesia con la teologia.

L'età della critica per eccellenza fu il Rinascimento italiano,<sup>12)</sup> esempio e guida anche in questo campo alle moderne letterature nazionali di Francia e Inghilterra. Sono tuttora valide le conclusioni di J. E. Spingarn, che nel lontano 1899 osservava in relazione alla critica inglese: «*Those who have some acquaintance, however superficial, with the literary criticism of the Italian Renaissance will find an account of the Elizabethan theory of poetry a twice-told tale*». <sup>13)</sup>

Come i tardi umanisti italiani del XV secolo erano stati i maestri dei primi studiosi inglesi di retorica e di versificazione, così le teorie critiche che seguirono trassero linfa vitale dai commentatori italiani della *Poetica* di Aristotele e dai primi tentativi italiani di poetiche originali.

Orbene, in che rapporto si trova l'*Apology* rispetto ad una tradizione critica più matura e più ricca di quella inglese, perché da oltre cinquant'anni dibatteva e sviluppava quei problemi di fronte ai quali, per la prima volta nel suo Paese, Sidney cercava spiegazione e risposta esaurienti? In che senso si può parlare di originalità dell'*Apology*?

## II

Convorrà richiamare qui brevissimamente i punti fondamentali della teoria di Sidney, sebbene un'esatta comprensione delle sue idee non si possa acquisire se non da un'attenta lettura dell'intero saggio. Sidney intende la poesia come imitazione ossia finzione, come creazione cioè, per mezzo dell'intelletto universalizzante, di esempi ideali, tali da dilettere, istruire e soprattutto indurre all'azione virtuosa. Che questa funzione didattica ed edificante sia indispensabile alla vera poesia risulta chiaro da molti passi e in particolare dal seguente, che riassume bene il pensiero di Sidney: poeti nel vero senso della parola sono solo quelli che «*do merely make to imitate, and imitate both to delight and teach, and delight to move men to take that goodness in hand, which without delight they would fly as from a stranger; and teach to make them know that goodness whereunto they are moved*».

Inoltre la poesia è considerata la più nobile e la più importante di tutte le arti dell'uomo, perché eccelle sia nell'insegnare *the mistress-knowledge* ossia «*knowledge of a man's self in the ethic and politic consideration, with*

*the end of well-doing, and not of well-knowing only*», sia nell'indurre gli uomini ad agire secondo virtù.

Una schiera di studiosi del pensiero critico rinascimentale non ha mancato di far notare l'origine italiana delle idee essenziali e marginali della parte teorica del trattato di Sidney: Scaligero sarebbe la fonte principale, il resto deriverebbe da Castelvetro,<sup>14)</sup> Minturno,<sup>15)</sup> Fracastoro, Robortello,<sup>16)</sup> ed altri minori. Altre fonti di autori contemporanei includono *De Incertitudine et Vanitate Scientiarum et Artium* (1530) di C. Agrippa, *The Governour* (1531) di T. Elyot, la *Preface* alle *Vite* di Plutarco di J. Amyot.<sup>17)</sup>

Da tutte queste fonti e da altre ancora — non è sempre facile individuare con precisione l'esatta derivazione delle singole idee nella complessa, seppur omogenea struttura dell'*Apology* — Sidney adatta e trasforma, assimila e utilizza materiali e spunti diversi per la propria personale sintesi. Certo, la sua teoria poetica non va oltre i modelli italiani, però non teme il confronto con essi, anche sul piano puramente speculativo, ché sul piano artistico li sopravanza di gran lunga.

Ci sono stati alcuni tentativi, a nostro avviso poco convincenti, di rivalutare l'*Apology* da un punto di vista filosofico. Quello di A. C. Hamilton è il contributo piú riuscito in questo senso.<sup>18)</sup> Ma l'impresa è disperata. Lo stesso Hamilton, dopo aver indicato come originali di Sidney i concetti di *right poets* e di poesia quale guida alla salvezza eterna (fondandosi su un passo dell'*Apology* dove c'è certamente un accenno a questa funzione, ma non un'esplicita dichiarazione; del resto Sidney avverte ripetutamente di voler trattare solo di arti umane e non di teologia),<sup>19)</sup> deve riconoscere il probabile debito di Sidney se non ai trattatisti italiani almeno, rispettivamente, alla tradizione neo-platonica e all'illustre precedente di Dante.<sup>20)</sup> Altri passi di Scaligero e quelli paralleli di Sidney non fanno che confermarci nell'opinione che si tratti soltanto di diversità di tono e naturalmente di stile nell'enunciare le stesse idee.

Orbene, l'originalità dell'*Apology* risiede certo piú nei suoi pregi artistici che filosofici, ma neppure questi vanno sottovalutati. Se le sue basi filosofiche sono derivate dalla tradizione critica del tempo, essa tuttavia può vantare di esserne la piú completa e felice espressione sintetica: l'originalità dell'*Apology* consiste non in un superamento di principi, ma in una migliore elaborazione e chiarificazione di essi; non un mutamento di indirizzi critici, ma in una definitiva sistemazione di materiali e dottrine di varia provenienza. Sottoponendo il saggio ad una minuziosa analisi dei singoli principi estetici presi uno per volta, molti commentatori hanno abbandonato il tentativo di rivendicare per esso una qualsiasi originalità critica. In effetti ciò che vi è di originale in Sidney è la struttura: il materiale ripreso da altri gli è valso a costruire un nuovo edificio, cioè una nuova sintesi personale ed autonoma. Ed è proprio per questo che le pazienti ricerche di tante fonti e tanti modelli

non infirmano il giudizio di J. E. Spingarn che l'*Apology* « *is a veritable epitome of the literary criticism of the Italian Renaissance; and so thoroughly is it imbued with this spirit, that no other work, Italian, French, or English, can be said to give so complete and so noble a conception of the temper and the principles of Renaissance criticism* ». <sup>21)</sup>

Né, diversamente dalla migliore poetica inglese, le teorie poetiche italiane del Cinquecento potevano vantare alcun'altra originalità che non fosse quella della sintesi del pensiero classico. Il grande merito di questi teorici infatti è di aver tentato per la prima volta di mettere d'accordo i filosofi e i critici antichi. Il sincretismo tipico di un'età che ebbe il culto dell'ordine e delle teorie filosofiche unitarie si fece sentire ovviamente anche nella critica, dove si nota un continuo sforzo di trovare nei vari autori antichi passi paralleli atti a dimostrare il loro sostanziale accordo. <sup>22)</sup> È evidente che un'impresa del genere non poteva avere troppo rispetto per differenze che oggi ci sembrano inconciliabili: perciò appunto si cercavano passi paralleli che, a sé stanti, potessero in qualche modo suffragare le tesi di presunte affinità o addirittura identità di vedute. Comunque sia, mediante strattagemmi e metodi più o meno convincenti, i critici italiani del Cinquecento, attingendo a piene mani dalla tradizione classica, giunsero con risultati spesso assai brillanti a ciò che loro anzitutto stava a cuore, alla elaborazione cioè di teorie critiche unitarie.

L'*Apology* è, come si è detto, l'esempio più tipico e più riuscito fra i tanti che scaturirono da questo intenso sforzo di sintetizzare, conciliare, assimilare. Le tre principali tradizioni critiche derivanti in ultima analisi da Platone, Aristotele ed Orazio, vi confluiscono così armonicamente che non è sempre facile discernere con sicurezza quanto sia proprio solo dell'una oppure venga modificato dalla coesistenza delle altre: il nuovo edificio ha notevolmente uniformato i colori e i contorni se non proprio la sostanza dei materiali di diversa, spesso contrastante origine; la simbiosi ha smussato i motivi di attrito più appariscenti fra le tre dottrine chiamate a farne parte. Tant'è vero che alcuni storici della critica, fra cui Spingarn e Saintsbury, hanno creduto di ravvisare una maggior dipendenza dell'*Apology* dal pensiero aristotelico, altri invece vi hanno scorto un prevalere degli elementi platonici o neo-platonici, altri infine, come Baldwin ed Atkins, ne han messo in risalto, non sempre in termini elogiativi, <sup>23)</sup> l'irriducibile eclettismo.

Non sarà pertanto inopportuno, al fine di una più precisa valutazione dell'indirizzo fondamentale del trattato, indicarne brevemente le componenti critiche essenziali.

La tradizione critica più diffusa durante tutto il Medioevo ed anche il Rinascimento fu quella retorica risalente per la sua formulazione più tipica all'*Ars Poetica* di Orazio. Il suo influsso è ancora assai rilevante nell'*Apology*, dove apprendiamo che la poesia diletta ed istruisce (*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*), cui si aggiunge il terzo elemento proprio della retorica

classica cioè il *movere*, l'indurre, il persuadere i lettori a fare qualcosa — nel caso di Sidney ad agire virtuosamente. Così si trasferiscono al poeta le caratteristiche tradizionalmente attribuite all'oratore ideale, e alla sua arte si affida il compito, peculiare all'eloquenza, della persuasione. Ma benché il problema etico connesso e connaturato con l'arte sia di primaria importanza in Sidney, non ci sembra lecito definire semplicisticamente come retorica la sua teoria critica.

Infatti, parallelamente all'analisi del fine della poesia, ma distinto da esso, viene indagato e risolto il problema della natura della poesia. E qui Sidney ricorre ad Aristotele. Chi meglio dello Stagirita aveva analizzato la poesia come attività autonoma, prescindendo da altre considerazioni morali, politiche o metafisiche? È proprio alle teorie aristoteliche di *mimesis*, del potere universalizzante della mente, e di catarsi, cui Sidney sente di doversi rivolgere per dare una seria risposta a questo specifico problema.

La *Poetica* di Aristotele viene oggi ammirata — un gruppo di critici, i neo-aristotelici di Chicago, si richiamano proprio al suo insegnamento — per il suo particolare carattere di indagine scientifica di un'arte per quello che essa è in sé, da un punto di vista cioè interno, non esterno alla medesima. Si continuò perciò a rimproverare ai teorici del Cinquecento di non aver compreso affatto la lezione di Aristotele e di aver trattato della poesia non solo in rapporto di relazione ma anche di dipendenza con esigenze retoriche, etiche, politiche o religiose. Ciò è in grande misura vero: manca al Rinascimento una teoria poetica condotta con il metodo aristotelico dell'analisi autonoma del fatto estetico; ma è anche comprensibile e giustificabile l'esigenza di non isolare l'arte dal contesto più ampio della vita intesa unitariamente.

Un secolo impregnato di platonismo e impegnato nella costruzione di vaste teorie unitarie dell'universo non poteva avere molta simpatia per il metodo di Aristotele di studiare separatamente ciascuna branca del sapere e delle attività umane: esso assomigliava troppo alla disprezzata pedanteria scolastica delle sottili quanto sterili distinzioni, e poteva facilmente scivolare in un frammentarismo che da ogni parte si intendeva evitare. È perciò sintomatico che l'unica opera di Aristotele a salvarsi dal crescente disinteresse per la sua filosofia fosse proprio l'ultima scoperta, la *Poetica*: essa sanava un'incresciosa ostilità di Platone contro la poesia e le arti in generale, e perciò si prestava assai bene ad inserirsi proficuamente nelle sintesi neo-platoniche di cui tutta la critica letteraria rinascimentale reca inconfondibile impronta.

Sull'esempio di Platone, ma con significato ed implicazioni ben diversi, Aristotele definisce la poesia *mimesis*, cioè imitazione, rappresentazione: una definizione precisa del termine non compare mai nella *Poetica* e nonostante gli innumerevoli tentativi di precisarne in senso univoco il valore cri-

tico, non si è ancora raggiunta una completa concordanza di giudizi. Da tutto il contesto del trattato, comunque, sembra si possa legittimamente indicare nel mito il punto focale cui convergono, come a naturale sintesi, le caratteristiche essenziali della mimesi poetica. La poesia sarebbe dunque, secondo Aristotele, rappresentazione creatrice di realtà secondo la legge del verosimile e del necessario, cioè di nuova vita nel suo realizzarsi. Su questa concezione di mimesi come vera e propria attività creatrice dello spirito si fonda il nucleo centrale dell'*Apology*.

Vero poeta è infatti considerato colui che crea *notable images, perfect patterns, perfect pictures* di vita, avendo come unica legge quella coerenza per verosimiglianza o necessità («*an example only informs a conjectured likelihood*», i *right poets*, i poeti nel vero senso della parola «*borrow nothing of what is, hath been or shall be; but range, only reined with learned discretion, into the divine consideration of what may be and should be*»).

Partendo dall'idea aristotelica del potere universalizzante della poesia, Sidney insiste sulla sua superiorità rispetto alla storia e persino rispetto alla filosofia morale: «*for whatsoever the philosopher saith should be done, he giveth a perfect picture of it in some one by whom he presupposeth it was done, so as he coupleth the general notion with the particular example*».

Creatore — e perciò ben a ragione chiamato *maker* — di modelli paradigmatici, il poeta riassume nella sua opera i pregi ed evita i difetti di ciascuna delle due altre discipline o *serving sciences* che ne potrebbero insidiare la preminenza; perciò alla poesia va di diritto il titolo di *architektoniké* o *mistress-knowledge*, che invece Aristotele assegna alla politica. Tipico esempio, quest'ultimo, della facilità con cui Sidney si serve di concetti od argomenti altrui per adattarli tutti, senza eccessivo scrupolo, ma con risultati altrettanto efficaci quanto sorprendenti, alla sua personale sintesi.<sup>24)</sup>

Per quanto importante sia l'influsso della *Poetica* aristotelica sull'*Apology*, bisogna tuttavia riconoscere che sfuggì al critico elisabettiano uno degli insegnamenti fondamentali del grande filosofo greco: l'esigenza cioè di studiare l'opera poetica da un punto di vista interno alla stessa e quindi di studiare le leggi che ne reggono la struttura. Evidentemente la critica letteraria rinascimentale non tanto si interessava della teoria della composizione poetica quanto dei problemi inerenti ai fini della poesia, ai suoi effetti sui lettori, e alla giustificazione sul piano gnoseologico e metafisico.

L'esigenza di salvaguardare lo *status* etico e metafisico della poesia è particolarmente accentuata nell'*Apology*: perciò vi è determinante l'influsso del pensiero neo-platonico.

Le obiezioni di ordine morale e religioso rivolte da Platone contro la poesia nella *Repubblica* eran divenute al tempo di Sidney un passaggio obbligato di ogni discussione critica: «*The defence of poetry in the Cinquecento* — osserva B. Weinberg — *is largely a reply to Plato*». Dall'esame del

dialogo *Ione* sembra a Sidney di poter concludere che Platone fosse avverso alla poesia solo per ragioni contingenti, quale l'immoralità dei poeti contemporanei, ma in realtà ne fosse un ammiratore tanto convinto da considerarla d'ispirazione divina. Pur ammettendo che vengono da Sidney trascurate le esplicite prese di posizione della *Repubblica* e delle *Leggi* a tutto vantaggio di troppo ambigue affermazioni nello *Ione*, non ci sentiamo di mettere in dubbio la sostanziale verità delle sue conclusioni: come poteva esser nemico dei poeti il più poeta fra i filosofi, se non per una concezione elevatissima dell'arte? Tanto più che nel sistema dialettico di Platone, accanto alla conoscenza razionale trova posto, in funzione complementare ma non secondaria, quella derivante dal mito. È parso a F. M. Krouse che all'uso e al significato platonico del mito in cui per altra via troverebbero giustificazione i diritti della poesia, si richiami e concordi la teoria critica di Sidney.<sup>25)</sup> In realtà essa, più che risalire direttamente a Platone, è tutta pervasa di neo-platonismo.

Lungi dallo screditare l'arte come imitazione di imitazione, già Plotino l'aveva rivalutata quale uno dei tre gradi di intuizione con cui l'anima tenta il supremo « ritorno » a Dio. Si venne così lentamente elaborando un sistema filosofico panteistico che stabilisce una stretta analogia fra l'uomo e Dio: ciò che Questi crea, l'uomo per così dire lo ricrea comprendendolo intellettualmente e riproducendolo nelle sue opere. In Ficino e nei neo-platonici fiorentini l'uomo si deifica. I tardi manieristi non fanno che applicare il sistema filosofico neo-platonico alla teoria artistica: per essi l'arte è rappresentazione dell'idea presente nella mente degli artisti, ai quali è imposta una severa preparazione tecnica soltanto per essere all'altezza del difficile compito.<sup>26)</sup>

Anche Fracastoro aveva detto qualcosa di molto simile nel *Naugerius* (1540),<sup>27)</sup> ma non era giunto a considerare l'opera d'arte come manifestazione sensibile dell'idea intellettuale dell'artefice.

La teoria dell'*Apology*, invece, è perfettamente all'unisono con la dottrina manieristica e, benché si debba parlare piuttosto di coincidenza che di una sicura derivazione,<sup>28)</sup> è per lo meno sorprendente l'identità di vedute sia nell'economia generale del trattato sia, in particolare, dove viene affermato che « *any understanding knoweth the skill of the artificer standeth in that idea, or fore-conceit of the work, and not in the work itself. And that the poet hath that idea is manifest, by delivering them (i.e. works) forth in such excellency as he hath imagined them* ».

Il pensiero neo-platonico si rivela determinante in tutta la prima parte, la più filosofica, dell'*Apology*; leggiamo, ad esempio: « *This purifying of wit, this enriching of memory, enabling of judgment, and enlarging of conceit, which commonly we call learning, under what name soever it come forth or to what immediate end soever it be directed, the final end is to lead*

*and draw us to as high a perfection as our degenerate souls, made worse by their clayey lodgings, can be capable of»; e «but all (i.e. scholars), one and other, having this scope: to know, and by knowledge to lift up the mind from the dungeon of the body to the enjoying his own divine essence».* Dove l'influsso si fa piú sottile e piú profondo, perché dai neo-platonici Sidney eredita l'istanza della sintesi conciliatrice del mondo classico e del cristianesimo, della filosofia e della religione, della bellezza e della virtù, dell'arte e della fede.<sup>29)</sup>

Ancora una volta dobbiamo richiamare l'attenzione all'armoniosa fusione dei vari elementi essenziali costituenti la sostanza del discorso critico nell'*Apology*.

Uomo d'azione costretto dalle brighe di corte e dall'ostilità della regina a forzati ozi e trepide attese cui cerca di rimediare dedicandosi alla letteratura, Sidney non può non vedere nella poesia soprattutto il fine, la meta. Ecco perché insiste tanto sulla funzione della poesia che è sí di dilettere, ma al solo scopo di insegnare la virtù e persuadere gli uomini ad amarla e perseguirla. Orazio e Cicerone avevano assegnato gli stessi compiti al poeta e all'oratore ideale.

Contemporaneamente sorge il problema dei requisiti necessari a così alto fine, il problema cioè della natura stessa della poesia. Essa è davvero la regina delle arti atte a produrre l'effetto desiderato, *virtuous action*; Aristotele infatti gli insegna che la poesia è creazione di vita in cui riconoscendoci purifichiamo la mente e il cuore: gli esempi perfetti che si animano davanti agli occhi dell'immaginazione o sulla scena sono strumenti ben piú efficaci degli oscuri precetti del moralista e piú universali degli eventi particolari dello storico, soggetti alla legge del caso, imprevedibile e spesso ingiusta.

La vastità dei problemi che lo assillano e la gravità delle accuse mosse alla poesia da antichi e contemporanei, cui deve assolutamente rispondere, non gli consentono di indagare a fondo — sull'esempio del grande Stagirita — le leggi che regolano la composizione interna dell'opera poetica, la struttura che le permette di vivere in modo del tutto diverso dagli uomini, ma reale.

Un altro grande filosofo dell'antichità aveva svalutato tutta l'arte perché imperfetta riproduzione dell'imperfetta natura. Ecco quindi affacciarsi un terzo quesito: qual è l'origine dell'arte? Quali presupposti di ordine metafisico ne salvaguardano la dignità? La risposta piú sicura Sidney la trova nei neo-platonici fiorentini e nei tardi manieristi: il microcosmo, l'uomo, ripete su scala ridotta l'attività creatrice del macrocosmo, Dio, che si manifesta nella natura. Così viene eliminato ogni pericoloso dualismo e l'artista crea la sua opera non uscendo da sé per rappresentare la natura, ma imitando il « disegno interno », cioè l'idea, « scintilla della divinità » presente nella sua mente. Platone è finalmente conciliato con Aristotele, ed entrambi col l'ebraismo. Spirito profondamente religioso, ma, al tempo stesso, convinto

umanista e soldato anelante all'azione, Sidney non poteva trovare in nessun'altra dottrina una sintesi piú perfetta e piú confacente alle esigenze contrastanti della sua anima.

### III

La data di composizione dell'*Apology for Poetry* è tuttora incerta, ma deve aver preceduto di circa tredici anni la sua pubblicazione: Sidney non si curò mai di far stampare le sue opere, che considerava *trifles, nugae* da far circolare tutt'al piú in alcune copie manoscritte fra amici e letterati. Nel 1595, a breve distanza di tempo, apparvero due edizioni, la prima col titolo *The Defence of Poesie* pubblicata da W. Ponsonby, la seconda intitolata *An Apologie for Poetrie* pubblicata da H. Olney. Nonostante la diversità del titolo, esiste una sostanziale concordanza fra i due testi, derivati, come è lecito supporre, da due diversi manoscritti appartenenti a due gruppi distinti di amici del poeta immaturamente scomparso.

Se teniamo in debito conto lo stato ancora fluido della lingua di quel periodo, i sistemi individuali di interpunzione, la possibilità di scrivere la stessa parola in tanti modi diversi, gli errori inevitabili di trascrizione da parte di scrivani incompetenti, ed infine i grossolani arbitri dei tipografi elisabettiani, dobbiamo giudicare abbastanza accurato il testo dell'*Apology* nelle prime due edizioni a stampa. Ciò è particolarmente vero per l'edizione di Olney, assai meno per l'altra. L'edizione di Ponsonby infatti, pur offrendo un testo intelligibile, rende la lettura assai faticosa a causa di numerosi difetti: molti i refusi o gli errori di copiatura, le parole greche che vi compaiono sono irriconoscibili, il testo è stampato tutto di seguito senza alcun tentativo di indicare le pause dell'argomentazione, le citazioni sono storpiate, omesso un riferimento a San Paolo; ma ciò che soprattutto disturba e confonde il lettore è la caotica irregolarità della punteggiatura e dell'uso delle maiuscole: talora viene gravemente travisato il senso, come nella definizione della mimesi e nell'ancor piú importante passo già citato e tanto spesso discusso dai critici per dimostrare che Sidney voleva in ultima analisi attribuire alla poesia finalità proprie della religione.<sup>30)</sup> Quest'edizione contiene inoltre molte parole errate o riferimenti sbagliati (come *S. Paules* invece di *St. James*; *overshot* per *outshot*, ecc.), altre necessarie sono omesse ed altre ancora vengono aggiunte a sproposito con conseguente difficoltà di interpretazione, come nel passo fondamentale sul potere creativo del poeta.<sup>31)</sup>

L'edizione di Olney, invece, offre un testo molto piú accurato, che risolve quasi sempre in maniera soddisfacente gli svarioni e le incertezze di Ponsonby; non che sia privo esso pure di imperfezioni: notiamo ad esempio, *sent* per *set*, *tracks* per *knacks*, *cataphract* invece di *cataract*, ecc.; omette

due citazioni e un passo abbastanza lungo e interessante sull'abuso delle figure retoriche nell'oratoria religiosa del tempo. In tutti questi casi l'edizione di Ponsonby ci restituisce la lezione piú attendibile, ma, nel complesso, il testo di Olney resta la base delle moderne edizioni dell'*Apology*.<sup>32)</sup>

Concludendo, diremo che le due prime edizioni del saggio di Sidney, fortunatamente complementari l'una all'altra, sono sufficienti, benché entrambe indispensabili, per stabilire un ottimo testo, scorrevole, omogeneo e facilmente comprensibile anche al lettore moderno.

A questo punto però è necessario fare delle precisazioni. Il tono piacevolmente discorsivo dell'*Apology*, la naturalezza dell'esposizione e la musicalità dei suoi periodi tendono a far dimenticare al lettore di trovarsi di fronte a un saggio di teoria estetica e non solo a pagine di elegantissima prosa e pura poesia.

A parte alcuni vocaboli ormai caduti in disuso o altri che hanno fino ad oggi subito uno o piú spostamenti di significato,<sup>33)</sup> il vocabolario del saggio non presenta particolari difficoltà di comprensione, almeno al livello dell'uso abituale dei termini: così, alle prime letture, ci si accontenta di aver inteso il senso generale della discussione, che nelle linee fondamentali risulta chiarissimo. In seguito, tuttavia, dovendo comprendere l'*Apology* per quello che essa vuole soprattutto essere, cioè una poetica, si avverte la necessità di analizzare con maggior rigore i singoli passaggi e i nodi cruciali di una teoria la cui struttura può non sempre apparire perspicua.

La vera difficoltà, insomma, sta nello stabilire con esattezza il valore critico di certi termini-chiave ricorrenti nell'intera discussione: se è vero infatti che la loro funzione e le loro implicazioni si chiarificano in rapporto alla dinamica intera degli argomenti trattati e al loro reciproco condizionamento, è anche innegabile che tali parole-chiave, derivando da tradizioni critiche precedenti, portano con sé riferimenti e associazioni con idee di natura e origini diverse.

La critica letteraria del Rinascimento non inventò la propria terminologia critica, ma la ereditò tale e quale dai greci e dai romani e cercò di darle un nuovo contenuto, o meglio fu costretta a dargliene uno nuovo, nel tentativo di applicarla alla sintesi delle maggiori correnti della critica classica. Lo studio dei teorici del Cinquecento è tremendamente complicato dal fatto che essi usano gli stessi termini, come «imitazione», «finzione», «favola», «rappresentazione» ecc., ma li impiegano in sensi affatto diversi sia fra un autore e l'altro, sia in una stessa opera: ne nasce una babelica confusione in cui è tutt'altro che agevole individuare il nocciolo delle discussioni e seguirne gli ulteriori sviluppi, perché, o non si conoscono bene le premesse iniziali, o, addirittura, si perde l'orientamento nei labirinti di un linguaggio che vorrebbe essere specializzato, ma è in realtà mistificatore, ambiguo, polivalente. Tant'è vero che si potrebbe scrivere, come è stato tentato, una storia della

critica rinascimentale attraverso l'esame dei significati che vi assunse il termine «imitazione».

Anche nella critica classica, del resto, «imitazione» ebbe impiego e accezioni tutt'altro che univoci. Tipico è l'esempio di Platone che lo adoperò per una gamma vastissima di significati e di funzioni che non si limitano alle arti ma investono la stessa metafisica:<sup>34)</sup> ma l'omogeneità del sistema filosofico platonico, gli stretti legami di interdipendenza di ogni sua parte con tutte le altre, forniscono di volta in volta la chiave necessaria per un'esatta interpretazione. Perfino Aristotele, che pur applica il concetto di mimesi in senso univoco, non ci ha dato una definizione precisa del termine; ma il suo significato si palesa in modo inequivocabile da tutto il contesto della *Poetica*.<sup>35)</sup>

La situazione è ben diversa quando affrontiamo la critica del Cinquecento: se teniamo sempre presente che essa aveva di mira prima di tutto l'unificazione delle principali tradizioni antiche, non ci sorprenderà il constatare che nel termine «imitazione» confluiscono contemporaneamente contenuti diversi di estrazione platonica, aristotelica, retorica od alessandrina. V'è un'imitazione della natura, delle cose, delle azioni, degli autori, ed infine delle idee: le molte poetiche del tempo caratterizzano l'imitazione in un senso o nell'altro o in più sensi simultaneamente, a seconda dei contributi più o meno determinanti delle varie componenti critiche. Di conseguenza si assiste ad un moltiplicarsi continuo delle accezioni del termine e dei riferimenti cui viene associato. È importante avvertire però, che la mimesi poetica, quale l'intendeva Aristotele, è praticamente assente dai trattati del tempo, anche se tutti continuano ad invocarne l'autorità e ad esaltarne l'importanza: la comprensione del sottile e complesso concetto aristotelico di mimesi poetica è una conquista abbastanza recente.

Per quanto concerne la terminologia vera e propria, «imitazione» nel Cinquecento viene identificata con «rappresentazione», «immagine», «finzione», «favola», «invenzione», «verosimiglianza», e simili, che ne acquistano valore e funzione di sinonimi.<sup>36)</sup>

Alla stessa tradizione appartiene l'*Apology*, e quindi anche la sua terminologia critica. Per Sidney infatti la poesia è *imitation or fiction*, «rappresentazione ossia finzione»; i due termini, considerati equivalenti, vengono poi illustrati più a lungo: «*Poesy therefore is an Art of Imitation: for so Aristotle termeth it in his word mimesis, that is to say, a representing, counterfeiting or figuring forth:*<sup>37)</sup> *to speak metaphorically, a speaking picture, with this end, to teach and delight*»; e più oltre: «*it is not rhyming and versing that maketh a poet ... but it is that feigning notable images of virtues, vices, or what else with that delightful teaching, which must be the right describing note to know a poet by*».

*Poet, imitator, maker e feigner* sono dunque la stessa persona.<sup>38)</sup> Né

dobbiamo meravigliarcene: l'equivalenza di « rappresentazione » e « finzione » artistica è antica almeno quanto l'estetica classica: Platone e Aristotele sono d'accordo su questo punto; per entrambi, i poeti sono μιμηταί. Le divergenze sorgono quando si tratta di giudicare questi « imitatori » e la loro arte, svalutata da Platone perché copia di copia, esaltata da Aristotele perché rappresentazione dell'universale, cioè in fondo creazione di nuova vita: è chiaro che tali contrastanti giudizi si spiegano in quanto conseguenze di due opposte concezioni metafisiche. È inevitabile che, partendo da presupposti antitetici, i due filosofi attribuiscano valori, funzioni e perfino significati assai diversi al comune termine critico.

Perché dunque, potremmo chiederci, chiamare imitazione quella che per Aristotele è in ultima analisi un'attività creatrice dello spirito? Gli è che la mimesi poetica è per lo Stagirita al tempo stesso riproduzione e creazione, σύνολον, si potrebbe dire, di materia e di forma, di oggetto (la vita) e di soggetto (il « fare » del poeta). Viene così superato l'intransigente dualismo platonico che con la separazione delle Idee dal mondo-copia poneva delle irriducibili obiezioni di carattere ontologico alla giustificazione dell'arte.

Il pensiero neo-platonico e i tardi manieristi — le cui dottrine hanno tanti punti di contatto con l'*Apology* — tentarono di eliminare tale dualismo facendo della mente dell'artista la depositaria di idee innate: compito del poeta-imitatore sarebbe dare un corpo, una forma sensibile a queste idee. Ma in questo caso si può ancora parlare di creazione artistica, o « imitazione » non è forse ancora intesa nel senso platonico di mera « copiatura »? Questo problema non sembra aver preoccupato molto Sidney, che ripetutamente sottolinea il potere creativo del poeta: « *Only the poet... lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature* ». Nella teoria dell'*Apology* coesistono, senza fondersi completamente (e come avrebbero potuto?), ma anche senza eccessivo contrasto, elementi propri della mimesi aristotelica e dell'imitazione di idee innate in chiave manieristica. La contaminazione, insostenibile da un punto di vista strettamente filosofico, è un tipico esempio degli svantaggi inerenti alla passione rinascimentale per il sincretismo. I teorici del Cinquecento sono raramente dei filosofi ordinati e metodici: così Sidney, nel tentativo di unificare il maggior numero possibile di testimonianze critiche in favore della poesia, non si sofferma troppo ad analizzare l'eventuale incompatibilità di alcune di esse.

Per quanto riguarda il termine *imitation*, comunque, l'influsso di Aristotele ci sembra determinante: che non si tratti di passiva copiatura del mondo esterno risulta evidente, tanto per citare i passi più espliciti, dalla descrizione di quei « *meaner sort of painters, who counterfeit only such faces as are set before them* » (cioè li ritraggono tali e quali), contrapposti a « *the more*

*excellent* (che corrispondono ai *right poets*), *who having no law but wit, bestow that in colours upon you which is fittest for the eye to see*». E, soprattutto, i veri poeti « *to imitate borrow nothing of what is, hath been, or shall be; but range... into the divine consideration of what may be and should be* » — come insegna Aristotele.

Ma allora perché continuare a definire imitativa un'attività che non è più tale? Giacché, ovviamente, imitare ciò che non ha altra esistenza se non quella datale dall'artista non è imitare: è proiettare la raffigurazione nata nella fantasia dell'artista. La risposta è che la mimesi, in senso aristotelico, è solo in parte imitazione e solo in parte creazione, o meglio è creazione di immagini in cui ci riconosciamo proprio perché imitazioni della realtà: altrimenti come spiegare la catarsi? Insomma l'imitare non esclude affatto il creare, anzi lo presuppone: imitazione e creazione sono due aspetti complementari ed ineliminabili di ogni opera umana. Oggettività e soggettività, potenza e atto trovano nell'arte la loro più sublime fusione.

Aristotele diede una sistemazione teorica definitiva a quest'idea ricorrente in forme più o meno esplicite in tutta la tradizione classica. Pur con implicazioni diverse, i poeti continuano ad essere « imitatori » anche in Plutarco, Longino, Dionisio di Alicarnasso, e, naturalmente, presso i romani.<sup>39)</sup> Nella critica moderna i due volti dell'arte, creazione e imitazione, hanno spesso corso il rischio di venire separati ciascuno a scapito dell'altro, se non addirittura polemicamente contrapposti l'uno all'altro. In realtà essi sono inscindibili dalla sostanza stessa di ogni opera d'arte, di cui rappresentano, per così dire, l'anima ed il corpo. Ecco perché nell'*Apology, maker e imitator, fiction e speaking picture* sono considerati termini equivalenti, designazioni diverse di una stessa realtà.

La difficoltà del lettore moderno di accettare la stretta connessione, se non proprio l'intercambiabilità, di *imitation* e *fiction* si risolve anche da un punto di vista specificamente linguistico.

Ricorderemo innanzitutto che il verbo greco μιμεῖσθαι, usato in particolare per le arti, ha un significato ben più ampio e pregnante del semplice « copiare », « riprodurre », e vale « raffigurare », « rappresentare »; e che μιμησις è sia l'atto del rappresentare sia, in concreto, il risultato di tale azione, ad esempio un ritratto. Anche in inglese *to imitate* vale *to make a copy of*, ma altresì *to make a representation of*, che è qualcosa di alquanto diverso; *imitation* può essere *a copy* ma anche *a thing made to look like something else, which it is not*. Samuel Johnson, nella *Preface to Shakespeare*, indicò lucidamente la differenza, eliminando per sempre l'equivoco rinascimentale — in cui cadde lo stesso Sidney sulle orme di Castelvetro — della verosimiglianza:<sup>40)</sup> « *Imitations produce pain or pleasure, not because they are mistaken for realities* ». <sup>41)</sup>

Analogamente, a « imitare » si contrappone, in italiano, « copiare »: que-

st'ultimo — come leggiamo nel *Dizionario dei Sinonimi* del Tommaseo — « è piú materiale, chi copia ha sempre l'esemplare sugli occhi o in memoria, e lo segue punto per punto. *S'imita* con piú libertà; nell'imitazione è qualcosa dell'indole dell'imitatore, ma non nella copia. Chi imita aggiunge o leva o muta. Anco ne' grandi artisti scorgensi vestigi d'imitazione, ma non son copie le loro ».

Cosí pure il latino *imitari* è talora sinonimo di *exprimere, repraesentare* (cfr. Seneca, *Epistole*, II, 7: *histriones imitantur affectus*; Ovidio, *Tristia*, II, 515: *scribere mimos imitantes turpia*; Orazio, *Ars Poetica*, 32-33: *faber imus et unguis Exprimet et mollis imitabitur aere capillos*), tal'altra di *simulare* e  *fingere*, ad esempio *imitari oblivionem* (Seneca, *Dialoghi*, 10, 12, 8), oppure di *effingere, similem reddere* (Varrone, *De Re Rustica*, 3, 16, 15: *alvos ideo videntur medias facere angustissimas, ut figuram imitentur apium*). Si noti inoltre la funzione particolare di *imitari* in Tacito, *Storie*, I, 33: *imitari principem*, cioè « far da principe »; e in Virgilio, *Georgiche*, II, 204: *Nigra fere et presso pinguis subvomere terra Et quoi putre solum (namque hoc imitamur arando) Optima frumentis: dove imitamur vale efficere studemus*.

Questi esempi valgono a dimostrare che all'idea di « imitare » non è estranea, o per lo meno non è ad essa incompatibile, quella di « inventare », « fare », « creare », soprattutto se riferita a quel particolar modo di imitare che è proprio dell'artista.

Veniamo ora al secondo termine, ritenuto a torto antitetico a *imitation*, cioè *fiction*. In Sidney esso ha un valore molto piú esteso e complesso del suo uso odierno (« letteratura narrativa ») e si potrebbe rendere con « finzione poetica ». <sup>42)</sup> Il significato predominante in *fiction* è di « invenzione », quasi « creazione ». Infatti il verbo *to feign* ha conservato a lungo il senso concreto di *to shape, to form, to fashion*, cioè « modellare », « formare », « plasmare », che gli derivava dalla base indoeuropea \**dheigh* = modellare nell'argilla. Ma, come l'italiano « fingere » (se ne confronti l'uso arcaico in: « la rondinella finge il proprio nido »), anche *to feign* ha subito spostamenti analoghi al latino  *fingere*, che dal significato originario (cfr. *figulus* = vasaio; *fictor* = pasticcere e scultore) passò a quello di « formare », « fare », « creare » (*fictor* = inventore, creatore; cfr. Virgilio, *Eneide*, 9, 599: *fandi fictor Ulixes*; e Svetonio, *Fragmenta: id genus... poema vocitatus est eiusque fictores poetae*; cfr. le espressioni di uso frequente: *fingere libros, versus, carmina*, e simili).

Abbiamo visto che Ben Jonson usa *to feign* nel senso di *to invent, form, make* e perciò stabilisce un'esatta corrispondenza fra *feigner* e *poet*, fra *poesy* e *feigning* (cfr. 1601 Holland, *Pliny*, II, 607: *Their profession of Poetry, that is to say, of faining and divising fables...*; Spenser, *Faerie Queene*, II, VI, 6, 4: *And greatly joyed merry tales to feign*; 1755 S. Johnson: *Poet, an inventor, an author of fiction*).

*Fiction* designa dunque la facoltà plasmatrice o creatrice dell'artista e al tempo stesso il risultato della sua opera.

Vi sono tuttavia nel significato di *to feign* e *fiction* nell'*Apology* due altre componenti secondarie rispetto all'idea dominante di « fare », « inventare », ma non per questo trascurabili, anzi necessarie.

La prima è quella che deriva dall'uso di *to feign* come *to invent fictitiously* (cfr. ad esempio *the feigned image of poesy*, cioè *imaginary, not actual*; così *a feigned example*, ecc.).

Ma è la seconda componente che ci interessa in modo particolare. *To feign*, infatti, può voler dire *to represent in fiction, to fable* (cfr. Spenser, *Faerie Queene*, III, x, 4, 4: *False love, why do men say, thou canst not see, And in their foolish fancy feign thee blind*; significato che ricorre spesso nell'*Apology*, soprattutto nel participio passato *feigned*, associandosi a quello di *fictitious, not true*: cfr. ad esempio *the feigned Cyrus of Xenophon* in antitesi a *the true Cyrus in Justin*), ed anche *to counterfeit, imitate* (cfr. 1484 Caxton, *Aesop*, II, ix: *The wulf... faynyng the gotes voyce sayd*; Spenser, *Faerie Queene*, I, vii, 1: *Truth whose shape she (deceit) well can feign*; 1847 Emerson, *Poems*, 213: *Feigning dwarfs, they crouch and creep*). Inoltre, il primo significato di *fiction* registrato nell'O.E.D. è quello, antiquato, di *the action of fashioning or imitating*, e gli esempi citati confermano l'interdipendenza dei due concetti: 1607 Topsel, *Four- f. Beasts*, 415: *In some parts of Germany... it (the shrew) is called Zissmuss, from the fiction of his voice*; e 1711 Shaftesbury, *Characteristicks*, VI, v (1737) III, 381: *The Art of Painting... surpassing by so many Degrees... all other Human Fiction, or Imitative Art*.

Dunque, l'idea fondamentale di « plasmare », « fare », « creare » che nell'*Apology* hanno *to feign* e *fiction*, non contrasta, anzi spesso in questi vocaboli si accompagna indissolubilmente a quella di « rappresentare », « raffigurare », « imitare ».

Possiamo così concludere affermando che i concetti espressi da *imitation* e *fiction*, com'è dimostrato dall'uso concreto della lingua, lungi dall'escludersi e costituire i nuclei centrali attorno a cui debbano svilupparsi due opposte teorie estetiche, si presuppongono, condizionano e completano a vicenda.

#### IV

Il breve ma illuminante saggio di Sidney occupa un posto particolarissimo nella storia della critica letteraria in virtù della sua completezza. Completezza, si badi bene, non tanto nella trattazione analitica e circoscritta di singoli problemi teorici o tecnici connessi con la poesia,<sup>43)</sup> ma piuttosto nell'affrontare i problemi di fondo dell'esperienza estetica e nel collegarli ad una visione unitaria della vita. Completezza, soprattutto, nel difficile compito di armonizzare contenuto e forma, pensiero filosofico ed espressione artistica.

Giacché l'*Apology* è tutta pervasa da un soffio di autentica poesia. Basta aprirne a caso una pagina per avvertire subito la presenza di una dimensione poetica insolita in un trattato teorico.

Per il malcapitato lettore delle noiosissime ed interminabili poetiche italiane del Cinquecento, il passaggio dallo Scaligero o dal Minturno all'*Apology* deve fare un effetto simile al prender fiato dopo una prolungata fatica. Astrusità, prolissità, monotonia, grigiore, sono difetti affatto sconosciuti all'*Apology*, che, sul filo di un discorso lucido e conseguente, porta il lettore ad assimilare pochi principi fondamentali quasi senza che si accorga dell'asperità del cammino, anzi intrattenendolo piacevolmente lungo tutto il viaggio.

Il tono della trattazione è dignitoso, come l'argomento richiede, ma, al tempo stesso, cordiale, spigliato, spesso umoristico. Ricorderemo, fra gli innumerevoli passi che potrebbero illustrare questo giudizio, l'appropriato e divertente aneddoto iniziale che spiana la via a più gravi considerazioni, le umoristiche, descrizioni, non disgiunte da un pizzico di ironia, del filosofo, dello storico, degli altri scienziati, delle esagerazioni derivanti dall'inosservanza delle tre unità pseudo-aristoteliche, e così via.

Ma non sono che gli esempi più noti: dappertutto si insinua la notazione personale, l'immagine chiarificatrice del pensiero astratto, che mantengono sempre vivo e attraente il colloquio con un ideale interlocutore. I gusti, i sentimenti, in una parola la partecipazione umana dell'autore sono presenti in ogni riga dell'*Apology*: non è certo soltanto l'intelletto che gioca un ruolo importante nella sostanza più intima del saggio.

Naturalmente tutto questo si riflette nello stile, che è sobrio, lucido ed essenziale nell'enunciazione delle idee critiche, ma diviene subito immaginifico ed eloquente quando questi principi illustra, esemplifica, commenta: il ritmo soprattutto — caratteristica fondamentale dello stile dell'*Apology*<sup>44)</sup> — si fa allora più musicale ed avvicina sempre più la prosa alla poesia. Basti ricordare la famosa esaltazione del poeta creatore di *another nature*; e la non meno celebre descrizione del dono suo peculiare di educare divertendo.<sup>45)</sup>

Pensiero e sensibilità, filosofia e poesia si armonizzano perfettamente in questi e in molti altri ispirati passi, dove il teorico si fa precedere dal poeta perché gli rischiarati di più pura luce la via. L'*Apology* è tutta cosparsa e illuminata da tali *flowers of poetry*, molto simili a quelli che l'autore ammirava tanto nel filosofo preferito, Platone.<sup>46)</sup> L'accostamento non è arbitrario perché a ragione si potrebbe riferire all'*Apology* le fini osservazioni che Sidney fa sull'opera di Platone: « *And truly even Plato whosoever well considereth, shall find that in the body of his work, though the inside and strength were philosophy, the skin, as it were, and beauty depended most of poetry. For all standeth upon dialogues; wherein he feigneth many honest burgesses of Athens to speak of such matters that, if they had been set on the rack, they would never have confessed them; besides his poetical describing the circum-*

*stances of their meetings, as the well-ordering of a banquet, the delicacy of a walk, with interlacing mere tales, as Gyges' Ring and others, which who knoweth not to be flowers of poetry did never walk into Apollo's garden».*

Nell'avvicinare quanto più è possibile la sua prosa al melodioso ritmo della poesia, nel frequente intercalare immagini, aneddoti, umoristiche divagazioni alle fasi propriamente teoriche del discorso critico, Sidney segue molto dappresso il metodo platonico di alternare il ragionamento filosofico al suo naturale e necessario complemento, ossia il mito: perché l'uomo è un insieme di ragione e passione, e la vera conoscenza, cioè la saggezza, se vuol essere completa, deve tener conto di entrambe queste insopprimibili esigenze dell'umana natura.

CLAUDIO PONTERERA

<sup>1)</sup> Su questa funzione, storicamente assai importante, di Sidney, Dyer, Greville, la Contessa di Pembroke, e forse anche Spenser, s'impernia la parte più interessante del libro di J. BUXTON: *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*, London, Macmillan, 1954.

<sup>2)</sup> Cfr. E. J. SWEETING: *Early Tudor Criticism*, Oxford, O.U.P., 1940.

<sup>3)</sup> Cfr. D. L. CLARK: *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*, New York, Columbia U. P., 1922, e K. L. KLEIN: *Rhetorik und Dichtungslehre in der Elisabethanischen Zeit*, Heidelberg, 1961.

<sup>4)</sup> Webbe è un degno continuatore della tradizione già classica e poi tipicamente medioevale che collega strettamente e quasi identifica poesia e retorica (cfr. W. WEBBE: *A Discourse of English Poetry*, in G. G. SMITH: *Elizabethan Critical Essays*, Oxford, 1904, vol. I, pp. 228, 256). La decrepita teoria dell'interpretazione allegorica è ripresa e applicata alle *Metamorfosi* di Ovidio (*ibidem*, p. 238). Il trattato di Webbe è utile, in senso negativo, per mettere in più chiara luce il superamento da parte di Sidney dei più triti e stantii *loci critici* del suo tempo.

<sup>5)</sup> E. M. W. TILLYARD: *The English Renaissance: Fact or Fiction?*, London, Hogarth, 1942, pp. 70-74, *passim*.

<sup>6)</sup> Cfr. G. PUTTENHAM: *The Art of English Poesy*, in G. G. SMITH: *op. cit.*, vol. II, p. 25.

<sup>7)</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>8)</sup> *Ibidem*, pp. 8-10.

<sup>9)</sup> *Ibidem*, p. 25; cfr. p. 5: «*Then as there was no art in the world till by experience found out, so if Poesy be now an Art, and of all antiquity hath been among the Greeks and Latins, and yet were none until by studious persons fashioned and reduced into a method of rules and precepts, then no doubt may there be the like with us*».

<sup>10)</sup> SIR JOHN HARINGTON: *A Brief Apology of Poetry*. *Ibidem*, pp. 196-197.

<sup>11)</sup> *Ibidem*, vol. I, p. XCII.

<sup>12)</sup> Un ammirevole, recente studio di B. HATHAWAY sulla critica letteraria italiana del Rinascimento è appunto intitolato, per anonomasia, *The Age of Criticism*. (Ithaca, Cornell U. P., 1962).

<sup>13)</sup> J. E. SPINGARN: *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, 1963, p. 261.

<sup>14)</sup> A Castelvetro Sidney deve la teoria delle cosiddette tre unità pseudo-aristoteliche.

<sup>15)</sup> Sidney segue il *De Poeta* di Minturno per molti particolari relativi all'antichità, universalità e preminenza della poesia.

<sup>16)</sup> Cfr. C. M. DOWLIN: *Sidney and Other Men's Thought*, in «R.E.S.», XX, 1944, pp. 257-271.

<sup>17)</sup> Cfr. M. HEARSEY: *Sidney's «Defence of Poesy» and Amyot's «Preface» in North's Plutarch: A Relationship*, in «S. P.», XXX, 1933, pp. 535-550.

<sup>18)</sup> Cfr. A. C. HAMILTON: *Sidney's Idea of the «Right Poet»*, in «Comparative Literature», IX, 1957, pp. 51-59.

<sup>19)</sup> Cfr. le osservazioni seguenti: «*Now therein of all Sciences (I speak still of human and according to the human conceit) is our Poet the Monarch*»; e: «*Therefore compare we the Poet with the Historian, and with the moral Philosopher, and, if he go beyond them both, no other human skill can match him. For as for the Divine, with all reverence it is ever to be excepted, not only for having his scope as far beyond of these as Eternity exceedeth a moment, but even for passing each of these in themselves*».

<sup>20)</sup> Dante infatti nella lettera a Can Grande (Epistola XIV) sostiene che il fine della *Commedia* è «*removere viventes in hac vita de statu miseriae et perducere ad statum felicitatis*». Cfr. anche SCALIGERO: *Poetices*, VI, II: «*Non est poetices finis imitatio, sed doctrina iucunda, qua mores animorum deducantur ad rectam rationem: ut ex iis consequatur homo perfectam actionem, quae nominatur Beatitudo*».

<sup>21)</sup> Cfr. anche W. K. WIMSATT: *Literary Criticism*, London 1957, p. 167: «*The Defence of Poesy is both the English locus of closest contact with Italian criticism and a brilliant epitome of what was best in the spirit of that criticism*».

<sup>22)</sup> Cfr. B. WEINBERG: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, vol. I, p. 57; e le sue conclusioni, vol. II, pp. 797-813.

<sup>23)</sup> Cfr. C. S. BALDWIN: *Renaissance Literary Theory and Practice*, Columbia U. P., 1939, pp. 178-180.

<sup>24)</sup> È divenuto un luogo comune dei commentatori dell'*Apology* e in generale di tutta l'opera di Sidney il sottolineare la sua straordinaria capacità assimilatrice dei materiali più disparati e conseguente difficoltà di rintracciarne l'esatta derivazione: ad esempio abbondano versi e frasi imprecisi perché citati a memoria o alterati per le esigenze del contesto, e soprattutto argomentazioni altrui utilizzate a dimostrare proprio il contrario di ciò per cui eran state originariamente esposte. Cfr. A. C. HAMILTON: *Sidney and Agrippa*, in «*R.E.S.*», VII, Aprile 1956, pp. 151-157.

<sup>25)</sup> Cfr. F. M. KROUSE: *Plato and Sidney's «Defence of Poesy»*, in «*Comparative Literature*», VI, 1954, pp. 138-147.

<sup>26)</sup> Cfr. A. BLUNT: *Le Teorie Artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, 1966, pp. 147-169.

<sup>27)</sup> Cfr. E. GARIN: *L'Umanesimo Italiano*, Bari, 1965, pp. 189-192.

<sup>28)</sup> Cfr. l'edizione dell'*Apology* a cura di G. SHEPHERD, Edinburgh, Nelson, 1965, pp. 64-66; 157-158.

<sup>29)</sup> «*Neither let it be deemed too saucy a comparison to balance the highest point of man's wit with the efficacy of nature; but rather give right to the Heavenly Maker of that maker, who, having made man to His own likeness, set him beyond and over all the works of that second nature. Which in nothing he showeth so much as in poetry, when with the force of a divine breath, he bringeth things forth far surpassing her doings, with no small argument to the incredulous of that first accursed fitt of Adam, sith our erected wit maketh us know what perfection is, and yet our infected will keepeth us from reaching unto it.*»

<sup>30)</sup> Cfr. G. SHEPHERD, *op. cit.*, p. 159, nota 22 ff.; cfr. E. M. W. TILLYARD, *op. cit.*, pp. 78-80.

<sup>31)</sup> Ponsonby ha: «*Only the Poet... doth grow in effect into another nature*»: un confronto con le parole di Scaligero (*Poetices*, I, 1), che qui Sidney segue da vicino, conferma che *into* è non solo fuori posto, ma altera il significato dell'intera frase, e va perciò omesso, come nell'edizione di Olney.

<sup>32)</sup> Non esiste ancora un'edizione critica definitiva dell'*Apology*. La contessa di PEMBROKE la incluse, nel testo di Ponsonby, nell'edizione degli scritti del fratello che essa fece pubblicare nel 1598 col titolo di *The Countess of Pembroke's Arcadia*. Quest'opera contava tredici edizioni nel 1739, e la *Defence of Poesie* continuò ad essere preferita all'*Apology for Poetrie*, benché E. Arber nel 1868 facesse conoscere anche il testo di Olney. Persino A. Feuillerat nella sua *standard edition* delle opere complete di Sidney, diede la preferenza alla *Defence* e ne pubblicò il testo tale e quale (vol. III, Cambridge, 1923; senza introduzione e senza commento, però vengono date le collazioni complete delle due prime edizioni, del Penhurst MS e di tutte le edizioni in-folio dal 1598 al 1674). G. G. SMITH, invece, nei suoi *Elizabethan Critical Essays* (Oxford, 1904) aveva ristampato l'*Apology* (con pochissime varianti e note). I migliori tentativi di stabilire un testo opportunamente modernizzato, ma fondato su entrambe le prime edizioni, sono stati compiuti da A. S. COOK: *The Defence of Poesy*, Boston, 1890 (con bella introduzione, esaurienti note e parecchie varianti, ma assolutamente privo di commento linguistico), E. S. SHUCKBURGH: *An Apologie for Poetrie*, Cambridge, 1891 (con note, glossario e le varianti di maggior interesse), J. C. COLLINS: *An Apologie for Poetrie*, Oxford, 1907 (con introduzione, note, alcune varianti), ed infine G. SHEPHERD: *An Apology for Poetry*, Edinburgh, 1965 (con importante introduzione, amplissimo commento storico-filosofico, alcune varianti). Quest'ultima recente edizione dell'*Apology*, informatissima e assai pregevole nell'interpretare il pensiero critico di Sidney, segue tuttavia la tendenza dei commenti che l'hanno preceduta, tutti intenti a tracciare un quadro storico e filosofico in cui collocare il trattato, ma alieni da una lettura ravvicinata del testo; col risultato che, sebbene in misura minore, anche questa, come le altre edizioni precedenti, ci propone un testo non sempre ineccepibile e soprattutto non ci aiuta molto a intenderlo attraverso l'analisi del linguaggio.

<sup>33)</sup> Ricorderemo solo i casi più importanti: in Sidney *conceit* corrisponde a «*idea*», «*nozione*», oppure, altrove, a «*intelligenza*», «*comprensione*»; *wit* a «*intelletto*» (in qualche caso vale «*persona di talento o dotto*»: subisce cioè la stessa trasposizione dall'astratto al concreto quale si riscontra, in altri passi, per *judgment* = una persona che ha giudizio, un competente; e per *understanding* = una

persona intelligente); *daintily* = raramente; *still* = sempre; *without* talora equivale a « se... non, a meno che »; *humour* = temperamento, disposizione mentale; *cunning* = abilità, arte; *skill* = arte o scienza; *artificial* = tecnico, esguito secondo le regole dell'arte; *naughty* = malvagio, cattivo; *ordinary* = ordinato, metodico; *to inform* = insegnare, istruire; *to rest* = rimanere (da trattare).

<sup>34)</sup> Cfr. R. McKEON: *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*, in *Critics and Criticism*. Ed. by R. S. CRANE, Chicago, 1957, pp. 117-145.

<sup>35)</sup> Cfr. l'Introduzione di M. VALGIMIGLI alla *Poetica* di Aristotele, Bari, 1916.

<sup>36)</sup> Cfr. B. VARCHI che nelle *Lezioni della Poetica* (1553-54, ma pubblicate nel 1590) sostiene: « è adunque il fine del Poeta far perfetta e felice l'anima humana, e l'uffizio suo imitare, cioè fingere, e rappresentare cose che rendono gl'huomini buoni e virtuosi e per conseguente felici ».

Cfr. la definizione seguente in un manoscritto anonimo, forse di LORENZO GIACOMINI, databile intorno al 1573: « se adunque la poesia è imitazione, et il poeta imitatore, et l'imitare è fingere et comporre favole... ».

Cfr. G. DEL BENE (1574): « et però poca o nulla differentia si ritrova fra la imitazione poetica, la finzione et la favola »; lo stesso, a proposito delle azioni oggetto dell'imitazione poetica: « non quali furono, ma quale era necessario che elle fossero sendo di cotali huomini (il poeta) le finge et describe et le imita ». Questi passi sono citati da B. WEINBERG, *op. cit.*, vol. I, pp. 429, 63, 534-35.

<sup>37)</sup> Sono tre sinonimi che rendono bene il valore del vocabolo greco *μίμησις*, cioè « rappresentazione »: l'uso di *to counterfeit* in questo senso è oggi antiquato. Cfr. *O.E.D.*, 9.

<sup>38)</sup> Cfr. BEN JONSON: « *A Poet is that, which by the Greeks is call'd κατ'ἔξοχὴν, ὁ ποιητῆς a Maker, or a fainer: His Art, an Art of imitation, or faining; expressing the life of man in fit measure, numbers, and harmony, according to Aristotle: From the word ποιεῖν, which signifies to make or fayne. Hence, he is call'd a Poet, not he which writeth in measure only; but that fayneth and formeth a fable, and writes things like the Truth. For, the Fable and Fiction is (as it were) the form and Soul of any Poetical work, or Poem* ». Da *Timber, or Discoveries*, in J. E. SPINGARN: *Critical Essays of the XVII Century*, Oxford, 1908, vol. I, p. 50.

Cfr. *ibidem*, p. 29: « *Poety and Picture are Arts of a like nature, and both are busy about imitation. It was excellently said of Plutarch Poetry was a speaking Picture and Picture a mute Poesy. For they both invent, fayne, and devise many things...* ».

Cfr. BACON: *The Advancement of Learning*, II, IV, 2: « *poesy feigneth acts and events greater and more heroical (than history)* ».

<sup>39)</sup> Cfr. ORAZIO: *Ars Poetica*, 317-18:

*Respicere exemplar vitae morumque iubebo  
Doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces.*

<sup>40)</sup> Cfr. B. WEINBERG, *op. cit.*, vol. III, p. 800.

<sup>41)</sup> Tutta la *Preface to Shakespeare* tende a considerare il dramma esclusivamente come finzione prodotta dall'immaginazione, eliminandone così del tutto l'aspetto imitativo o rappresentativo. Ma come potremmo identificarci coi personaggi o provare comunque una qualsiasi reazione, se non esistesse un legame ineliminabile, per quanto tenue e misterioso, fra la nostra vita e la loro?

<sup>42)</sup> Sidney infatti non fa alcuna distinzione sostanziale fra poesia in versi o in prosa (« *it is not rhyming and versing that maketh a poet* ») e giudica la *Ciropedia* di Senofonte e le *Etiopiche* di Eliodoro *absolute* (cioè « perfetti ») *heroical poems*.

<sup>43)</sup> Non mancano certo, soprattutto nell'ultima parte dell'*Apology*, spunti di critica sia normativa sia pratica, cioè riguardante singole opere (*appreciative criticism*); ma il nucleo fondamentale del saggio s'impignera sulla teoria estetica vera e propria.

<sup>44)</sup> Cfr. S. HARKNESS: *The Prose Style of Sir Philip Sidney*, in *Univ. of Wisconsin Studies*, Madison, 1918, pp. 57-76.

<sup>45)</sup> « *Now therein of all sciences... is our poet the monarch. For he doth not only show the way, but giveth so sweet a prospect into the way as will entice any man to enter into it. Nay, he doth, as if your journey should lie through a fair vineyard, at the very first give you a cluster of grapes, that full of that taste you may long to pass further. He beginneth not with obscure definitions, which must blur the margin with interpretations, and load the memory with doubtfulness. But he cometh to you with words set in delightful proportion, either accompanied with, or prepared for, the well-enchanting skill of music; and with a tale, forsooth, he cometh unto you, with a tale which holdeth children from play, and old men from the chimney-corner; and, pretending no more, doth intend the winning of the mind from wickedness to virtue.* »

<sup>46)</sup> « *But now, indeed, my burthen is great — dice Sidney nella parte apologetica del saggio — that Plato his name is laid upon me, whom, I must confess, of all philosophers I have ever esteemed most worthy of reverence; and with great reason, sith of all philosophers he is the most poetical.* » E altrove: « *Plato... whom, the wiser a man is, the more just cause he shall find to have in admiration* ».

Di Aristotele ha una grande considerazione («... thus far Aristotle. Which reason of his, as all his, is most full of reason»), ma ovviamente solo come filosofo: e sappiamo quale brutta figura facciano i filosofi rispetto ai poeti: «For his (the philosopher's) knowledge standeth so upon the abstract and general, that happy is that man who may understand him, and more happy that can apply what he doth understand»; e ancora: «the philosopher teacheth, but he teacheth obscurely, so as the learned only can understand him; that is to say, he teacheth them that are already taught».

## NOTE

### *A PROPOSITO DEL «CENTÓN EPISTOLARIO»*

Desidero dar notizia, in questa breve nota, di una lettera che mi risulta inedita, di J. A. de Vera, conte della Rocca, ad Andrés de Uztarroz, e che reca la data del 20 agosto 1650.

In tale data il Vera si trovava sicuramente in Spagna, dopo il soggiorno italiano documentato in un mio recente lavoro.<sup>1)</sup>

Era stata una delle mete della mia ricerca, soprattutto di quella riferita al lungo periodo veneziano, la testimonianza della supposta compilazione da parte del conte spagnolo del famoso *Centón epistolario* che reca il nome di Bachiller de Ciudad Real come autore, e i dati editoriali di Burgos 1499.<sup>2)</sup>

A Venezia, tuttavia, non mi fu possibile trovare qualche documento che me ne fornisse la piú lontana prova: neppure un'allusione apparve nelle «riferte» dei confidenti agli Inquisitori di Stato, tanto ricchi invece di altri particolari a proposito dell'ambasciatore spagnolo; neppure nel ricco carteggio diplomatico, ufficiale e confidenziale, sia del conte al suo governo e viceversa, sia degli ambasciatori veneti alla Serenissima e viceversa, sia del conte agli amici, in Italia e altrove, ho trovato la minima traccia a proposito di quell'opera tanto discussa.

La lettera di Juan Antonio de Vera si trova alla Biblioteca Nazionale di Madrid, fa parte del grosso plico della corrispondenza di A. de Uztarroz segnato ms. 1839, e contiene un importante accenno al *Centón epistolario*; il conte della Rocca promette infatti all'Uztarroz di mandargli la raccolta di epistole del Baccelliere perché esse, scritte «sin artificio ni cuidado, dicen muchas verdades».

Dunque, non solo il conte possedeva queste cento e piú lettere del Baccelliere, ma si preoccupava di diffonderle e di assicurare la loro autenticità dichiarando, con grazia noncurante, che può essere il risultato di un dissimulato calcolo, come esse fossero ingenue, del tutto prive di secondi fini.

Sappiamo invece che nel *Centón* non si trascura un'occasione per mettere in risalto la casa dei Vera, e proprio questo fatto fu quello che, assieme ad altri dettagli, portò numerosi critici a sospettare fortemente ed anche ad asserire che il conte della Rocca ne fosse l'autore.

La lettera ad Andrés de Uztarroz accompagna l'invio di un libro di cui non si conosce il titolo, ma per il quale il conte provava interesse, forse perché era

frutto della sua penna. Esso aveva ricevuto l'elogio di Josef Pellicer,<sup>3)</sup> e si trovava ora nelle mani di Uztarroz.<sup>4)</sup> Vi si danno notizie genealogiche, soprattutto sul capostipite Ruy Martínez de Vera. Per convincere maggiormente l'erudito aragonese della importanza della propria famiglia, il conte della Rocca adduce però altre prove, attraverso notizie riscontrabili nel *Centón epistolario*, libro che invece — proprio per la misurata astuzia con cui lo definisce — si ritorce contro la volontà dell'autore di svincolarlo da se stesso.

Riteniamo quindi che la lettera contenga uno dei tanti elementi di giudizio, e non fra i più trascurabili, un elemento che va a sommarsi a quelli posseduti ed esaminati dai critici finora. In particolare essa può essere considerata complementare a quella di A. Hurtado de Mendoza pubblicata da G. Davies,<sup>5)</sup> in cui è contenuta un'altra allusione al *Centón epistolario*: la testimonianza offertaci dall'autore stesso, cioè del conte della Rocca in questa sua lettera, è però fatta in prima persona, e non desunta da terzi. Se inserita, come dev'essere, nel gioco delle manovre a doppio effetto di cui sappiamo che il Vera fu maestro, allora — ripeto — il tono leggero e assai disinvolto della citazione va considerato come un serio indizio di carica intenzionale: avrebbe lo scopo di far passare più facilmente come documento delle glorie dei Vera un parto elaboratissimo del proprio ingegno.

Il testo della lettera è il seguente:

Con haber V.M. rezibido el libro, no tengo mas que cuydar del. No remito aprovaçiones de teologos porque el que V.M. dize bastara a onrar un Concilio. Tampoco remito a V.M. el elogio que el cronista Pellizer hizo porque estando en manos de V.M. no le faltará nada al autor del libro, de autoridad, particularmente auiendo sido jefe del linaje de Vera Ruimartinez de Vera. Vino a Castilla por ayo y Mayordomo mayor del señor Infante don Henrique Maestre de Santiago, como consta de las mercedes y privilegios de mi casa que fundó en Estremadura el dicho Ruimartinez de Vera. Y así como ya era conozido a la memoria del nobilissimo istoriador Zurita, la memoria que dicen del linaje de Vera hasta supo reconozarla V.M., la que continuará desde entonzes acá. Don Ruimartinez de Vera fue gran cavallero en Aragón y Castilla, y su sucesor no ha desmerezido. Y si V.M. no tiene el Epistolario del Bachiller de Ziudad Real, medico del rey don Juan el 2º, se lo enviaré, y allí verá tantas cosas curiosas, porque como es libro que se hizo de cartas que se escrivieron sin artificio ni cuidado, dizen muchas verdades, y dichosa V.M. muchos años como desea Ud.

*Bruna Cinti*

<sup>1)</sup> V. *Letteratura e politica in Juan Antonio de Vera, ambasciatore spagnolo a Venezia (1632-42)*, Collana di Ca' Foscari, Venezia, 1966.

<sup>2)</sup> Per tutta la questione rimando ancora al mio citato lavoro, p. 129 e nota 1 della parte seconda, p. 167.

<sup>3)</sup> Josef Pellicer fu « cronista mayor del reino », e successe a Leonardo de Argensola nel 1640 in questa carica, essendogli inoltre conferita quella di « examinador y revisor general de historia y crónicas de cada reino », cioè di quello di Castiglia e di Aragona. Si ricorda di lui, oltre alle duecento opere che scrisse, l'edizione molto accurata che fece del *Quijote*. Fu il primo che fece conoscere il luogo e l'anno di nascita di Cervantes.

<sup>4)</sup> Juan Francisco Andrés de Uztarroz è definito da Ricardo del ARCO Y GARAY (in *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, Madrid, C.S.I.C., 1942; in *El poeta aragonés Juan de Moncayo, marqués de San Felices*, B.R.A.E., enero-abril 1950 e anche altrove) cronista dello stesso regno di Aragona. L'Enciclopedia Espasa-Calpe lo ricorda invece come archivista municipale, carica di grado inferiore a quella su menzionata, poiché i « cronisti », cioè gli storiografi ufficiali, dipendevano direttamente dal re, ed erano due per il regno di Castiglia ed uno per quello di Aragona. Ma è certa la definizione di R. del Arco, il quale dà i testi di censura di opere datate in Saragozza intorno al 1650, che recano il titolo dell'ufficio espletato dall'Uztarroz. Si dedicò a molti lavori storici e critici, includendo in quest'ultimo settore anche la poesia (fra l'altro *Defensa de la poesía española, Errores que introduce en las obras de don Luis de Góngora don García Salcedo su comentador*, per cui è stato studiato in particolare dai gongoristi).

<sup>5)</sup> *Una carta inédita de Antonio Hurtado de Mendoza al Conte-duque de Olivares*, in « Hispania », 1959, num. LXXIV, nota 2.

« LES CAQUETS DE L'ACCOUCHÉE » (1623)<sup>1)</sup>

Ho fra le mani un volumetto rilegato in tela rossa, con le pagine giallastre e i capitoli ornati di fregi barocchi: è la raccolta satirica: *Les caquets de l'accouchée*, nell'edizione del 1855. Non è stato facile trovarla, a Parigi. Si tratta dell'edizione più interessante dell'opera perché « revue sur les pièces originales et annotée par M. Edouard Fournier » noto per le sue ricerche sui regni di Enrico IV e Luigi XIII e autore di studi eccellenti sulla storia della città di Parigi (*Variétés historiques et littéraires*). Il volume si apre con una introduzione di Le Roux de Lincy, riassuntiva e chiarificatrice, e si chiude con un'appendice che comprende *L'anti-caquet*, *Les essais de Mathurine* e *La Sentence par corps*, composizioni satiriche, opera di anonimi, ispirate dall'argomento stesso di *Les caquets*. Alla fine del volume una *Table analytique* per aiutare il lettore a comprendere nomi e fatti.

Le otto parti (o meglio *Journées*) che formano la raccolta satirica sono state pubblicate separatamente nel 1622 e riunite poi in un unico volume nel 1623. Nel corso del '600 si sono avute altre edizioni che hanno alterato, però, a volte, il testo originale e contengono degli errori. Segnaliamo inoltre l'edizione di Metz del 1847, l'edizione Jouaust del 1848 e un'edizione di lusso del 1941.

Non si conosce il nome dell'autore di *Les caquets de l'accouchée*: egli giudicò più prudente restare nell'anonimo. Nel suo discorso *Au lecteur curieux* egli sottolinea il fine morale dell'opera e si dice « colloqué en un rang qui le separe du vulgaire »; si pensa che fosse un magistrato, ma non sono che supposizioni. È certamente l'autore delle tre prime giornate, che hanno un tono omogeneo: le migliori della raccolta; le altre, pare, non sono di una sola mano. L'autore o gli autori non rivelano il loro nome ma, quasi per rivalsa, si dilungano nel titolo: *Recueil general des caquets de l'accouchée ou discours facecieux où se voit les moeurs, actions et façons de faire de ce siècle, le tout discouru par Dames, Damoiselles, Bourgeoises et autres, et mis par ordre en VIII après-dinées, qu'elles on fait leurs assemblées, par un Secretaire qui a le tout ouy et escrit; avec un discours du relevement de l'Accouchée. Imprimé au temps de ne se plus fascher M.D.C.XXIII*. Ho trascritto per intero il contenuto del frontespizio del testo originale, modernamente riassunto in *Les caquets de l'accouchée*, non perché la sua lunghezza desti meraviglia (dilungarsi è nell'uso del tempo), ma perché nel titolo viene esposto

chiaramente un piano, un vero e proprio programma che l'autore seguirà alla lettera riuscendo ad imbastire con arguzia «une excellente étude de moeurs»,<sup>2)</sup> («mœurs, actions et façons de faire de ce siècle...») una delle migliori raccolte satiriche del tempo, nettamente superiore, dice Reynier,<sup>3)</sup> ad altre opere simili della stessa epoca, p. es.: *La femme en couche*, gli *Exercices de ce temps* (1626), *Le caquet des Poissonnières* (1621-22), *Le caquet des femmes du faubourg Montmartre* (1622) e, una decina d'anni più tardi, *Les amours, intrigues et cabales des domestiques des grandes maisons de ce temps*.

Perché «caquets» e perché «accouchée»? Il Littré spiega che «caquet», voce onomatopeica, «se dit au propre du cri de la poule qui pond ou a pondu» e aggiunge (questo c'interessa) «par extension et familièrement, se dit du babil dans la chambre d'une accouchée, du babil des perroquets et de tout babil futile ou médisant». Il termine significa quindi ciarla e, più particolarmente, chiacchiere venate di maldicenza di donne riunite attorno al letto della puerpera. L'«accouchée» è la puerpera.

Quello di riunirsi per alcuni giorni di seguito nella camera della donna che è appena diventata madre, per festeggiarla e rallegrarla con amene conversazioni sui fatti del giorno, è un uso che risale al Medioevo. Si ornava splendidamente con tappezzerie e arazzi la stanza della «gisante»; essa stessa veniva abbigliata riccamente; si accendevano delle fiaccole per illuminare, nella notte, il pasto — vino aromatizzato (hypocras) e pane — preparato per le fate che dovevano elargire doni al neonato. Uso in voga fra i nobili e poi fra la borghesia ricca e meno ricca. Christine de Pisan ne parla nel *Trésor de la cité des dames*. L'autore delle *Quinze joyes du mariage* descrive con ironia la fatica del povero costretto a saziare tante bocche e frastornato dalle chiacchiere. Nei *Poèmes des droits nouveaux*, Guillaume Coquillard, poeta della seconda metà del XV secolo, ritrae in modo caricaturale il consesso di dame e damigelle il cui linguaggio si sta involgarendo. In un dialogo del 1512 Roger de Collerye accenna alle pietanze prelibate che si gustano presso il letto dell'«accouchée». Estienne Pasquier nelle *Ordonnances d'amour* descrive il genere di conversazione di tali assemblee e Henry Estienne chiama «caquetoires» le sedie delle rumorose visitatrici.

Le comari di *Les caquets de l'accouchée* sono in massima parte borghesi, della borghesia ricca e non ricca (se si eccettuano alcune dame di qualità che vengono in visita nelle ultime giornate e la «folle» di Marie de Médicis, Mathurine, che fa una rapida comparsa). Donne, borghesi e parigine («Il n'est bon bec que de Paris...»), esse cicalano senza posa: dotate di solido buon senso, di saldi principi, esse censurano fatti e costumi dell'epoca; di spirito sostanzialmente retrogrado si oppongono ad ogni novità che può sconvolgere il loro piatto universo: non ammettono quindi né fantasie né bizzarrie attaccate come sono al concreto; rispettose dell'autorità civile e religiosa, si azzardano però, qualche volta, con lo spirito mordace e *frondeur* del loro ceto, a criticare governo e religione; parsimoniose, attaccate al denaro, sono però attirate da vestiti ed equipaggi eleganti; sottomesse al-

l'uomo, ascoltano tuttavia divertite l'apologia della donna fatta da una dotta damigella che esalta Giovanna d'Arco; non vogliono parlare di argomenti troppo seri riservati al sesso forte, ciò nonostante discutono di politica, di guerre, di assedi, di riforme, di libri e di autori. Attraverso queste chiacchiere senza ordine né coerenza appare perciò pienamente «l'esprit de la collectivité». <sup>4)</sup> La satira sociale non offre novità alcuna per chi conosca satire e romanzi realisti del tempo; è la solita denuncia del dilagare del malcostume: abusi di personaggi potenti, favoriti, tesoriere, finanziari; arricchimenti illeciti, venalità nel commercio delle cariche, irragionevole corsa al lusso, scadimento della giustizia, scandali che coinvolgono nobili e borghesi (argomento questo delle ultime giornate meno significative delle precedenti). L'interesse della raccolta non sta certo in questo né in quelle continue allusioni a fatti e persone dell'epoca che, malgrado lo sforzo di E. Fournier, non riusciamo sempre a comprendere e che appesantiscono la conversazione. La sostanza del libro deve essere ricercata in altro.

Singolare è la premessa paradossale che apre il volume. Vi si parla di una strana malattia dell'autore che, per rimettersi completamente, dovrà, a detta dei medici, recarsi sovente «en sa maison des champs pour secoüer l'oreille de la tulippe et du martigon», bere del «vin clairret», andare a teatro, oppure, rimedio efficacissimo, «tascher à accoster quelqu'une de ses parents ou amies ou voisines, accouchées...». L'inizio è una risata e il racconto continua sul filo dell'assurdo ingarbugliandoci in «un étrange fouillis qui présage le burlesque». <sup>5)</sup> Il malato si precipita da una cugina puerpera, in «rue Quinquempoix», si nasconde dietro una tenda vicino al letto e, con lo scopo di riacquistare la salute, ascolta attento e divertito! «... A une heure attendant deux...», arrivano le signore in visita e prendono posto «chacune selon son rang et dignité»: in prima fila le più qualificate, impettite e consce della loro importanza, sedute su degli sgabelli; vicino alla porta le rosee serve («une petite esmerillonnée de servante...») che hanno di tanto in tanto diritto ad interloquire. Le dame non sono sempre le stesse, cambiano ogni pomeriggio, ma la scena è sempre uguale; il quadro si ricompone ad ogni giornata con monotona regolarità. Il mordente non è certo dato da quell'assemblea statica che rimane nell'indistinto e si sistema ogni giorno come in una stampa di Abraham Bosse, <sup>6)</sup> bensì dal rimbalzare delle battute di un dialogo non orchestrato ma piacevole, sostenuto da una lingua gustosa, vigorosa, non ancora passata al setaccio, condita di termini popolari, di proverbi, di sentenze del buon tempo antico, una lingua che meriterebbe uno studio approfondito. Non sempre quello di cui si discorre è degno di nota, ciò che conta è il potere evocatore della chiacchiera che con un cenno, un'allusione, fa balzare davanti ai nostri occhi una realtà lontana nel tempo ma presente e viva perché viva e reale è la cornice scelta dagli autori della raccolta. Il Pont-Neuf brulicante di «petit peuple de toutes sortes d'estats» che fa ressa attorno ai ciarlatani Mondor e Desiderio Descombes «qui n'a pas bonne trongne»: le loro grida di venditori di fumo che si mescolano a «une grande confusion, meslée de querelles et de batteries». Parigi illuminata dai fuochi d'artificio

delle feste per la canonizzazione di Santa Teresa (luglio 1622), dai bagliori del grande fuoco « de la Saint-Jean » acceso in piazza di Grève (si allude forse, dice il Fournier, ad una circostanza precisa: nel 1620 Luigi XIII si recò infatti in quella piazza per accendere il fuoco della festa di San Giovanni), dall'incendio del Pont-au-Change distrutto nella notte del 24 ottobre 1621. Parigi incupita dalla miseria, da mendicanti che abbisognano di ospizi, da « vagabonds et courreurs de nuit qui pillent, vollent, destroussent ». Parigi con le sue strade chiassose, le sue botteghe, con le sue mercantesse svelte di lingua che attendono ansiose il ritorno in città della splendida Corte rimasta troppo a lungo lontana; Parigi con le sue piazze ariose testimoni delle imprese di Tabarin che per l'appunto in « place Dauphine » propina piroette e lazzi scurrili; Parigi con le sue viuzze segrete ove scivolano furtive le borghesi velate dal « masque » riservato alle nobildonne.

Le « caqueteuses » non hanno dei veri volti, una loro fisionomia: alcune sono sommariamente tratteggiate in rapidi profili dettati da un realismo di dettaglio, abile anche se del tutto esteriore: la madre saccente della puerpera che si lagna d'aver troppi nipoti, « de voir tant de canailles à sa queue »; la puerpera languida, innervosita dalle chiacchiere, che modera i toni troppo accesi; « la vieille qui avoit fait son temps » che pur tuttavia resta battagliera; « la jeune brunette qui vend de l'encre nouvelle sur le pont » e la sa lunga; « une jeune marchande... qui a emmoysé (!) son mary... »; « une bonne mère qui avoit son chaperon destroussé à la mode ancienne... » ecc.

Nella prima giornata entra in scena una donna « maigre, pasle, melancolique et pleine d'inquietude » che se ne sta in disparte e non parla. È un'ugonotta che nel corso di questo pomeriggio si limita, quando l'attaccano, a difendere a spada tratta la sua religione « si douce à supporter... ». Ma nella seconda giornata l'atmosfera si riscalda: una gobba viene accusata di aver letto la Bibbia, fonte di errori e, subito dopo, tutta l'assemblea di donne si scaglia contro un'altra ugonotta che conosce a fondo i testi di Calvino, Clément Marat, Bèze: una vecchia borghese, in special modo, si scatena, facendosi portavoce del pensiero di tutte. L'accento accorato della risposta dell'ugonotta apre una disputa appassionante fra le esponenti di due mondi: quello tormentato della riformata e il mondo intollerante della borghese che difende il suo benessere, la sua tranquillità. L'angoscia dei perseguitati da un lato, l'indignazione del popolo di Francia, dall'altro, esacerbato da tanti anni di guerre e di disordini. « N'est-ce pas une estrange chose », dice l'ugonotta, « qu'on en veut tant à notre pauvre religion? On nous appelle libertins, cruels, acariastres, imposteurs, semeurs de zisanies, la peste des Estats et l'origine de tous les mal'heurs qui ont inondé par toute la France, et toutesfois il n'y a rien de plus simple que nous: nous ne demandons que la paix; nous ne cherchons que concorde et fraternelle amitié... ». E la borghese: « ... si vous voulez parler avec vérité et sans passion, d'où sont venues toutes les guerres civiles qui ont ruiné et deserté toute ceste monarchie depuis quatrevingt ou cent ans? Votre religion n'a-t-elle pas allumé le feu aux quatre coins de la France? N'avons-nous pas vu

(au moins mon père me l'a dit cent fois), depuis l'avènement du roy Henry II à la couronne jusqu'à maintenant, tout ce royaume bouleversé de fond en comble pour votre subject?... ».

Non quindi solo « facétie divertissante »<sup>7)</sup> *Les caquets de l'accouchée* ma, come scrive Le Roux de Lincy nell'introduzione, eco fedele del loro tempo. Ritroviamo negli accenti di questa disputa l'accorata eloquenza delle *plaintes* di tanti autori sulle miserie della Francia straziata da lotte fratricide. Tale acceso dibattito eleva il tono e il valore stilistico della raccolta satirica.

L'autore, però, non ama il dramma: egli si affretta ad affogare l'inquietudine che serpeggia nell'assemblea nella ripresa rapida di una conversazione « extravaguée tantost de çà, tantost delà ». Un tentativo di sdrammatizzare l'atmosfera l'aveva già fatto nel pieno della disputa: tale va considerato, pensiamo, l'incidente del cane Calvino. La povera bestia crede di essere chiamata e comincia ad agitarsi, provocando la confusione dell'irriverente proprietaria che si affretta a nascondersela fra le vesti: « Un petit chien qu'une certaine damoiselle de la rue Saint-Paul portoit pour passe-temps, entendant parler de Calvin, leva la teste, croyant qu'on l'appelast, car c'estoit son nom... ».

*Bruna Pieresca*

<sup>1)</sup> *Les caquets de l'accouchée*, éd. Jannet, Paris 1855.

<sup>2)</sup> A. ADAM: *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, I, éd. Domat-Montchrestien, Paris 1948, p. 141.

<sup>3)</sup> C. REYNIER: *Le Roman Réaliste au XVII<sup>e</sup> siècle*, Librairie Hachette, Paris 1914, p. 117.

<sup>4)</sup> C. REYNIER: *op. cit.*, p. 111.

<sup>5)</sup> P. BRUN: *La Bourgeoisie au XVII<sup>e</sup> siècle d'après « Les caquets de l'accouchée »*, in « Revue d'histoire littéraire de la France », IV (1896), pp. 192-203.

<sup>6)</sup> Abraham Bosse riprodusse in una stampa della sua raccolta *Mariage en ville* una scena di *Les caquets de l'accouchée*.

<sup>7)</sup> *Le Roux de Lincy*, in *Les caquets de l'accouchée* avec une introduction par M. Le Roux de Lincy, éd. Jannet, Paris, 1855, p. XXII.

## RECENSIONI

T. DE AZCONA: *Isabel la Católica*. B.A.C., Madrid 1964, pp. 765.

I miti spesso sono pericolosi, anche se, a volte, utili. « Isabel la Católica », già passata alla storia in questa sua accezione, è il grande Mito della Spagna; non si possono fare distinzioni tra storia, letteratura e politica: nella sua persona si accentrano questi tre campi, che molti studiosi oggi cercano di isolare l'uno dall'altro, equivocando e limitando così la natura di ognuno.

Sotto il regno di Isabella « mito » tutto si unifica e si riordina: i regni iberici diventano « la Spagna », la religione diventa « una », le strutture dello Stato si delineano, il potere si accentra, i feudatari appaiono tutti sotto la stessa luce, chi più, chi meno messo a fuoco da artisti come Fernando del Pulgar o Pérez de Guzmán. Naturalmente questo è solo un accenno a quello che si operò al tempo di Isabella; se lasciassimo correre la penna dietro a questa immagine di donna-regina, potremmo ripetere (coniare è ormai difficile) altri luoghi comuni creati per questa grande figura.

Ebbene, tutta questa enfasi e tutta questa infiammata esaltazione mancano del tutto nel libro di padre Azcona: non vi si trovano né il mito, né il romanzo, che, quasi inevitabilmente, spuntano negli altri studi fatti su Isabella di Spagna. Se

ne rimane stupiti e ammirati e forse un po' delusi per questo voluto e fermo controllo di elementi sentimentali o tradizionali.

Isabella rimane sullo sfondo dello studio, condotto con rigida osservanza allo schema prefissato: ogni capitolo, suddiviso organicamente in sottocapitoli, forma un'entità a sé, che esaurisce l'argomento che gli ha dato luogo. Solo due capitoli hanno lo stesso orizzonte: il VII e l'VIII, che trattano della situazione ecclesiastica di quell'epoca. Non ci si meraviglia molto di questo procedimento; basti osservare che su tredici capitoli, in cui è suddiviso lo studio, ben quattro sono dedicati alla Chiesa.<sup>1)</sup>

L'approfondimento di questo tema risulta nuovo in uno studio dedicato a Isabella la Cattolica, ed encomiabile; non a caso le fu dato questo appellativo e certo non a caso chi scrive è un sacerdote e vive e produce nella Spagna di oggi. A questo proposito, mi sia concesso notare come tutti gli studi su Isabella, in special modo quelli di autori spagnoli, facciano coincidere la grandezza della vera Spagna con il regno di questa regina,

<sup>1)</sup> Cap. VI, *Unidad religiosa e Inquisición*; cap. VII, *El hecho eclesiástico y el Estado nuevo. Elección de Obispos*; cap. VIII, *El hecho eclesiástico y el Estado nuevo. Reforma del Clero*; cap. X, *La acción de Isabel en la reforma de monasterios y órdenes religiosas*.

senza prendere in considerazione il periodo di storia, ben lungo e pieno di vita e di fermenti, a lei precedente; oso dire che la vera Spagna era quella delle tre religioni, quella che formò Isabella, che le dette quell'intelligenza, quella forza e quello spirito di riforma che le fecero formare una Spagna nuova, grande, ma «addomesticata», e quindi duttile alla magnificenza di un impero e alla opulenza di una inesorabile decadenza.

Le fonti, di cui si serve Tarsicio de Azcona, non sono solo le tradizionali: le cronache di Carrillo de Huete, Díez de Games, Alonso de Palencia, F. del Pulgar, Bernáldez, Diego de Valera, la «crónica incompleta», annotata da Puyol, ma anche documenti inediti, molto interessanti e studiati con grande serietà.

Al contrario, anche se non sempre con ragione, si serve con molta prudenza e spesso con diffidenza delle cronache contemporanee a Isabella.<sup>2)</sup> È da rilevare che questa diffidenza verso le cronache antiche si tramuta in ostilità, quando accenna a un grande storico moderno: J. Vicens Vives, di cui parla in questi termini: «... la historiografía española ha dado un gran paso..., sobre todo en el más reciente biógrafo del Rey Católico. Pero nótese bien: este estudio, además de sus notables lagunas, ya que no habla del punto de vista eclesiástico romano y castellano, ni..., ni..., ha de quedar constantemente superado por las nuevas aportaciones documentales».<sup>3)</sup>

Va notata l'obiettività di padre Azcona nella sua esposizione dei fatti: affronta, basandosi sui documenti di cui parliamo poc'anzi, questioni difficili, come la legittimità della principessa Juana e il matrimonio di Isabella e Fernando; in

entrambi i casi, sia la Curia, sia la futura regina di Spagna ne escono onorevolmente.<sup>4)</sup> Per quello che riguarda la successione al trono di Castiglia non c'è una presa di posizione chiara, né per Isabella, né per Juana, anche se vengono esposte chiaramente le ragioni dell'una e dell'altra, e se viene, più che difesa, presentata al lettore la legittimità di colei, che fu chiamata la «Beltraneja».<sup>5)</sup> Forse sarebbe più giusto dire che Juana viene riconosciuta «storicamente» come principessa di Castiglia (come dice lo stesso autore nell'intitolare un paragrafo di questo III sottocapitolo: «Bautismo histórico de Juana de Castilla»), e «... la fisonomía moral de Isabel no sufre detrimento» e «no tiene nada que temer de una valorización más justa de su hermanastro Enrique IV y de su sobrina...».<sup>6)</sup>

Si deve notare un congruo arricchimento di documentazioni in ogni capitolo di questo studio mediante l'apporto del minuto esame di ogni mossa dei nunzi apostolici e dei messi pontifici in Spagna, oltre all'attenta analisi di molte bolle pontificie.

Non esauriente, invece, appare lo studio della «guerra de Granada», a cui è dedicato il capitolo IX, nel quale si trova un sottocapitolo per il finanziamento della guerra (in cui si sottolinea il contributo della Chiesa), redatto in gran parte in base a documenti dell'Archivio di Simancas. Qui si nota una certa contraddizione dell'autore, che tralascia di elencare tra i mezzi usati per il finanziamento le imposte a mori ed ebrei, perché «no tuvieron esa finalidad específica» (!),<sup>7)</sup> mentre prima aveva sottolineato, a difesa di una Isabella ritenuta «irreme-

<sup>2)</sup> Cap. I, p. 43, n. 121; cap. IV, p. 306, n. 264; cap. IV, p. 283; cap. IX, p. 508, n. 22.

<sup>3)</sup> Cap. IV, p. 229.

<sup>4)</sup> Cap. III, p. 130, n. 2; cap. III, p. 160, n. 3.

<sup>5)</sup> Cap. I, pp. 44-45, n. 5.

<sup>6)</sup> Cap. I, p. 45.

<sup>7)</sup> Cap. IX, p. 536.

diabilmente puritana e intransigente», <sup>8)</sup> che nel suo esercito «lo mismo que hubo criminales, hubo hombre y dinero judío». <sup>9)</sup>

Un altro sottocapitolo (venti pagine contro le cinquantotto dell'intero capitolo) è dedicato al «Nuevo orden civil y religioso», la prima parte del quale (ordine civile) è trattata in cinque pagine.

Il libro continua con altri quattro capitoli: il X, a cui abbiamo già accennato, l'XI, espulsione dei giudei, il XII, Isabella e la scoperta dell'America e l'ultimo, dedicato agli ultimi dieci anni della vita di Isabella, il quale si chiude con la sua morte.

In appendice troviamo pubblicati quattro documenti inediti molto interessanti, tutti giacenti nell'Archivo General de Simancas: Relazione delle rendite della Corona di Castiglia; Inquisitori della città e dell'Arcivescovato di Siviglia; Memoriale di Fray de Talavera per la comunità moresca di Granada; Memoriale sopra la ribellione moresca di Granada e Alpujarras.

Concludendo, i meriti principali dello studio di padre Azcona sono: il suo sforzo, a volte felice, di chiarire i problemi mediante un accurato reperimento di documenti e fonti, che vengono scelti ed esaminati con accuratezza e lo zelo encomiabile di considerare i molti aspetti di ognuno degli argomenti trattati, sempre suffragando la sua esposizione con documenti del tempo. Sarebbe stato opportuno un maggiore impegno di carattere personale per dare un'interpretazione storica degli avvenimenti.

*Maria Camilla Bianchini*

<sup>8)</sup> Cap. IX, p. 517, n. 45.

<sup>9)</sup> *Ibid.*

CARMEN CONDE: *Once grandes poetisas américohispanas*. Ediciones Cultura hispánica, Madrid 1967, pp. 631.

Recentemente uscito dalle stamperie ed esposto nelle vetrine librerie madrilene, questo libro di Carmen Conde si fa scegliere «a volo», invitante nella candida primizia della sua veste. Certo il nome della sua autrice, una poetessa (e che poetessa!) e il titolo che sovrasta il bel disegno di stile emblematico della poesia come donna, rende più pensoso il nostro dapprima solo curioso appressarci a quest'opera. Difatti la Conde difende, nel suo prologo e all'interno del lavoro, la legittimità della distinzione fra poesia maschile e poesia femminile, pur ammettendo eguaglianza di base di giudizio in ciò che si riferisce a categoria di linguaggio. Ogni sesso deve dire «il proprio», asserisce: ciò che dicono queste donne solo delle donne potevano esprimerlo.

Ma l'ultima asserzione serve a discriminazioni contenutistiche, pensiamo, se la base di giudizio si stabilisce solo sulla categoria di «linguaggio»: ecco però che la Conde ci viene incontro per porgere il suo aiuto alla nostra perplessità completando in altro luogo l'affermazione precedente: la donna manifesterebbe una maggiore aderenza soggettiva, che non l'uomo, alla propria espressione poetica, il che vuol dire che meno dell'uomo è capace di svincolarsi da se stessa, dal proprio «soporte humano». Tiriamo dunque la conclusione: una distinzione vera e propria sarebbe solo lecita — per quanto ci sembra — in sede contenutistica, perché in sede formale qualunque poesia, come qualsiasi manifestazione del linguaggio, potrebbe definirsi «maschile» o «femminile» a seconda della resa in campo espressivo nel senso prima indicato.

Ma non è ancora esattamente così: questa conclusione pecca forse di eccessiva rigidità logica, perché bisognerà tenere in conto che lo svincolamento dalla propria soggettività, o meglio il grado di vigilanza sul proprio prodotto poetico, coinvolge tutta una rete di sensibilità che ha la sua fonte nell'appartenenza ad un sesso piuttosto che all'altro.

L'esempio strepitoso di Teresa de Avila, il linguaggio mistico intensissimamente spirituale, non vale però a farci dissentire una volta per tutte da queste distinzioni e concessioni, da questi bilanciamenti calibrati tanto sottilmente? Caso raro, se non unico, quello di Teresa di Castiglia, aggiungiamo poi, commentando mentalmente.

In Ispanoamerica, continua la Conde, dopo Sor Juana Inés de la Cruz e la Avellaneda, le poetesse americane passarono ad esprimere — pur non lasciando inutilizzate la tecnica e gli strumenti verbali offerti dagli esempi precedenti — contenuti nuovi, che superarono le trite frontiere dei temi abituali.

Fu una specie di capovolgimento della radice originaria a dare il volto a queste nuove Terese d'America, le quali sentirono ed espressero un mondo di misticismo vegetale e corporeo, quando non giunsero alle deliranti esaltazioni oniriche di Delmira Agustini, pervase della luce della subcoscienza.

Da Delmira inizia la serie antologica delle presentazioni che include undici poetesse di cui in Europa solo alcune godono di celebrità — i casi della Mistral e di Juana de Ibarbourou sono i più noti — mentre il loro canto merita di essere diffuso, giungere a questa nostra sponda e al cuore della nostra gente. Carmen Conde è facilitata in questa sua opera di divulgazione dalla comune lingua spagnola che le permette immediatamente di stabilire il colloquio poetico attraverso

l'oceano: la presente recensione può solo costituire un invito a successive traduzioni perché sia possibile, per opera di un linguaggio ricreato, lo sbocciare del fiore poetico nella nostra terra. Sarebbe un « altro » fiore, dal lungo stelo pendulo sulle azzurre onde, attaccato alla stessa comune radice, ma di diverso profumo.

Il prologo della Conde parla di un ricco stuolo di poetesse di cui l'Ispanoamerica può vantarsi e di cui viene presentata sommariamente la figura e l'opera. L'austera selezione delle « undici » è dolente di non poter accogliere le voci sorelle della stessa terra, e si augura che il libro non sia altro che il primo di una lunga serie. Le poetesse ispanoamericane, dice, parlano ora con accento proprio, cantano un loro autentico mondo. Certamente quello che si apre in queste circa settecento pagine è dei più originali ed avvincenti: Delmira Agustini ed Alfonsina Storni parlano sul bordo dell'abisso, con voce turbatrice di sogno e di mistero: e non fu purtroppo artificiale il loro linguaggio — che del resto, e prima di tutto, è dimostrato dalla rispondenza interna e dalla sapienza espressiva che escludono l'artificio stesso — perché la negazione continua della realtà che in esso si opera fu attuata fino alla volontaria distruzione dell'esistenza, con tragica coerenza.

Il mondo di Gabriela Mistral, folgorante e dolorante, innestato in vertiginose assunzioni cosmiche, si placa nella tenerezza verso i bimbi, nella solidarietà fraterna verso gli umili e i derelitti: il mondo di Juana de Ibarbourou, fatto di « gioia vegetale » nella giovinezza, si tinge di toni opachi e tristi nella maturità; Clara Silva, surrealista fin dall'inizio, sempre più si stacca per via mistica dall'umano e dall'aneddotico; Dulce Maria Loynaz consegna intatto il mistero della

sua personalità, dice la Conde, fra le prestigiose voci dell'ultimo cinquantennio, diafana e fragile ma intensa; Dora Isella Russel tanto diversa da tutte, ben poco «americana» nel senso dell'aderenza all'ardente tropico geografico e animico, ma umanissima ed universale per «socialità»; Julia de Burgos, disuguale in tutto, vita ed opera, ma «carica di succhi umani trepidanti»; Amanda Benguer, poetessa eccezionale, di linguaggio preciso, perfetto, contenuto; Fina García Marruz, voce del vasto mondo reale che si dilata e lievita in quello più puro dello spirito dove mantiene tuttavia la gravità drammatica e responsabile dell'esistere quotidiano; Ida Vitale, appartenente alla nuova poesia uruguaiana, austera e delicata, di toni sommessi, discreti, di finissima vibrazione: ecco in sintesi il panorama di questi accenti poetici femminili sudamericani.

Qual è il Paese che più figura con il suo apporto poetico in questo regno di muse? L'Uruguay, decisamente, come numero di rappresentanti e come sede di una nuova scuola poetica di timbro dissonante dal coro delle altre voci; il Cile tuttavia detiene il merito della massima scrittrice ispanoamericana, la grande Gabriela. Ma non è questo che interessa porre in rilievo alla compilatrice del libro: questo è quello che deduce il lettore dall'esposizione commossa, ammirata, fraterna, che guida ed interpreta recando contributi desunti da contatti molto spesso diretti con le stesse poetesse, da incontri indimenticabili, da reazioni di grande schiettezza che solo un temperamento personalissimo come quello della Conde ci poteva dare.

Si desidererebbe a volte non una maggiore uguaglianza di tono espositivo, poiché questo — malgrado la sua non uniformità — poggia sempre su di una grande eleganza spirituale e cordialità, ma

una maggiore informazione critico-bibliografica, di elementi anche tecnici, mancanza che Carmen Conde sa che il pubblico può notare: di questa lacuna l'autrice del resto si scusa, adducendo motivi di impossibilità di ulteriori dati che spera di fornire prossimamente. Ma come è possibile non essere grati del dono che ci viene fatto con questo intelligente e sensibile lavoro, con questo avvicinamento a terre e personaggi e testi lontani, alcuni dei quali del tutto irripetibili in altro modo per noi? È molto quello che viene già dato, e sappiamo apprezzarlo.

Bruna Cinti

RAMON PÉREZ DE AYALA: *Ante Azorín*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1964, pp. 248.

J. García Mercadal continua il suo lavoro di raccolta di scritti di Pérez de Ayala sparsi in giornali e riviste. Lo continua con la solita empiricità alquanto confusionaria. Qui mette insieme alcuni scritti che si riferiscono ad Azorín; ma non esclude (a p. 38 della sua prefazione, che riguarda l'amicizia tra Pérez de Ayala e Azorín, ma anche altre cose tra cui importano particolarmente tre lettere di Valle Inclán) che ce ne siano altri. E, d'altra parte, lo scritto messo come *Epílogo* del volume riguarda Azorín solo nel senso che parla di André Chénier, le cui poesie dice Ayala di aver letto in una edizioncina regalatagli da Azorín. Questo autore, insomma, è un pretesto, anche se il volume può dare degli spunti utili alla sua comprensione.

La disposizione degli scritti resta un poco misteriosa. Perché sono stati riuniti in un unico capitolo due scritti del 1926 con una *Epístola a Azorín* di vent'anni prima (una lirica che continua il tono de *La paz del sendero*)? Dopo un arti-

colo che si conclude (p. 183) con una promessa di considerazioni sull'umorismo ne viene uno che parla dello spazio e del tempo e che si conclude (p. 189) con una promessa di illustrazione della teoria della relatività (promessa già precedentemente mantenuta): e così finisce la serie intitolata *Laboratorio literario*, a cui segue, come cosa autonoma, ... una serie di articoli sull'umorismo.

Ma, a ben considerare, l'effetto finale di tale disordine è analogo a quello che lasciano certi romanzi di penultima moda (« Siempre seguirá existiendo la última moda, pero jamás será la última, sino la penúltima », nota appunto qui Ayala, p. 229), che mescolano i luoghi, i tempi, i nomi, la realtà col sogno, la vita con la morte, e così pretendono di, e magari riescono a, stimolare l'attenzione del lettore.

Quel che a noi importa è comunque lui, Pérez de Ayala. Troviamo nel volume una serie di articoli su Azorín all'Accademia, che dev'essere del 1923 (il curatore non mette quasi mai la data e mai il titolo della pubblicazione periodica in cui lo scritto è apparso), in cui si conferma la ben nota parentela dell'Ayala saggista con Ortega ed anche con Unamuno; ma il più deve venire da *La prensa*, ed essere immediatamente posteriore alla pubblicazione, da parte di Azorín, di *Angelita* (1930). Malgrado la data tarda, questi ultimi scritti contengono spunti vivacemente pensati, se non proprio originali. Tutti sanno che Azorín predilige il presente dell'indicativo; ma le considerazioni di Ayala a proposito di questo fatto ci introducono nel mondo azoriniano con una incisività cui non ci abitua i professori di stilistica. Le distinzioni tra comicità, ironia, satira e umorismo non sono nuovissime, ma sono perspicue e vive. Naturalmente, pensando all'umorismo Ayala pensa soprattutto al *Chisciotte*

(trova invece l'esempio più alto dell'ironia nei dialoghi platonici): mentre l'ironia è astratta ed intellettuale, l'umorismo, cosa moderna, « es una actitud de totalidad psíquica (intelectual, afectiva, patética de signo político; esto es, de simpatía) »: osservazioni su cui la critica cervantina, specialmente quella di tono antiromantico, potrebbe meditare.

La conclusione non può essere che una: a quando una raccolta sistematica di questo Ayala saggista così suggerente, e così sfortunato, prima e dopo la morte?

Franco Meregalli

PHILIP SIDNEY: *Astrophil and Stella*. Testo, introduzione e commento a cura di Vanna Gentili. Adriatica, Bari, 1965, pp. 507.

La lettura in chiave antologica di un canzoniere petrarchesco rischia, il più delle volte, di non cogliere il significato sostanziale (anche se meno appariscente) dell'opera: è noto che proprio l'archetipo di questo fecondissimo genere letterario — il canzoniere di Petrarca — risponde a una concezione strutturale unitaria lungo la quale si estrinseca e si snoda il significato etico del poema (val sempre la pena, a questo proposito, di ricordare l'illuminante introduzione di Nicola Zingarelli alla sua edizione del canzoniere).

Di qui l'esigenza, quando ci si accosta a una raccolta di questo tipo, di verificarne la struttura e di coglierne il significato d'insieme (sempre che questo esista perché è pur vero che il filo conduttore di certi canzonieri non va oltre un'esigua trama narrativa).

Vanna Gentili, in una rigorosa edizione critica, con ampie, acutissime note e un interessante, approfondito esame di

*Astrophil and Stella* di Sidney, ci propone proprio questa lettura globale dell'opera per rilevare — quale caratteristica dominante del canzoniere — una qualità drammatica della sua struttura, dei suoi mezzi espressivi, del suo significato.

Questo principio drammatico che la Gentili individua in tutte le sfaccettature nelle quali si configura, è un elemento assai interessante perché avvicina Sidney alla grande tradizione rinascimentale inglese: il teatro; per il teatro il poeta non scrisse che una sorta di *masque*, ma (come, del resto, per gli altri generi letterari) se ne fece teorico nella famosa *Defence of Poesy*.

Il rapporto Sidney-teatro si dimostra un filone proficuo all'esplorazione critica: anche W. A. Ringler, cui dobbiamo l'edizione fondamentale dei *Poems* di Sidney (Oxford, Clarendon Press, 1962) rileva, ad esempio, la struttura drammatica dall'*Arcadia* definendola tragicommedia « *with serious double plot... combined with a comic underplot...* »; a questo proposito ricordiamo qui un altro recente studio: *L'Arcadia di Sidney e il teatro* di Felicina Rota (Bari, Adriatica, 1966). Alla Rota dobbiamo la pubblicazione, in appendice al volume, di un testo teatrale inedito, basato sull'*Arcadia* (*Love's Changelings Change*), e un rigoroso raffronto tra il romanzo di Sidney (di cui si individuano, attraverso il testo delle due versioni, certe caratteristiche drammatiche) e sette drammi (compreso il citato *Love's Changelings Change*), che traggono il loro argomento, più o meno sostanzialmente, dall'*Arcadia*.

La qualità drammatica che la Gentili rileva in *Astrophil and Stella* si manifesta in diverse direzioni e si attua tramite la « dislocazione dell'io lirico nel "personaggio" *Astrophil* » con cui Sidney non si identifica sempre interamente; il

distacco tra *Astrophil* e l'autore si muove tra due poli estremi: talora nelle note di più acuto lirismo *Astrophil* diviene voce universale dell'angoscia d'amore e, per converso, all'estremo opposto, si identifica, in improvvisi richiami biografici, col poeta stesso. In mezzo a questi due poli trova posto l'ironia dell'autore che più di una volta sorride malizioso dietro le spalle del suo personaggio.

Questa la lettura e questo l'approfondimento che ci offre la Gentili nella sua avvincente introduzione di cui una parte riproduce, con varianti ed aggiunte, un suo precedente saggio *La « tragicomedy » dell'« Astrophil and Stella »* apparso in « *Annali dell'Università degli Studi di Lecce* », I (1963-64).

La formula drammatica (che è poi quella che permette l'ironia) è la strada su cui Sidney esce dal vicolo cieco dell'autobiografismo (che nel caso specifico è approfondimento introspettivo) di Petrarca, filone ormai esausto dopo l'esperienza bembista.

A Sidney spettano molti primati, almeno di ordine cronologico, nei vari generi letterari in cui si cimentò; *Astrophil and Stella* non fa eccezione nemmeno in questo senso; ma oltre che di primato cronologico si può parlare, in questo caso, di un esempio singolare nella storia dei canzonieri elisabettiani e questo è vero per più versi se ricordiamo che il significato drammatico dell'opera (importante quanto la sua struttura drammatica) nasce da un elemento altrettanto singolare nel quadro del petrarchismo inglese: l'essersi Sidney spinto in una direzione che recava in sé un particolare elemento di tensione per il fatto stesso che accoglieva una passione in conflitto con la morale.

Senza restringere a questa circostanza di fatto l'origine del conflitto, la Gentili vi riconosce una delle componenti che sono, comunque, tutte d'origine mentale

e interiore e, parlando di una « letteraria dialettica dell'ostacolo », ravvisa negli impedimenti esterni contro cui urta Astrophil una proiezione empirica e oggettivata di un conflitto interno tra convenzione petrarchesca e rivendicati diritti dell'esperienza, tra ambiente sociale e dato erotico, conflitto che resta irrisolto né concede nulla alle tentazioni di ricupero e sublimazione della passione sul piano platonico-religioso.

L'atteggiamento realistico di Sidney era stato messo in evidenza anche da Ringler nella sopraccitata edizione dei *Poems*; la Gentili, muovendo da questo punto, inquadra la caratteristica nell'ambito di una formula drammatica e si sofferma a notare come l'atteggiamento empirico e realistico risponda alla vocazione piú schietta della letteratura e dell'animo inglese cosí che questo dato verrebbe significativamente a differenziare il canzoniere di Sidney dai suoi modelli continentali. Ci sembra assai notevole (e assai importante averlo messo in luce) che questo atteggiamento, questa vocazione emergano controcorrente anche in genere letterario che per sua natura e per tradizione sembrerebbe il piú aperto al soggettivismo e alle sublimazioni.

La lettura che abbiamo sopra illustrato emerge tutta — rilevata volta per volta dal testo — nelle ampie note di commento (cui si accompagnano altrettanto precise note filologiche) in una felice coerenza di riscontri tra interpretazione testuale e visione d'insieme, tanto che quest'ultima risulta dalla sapiente organizzazione della prima.

Un'altra parte dell'indagine, tutt'altro che trascurabile, prende in esame i mezzi espressivi di Sidney sia nel quadro generale della retorica del tempo (un campo che non si approfondisce mai troppo per la piena comprensione della letteratura elisabettiana) che in quello specifico

della tessitura drammatica di *Astrophil and Stella*.

D'altro canto lo studio della Gentili non si limita al solo canzoniere (di cui, tra l'altro, ci offre un testo rigorosamente stabilito) ma si estende — ed ampiamente — alla biografia di Sidney e a una considerazione, chiarificatrice anche questa, di tutte le altre opere dell'autore.

Inutile dire che la biografia è quanto mai esauriente: vi sono segnalate tutte le edizioni delle opere di Sidney, le traduzioni e derivazioni, le biografie del poeta, le commemorazioni poetiche; gli studi critici specifici e integrativi sono corredati da un breve giudizio dell'autrice.

*Eloisa Paganelli*

RAFFAELE FASANARI: *Le riforme napoleoniche a Verona (1797-1814)*. Istituto per la storia del Risorgimento, Comitato di Verona, 1964.

L'agile volume che Raffaele Fasanari ha dato alle stampe ormai da qualche anno — e che è il frutto della sua pluriennale ricerca sul periodo, prima rivoluzionario e poi napoleonico, della Verona degli anni 1797-1814 — mi sembra meriti l'interesse di quegli studiosi che, al di là delle grandi e lineari sintesi degli avvenimenti, si preoccupano di comprendere gli aspetti piú intimi e riposti dei grandi momenti storici, delle singole « età », come si usa dire, nella convinzione che questi aspetti siano i piú significativi e maggiormente consentano d'afferrare il valore degli eventi formidabili e di discernere in essi ciò che v'è di effimero e ciò che è, invece, destinato a durare.

E, precisamente, il valore di un'età come quella napoleonica sta nella capacità che ebbero le riforme napoleoniche

di vincere il confronto con la realtà politica e sociale nella quale vennero, per certi aspetti brutalmente, calate; di apparire, brevemente, come un frutto maturo e una scadenza non rinviabile dei tempi e di resistere alla ventata delle successive vicende eversive.

Il fatto che il campo d'indagine del Fasanari sia limitato a Verona, poi, anziché togliere interesse, ne aggiunge di nuovo e più pregnante, non solo perché la posizione geografica veronese è del tutto peculiare e fu all'origine di vicende alterne e complesse, che si potrebbero definire emblematiche della situazione storica degli anni dal 1797 al 1814; ma anche perché consente all'autore di cogliere i distinti trapassi di sovranità su Verona, nel mutare rapido e incalzante degli avvenimenti del tempo, e di inserirli nel quadro del disfacimento di quella Repubblica di Venezia, sulla cui fine si sono sparse molte lacrime, mentre di quella fine non è stato, nel contempo, sempre colto, nei suoi molteplici risvolti, il senso degli accadimenti reali e quotidiani.

Ma mi sembra che il merito del Fasanari possa andare anche oltre, quando, in particolare, rivolge la sua attenzione ad alcuni aspetti politico-amministrativi e giuridici delle riforme napoleoniche nel Veneto, sulle quali non possediamo ancora studi complessivi di valore definitivo. Mi riferisco, soprattutto, alle riforme giudiziarie, alla unificazione degli estimi, ai nuovi ordinamenti ecclesiastici.

Al Fasanari non basta, evidentemente, il generico richiamo ai principi ispiratori dell'opera riformatrice di Napoleone. Egli cerca di precisarne i contenuti e di coglierne la pratica traduzione in un contesto socio-economico e di tradizioni e mentalità diversi da quello in cui quei principi sono nati; ed è sua opportuna cura riferirci — sia pure schematicamente — le reazioni dell'opinione pubblica

veronese di fronte alle riforme, reazioni anche di carattere squisitamente umano, che andrebbero tenute in maggior conto nella ricerca storica. In particolare convincenti mi sembrano il richiamo dell'autore, nel campo tributario e in quello ecclesiastico, alle tendenze riformatrici del Settecento, e il suo considerare l'opera napoleonica, in questo campo, su una linea evolutiva di quelle. La dimostrazione di un tale assunto viene individuata dal Fasanari, appunto, nel fatto che le riforme più pregne di significato e di valore moderno sopravvissero al loro iniziatore, proprio perché avevano una loro peculiare ragion d'essere.

In quest'ultimo senso, a me pare che il volume del Fasanari apra interessanti prospettive d'indagine e di studio sul periodo napoleonico nel Veneto, proprio nella misura in cui sposta l'angolo di visuale dal campo più propriamente politico a quello costituzionale, economico, giuridico e sociale. Uno degli aspetti più rilevanti delle riforme napoleoniche ha colto, infatti, da questo punto di vista, il Fasanari nel capitolo dedicato alle « Concentrazioni e soppressioni ecclesiastiche », quello che si riferisce alle « rendite » dei conventi e delle confraternite. « Concentrando i conventi e nazionalizzando i beni » — scrive il Fasanari — e poi mettendo in vendita i beni stessi, Napoleone « creava le premesse necessarie per una maggiore valorizzazione dei beni immobili e fondiari, che, ovviamente, nelle mani di organismi invecchiati e insufficienti (... come i conventi) non potevano rendere quanto avrebbero potuto e dovuto in mani orientate verso il criterio produttivo. » Considerazioni dello stesso genere fa l'autore per quanto riguarda le rendite delle confraternite, la confisca dei beni delle quali era ancor più vantaggiosa per il Demanio. Effettivamente, questa « operazione » napoleonica fu tra le più im-

portanti, perché venne ad incidere contemporaneamente sul tessuto sociale e su quello economico di Verona, ponendo le premesse di un diverso tipo di società, figlia anch'essa della Rivoluzione francese, e, più a monte, del riformismo illuminato, e di una diversa economia, di stampo, dirò così, produttivistico. È, questo, un campo che il Fasanari sfiora, ma che non esplora a fondo, forse perché non era questo il suo disegno ed anche perché — come avverte nella prefazione — la parte dedicata agli ordinamenti ecclesiastici aveva già assunto proporzioni di notevole ampiezza nell'economia dell'opera.

In conclusione, problemi di rilevanza storica ragguardevole, collegati alle riforme veronesi di Napoleone, ma, in fondo, ricollegabili anche alle riforme napoleoniche nelle altre parti dell'Italia visuta sotto il suo dominio. E, in questo senso, lo studio di una esperienza locale, o di un campione, come Verona, apre prospettive interamente venete anche nel campo, ad esempio, della storia delle magistrature pubbliche, dei pubblici uffici e delle pubbliche istituzioni e stimola a ricerche sull'origine delle nuove istituzioni, che ereditarono il posto delle magistrature venete in un quadro completamente rinnovato, prima austriaco, poi napoleonico, poi ancora austriaco, con le implicazioni di carattere economico e sociale che questi trapassi comportarono. Orizzontarsi, come ha fatto il Fasanari, nella selva dei provvedimenti del lungo periodo che va dal 1797 al 1814, dovrebbe essere fruttuoso per cogliere la realtà complessiva delle nuove strutture giuridiche e sociali nelle terre, antiche ed invecchiate, della Repubblica Veneta.

*Giannantonio Paladini*

FRANCESCO RUFFINI: *La libertà religiosa. Storia dell'idea*. Introduzione di Arturo Carlo Jemolo. G. G. Feltrinelli editore, Milano, maggio 1967.

Quale valore può avere ripubblicare, a distanza di tanti anni dal tempo della sua prima edizione (Fratelli Bocca, Torino, 1901), questo libro, forse dimenticato, certo sconosciuto almeno al pubblico dei lettori non specificamente interessati ai problemi della storia? È la prima domanda che ci è venuta alla mente, sfogliando un volume come questo, di un autore, come questo, dal nome così lontano ed evocante un mondo, quello liberale-conservatore, che la più recente ed accreditata storiografia ha spesso respinto tra le cose morte. Anche l'insigne giurista e storico che ha scritto la prefazione a questo volume, Arturo Carlo Jemolo, antico discepolo di Ruffini, si pone in fondo la stessa domanda, anche se non è suo compito, né suo desiderio, dare una risposta.

Noi vogliamo cercare di dare questa risposta, sia perché siamo giovani, sia perché crediamo fermamente alla necessità che, negli studi storici, si attui una specie di recupero delle grandi questioni e dei grandi spiriti che hanno lasciato un'orma indelebile di sé nella storia del pensiero moderno e contemporaneo.

Francesco Ruffini, nato più di cent'anni or sono in Piemonte, fu un esponente di quel mondo liberale al quale appartennero uomini come Croce e Sonnino, uomini di un mondo discreto e riservato, austero e chiuso in se stesso, aristocratico nel culto delle proprie tradizioni e pacato perfino nelle polemiche, che si dissolse senza fremiti, ma che, a colui che vi si accosta con umile fronte, appare a distanza di decenni, nelle opere che i suoi migliori hanno lasciato (e sono molte, perché era gente che studiava, ricer-

cava, scriveva...), prego di quelle virtù dei padri che mancano al nostro giovane Paese, il quale, nel breve arco della sua vita unitaria, s'è bruciato così rapidamente i ponti alle spalle da non saper ritrovare mai, o da volerli cercare con così scarsa fede, i segni della fiamma antica, il tempio dei maggiori ai quali ritornare a riprendere fiato ed esempio.

Francesco Ruffini fu uno storico e anche un giurista: egli riuscì ad essere entrambe queste ardue « persone » in una, seppe sempre giustificare a se stesso il cammino degli ideali nei quali credeva a tal punto da essere uomo di fede e da saperlo dimostrare quando era più facile rinchiudersi in un decoroso rifiuto della rissa, in piena epoca fascista, quando le leggi eccezionali frantumarono l'edificio dello Stato liberale, per esempio divenendo un sicuro punto di riferimento per quanti, come Piero Gobetti, non disarmavano, e ancora cercando di dare un contenuto di dignitosa vitalità al suo ufficio di Senatore del Regno, e, infine, nel 1926 pubblicando — editore appunto Piero Gobetti — un volume dal titolo *Diritti di libertà* in cui polemizzava con Alfredo Rocco, e rifiutando poi, nel 1931, di prestare il giuramento di fedeltà al regime, un rifiuto che lo vide in ben esigua compagnia.

Perciò Francesco Ruffini, cattedratico universitario di fine Ottocento e degli anni giolittiani (ma non giolittiano), morto nel 1934 nell'indifferenza ufficiale tipica del tempo, tornò ad essere improvvisamente vivo e vitale nella ristampa di quei *Diritti di libertà* di cui parlammo prima, editi dalla Nuova Italia nel 1946 e che ebbero allora — nel fervore della battaglia per la Costituzione Repubblicana — un'introduzione molto bella di Piero Calamandrei, dal significativo titolo *L'avvenire dei diritti di libertà*. E torna ad essere vivo (e speriamo vitale) oggi con

la ristampa de *La libertà religiosa*, di cui brevemente desideriamo parlare, anche per dare risposta alla domanda con la quale abbiamo iniziato questa nota.

Le opere di Francesco Ruffini andarono da quelle di argomento tecnico-giuridico in senso stretto a quelle di storia delle correnti di pensiero storico-religioso. Ben noti sono i suoi scritti sul Cavour e sul Manzoni religioso, di rinnovata importanza gli studi sulla storia del contributo italiano alla Riforma e delle controversie nel campo riformato. Una storia del concetto di libertà religiosa, potrebbe definirsi questo libro: una storia attenta e precisa, permeata di un amore, che è una fede, per la libertà senza aggettivi né delimitazioni, ma anche esempio di quella finezza e precisione giuridiche che fecero del Ruffini un maestro di diritto. Direi che, chi non ebbe la ventura di conoscere già altre sue pagine, il miglior Ruffini lo possa ritrovare nella breve introduzione sui concetti fondamentali che egli premise alla « storia dell'idea »; in quel precisare e classificare non si ritrova un giurista chiuso in un arido tecnicismo, ma un uomo di pensiero che possedeva l'arte così difficile dello smuzzar concetti, del far rivivere istituti, del risuscitare i « momenti » della storia. « Il nostro intento », egli scrive, « è stato di delineare il sorgere fin nella più remota antichità, lo svilupparsi nell'evo moderno e il trionfare definitivo nel secolo nostro di questa idea: che non si debba perseguire nessuno né privarlo della piena capacità giuridica per motivi di religione »: è detto tutto, e in breve, del suo intento. Ma l'introduzione è ricca anche di passi notevoli, che vanno ancora meditati, come quelli sulla tolleranza, sull'ammissione dei culti diversi dal dominante o ufficiale, sul separatismo e sul principio della vera giustizia (« il regolare in modo uguale rapporti giuridici

disuguali è altrettanto ingiusto quanto il regolare in modo disuguale rapporti giuridici uguali»; e ancora « il vero principio di parità non suona: a ciascuno lo stesso, ma a ciascuno il suo »).

Dello svolgimento storico della libertà religiosa come tratteggiato da Ruffini non facciamo che un cenno, rinviando al testo stesso non senza aver ricordato che « nessun libro », sottolinea Jemolo, « è uscito in questi due terzi di secolo che fornisca al pubblico nostro una così completa serie di dati sul faticoso cammino verso la libertà religiosa nei vari Stati d'Europa e del Nord-America, che permetta di mettere da parte questo del Ruffini, dall'informazione così ampia e così sicura, con l'acuto sguardo sulla connessione tra moto e moto ». Dai Padri della Chiesa al Medioevo cristiano, da Marsilio da Padova agli Antitrinitarii o Sociniani (a proposito dei quali ricordiamo che è uscita in questi ultimi tempi una ristampa « economica » degli *Eretici italiani del Cinquecento* di Delio Cantimori), da Spinoza a Locke, da Bayle alle lotte dei secoli XVII e XVIII, dalla Scuola del Diritto naturale in Germania al Separatismo americano fino alle condizioni della religione nei Paesi cattolici nel Seicento e nel Settecento e allo svolgimento legislativo italiano in materia di culti, tutta l'evoluzione storica dell'idea riconosce i suoi momenti più riposti e più veri.

Ma è « il pubblico nostro », anche il ristretto « pubblico » degli studiosi, ancora interessato alla questione della libertà religiosa? ed è, questo, ancora un problema, oggi, in Italia, nell'Europa e nel mondo?

Certo questi sommi problemi, le grandi questioni di libertà, non invecchiano mai, ma ciò non perché « l'umanità non progredisce in senno, tanto da accantonarli » — come scrive Jemolo — sibbene specificamente perché l'evoluzione di

questa grande idea della libertà religiosa è stata frenata, tarpate le ali al suo volo possente, favoriti i rigurgiti dell'intolleranza. La storia del nostro secolo in Europa comincia dalla fine delle libertà borghesi, tra cui questa libertà religiosa, ma non è stata ricominciata, dopo la notte della barbarie totalitaria, nel nome né di quelle, né di altre libertà che, per avventura più genuinamente di quelle, consentissero e favorissero la convivenza pacifica degli uomini liberi. Le forme che la libertà *tout court* aveva assunto sotto la spinta borghese ora sono decadute, un mondo nuovo è sorto che pare possa fare a meno di quelle forme particolari di libertà; ma l'ansia di libertà rimane. Ecco perché crediamo che questo libro possa oggi interessare cerchie persino più ampie di un tempo. La necessità del nostro tempo è di ripensare ai modi della nostra convivenza, le nuove generazioni sentono forse imperiosa l'esigenza di riprendere quel dialogo, quella « conversazione con i grandi spiriti » che tanto amava Ruffini. Uno dei grandi spiriti, con cui oggi per noi è di vitale necessità riprendere a conversare, è proprio Francesco Ruffini.

Giannantonio Paladini

E. CABALLERO CALDERÓN: *El buen salvaje*, Barcelona, Destino; J. TORBADO: *Las corrupciones*, Madrid, Alfaguara; J. MARSE: *Ultimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral.

Tra i romanzi spagnoli pubblicati nel 1966, quindici sono apparsi sotto l'egida di altrettanti premi letterari. Qualsiasi valore si sia disposti a dare all'assegnazione di un premio oggi, quando se ne discute tanto l'efficacia, si deve convenire che esso rimane pur sempre una segnalazione.

Senza entrare nella polemica, sono del parere che i vari effetti divulgativi non siano l'unico corollario di un premio letterario e convengo con chi attribuisce a un tale riconoscimento anche una validità critica. Per questo, comunemente, mi servo del premio letterario come di una segnalazione la cui efficacia, in seguito, preciso con un giudizio personale. Con questo procedimento ho individuato tra la narrativa spagnola del 1966 tre romanzi di cui credo valga la pena di dire qualche cosa. Sono le opere: *El buen salvaje* di E. Caballero Calderón, Ed. Destino; *Las corrupciones* di J. Torbado, Ed. Alfaguara e *Ultimas tardes con Teresa* di J. Marse, Ed. Seix Barral,<sup>1)</sup> alle quali sono stati assegnati rispettivamente i premi «Nadal», «Alfaguara» e «Biblioteca breve».

Comincerò con il recensire singolarmente le tre opere per darne alla fine un giudizio comparato, visto che i tre romanzi presentano singolari coincidenze.

### *El buen salvaje.*

Il titolo *El buen salvaje* e il passo di Rousseau,<sup>2)</sup> che serve da intestazione, lasciano supporre che l'autore si sia proposto, e quindi proponga, una tesi. Una tesi nata quattro secoli fa dall'incontro della cultura umanistica con la realtà del nuovo continente americano, una tesi che, dopo aver approdato ai lidi della letteratura, della politica e della sociologia, si è convertita nel mito del « buon selvaggio »

<sup>1)</sup> Menzione fatta secondo l'ordine alfabetico dei titoli.

<sup>2)</sup> « Les hommes sont méchants; une triste et continuelle expérience dispense de la preuve; cependant l'homme est naturellement bon, je crois l'avoir démontré; qu'est-ce donc qui peut l'avoir dépravé à ce point sinon les changements survenus dans sa constitution, les progrès qu'il a faits et les connaissances qu'il a acquises? » J.-J. ROUSSEAU: *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité.*

vaggio » corrotto dalla civiltà. Il tema, poi, dello sprovveduto studente sudamericano trapiantato nella civilissima Parigi, almeno così come appare all'inizio del romanzo, sembra confermare tale supposizione, la cui precarietà, però, viene presto messa in evidenza dalla sottile ironia che l'autore usa proprio nei riguardi del protagonista che impersona il « buon selvaggio ». Alla fine non rimane alcun dubbio e ci si ricrede del tutto a proposito della supposizione iniziale, che del resto risulta inevitabile: abile gioco di E. Caballero Calderón!

L'argomento nasce con il protagonista, è la sua storia; e così romanzo e personaggio vanno « facendosi » parallelamente. Si tratta del soggiorno parigino di uno studente sudamericano, uno dei molti che arrivano nella capitale francese provvisti di una borsa di studio. Questi soggiorni non sono una novità, nemmeno per la letteratura; rientrano nella tradizione della cultura latino-americana. I primi risalgono alla fine del secolo diciottesimo, quando la permanenza a Parigi dei *criollos* aprì la strada all'Indipendenza. L'esodo latino-americano verso Parigi si accentuò, poi, alla fine del secolo scorso, quando ne conseguì l'esperienza modernista. Oggi il fenomeno sembra presentare degli aspetti nuovi che non sfuggono a E. Caballero Calderón, il quale risiede a Parigi in qualità di rappresentante della Colombia presso l'UNESCO. Oggi la popolazione sudamericana a Parigi è di due specie: gli studenti borsisti, per i quali « lo importante es vivir en París » e i turisti, per i quali « lo importante es que al otro lado del Atlántico se sepa que están viviendo en París » (c. 9, p. 171). Il protagonista, il « buon selvaggio » del titolo, appartiene alla prima categoria e per lui il problema precipuo, cagione di tutti gli altri, è quello di poter rimanere a Parigi. Egli è stor-

dito ed avvinto dal ritmo della vita parigina, naturalmente di quella particolare Parigi con cui è venuto a contatto. In realtà, però, il lettore si avvede presto che egli non è riuscito ad imporsi o per lo meno ad inserirsi nell'ambiente, ma al contrario ne è stato condizionato se non addirittura sopraffatto. Il « buon selvaggio » si vede nella necessità di escogitare un sistema per prolungare la permanenza in questa Parigi che lo soggioga. Il sistema consisterà nello scrivere un romanzo, il cui successo risolverà, con il problema economico, ogni altro problema.

Questo in definitiva l'argomento del romanzo, la cui esposizione viene fatta attraverso quella del protagonista, il quale si racconta, racconta se stesso e le proprie esperienze, prospettando una concatenazione di problemi letterari, sociali, politici e morali. Ma cerchiamo di seguire da vicino il personaggio nel suo raccontarsi.

Il « buon selvaggio » ha perso il diritto alla borsa di studio perché non ha portato a termine la tesi di dottorato, un lavoro « sobre la realidad psicológica del hombre hispano-americano fuera de su hábitat particular » (c. 2, p. 49). Decide così di sostituire la tesi con un romanzo che ne riprenda l'argomento; eccellente pretesto per restare a Parigi! Il suggerimento gli viene naturalmente da quella particolare Parigi della riva sinistra, nella quale si è trovato a vivere e che ora per lui è la sola Parigi esistente. Così all'unisono cominciano il romanzo di E. Caballero Calderón e il romanzo del « buon selvaggio »: « para hecer lo mismo que los ganadores de premios literarios de Paris, me he puesto a escribir sobre la mesa de un bistro, ante un vaso de cerveza » (c. 1, p. 13). Da quel momento al neoromanziere si presentano vari quesiti letterari. Per esempio, si chiede quali

suggerimenti può trarre dal romanzo contemporaneo. Nessuno, in quanto ultimamente ha « visto tanta basura leída por el Goncourt y demás premios literarios » (c. 1, p. 9); i giudizi negativi si susseguono con facilità ma anche con coerenza e la narrativa contemporanea francese non è la sola ad essere tacciata di falsità e di artificio. Arrivano anche delle perplessità tecniche. Scriverà in prima o terza persona, adopererà il dialogo o il monologo? Il « buon selvaggio » fa a proposito svariate considerazioni, senza però approdare a una soluzione concreta; ad ogni modo è deciso a dare al proprio romanzo « una estructura y un desarrollo novelescamente lógico. Para todo esto hace falta una buena memoria o, en su lugar, este cuaderno en el cual anoto lo que se me vaya ocurriendo... » (c. 1, p. 11). Così, annotando in prima persona i propri sforzi per costruire un romanzo, il « buon selvaggio » risolve il duplice problema di quale romanzo scrivere e di come scriverlo. Ma ecco un nuovo assillo: dovrà valersi di descrizioni di ambienti o piuttosto di stati d'animo? « En cualquier novela el ambiente, por desapacible que sea, es fundamental » (c. 1, p. 13), ma poco dopo ricorda che qualcuno ha anche detto che « los paisajes son estados de alma » (c. 3, p. 67) ed infine ammonisce se stesso di « no olvidar que el paisaje es un devorador de escritores hispano-americanos » (c. 4, p. 84). Apparentemente il « buon selvaggio » non dà una soluzione precisa a questo problema, tuttavia attraverso gli appunti dei quattordici quaderni va prendendo forma un ambiente ben delineato. Si tratta della Parigi del quartiere latino, forse un po' convenzionale per un lettore eventualmente già smaliziato da una esperienza parigina, ma autenticamente sentita da chi scrive. Il « buon selvaggio » la vede così, anzi

vuole vederla *cosí*, dal momento che è conscio che questa « París es un baile de disfraz, con música de motores al fondo »; un ballo in maschera al quale egli è conscio di dare il proprio contributo: « mi disfraz es de estudiante » (c. 1, p. 14). Il quartiere latino resta sempre la scena di fondo sulla quale il « buon selvaggio » si sposta da un alberguccio all'altro, da un *bistrot* all'altro, da un ponte all'altro lungo la riva sinistra della Senna. Qualche volta il protagonista attraversa uno di quei ponti ed allora lo scenario parigino si apre sulla riva destra; sono visioni fugaci che danno luogo a considerazioni altrettanto fugaci come questa: « pensé que entre la elegancia de París y la febril belleza del otoño existe una perfecta simbiosis, pues tanto el uno como el otro son un poco pasados de moda... » (c. 2, p. 37).

La scelta del tema per il romanzo costituisce un altro problema, forse il piú grosso. Il « buon selvaggio » progetta dapprima un romanzo sociologico che riscatti il fallimento del lavoro di tesi riprendendone il problema. Per un simile argomento potrebbe valersi della propria situazione di giovane sudamericano a Parigi, da dove non sa e non può decidersi ad andarsene per far ritorno in patria. Questo tipo di romanzo si presterebbe anche ad una indagine storica sul Nuovo Mondo. Per attuarla il « buon selvaggio » sceglierebbe tre personaggi: un indio del secolo XV, un bianco del secolo XVI e un negro del secolo XVIII. Ma all'entusiasmo dell'idea subentra lo spettro dell'abulia ed affiorano le intime giustificazioni. « Lo que me preocupa es la imposibilidad de comprimir en una novela todo el proceso de formación de la sociedad americana cuya culminación en un país del Caribe es un mulato, en un país andino es un mestizo, en el norte del Brasil un mestizo con pigmentación

de negro y en un país del sur un blanco con alma de mestizo » (c. 4, p. 90). A questa prima rinuncia ne seguiranno altre. Il « buon selvaggio » è incapace di approfittare dell'immaginazione, unica sua risorsa, e *cosí* cadono nel vuoto il tema della guerra d'Indipendenza, il tema di Caino e Abele, il tema della rivoluzione in un'isola dei Caraibi, il tema del « Rey Midas » ed infine fallisce anche l'ultimo tentativo: un romanzo giallo con la cui trama il « buon selvaggio » era arrivato ad identificare la propria esistenza in un'atmosfera surreale. La vita parigina del sudamericano è un susseguirsi continuo di fallimenti; fallisce perfino la relazione con la bella cilena, che aveva tutta l'aria d'essere un'ancora di salvezza.

Ma è stata proprio Parigi a ridurre il « buon selvaggio » a poco meno di un relitto umano? No, il « buon selvaggio » sarebbe stato un fallito dovunque, privo di volontà e provvisto solo di una fervida immaginazione, non è riuscito a superare l'ondata di vita che lo ha investito a Parigi e che, prima o poi l'avrebbe investito anche altrove. Se Parigi ha una colpa, è unicamente quella di essere stata un banco di prova. J. Domingo nel n. 233 di « Insula » afferma che « el problema planteado no es tanto el de la influencia de París, sino el de la anulación de la personalidad por el ambiente parisiense ». No, purtroppo non c'era nessuna personalità da annullare. Il « buon selvaggio », privo di qualsiasi risorsa umana, non ha saputo non solo affrontare ma neppure inserirsi nella vita, con la quale ha preferito scendere al compromesso. Ma il compromesso è un inganno; il « buon selvaggio » comincia coll'ingannare se stesso per ingannare poi anche il prossimo. L'inganno diventa per lui una forma di difesa. Da falso studente si trasforma in falso romanziere attraverso una nutrita

gamma di altre mistificazioni, da falso amico a falso rivoluzionario. Ormai per lui fingere è una necessità vitale, ne è prova la fantastica esistenza che egli stesso si attribuisce quando conosce la ragazza cilena, che perderà proprio a causa di questo ennesimo inganno. Con questo sistema di vita il « buon selvaggio » si allontana sempre più dal prossimo, con il quale poi non riesce più a comunicare, ed allora si illude di instaurare una comunicazione con se stesso, riempiendo i quattordici quaderni che costituiscono un ultimo spaventoso artificio (« estos cuadernos es han vuelto un camino de evasión y un monólogo », c. 5, p. 95).

Non permettiamo che egli inganni anche noi, quando si cerca una giustificazione, se non addirittura un capro espiatorio: « la humanidad es cainiana, pues renegó del paraíso del campo e inventó el infierno de la ciudad » (c. 7, p. 159) e ancora: « la ciudad los ha matado a los dos: al primogénito y al menor (Abele e Caino) » (c. 7, p. 168) o quando arriva addirittura ad accusare apertamente Parigi: « París me había despojado de afectos innecesarios, de ideas paralizantes, de juicios prematuros, pero también de humanidad y caridad » (c. 12, p. 254). Piuttosto, scopriamolo quando egli stesso ammette la verità, quella reale però, non quella immaginata: « organizar mi vida sobre cosas reales y concretas y no sobre una cadena de mentiras » (c. 11, p. 220). Persino una considerazione sulla struttura sintattica gli suggerisce la autentica verità e lo smaschera: « en cambio ellos (gli spagnoli), más dueños de su voluntad que nosotros (i sudamericani), dicen yo iré cuando nosotros pensamos ir o vamos a ir, y yo haré cuando nosotros vamos a hacer algo que *posiblemente no haremos nunca, como me suele suceder a mí* » (c. 9, p. 185).<sup>3)</sup>

<sup>3)</sup> Il corsivo è mio.

Alla fine, dei due romanzi iniziali ci ritroviamo unicamente con quello dell'autore; quello del protagonista in realtà non è stato scritto, però ha svolto la sua funzione di duplice pretesto, pretesto del « buon selvaggio » per rimanere a Parigi, pretesto di E. Caballero Calderón per costruire il proprio romanzo, quello autentico. L'opera infatti, come ho annunciato, prende forma dal raccontarsi del protagonista, unico personaggio ciclopico che annulla tutti gli altri. E non poteva essere diversamente, data la struttura del lavoro; l'autore ci premunisce fin dal principio attraverso una riflessione del « buon selvaggio »: « el relato en primera persona tiene la ventaja de introducirnos en la intimidad del personaje, pero los demás pierden importancia y se convierten en muñecos de guiñol » (c. 1, p. 25).

L'espedito del quaderno, che non doveva essere un diario, ma che alla fine lo è (« estos cuadernos se han vuelto un camino de evasión y un monólogo », c. 5, p. 95), quale sfogo intimo, risponde felicemente all'argomento del romanzo: il problema esistenziale del « buon selvaggio », il quale, del resto, nel penultimo quaderno inaspettatamente ci confida: « mientras me ve algún psiquiatra en mi tierra, el médico ha aprobado y estimulado mi idea de anotar mis imaginaciones y experiencias en estos cuadernos » (c. 13, p. 272). L'espedito del quaderno-diario, tenuto dal protagonista, non è certo una novità nell'ambito della narrativa, ma non è questo aspetto tecnico che mi interessa sottolineare. Né vorrei indugiare in considerazioni sulla forma espressiva; basti dire che lo spagnolo, con cui il « buon selvaggio » annota i propri quaderni, è una lingua aulica dalla struttura sintattica costantemente studiata. Altrettanto curato è il lessico, scevro di

americanismi e gallicismi, ma ravvivato da una terminologia colloquiale.

Ai fini di un giudizio comparato dei tre romanzi è piú proficuo mettere in evidenza il processo per cui la vicenda va prendendo forma attraverso il personaggio, e piú esattamente attraverso il quotidiano cozzare della di lui immaginazione ipertrofica con la realtà. Sempre per lo stesso motivo vale la pena di puntualizzare il rapporto esistente tra l'autore e il personaggio. E. Caballero Calderón dal suo ufficio di Parigi ha senz'altro avuto modo di osservare molti «buoni selvaggi»: lo si avverte dalla cognizione di causa con cui affronta il problema della loro esistenza nella metropoli francese. L'autore gioca, nel senso letterale della parola, con la propria creatura, servendosi alle volte soggettivamente quale schermo per esprimere dei giudizi letterari, sociali o politici, altre volte oggettivamente rispettandone l'autonomia. Naturalmente, però, si avverte come la ricca esperienza di E. Caballero Calderón abbia la meglio sullo sprovvduto «buon selvaggio», verso il quale l'autore usa sempre un'ironia staccata, intelligente, anche alquanto reazionaria.

#### *Las corrupciones.*

Passiamo al secondo romanzo: *Las corrupciones* di J. Torbado. Il giorno natale di Pío Baroja la casa editrice Alfaguara ha assegnato il suo primo premio narrativo all'opera di un giovane debuttante: Jesús Torbado. Cronologicamente la premiazione ha preceduto di appena una settimana quella del Nadal. *Las corrupciones*, come *El buen salvaje*, è una opera costruita attraverso un personaggio e presenta la medesima problematica esistenziale. Come si vedrà, le due opere differiscono, però, nella tecnica narrativa e nel rapporto autore-personaggio.

Si ripete il dramma di un'esistenza giovanile che si scontra con la realtà della vita fuori dell'ambiente originario. È la vicenda di un novizio che assiste alla «corruzione» della propria fede in Dio. Fin dall'inizio risulta palese che l'autore intende far vivere al proprio personaggio tale «corruzione», e già dall'inizio si avverte il fallimento di tale intento. Ma seguiamo il romanzo.

La crisi spirituale del novizio José Antonio è determinata da vari fattori: primo, mancanza di comunicativa con i genitori («apenas conocía a aquellas dos personas que estaban a su lado y le daban consejos incoherentes», corr. 1, p. 23); secondo, il contatto con dei novizi piú anziani, fra i quali viene mandato per ridimensionare certi loro interessi («tú eres el más apto del grupo de Espiritualidad para meterte en el de Arte... van a Arte los más disipados, los más mundanos. Hay que meter la buena levadura y que todo fermente; convertirlos», corr. 1, p. 51) e terzo, la rivincita di inibizioni sessuali («el problema de las aberraciones que se dan en las casas religiosas», corr. 1, p. 53). Il dramma del novizio incomincia quando i confratelli del gruppo artistico gli aprono gli occhi alla realtà: «La época de los monjes contemplativos ha pasado» (corr. 1, p. 62). Allora José Antonio comincia a veder crollare il mondo che si era costruito con l'aiuto della propria immaginazione e finisce per sentirsi «solo, fantasma en medio de hombres reales» (corr. 1, p. 58). Da allora ha inizio la crisi spirituale del novizio che, date le premesse, sarebbe dovuta sfociare tutt'al piú nella «corruzione» della vocazione e non nella «corruzione» della fede in Dio. Del resto posso avvalorare questa mia riserva citando due passi del testo, dai quali appunto risulta vacillare la sua predisposizione alla vita monacale piú che la sua fede: «Desde

aquel sepulcro inhóspito que era su celda conventual no podía distinguirse nada concreto, nada exacto » (corr. 1, p. 94) e ancora piú avanti con maggiore evidenza: « Dios continuaba en él, pero ese mismo Dios misericordioso le impulsaba a una plenitud misteriosa » (corr. 1, p. 59). Il lettore assiste, e con il lettore sembra assistervi, piú che parteciparvi, anche il novizio, a un processo di decomposizione religiosa che non ci sembra tale da giustificare la negazione di Dio, alla quale José Antonio arriverà unicamente perché J. Torbado se l'è prefisso. Infatti nella copertina del volume l'autore annuncia quali saranno gli oggetti delle tre « corruzioni » attraverso le quali passerà il protagonista. Infine la notizia di essere un trovatello, adottato da coloro che considerava i propri genitori, induce il novizio a lasciare il convento. Il fatto che sia tale scoperta a determinare la risoluzione definitiva lascia il lettore un po' perplesso, dal momento che i genitori non avevano avuto nessuna incidenza sull'esistenza del novizio, per il quale essi erano stati poco piú che due estranei. Ad ogni modo, il novizio abbandona il convento, ma per il momento non sembra affatto abbandonare anche Dio. Così « José Antonio salió a ver el mundo cara a cara, a mezclarse con el mundo » (corr. 1, p. 132) e a « aprender a defenderse en la vida » (corr. 1, p. 158). Purtroppo però non apprenderà bene la lezione, come il « buon selvaggio » non affronterà la vita; preferirà anche lui scendere al compromesso pur di evitare lo scontro frontale. E il lettore lo sa già a priori, glielo lascia presumere l'autore, quando definisce il proprio personaggio, che sta per abbandonare il convento, come « el anti-héroe, el nuevo ser que se nos metía en el mundo sin conocer nada de él » (corr. 1, p. 139). L'ex-novizio inizia la vita laica come sorvegliante in un cantiere edile,

dove diviene il bersaglio dei subalterni, i quali ne fanno il capro espiatorio dei propri rancori di classe, perlomeno fino a quando non si rendono conto che egli è un povero diavolo al pari di loro. A contatto con questi operai l'ex-novizio scopre la problematica politico-sociale. I confratelli piú anziani, che pur l'avevano tanto illuminato sulle cose del mondo, non gli avevano rivelato questo aspetto dell'esistenza umana. Quindi, egli ne viene a conoscenza ora, attraverso un'esperienza diretta e una partecipazione concreta, e tuttavia rimane indifferente, refrattario, tanto che la sua insensibilità « sindacale » lo porta addirittura alla delazione. Vorrei individuare in questo deludente comportamento i postumi della educazione conventuale: « amar al hombre y despreciar su pecado » (corr. 1, p. 142): ed infatti lo sciopero è peccato per l'ex-novizio! Intanto la crisi religiosa continua, anzi la nuova vita l'acuisce. José Antonio, vivendo nel mondo, comincia a dubitare dell'esistenza dell'altra vita: « ¡Cómo si no hubiera bastante con ésa! » (corr. 1, p. 149). Neppure questo dubbio, però riesce e penetrare a fondo nell'ex-novizio e a scuoterne in qualche modo la coscienza.

Qui termina la demarcazione testuale della prima *corrupción*. Ma neppure a questo punto possiamo parlare di negazione di Dio da parte dell'ex-novizio. È vero che la crisi religiosa, iniziata in convento e rivelatasi dapprima come semplice crisi di vocazione, si è evoluta. Infatti l'ex-novizio, vivendo nel mondo, è arrivato a dubitare dell'aldilà, ma non è di certo arrivato a negare Dio, se la prima *corrupción* si chiude con queste parole: « sobre todo cuando uno no cree demasiado en ese Dios con que Ustedes la han atragantado día y noche » (corr. 1, p. 158).<sup>4)</sup>

<sup>4)</sup> Il corsivo è mio.

Come era da prevedere anche il lavoro, dopo il convento, riesce « inaguantable » all'ex-novizio, sebbene « no tenía motivos especiales para odiarlo » (corr. 2, p. 162). Allora ricorre ad una seconda evasione: cambierà ambiente, andrà all'estero. Come il « buon selvaggio », si accinge ad affrontare l'esistenza con dei compromessi. Con il viaggio alla volta di Parigi ha inizio la seconda *corrupción*, che l'autore stesso ci ha già presentato nelle note di copertina come la corruzione dell'amore per gli uomini. In realtà il nuovo tema non affiora subito, si insinua ancora di tanto in tanto il tema della prima corruzione che ora sembra avviarsi all'epilogo prospettato dall'autore, cioè la negazione di Dio. Durante una tappa del viaggio verso Parigi, una notte in cui è costretto a dormire tra le rovine di un edificio, l'ex-novizio giunge alla conclusione che « a Dios le hemos creado nosotros, a imagen de nuestras necesidades. El existe para que nosotros-yo no, los elegidos, los cobardes, puedan existir » (corr. 2, p. 171).<sup>5)</sup> Ora, nello stesso momento in cui si completa la prima *corrupción*, ha veramente inizio la seconda. Ormai l'ex-novizio in Dio non trova nemmeno un aiuto per vivere ed allora si rivolge al prossimo: « Lo que importa es vivir, buscar a los hombres, sentirse menos solo a su lado, sentirse hombre con ellos » (corr. 2, p. 172). E dove potrebbe attuare un simile proposito di contatti umani meglio che nella cosmopolita Parigi?

Nella metropoli francese finisce inevitabilmente nell'ambiente internazionale degli studenti o pseudo-studenti dell'*Alliance française*. Ed eccoci con l'ex-novizio, come con il « buon selvaggio », nel quartiere latino: « lo único que vale la pena

<sup>5)</sup> Nella frase riportata non ci sono né variazioni sintattiche né grafiche.

de esta porquería de París » (corr. 2, p. 195), in stanzette a un letto da dividere con qualche compagno, alla parrocchia di Saint Séverin per la minestra dei poveri e di notte sui lungo-Senna con chitarre e vino. In questo ambiente l'ex-novizio trova gli amici che si era proposto di incontrare e di amare: « a todos ellos amaba José Antonio como una prolongación de sí mismo; por ellos y por todos decidió hacerse comunista, decidió vivir feliz, luchando » (corr. 2, p. 208). Ma, come già nel cantiere di Madrid, si lascia appena sfiorare dalla problematica politico-sociale, ancora una volta preferisce non impegnarsi. Comincia così l'avventura parigina che si avverte immediatamente più concreta e meglio costruita della precedente avventura madrilena. Persuadono tutte queste figure di giovani che vivono ai limiti della società, *pícaros* della nostra era. È lo stesso ambiente di *El buen salvaje*, ma direi che è reso con una partecipazione maggiore da parte dell'autore; di conseguenza anche il protagonista vi si compenetra di più, tanto da diventarne parte integrante. Mentre E. Caballero Calderón si è inserito in questo ambiente attraverso il proprio personaggio, J. Torbado vi si muove direttamente con somma disinvoltura. Evidentemente questa seconda *corrupción* è frutto di esperienze vissute personalmente dall'autore e per questo riesce la parte più convincente del romanzo. Purtroppo però J. Torbado, anche in questa parte dell'opera, continua a smorzare l'interesse di chi legge con l'affanno di enunciare la propria tesi, anticipando costantemente il punto al quale si prefigge d'arrivare. Credo possa bastare questo piccolo esempio che riporto dalla stessa pagina da cui ho tratto la nota precedente a proposito degli amici parigini: « allí conocí a quienes odiaría más tarde » (corr. 2, p. 208).

Una piccola danese, Susy, apre la serie delle avventure amorose dell'ex-novizio, ma già da questa prima esperienza l'amore esce frustrato. Il concetto dell'amore è riportato a quello di Dio: «el amor es como Dios, es decir, hecho a nuestra imagen y semejanza. Uno cree en el amor, cuando no tiene resuelto el problema sexual» (corr. 2, p. 229), per cui è facile prevedere la conclusione di questa seconda *corrupción*, ammesso che le anticipazioni anteriori avessero lasciato qualche dubbio in proposito. La vita affettiva dell'ex-novizio resterà in seguito condizionata da questa esperienza amorosa che avvia il processo della seconda «corruzione», come del resto la sua vita in genere continua ad essere condizionata dall'esperienza conventuale che determinò la prima «corruzione». Tuttavia il ricordo di Susy non gli impedisce di ricominciare da capo con Quite, la svedese («él pensaba en Susy cuando Quite estaba a su lado», corr. 2, p. 241), e con Demé, la greca anarchica, che finisce per deluderlo come le precedenti. Allora, immerso nella solitudine notturna, anche ora come la volta precedente, l'ex-novizio fa la seconda professione di sfiducia: «que me dejen tranquilo, solo... Se sienten un poco de frío... Te lo tienes que quitar tú solo..., ni Dios ni los hombres» (corr. 2, p. 289). Così si compie il disinganno nei riguardi del prossimo; l'ex-novizio si cercherà una ragazza piacevole, che accetti di vivere con lui, di lavargli la camicia, ma che non lo ami, perché «no quiere enamorarse de ella ni que ella lo ame. No quiere porque sabe que no es posible» (corr. 2, p. 295). A questo punto viene spontaneo di considerare conclusa la seconda «corruzione», sebbene con una riserva, dato che «el amor a los hombres» che ne doveva costituire l'argomento, è concepito piuttosto come *amor a las mujeres*. A giustificare l'im-

postazione sessuale del secondo processo corruttivo ci sono unicamente le parole di J. Joyce, riportate nell'intitolazione di questa seconda «corruzione»: «Cuando oigo la palabra amor, me dan ganas de vomitar» (corr. 2, p. 159).

Purtroppo però la sensazione del lettore di trovarsi di fronte all'epilogo viene subito sfatata dall'autore con una ulteriore precisazione. J. Torbado ribadisce la rottura avvenuta nell'esistenza dell'ex-novizio, facendogli cambiare nome; «José Antonio decidió llamarse Mylkas» (corr. 2, p. 296). Risulta veramente eccessivo questo affanno di voler chiarire e ribadire ogni cosa, eccessivo anche per una prima esperienza narrativa come è questa di J. Torbado. Ed immediatamente dopo l'iterazione un'anticipazione, naturalmente a proposito dell'argomento della successiva «corruzione»: «no podía expulsar de su corazón la última esperanza, la que siempre existe, *la esperanza de que uno está vivo y desea continuar viviendo*,... a pesar de los hechos y... la hedentina constante de los hombres, *a pesar también de uno mismo*» (corr. 2, p. 297).<sup>6)</sup> Anche dopo questa seconda crisi l'ex-novizio è incapace di qualsiasi reazione e preferisce eludere il problema dell'esistenza, ricorrendo ad una ennesima evasione verso ambienti nuovi; decide di partire per Stoccolma, mascherando con un viaggio la fuga dalle proprie responsabilità esistenziali.

Il terzo processo di «corruzione», la *corrupción* della fiducia in se stesso, avviene nella capitale svedese, dove l'ambiente ha il compito di rendere freddo e razionale il protagonista, facendogli giudicare con distacco il passato: «es una tragedia humana verse obligado a crear cada día aquello que deseamos poseer» (corr. 3, p. 337). Per l'ex-novizio ormai

<sup>6)</sup> Il corsivo è mio.

Dio è morto ed è morto anche l'amore, quindi egli non sa e non vuole darne ad Annika, la svedese che lo ospita e lo adora. Egli si trincerava dietro lo stesso egoismo che abbiamo visto informare la vita del « buon selvaggio »: « Yo me amo y no puedo amar otra cosa fuera de mí mismo » (corr. 3, p. 337). Nella solitudine di una città nordica, dove persino gli uomini gli sembrano prefabbricati (del resto che bisogno aveva di sentirli « prossimo » dopo la seconda « corruzione »?), l'io va prendendo dimensioni gigantesche: « mi hogar soy yo. Mi hogar está de mi piel hacia dentro » (corr. 3, p. 345). L'ex-novizio ha capovolto la concezione che in precedenza aveva dimostrato di avere di sé, quando addirittura si era premurato di correggere l'enunciazione orteghiana affermando: « yo no soy yo, sino sólo mis circunstancias » (corr. 2, p. 184). A questo punto si insinua l'idea del suicidio e gioca a rimpiazzare con quella della coscienza di sé: « soy un hombre personal, único, diferente a los demás: yo » (corr. 3, p. 357) e della compiacenza di sentirsi vivo: « Pero, ¡estamos vivos, estamos vivos!... No, yo no me suicidaré » (corr. 3, p. 363). L'ex-novizio è giunto alla terza crisi, il suo dramma esistenziale è portato all'esasperazione, ma il buon J. Torbado concede al suo personaggio un ripensamento. Così, repentinamente, l'ex-novizio riconosce di non aver mai affrontato l'esistenza, d'essere sempre fuggito, soprattutto d'essersi illuso di fuggire, e conclude che, in qualsiasi posto della terra riesca ad andare, vi si ritroverà sempre con il grosso fardello della vita. Subito dopo, però, accetta la necessità di un nuovo spostamento e ritorna a Parigi, dove lo raggiunge la notizia del suicidio di Annika. Riaffiora l'egoismo connaturale e l'ex-novizio preferisce credere tale notizia uno scherzo, per evitare, naturalmente, la realtà scon-

volgente: « No sólo has matado a Dios, a todos los hombres y a ti mismo, sino que has matado a Annika. Te conviene creer que no ha muerto, te conviene » (corr. 3, p. 431).

A questo punto, come non utilizzare il sacrificio di Annika per salvare l'ex-novizio?! Oltre che ricorrere a una simile soluzione alquanto gratuita, se non addirittura ingenua, l'autore approfitta per ricapitolare da capo il processo spirituale che ha fatto vivere al proprio personaggio. Mi scuso per la lunghezza della trascrizione, tuttavia la ritengo troppo sintomatica per tralasciare di riportarla: « Me he buscado frente a Dios y he encontrado un Dios inhóspito; me he buscado entre los hombres y he encontrado asco; me he buscado ante mí mismo y no he encontrado nada »; ed ancora: « Primero te convenciste de que más allá de Dios había muchas cosas dignas de ti; abandonaste a Dios comenzaste a buscar esas cosas en medio de los hombres... Pero luego tampoco los hombres te satisficieron; viste su asco, su miseria, su mentira... Bueno, te dedicaste a buscar en ti mismo lo que no habías encontrado en otra parte. Felizmente te has dado cuenta enseguida de tu error. Yo te aconsejaría un poco más de humildad, como el padre maestro » (corr. 3, pp. 431 e 433): sono parole che l'ex-novizio rivolge a se stesso. Con questa ennesima incidenza della primitiva esperienza conventuale termina il romanzo che si avverte concepito come un moderno romanzo esistenziale, ma che allo stesso tempo presenta varie interferenze di tipo tradizionale, come l'ultimo atteggiamento di pietà del protagonista verso se stesso, che altro non è che la pietà dell'autore per il proprio personaggio.

L'opera, priva di una valida struttura narrativa, non è priva di spunti interessanti, resi ancor più interessanti per noi

dalla loro coincidenza con il romanzo di E. Caballero Calderón. Mi riferisco all'affanno esistenziale dei due giovani protagonisti, al loro problema di iniziare a vivere, alla sconfitta di due esseri che sono uomini solo in potenza e che in entrambi i casi commettono l'errore di affrontare la vita idealizzandola, forti delle loro risorse immaginative.

Ma, ritornando al romanzo di J. Torbado, voglio far notare l'impressione di autobiografia che se ne riporta. Non m'è dato documentare quanto quest'impressione coincida con la realtà; del resto, il fatto che sia o meno frutto di esperienze personali non incide molto sulla valutazione del romanzo. Piuttosto incide sul giudizio più ampio che attraverso l'opera si potrebbe dare dell'autore; di questo giovane romanziere che si affaccia alla narrativa spagnola con un ricco bagaglio umano, ma per il momento con uno scarso bagaglio tecnico. Auguriamoci che con *Las corrupciones* il neoromanziere non abbia esaurito il suo bagaglio umano.

#### *Ultimas tardes con Teresa.*

Ed eccoci all'ultimo dei tre romanzi, che, come i precedenti, presenta un problema esistenziale ed ancora una volta attraverso le vicissitudini di un giovane. Qui, nel romanzo *Ultimas tardes con Teresa*, le figure dominanti sono due, dato che il nucleo dell'opera è la relazione tra una «ragazza-bene» e un «ladroncolo» di sobborgo, illusi entrambi di poter approfittare una dell'altro. Riesce difficile attribuire il ruolo di protagonista a uno dei due personaggi, anche se è indubbio che, secondo l'autore, J. Marse, tale ruolo spetta al personaggio maschile; in realtà, però, la figura femminile, che alla fine acquista una sorprendente autonomia nei riguardi dello stesso autore, finisce coll'essere il personaggio

più rilevante.

Dalle prime quattro righe del romanzo balza con contorni decisi la figura del personaggio maschile, che rimane delineato come il bruno ragazzo meridionale, che vive unicamente di espedienti, ricorrendo sfacciatamente ad ogni tipo di simulazione. Appunto con un compromesso egli cerca di entrare nel mondo della borghesia barcellonese, mondo che egli considera la meta ideale da raggiungere. Barcellona è la città d'adozione del giovane, *murciano* d'origine ed attratto qui dal Nord industrializzato. Perfino una considerazione linguistica contribuisce a tratteggiare questa figura d'abile simulatore: «su acento era otra de las cosas que llamaba la atención; era un acento que a ratos podía pasar por sudamericano, pero que, bien mirado, no consistía más que en una simple y encantadora deformación del andaluz pasado por el tamiz de un catalán de suburbio, deformación puesta al servicio de un léxico con pretensiones frívolas a la moda» (cap. 1, p. 10). L'autore non riserva l'acuto esame psicologico unicamente alla figura del *murciano* o a quella di Teresa, la «ragazza-bene» che gli affiancherà, ma ad ogni personaggio, anche a quelli dall'apparizione fugace, come, per esempio, all'amica occasionale con cui il *murciano* va alla spiaggia una domenica. Vale la pena, credo, di trascrivere questa realistica ed esplicita considerazione a proposito di una ragazza che non ci sta: «materia resistente, terca, ancestral, herencia de convicciones que se abisman en las profundas simas de una invencible desconfianza, esa extraña materia que informa las tres cuartas partes de la hembra que, en un país meridional aspira a un bienestar de clase media; el miedo a los cuerpos» (c. 1, p. 30).

Ma ritorniamo al *murciano*, ai compromessi sui quali egli imposta l'esistenza.

Per caso, un pomeriggio entra in un giardino del quartiere residenziale dove si sta svolgendo un party e, grazie ad una serie di coincidenze, avvicina una *señorita*. Allora, dissimulando la propria identità, decide di servirsi della nuova conoscenza per entrare nel mondo borghese. Ben presto deve constatare che egli, l'impostore, è caduto in un inganno; la ragazza è solo la cameriera di una *señorita*. Dopo il dispetto iniziale il *murciano* reagisce, non si perde d'animo e non si rassegna ad affrontare la vita che gli è riservata, né ad inserirsi nell'ambiente al quale appartiene: « le aburría la general penuria de aspiraciones y deseos que notaba en torno, tanta resignación » di amici che « preferían pudrirse en talleres y fábricas » (c. 1, p. 56). Tuttavia per soddisfare questa aspirazione non intende darsi da fare: come per il « buon selvaggio » e per l'ex-novizio, anche per lui vale la norma del minimo sforzo: l'ostacolo dell'esistenza va aggirato, non affrontato. Ma a differenza degli altri due personaggi il *murciano* ha al suo attivo una buona dose d'orgoglio, la quale ne differenzia in parte il comportamento. Constatiamolo in un caso specifico. Come l'ex-novizio, anche il *murciano* è un figlio illegittimo, solo che egli fa della sua oscura origine un'arma di vita. Si considera figlio del marchese nella casa del quale venne alla luce e si crea così una orgogliosa concezione di se stesso, la quale per lui, naturalmente, è un incentivo psicologico. Questa simulazione è la prima di una lunga serie di finzioni sulle quali egli si accinge a costruire la propria vita, tanto che per lui vivere diventa sinonimo di simulare.

Un inatteso colpo di fortuna permette al *murciano* di compiere un ulteriore passo verso il mondo borghese. La cameriera, a causa di una caduta, viene portata all'ospedale in stato comatoso e là il

*murciano* inizia dei contatti quotidiani con la *señorita* Teresa. Costei, altra felice coincidenza, era appena uscita da una frustrata esperienza sessuale con un compagno di studi, Luis, riuscitissima figura di studente universitario impegnato, che con Teresa condivideva più di qualche complesso: « residuos de una mutua educación burguesa que nunca maldecirían lo bastante » (c. 2, p. 119). Comincia a questo punto un duplice gioco di finzioni, nel quale il *murciano* si immedesima materialmente e spiritualmente, sfruttando al massimo la sua intelligente disposizione a mentire. Teresa, da parte sua, lo scambia fin dall'inizio per un proletario politicamente impegnato, ed egli, compiacente, con una serie di funambolismi e sfruttando ogni sua risorsa dialettica, va costruendosi una ipotetica esistenza ad uso e consumo della ragazza. Ormai il *murciano* gioca il tutto per tutto, perché considera arrivata l'occasione di inserirsi nel mondo borghese che naturalmente egli ha idealizzato. Egli, con l'intuizione immediata di chi non è stato « complessato » da una certa educazione, avverte che Teresa camuffa inconsciamente il desiderio di lui con un interesse politico-sociale di tipo progressista. L'intuizione è fondamentale per il gioco del *murciano*, che fa appunto dell'ambiguo interesse della ragazza la propria arma di battaglia. La commedia degli equivoci diventa sempre più avvincente; il *murciano* si destreggia tra colpi di prudenza e di autoritarismo e alla montatura da intellettuale impegnata di Teresa, risponde con una montatura da proletario attivista.

Posso ben definire la situazione una commedia, per via del sarcasmo con cui l'autore presenta i due personaggi e quindi i due mondi ai quali essi appartengono; sarcasmo che, al pari dell'ironia di E. Caballero Calderón, rassicura il let-

tore sulle intenzioni dell'autore. Non ci dobbiamo insospettire: questo romanzo, che presenta un'abile finzione, è esso stesso una finzione. Nonostante la mordace aggressività, l'opera non vuole annientare niente e nessuno, né la letteratura e i letterati, né la sociologia e le classi sociali, né la politica e i militanti impegnati, trasformati tutti in altrettanti bersagli: vuole solo essere un saggio di indiscussa capacità creativa.

Ritorniamo alla vicenda; quando Teresa scopre la vera esistenza del *murciano*, quando scopre l'assurda impalcatura costruita da lui per compiacerla, comprende qual è il reale fascino esercitato dal ragazzo su di lei. Comprende di non essere stata attratta da un'idea, ma dall'uomo; ancora una volta la realtà ha la meglio sulla finzione. E con la realtà meschina dell'uomo, le si rivela quella dell'ambiente a cui egli appartiene; ambiente che Teresa aveva idealizzato contrapponendolo all'ambiente borghese ed attribuendogli quei pregi che mancavano al proprio. Ora entrambi gli ambienti le appaiono carichi di deficienze, le quali, seppure di natura diversa, li rendono grotteschi ai suoi occhi e a quelli del lettore. La reazione della ragazza nei riguardi del *murciano* è negativa: « Calate. Eres un farsante » (c. 3, p. 266). Il ragazzo cerca di sfruttare ancora la propria intuizione iniziale, egli è convinto che « el amor y el complot todavía siguen siendo una sola y misma cosa » (c. 3, p. 267) ed allora para il colpo e lo fa parare anche a lei: « “En qué mundo vives, chiquilla? Te lo había dicho, éste no es sitio para ti.” Y, abrazándola, acarició tiernamente su cabeza hasta que ella se tranquilizó » (c. 3, p. 269). Una carezza sembra essere più che sufficiente al *murciano*; tuttavia, quando ormai è vicino al mondo borghese, anche per lui si squarcia il velo dell'illusione e gli ap-

pare la realtà: « se puede ciertamente poseer a una criatura tan adorable como ésta, tan instruida y respetable, pero no siempre se puede poseer el mundo que va con ella » (c. 3, p. 261). Ma anche questo personaggio, come i due precedenti, non si lascia disarmare dalla realtà delle cose, anche lui cerca disperatamente di dare alle cose la realtà da lui stesso forgiata. Nel disperato tentativo di salvare il suo precedente lavoro, il *murciano* arriva a simulare una cospirazione politica con coloro che in realtà sono suoi compagni di ruberie. Questa ennesima finzione gli costa salata sotto ogni punto di vista: ne esce malmenato dai compagni e scoperto da Teresa, la quale si rende conto definitivamente di essere la causa di quella enorme buffonata. A questo punto il *murciano*, ostinato nel voler vedere le cose a modo suo, commette un gravissimo errore: non avverte che Teresa, oltre ad aver smascherato lui, ha smascherato anche se stessa. Il ragazzo si ostina nell'approfitte della sua primitiva intuizione a proposito del connubio « amor y complot »: « Pero son los únicos que podían ayudarte, ¿comprendes?... Me comprometí a ayudarlos... sólo porque te quiero, sólo por ti, ... por tu causa » (c. 3, p. 275). Ormai però nella coscienza dell'universitaria le due cose si sono scisse e scindendosi hanno preso dimensioni reali: l'« amor » non è che una infatuazione e il « complot » un surrogato di radicalismo. Per Teresa la deteriorazione del mito è una lezione di vita, un incentivo ad affrontare la realtà senza assurde idealizzazioni, mentre il *murciano* resta afferrato alla propria illusione.

Evidentemente l'autore ha creato i due personaggi principali, e così tutti gli altri, mosso da un sarcasmo che coinvolge anche gli ambienti e le idee che essi stanno a impersonare. Si è spinto poi oltre, lasciando affogare tutti questi personaggi

in tanto sarcasmo: il *murciano* «defendendosi contra todos a fuerza de embustes y golpes de chulería», (c. 3, p. 334), gli universitari impegnati («con el tiempo, unos quedarían como farsantes y otros como víctimas, la mayoría como imbéciles o como niños, alguno como sensato, ninguno como inteligente, todos como lo que eran: señoritos de mierda», c. 3, p. 236) e i proletari del sobborgo («todos los de la pandilla, no se atreverían a grandes cosas; se desanimaban, embarazaban estúpidamente a sus novias, se casaban, buscaban empleo y se pudrían en talleres y fábricas», c. 1, p. 59), tutti, tranne Teresa che si riscatta, prendendo coscienza della «confusion que ella había experimentado en brazos del muchacho al conocerle», (c. 3, p. 310): la confusione tra amore e idee progredisce.

*Ultimas tardes con Teresa* è un romanzo dallo svolgimento coerente, abilmente costruito attorno a due personaggi che riflettono due mondi e due mentalità. Infatti in ogni pagina le figure del *murciano* e di Teresa implicano la presenza dei diversi ambienti ai quali appartengono. La lingua, fluida nella attenta costruzione del periodo, si adatta di volta in volta all'ambiente e al personaggio, riesce quindi spontaneamente funzionale. La struttura sintattica ineccepibile è arricchita da un lessico attuale e soprattutto da un misurato ma ricorrente gioco di similitudini. È veramente imbarazzante proporre qualche esempio dell'espressività linguistica di J. Marse, in quanto la scelta non può sfuggire al gusto soggettivo di chi la compie, ed in particolare perché la citazione, avulsa dal contesto, compromette le sfumature. Tuttavia ecco il «gesto» dell'amplesso *murciano*-cameriera, quando questa era ancora creduta la *señorita* borghese: «Entró en la muchacha como quien entra en

sociedad: extasiado, solemne, fulgurante y esplendorosamente investido de una ceremonial fantasía del gesto, maravilla perdida de la adolescencia miserable» (c. 1, p. 44), o la fugace intuizione dell'ambiente: «al llegar del verano captaba la vasta neurosis colectiva de felicidad y el áureo prestigio del dinero que se esparce por las viejas costas del Mediterráneo como una miel dorada» (c. 1, p. 89), oppure la figura umana resa attraverso il particolare esteriore; è il caso dei due contadini che vengono al funerale della cameriera: «dos abrumadas sombras del campo con trágicas ropas de domingo» (c. 3, p. 297); espressività linguistica che dà vita alle cose, a una *roulotte* ad esempio: «la espesa capa de barro seco que cubría sus costados tenía, a la luz de la luna, la alegría senil y resignada de las arrugas venerables y de las cicatrices gloriosas de lejanos caminos, carreteras desconocidas, luminosas playas y ciudades inmensas» (c. 1, p. 67). La fine del romanzo riporta tutto alla situazione iniziale; ogni personaggio si reintegra al proprio ambiente: Teresa e gli universitari nel loro mondo borghese di «piratas industriales» e di «intelectuales decadentes», Manolo ed amici nel sobborgo di proletari dove vige un «beato conformismo». Tuttavia il rientro di Teresa è diverso in quanto cosciente; quelle intense settimane di fine estate le fanno prendere coscienza della vita reale. Credo che la figura di Teresa ci possa servire a mettere in evidenza la diversità tra i tre romanzi e la superiorità di quest'ultimo. Il «buon selvaggio», l'ex-novizio, lo stesso *murciano* s'illudono di vivere, non sono che tre giovani disadattati che si scontrano disastrosamente con la vita e che si illudono di rimediare la loro «inadattabilità» con l'evasione verso nuovi ambienti. (E non ci inganni il ripensamento finale dell'ex-novizio, non si tratta che

di un fatuo tentativo di ricupero messo lì all'ultimo momento dall'autore, che, in quanto spurio all'intera parabola del romanzo, non va preso in considerazione.) Teresa all'inizio si trova nelle medesime condizioni, è anche lei una giovane che si accinge a vivere secondo una personale idea della vita; anche i suoi cinque sensi, come quelli degli altri tre protagonisti, sono dominati dall'immaginazione. Vivere per queste quattro creature è cercar di realizzare l'idea che ciascuno si è forgiato della vita, ma mentre i tre personaggi maschili si ostinano nel loro disperato intento e scendono a compromessi pur di non rinunciare a uno struggente individualismo, Teresa riesce a scindere il binomio vita e idea della vita. La realtà è quella, perché ostinarsi nel volerla vedere a modo proprio, secondo le proprie contingenti necessità? Forse Teresa è stata salvata dalla sua intuizione di donna e in quanto tale non va giudicata severamente se, coscientemente, preferisce la realtà della vita a una utopia della vita.

Attraverso questi personaggi tutti e tre i romanzi propongono il problema precipuo della gioventù: l'evasione dall'ambiente tradizionale. Ed in tutti e tre la problematica dell'evasione ambientale è contemplata negativamente, il suo fallimento è dovuto in tutte e tre le opere a un cieco individualismo che sfocia nell'anarchia spirituale. A questa identità di fondo corrisponde l'identità dell'espressione; si tratta in tutti e tre i casi di un'espressione ironica e, se eccettuiamo *Las corrupciones*, spesso addirittura sarcastica nei riguardi del personaggio ed attraverso il personaggio nei riguardi della letteratura, della politica, della sociologia, della morale ecc.

Tuttavia queste tre opere presentano un aspetto discriminante, se si considera da un punto di vista critico-letterario;

l'abbiamo già intravisto attraverso il breve accenno alle singole strutture narrative. Ad esempio, abbiamo già notato l'abile scaramuccia tra autore e personaggio in *El buen salvaje*. Caballero Calderón domina la propria creatura di cui si serve con somma disinvoltura soggettivamente ed oggettivamente. Se ne serve quale schermo delle proprie idee, facendone allora addirittura un *alter ego*, per abbandonarla subito dopo a se stessa, quando la situazione precaria o una scelta determinante reclama un'autonomia oggettiva da parte del personaggio. Così la creatura di E. Caballero Calderón arriva ad acquisire le proporzioni di un autentico caso umano.

Lo stesso discorso può essere ripetuto per il personaggio di Teresa, che con il *murciano* è la creatura di J. Marse, ma che, a differenza del *murciano*, supera i limiti della creazione letteraria per arrivare anche lei ad una indiscussa autenticità umana.

Non si può dire altrettanto di José Antonio, cioè dell'ex-novizio di J. Torbado. Dall'inizio alla fine si avverte come la tesi prefissasi dall'autore vincoli questa figura. Il lettore sa dalle prime pagine del romanzo quali sviluppi spirituali aspettano l'ex-novizio. Questo perché ogni gesto e ogni reazione del personaggio è già stato previsto dall'autore, quasi alla stregua di un teorema di matematica che non può avere altra soluzione e il cui enunciato viene ripetuto a sazietà. Se c'è un'incognita, è il sistema con cui il teorema verrà dimostrato, ma la soluzione non può essere che quella. Eppure, nonostante questa subordinazione a una tesi iniziale, la figura dell'ex-novizio è in potenza un'autentica figura umana; quindi per il futuro auguriamo a J. Marse una maggiore abilità narrativa.

*Teresa Maria Rossi*

## RICORDO DI MARIO MARCAZZAN

I caratteri dell'ingegno e del gusto di Mario Marcazzan appaiono già evidenti nel suo primo libro, *Scene e maschere del dramma socratico*, e cioè il fervore critico, il gusto aderente ed assai fine dell'analisi, il disegno condotto senza schematismi e rigidità, il ripudio delle digressioni metodiche. Una critica cordialissima ed aderente al testo, nella quale i presupposti di informazione ed eruditi e quelli di metodo sono tutti riversati nella rielaborazione riflessa del testo, che dalle notazioni psicologiche sale fino alle considerazioni teoriche, ma senza speciosità e senza pretese.

E già appare la sua singolare posizione nell'ambito degli studi di quegli anni. Siamo intorno al 1930 (il libro, stampato il 1928, uscì presso i Fratelli Bocca il 1929), e cioè nel pieno trionfo del crocianesimo, avvalorato dalla battaglia civile, che implacabilmente il filosofo napoletano conduceva nella « Critica », l'età in cui i pericoli non erano più il sociologismo e l'erudizione, ma l'estetismo e le pretese teorizzanti: Marcazzan rivela pienamente maturo il suo equidistante equilibrio. Se parla del Croce ne parla con una riverenza sempre un po' distaccata, un'adesione palesemente rivolta a custodire la propria indipendenza di giudizio, e diretta alla discussione piuttosto dei particolari giudizi critici che delle premesse e proposizioni teoriche. Portato com'era alla florida revivescenza del testo, Marcazzan sapeva però guardarsi da ogni estetismo, e, particolarmente in questo libro, la sua prosa è fervida e rilevata, vibrante e piena di ombre e di luci, ma mai sovrabbondante, anzi obbediente ad un'interna misura, ad un controllo vigile, direi ad una sanità di fervore, che sembra doversi persino rimpiangere nel confronto con opere posteriori, dove talvolta egli sembrò indulgere alla ricchezza delle notazioni critiche che si svegliavano nel suo spirito e trovavano la loro espressione in pagine, che si sarebbero desiderate più riposate.

Era palese in tutto questo il riflesso del particolare ambiente in cui si era formato e delle fondamentali convinzioni che lo sorressero per tutta la vita. Formatosi nella prima giovinezza nell'ambiente bresciano (tra il Veneto cioè e la Lombardia, ma egli si sentì sempre più veneto che lombardo, e dei veneti aveva l'espansività affettuosa e la misura interiore, morale e psicologica), aveva

trovato la sua palestra a Pavia, dove aveva consolidato i suoi studi, particolarmente classici, e li aveva aperti al gusto della precisa informazione e della spregiudicata vivacità critica. Era naturale che con quella sua particolare natura d'ingegno egli fosse attratto dal Romagnoli ed a lui si volgesse per il lavoro conclusivo dei suoi studi universitari. Una palestra di dottrina, di spregiudicatezza, di particolare sensibilità critica ed interpretativa: ma in lui tutto questo si equilibrava, per la naturale dote dell'ingegno che lo teneva lontano da ogni eccesso, come anche da ogni tendenziosità, e fosse pure soltanto intellettuale. Ma al fondo, quel che lo teneva lontano da ogni infatuazione idealistica o di storicismo assoluto o assolutamente immanentistica, era la sua fede religiosa, che operò in lui come una fiamma costante ma segreta, e che, a chi sapeva spiar bene nella sua anima, guidava tutta intera la sua esistenza, dai rapporti familiari a quelli con gli amici, dalla interpretazione generale del suo tempo alle sue scelte metodiche.

Era tutto questo — un particolar modo di formazione ed una salda fede religiosa diventata ragione profonda e direzione centrale di ogni sua scelta — che conformava la sua personalità in maniera già così particolare e decisa, sin dalla sua giovinezza, e fu poi questa sua conformazione, così temperata all'esterno e così ferma nel fondo dell'animo, a caratterizzare il ritmo totale della sua esistenza, la quale, legata con fervida adesione e con partecipazione coraggiosa ad eventi anche grandiosi e drammatici (come l'antifascismo e la Resistenza), sembrò avere qualcosa di fermo, che tuttavia non era arresto, nella storia della sua personalità, ma riconduzione di ogni motivo ad un'interna luce, che gli dava il senso dell'eterno ed una visione conseguente e particolarissima della storia.

Tutto questo vuol dire che sin dalla prima giovinezza gli studi si alimentavano di tutti i motivi della sua esistenza e li rispecchiavano. Usciva Marazzan (e la sua esperienza è esemplare per tutti noi della sua stessa generazione) dalla buona media borghesia intellettuale (il padre era valoroso insegnante nelle scuole secondarie, esemplare anche per virtù civili e domestiche), che recava quell'impronta che potremmo in una parola — da intendersi con molte limitazioni, o, almeno, gradazioni — definire carducciana. Recava e trasmetteva: i giovani cresciuti alla vita tra il 1910 e il 1920-25 appartenevano ad un'età che sarebbe presto entrata in crisi, una crisi che doveva precipitare in forme catastrofiche, dissolutive, involutive ed innovative insieme, dopo la seconda guerra mondiale, ma che, per allora, conservava, nella generalità, una limpida direzione culturale e civile. Eredi della postrema civiltà ottocentesca e liberale e romantica, quei giovani affrontavano ora molti stimoli innovativi e inquietudini e irrequietezze, che stavano però tutte dentro il sistema, e che, in certo senso, la resistenza al fascismo valeva a contenere e a consolidare. Gli ideali — allora questa parola si usava liberamente e sin orgogliosamente — discendevano da una civiltà ancora compatta, che era poi la grande civiltà libe-

rale ottocentesca; erano ancora dentro le virtù civili, disegnate nel secolo XIX (e celebrarono il loro eroico epicedio nella prima grande guerra), e, nell'ambito della cultura, stavano tutti dentro i termini della grande civiltà umanistica, intesa in senso largo, e in questo senso, liberata dalle sue reificazioni istituzionali e retoriche dal Romanticismo, e tuttavia da esso stesso esaltati in aderenza alle esigenze della vita moderna e contemporanea. Questa pienezza di ideali ci faceva muovere irrequieti dentro il sistema, esaltava — nella certezza delle premesse — la nostra irrequietezza (e, anche, velleità) critica, ma ci teneva fermi alla vita e all'ufficio che in essa avevamo scelto.

Questi ideali (il discorso potrebbe essere assai più largo, ma sarebbe poco più che un pretesto autobiografico in occasione di lui, Marcazzan, in ricordo del quale solo, qui, si è voluto tentare) sorreggevano limpidamente sin d'allora e sorressero poi tutta l'esistenza di uomo e di studioso di Marcazzan, col privilegio che egli fu travolto assai meno di altri suoi coetanei dal ciclone del secondo dopoguerra (e cioè dalle mutazioni abbaglianti di questi ultimi venti anni), per virtù della sua fede, nella cui prospettiva la storia, la storia tutta, era accolta con pietosa ed acuta comprensione, e, in lui specificamente, con una sorta di letizia di compatimento.

È naturale che i suoi studi recassero il riflesso delle sue certezze ferme e limpide e che non fossero caratterizzati da irrequietezze, sibbene da una calma grazia ermeneutica, e da una sensibilità nativa, che le ragioni storiche, culturali, stilistiche, pur acutamente avvertite, sommergevano nel suo fervore e nel suo gusto sicuro e penetrante.

Ecco questo suo primo libro: tutto Platone — evidentemente studiato di prima mano e penetrato, oltre e più che nella sua essenza teorica, nel suo splendore d'arte — guardato sotto un particolare e felice angolo visuale. La ragione del dialogo è la dialettica, e la dialettica è naturalmente dialogica e drammatica; ma il dramma in Platone, che dovè in giovinezza pure fare qualche peccato di drammaturgo, non sta come schema o pretesto, e non è sommerso da soffocanti ragioni teoretiche. L'artista-filosofo che fu Platone avverte fortissimamente le suggestioni del grande teatro a lui contemporaneo ed atteggia le *personae* dei suoi dialoghi e i suoi dialoghi stessi come scene e maschere di dramma.

Marcazzan disegna una storia precisa della strutturazione drammatica del dialogo platonico, dai primi dialoghi, il *Critone*, l'*Eutifrone*, l'*Ippia maggiore*, dove « lo schema drammatico è ridotto ai minimi termini », sino al *Lachete*, dove ancora gli elementi drammatici stanno come schema, ma già appare la prima partizione scenica vera e propria secondo il tipo della partizione drammatica, sino al *Protagora* e poi al *Simposio*, dove la sapienza mimica e drammatica si sviluppa in tutto il suo splendore, e dove si apre pienamente la struttura del dialogo secondo le partizioni strutturali del dramma antico. Poi, via via che i grandi temi e le grandi ragioni teoriche prevalgono,

lo splendido incontro di dramma e dialogo filosofico si va restringendo in uno schema sempre piú evidente: e si chiude lentamente la grande stagione artistica platonica per dissolversi nella sua immensa produzione speculativa. Ma non senza due grandi eccezioni, l'*Eutidemo*, che è un vero e proprio mimo filosofico, e soprattutto, il *Fedone*, il dialogo-poema della morte di Socrate, cui Marcazzan dedica un capitolo, ricco di pagine indimenticabili.

Dunque: una storia felicemente costruita, un disegno plausibile non solo per ragioni interne, ma per il sicuro fondamento dell'informazione critica che si sviluppa in un'analisi che disegna scorci e figure, scene e creature spesso con grandissima efficacia. Ma del disegno, liberamente e felicemente condotto, Marcazzan si libera presto nel primo, e assai bello, capitolo, e poi — qua e là avvivando il discorso con la polemica discretissima — passa alle sue analisi che culminano in quella già indicata del *Fedone*. Ma tutto, non solo il libro, sibbene anche la pagina, è misurato, e il disegno aderisce pienamente alla parola.

Era evidente che dal libro platonico doveva uscire un critico letterario non un filologo ed un erudito, e perciò il passaggio di Marcazzan agli studi di letteratura italiana ha tutt'altro che il carattere di una conversione, ma della presa di coscienza, nel campo che gli doveva essere proprio, della sua vocazione già così palesemente manifesta nel primo libro.

\* \* \*

Il libro in cui la vocazione di Marcazzan si rivelò pienamente uscì nel 1930 (*Didimo Chierico ed altri saggi*, Milano, 1930), e contiene quattro nutriti saggi nei quali il suo ingegno trova una fondamentale manifestazione.

Prezioso — ancora oggi prezioso — il saggio su Didimo Chierico, che dà il nome a tutta la raccolta, per i limiti che segna, assai coraggiosamente, della personalità poetica di Foscolo, definita con qualche severità, *alessandrina* per la mancata pienezza di forza costruttiva e di ardimento fantastico, e colta originalmente nella sua perenne oscillazione, ma prezioso soprattutto per il rilievo che, da quella impostazione, egli attribuisce al Foscolo didimeo. Nello spirito del poeta alacre, inquieto e mai pienamente rivelato a se stesso, si esprimono « attraverso una precaria ed evidente discontinuità anticipi destinati a fiorire pienamente soltanto in una stagione piú tarda; accenni di tonalità, di movenze, di approfondimenti nei quali sono contenuti e precocemente presagiti gli aspetti piú contraddittori della nostra modernità espressiva » (p. 12). Marcazzan, per primo, riprendendo un oscuro e bizzarro discorso di Gian Pietro Lucini, rivendica non solo l'ufficio nella storia dell'arte foscoliana, ma la modernità del Foscolo didimeo, aprendo la via a tutti gli studi successivi che non hanno potuto che approfondire e particolareggiare e circostanziare, ma sempre accettare la sua tesi. Proprio nell'incapacità foscoliana di vivere pienamente l'esperienza romantica, Marcazzan vede una somma di esigenze con-

tradditorie ed irrisolute, nelle quali però sono contenuti « potenzialmente tutti i germi del Decadentismo post-romantico, dall'Estetismo dei parnassiani al Frammentismo dei simbolisti ». Un Foscolo insomma strappato all'immobilità oleografica di un Classicismo platonicamente realizzato, e restituito, nella sua molteplice esperienza, alla più ardita ed inquieta modernità. Ma con un equilibrio raro, perché Marcazzan tiene a sottolineare che sarebbe un errore fare di Didimo un « capostipite », perché Foscolo « l'ansia dei tempi nuovi avvertì criticamente ma non seppe tradurre liricamente ».

Certo il saggio didimeo costituisce la gemma di questo volume e perciò pure gli altri, anch'essi ricchi di pregio, perdono tuttavia parte della loro luce, proprio per il confronto con questo primo.

Il saggio successivo, « Chiare, fresche e dolci acque », sembra soddisfare in una prova difficile, il gusto dell'analisi sottile che fu proprio di Marcazzan. È un'analisi assai delicata, ricca di ottime osservazioni e notazioni, talora fin troppo delicate ed effuse, delle quali colpiscono non solo l'affermazione di poetica del carattere sempre frammentario dell'intuizione lirica (« essendo l'intuizione lirica per sua natura frammentaria ») (una convinzione che affiora assai spesso anche nel Marcazzan più maturo e recente, e che mentre gli consente di istituire nessi tra il pensiero sottinteso al canto e l'immagine, gli apre la via a cogliere tanti rapporti tra la poesia nella sua essenza eterna e la poesia decadente); ma anche l'altra del rapporto tra la struttura metrica e la concreta poesia, vista dal di dentro con rara sensibilità e con un tentativo originale d'interpretazione musicale e teorica, tecnica e critica insieme: « La fusione si realizza grazie alla tendenza ingenita nell'immagine e completasi nel sottinteso, grazie alla virtù allegorica degli accenti e dei suoni, grazie alla capacità latente dei colori a colmare certe zone d'ombra e di stacco, il tutto marcato e disciplinato dall'inavvertito artificio delle rime variabilmente intrecciate, che saldano le tappe della successione come anelli di una fiorita catena per una loro suggestiva virtù di evocazione ». E poiché siamo alle indicazioni metodiche vogliamo riportarne un'altra, anch'essa fondamentale in Marcazzan: « Il poeta genera dalla realtà l'idea con un atto creativo che esclude la logica (strumento). Se si dovesse esiliare dal mondo lirico l'inespresso o il sottinteso, non rimarrebbe che roca disarmonia. La successione dialettica, la forma, la parola, hanno valore di pura indicazione, di riferimento; i rapporti lirici s'annodano e si compongono in un'estensione simbolica, in un clima sospeso tra la trasfigurazione e la rivelazione » (p. 106). Poesia dunque come rivelazione: chi può non avvertire qui il riflesso della sua fondamentale intuizione religiosa della vita?

Poeta mimico è definito l'Angiolieri. Certo il saggio angiolieriano sta ancora dentro la corrente che diremo biografico-umoristica, ma, a parte le molte osservazioni particolari, il dramma donde deriverebbe l'umorismo è ridotto da Marcazzan ad una sorta di spontaneità di riflessi e di ispirazione, donde na-

scono gli atteggiamenti mimici e la malinconia dell'Angiolieri. La sua poesia si riduce ad un « moto spontaneo, istintivo, vergine, nudo » (p. 193). Una sorta di immedesimazione col vivere, per cui la poesia è ridotta « alla natura » e bisogna « come scostare le parole per leggerla e capirla ». È quasi l'antecedente dell'arte, l'arte senza catarsi o che perviene ad una semicatarsi, un groppo furibondo di istinti con un fondo di scontentezza, che si esprime in quel non esprimersi mai pienamente: « Informe, inespressa, voce che parla quasi in sogno, la parola della vita stessa, appare più che come arte, l'antecedente dell'arte » (p. 195). Non siamo sulla via delle più recenti e quasi certamente più aderenti interpretazioni di Cecco, ma c'è nell'interpretazione — tradizionale e psicologica — di Marcazzan come un travaglio di uscire dallo spessore biografico della interpretazione tradizionale, evitando anche le secche dell'umorismo, un tentativo di risolvere una difficile analisi di poesia, specie nell'affinarsi inquieto dell'indugio psicologico, attraverso un tentativo che può — sia pure alla lontana — indicare soluzioni future e ormai generalmente accettate.

L'ultimo saggio è rivolto al Giusti. Studiando la satira del poeta di Monsummano, Marcazzan muove francamente dalla formula crociana di *poesia prosastica*, ma afferma subito che in tal modo Croce « coglie un punto di seconda e non di prima approssimazione. Cerca l'anima di quella poesia nelle saldature e nelle giunture e non nel vivo tessuto » (p. 210). E cotesto tessuto è nel Giusti una viva e spontanea tendenza mimica e drammatica. Non bisogna cercare in lui l'anima lirica, ma un'intuizione mimica. Tuttavia tale intuizione, questo motivo — fondamentale — nell'opera del Giusti, non giunge mai a compimento (se non forse, come a caso, per un abbandono occasionale di vigilanza critica nel *Sant'Ambrogio*) perché al poeta mancò l'equilibrio della composizione, il senso organico delle sue costruzioni satiriche. A mortificare il suo gusto e genio mimico e drammatico intervenivano prima di tutto la preoccupazione, in lui toscano assai viva, di far piccola poesia provinciale e l'opposta ambizione di strutture larghe e sostenute, poi l'incapacità di unire i tratti mimici con allusioni pungenti che nascessero dal di dentro della composizione e non vi si giustapponevano, ma soprattutto « il problema del rapporto tra movimento dell'azione e ritmo della strofe », il rapporto cioè tra ritmo e linguaggio, già compromesso dalla natura discontinua e meramente rappresentativa della sua immaginazione.

Un giudizio, un'impostazione che a noi paiono ancora oggi ben valide. Oggi, quando non è più questione di valutare la *poesia* del Giusti, ma di cogliere il segreto delle sue deficienze e della sua ancor resistente suggestione. La prosasticità della poesia del Giusti non è riportata dal Marcazzan all'attitudine del poeta a tradurre la veduta del mondo immediatamente in riflessione, ma al modo interiore con cui quella subita riflessione aggredisce una naturale ed impetuosa ispirazione mimica, dominandola e raramente consentendole di rivelarsi in pieno e giusto equilibrio.

In un libro intitolato, non casualmente, *Romanticismo critico e coscienza storica*, Marcazzan raccolse poi molti dei suoi scritti composti tra il 1930 e il 1935, che rivelano la sua decisa *conversione* agli studi di letteratura italiana. Nella breve prefazione al volume, che è del 1947 (del dopoguerra dunque!) ci sono due o tre cose che vanno osservate. Prima di tutto Marcazzan avverte che in quei suoi studi giovanili c'era « un fervore di idee al quale sono intimamente legati i piú recenti sviluppi della nostra cultura », e vuole accennare appunto all'incipiente crisi dell'idealismo crociano ed alle nuove aperture culturali del dopoguerra, alle quali egli non si trovava impreparato e di fronte alle quali non si sentiva disorientato, proprio per la temperata cautela con cui aveva accolto i motivi della cultura, prevalentemente crociana, del ventennio. E poi — dopo un accenno a « certe asprezze polemiche » del libro, che noi in verità non sappiamo vedervi, ma dalle quali egli, cosí mite e temperato, sente il bisogno di confessare che « il suo temperamento è ora restio » — la conclusione, per noi assai importante: « Piú che a fornire la misura di un distacco valga questa testimonianza ad offrir materia alla continuità di una vita interiore che quanto sente di dover scostare da sé vorrebbe ritrovarsi accanto nella sua ansia di luce ». C'è qui tutto Marcazzan: il senso della continuità ed unità della sua vita, il rispetto del suo lavoro come momento di quella sua persistente ansia di luce, la pena di un distacco ricomposto subito sopra una trama di vita in cui l'attività intellettuale — cosí esclusiva in lui — diventa anch'essa un episodio. Insomma il sentimento fermo di un'esistenza interiore fedelissima a se stessa e sorretta da una ragione piú profonda del suo stesso lavoro.

Il libro consta di un insieme di recensioni-studi e scritti d'occasione, nei quali è facile rinvenire non solo la linea di un'interiore coerenza di gusto e di metodo, ma forse alcune tra le migliori pagine che Marcazzan abbia scritto in tutta la sua carriera letteraria. Assai importante è lo scritto su *Ugo Foscolo nella critica di Giovita Scalvini*, che inizia la serie degli studi scalviniani, di cui Marcazzan fu benemerito. È uno studio rivolto a fermare i temi che pur differenziano il foscoliano Scalvini dal suo incombente maestro, e perciò a motivare i giudizi spesso severi del critico bresciano nei confronti della poesia foscoliana. Marcazzan vede bene i motivi di vicinanza ideale e quasi di identità tra Foscolo e Scalvini, ma meglio sottolinea la distanza tra i due, e la avverte soprattutto come distanza di due generazioni, e la riconduce alla loro diversa coscienza storica. Non si tratta di distanza teorica o di gusto, ma del riflesso di una condizione generale: « Non è di origine filosofica lo scetticismo critico di U. Foscolo, come di origine filosofica il mistico idealismo di Giovita Scalvini: simboli l'uno e l'altro di due generazioni vinte, ormai staccate e lontane, che diversamente reagiscono alla loro sconfitta, l'una rinchiudendosi in un disperato e magnanimo isolamento, l'altra aggrappandosi ad una

fedè che se non illumina il presente potrà gettar la luce sull'avvenire » (p. 44). È probabile che in quella distanza possa vedersi pure lo scontro di due modi di intendere la vita e di due formazioni (quali che poi ne fossero, nei due, la consapevolezza e la profondità) teoriche, materialismo platonizzante nel Foscolo e idealismo e kantismo che, in Scalvini, non giungeva a maturità e non si sviluppava nei suoi termini. Tale dissidio appare soprattutto in quella specie di progetto di estetica platonico-idealistica dello Scalvini che Marcazzan coglie e descrive assai acutamente in alcune pagine (pp. 34-36) del suo scritto.

Si vorrebbe percorrere tutto il volume per mostrare da un lato la versatilità degli interessi del Marcazzan e dall'altro la sua esuberante capacità di cogliere motivi e recare contributi anche in campi assai distanti e diversi, ma dobbiamo contentarci di accenni. Assai fini le osservazioni offerte nello scritto sull'epistolario petrarchesco (*Le Familiari del Petrarca nell'Edizione Nazionale*), specialmente quelle relative all'unità di tecnica ed ispirazione nel Petrarca (« i dissidi, gli incerti presagi, le sottili sfumature sentimentali costituiscono l'antecedente piuttosto che la materia della poesia petrarchesca, la quale tende... a colorirli piuttosto che approfondirli, a proiettarli su un piano d'estetica oggettività per osservarli con distacco », p. 54), donde il carattere della liricità petrarchesca e l'importanza — da Marcazzan assai ben vista — delle forme petrarchesche, e quindi delle epistole, dove spesso non solo trova la prima espressione, sul piano psicologico, il « mondo » petrarchesco, ma si documenta il suo necessario ed intrinseco amore della forma.

Questo scritto è del 1934, ma già in scritti anteriori, quali quello sul Guarini (*Il Guarini e la tragicommedia*) e l'altro sulla Gambara (*Veronica Gambara e i sonetti degli « Occhi lucenti »*), il tocco delicato, il gusto, la sensibilità storica di Marcazzan danno ottima prova, sia quando scopre l'artificio di quella sorta d'Arcadia di seconda mano che è il *Pastor fido*, Arcadia così viva in Sannazaro e in Tasso, e quando avverte nella tragicommedia guariniana l'estenuarsi di reali motivazioni sia liriche sia drammatiche in una ispirazione che trova la sua realtà nell'incanto madrigalesco, un'ispirazione che « naufraga deliziosamente nella lenta e carezzevole dolcezza del madrigale » (p. 99); sia quando, a proposito della Gambara, trova proprio nei componimenti, che sembrano decisamente di maniera, quelli sugli « occhi lucenti » dello sposo sempre rimpianto e sempre cantato, il meglio di tutto il canzoniere della poetessa, definendo con estrema delicatezza, che pare quasi al limite di una troppo sottile disposizione di gusto, l'opera della Gambara come percorsa da una luce tratta dalla consuetudine letteraria « che illumina e colorisce la materia senza trasfigurarla », e tuttavia, se « la lirica non si realizza come composizione » « rivela una possibilità latente, il calore di un fuoco occulto che riscalda e non distempra il segno mobile della vita oltre l'imperturbabile accademismo della letteratura » (p. 111).

Piú importante — anche perché si lega allo studio che abbiamo visto sulla

poesia del poeta di Monsummano — il saggio sull'epistolario del Giusti, dove già è confermata la natura e il carattere dell'intuizione che il poeta ebbe del reale « di natura essenzialmente mimica e rappresentativa » piuttosto che lirica (p. 185) e dove è ben visto il limite della sua poesia: « all'origine della sua poesia è un intuito satirico elementare, istintivo, scevro di ogni ombra di concettualismo che tende a tradursi in facili ritmi, in rappresentazioni vivaci ed immediate. Più che moraleggiare, la sua satira descrive, dipinge: è trasposizione narrativa e lirica di motivi mimici ». Muovendo da questo punto di vista Marcazzan prospetta un'analisi organica dell'opera del Giusti, e progetta — come oggi si dice — un esame totale della sua poesia. Giusti si sforza di dare sempre una « ossatura morale », una consapevolezza e profondità eticamente significante alla sua vena gioconda e spensierata, e forse « tutta la storia della sua poesia può rinvenirsi e disegnarsi seguendo lo sforzo strenuo, ma spesso sterile del poeta, di innovare coi contenuti la tecnica del suo discorso poetico, che attraverso le lettere egli rivela così tormentoso e che alimenta il suo spirito ipocondrico ». Egli stesso, il Giusti, osserva Marcazzan, probabilmente non si rendeva conto della ragione vera delle sue disfatte e di quella ricerca di innovatività tecnica che spesso lo stremava. Sicché forse — ecco la conclusione — « non sarebbe impossibile attraverso l'analisi degli svolgimenti stilistici delineare la storia interna della sua poesia » e scerverare dove l'insistenza verbale e stilistica, che è stata spesso rimproverata al Giusti, dà nel meccanico e nel voluto, e dove invece essa conferisce alla poesia « impasti originali » e « novità di impulsi e possibilità di ulteriori sviluppi ».

Marcazzan vede bene i limiti anche della prosa del Giusti, palesi pure nell'*Epistolario* (« vede il paesaggio, non lo sente..., quando racconta di sé, tende ad isolare il particolare, l'aneddoto, compone per bozzetti staccati, oggettivando ogni cosa su un piano uniforme », p. 194), avverte pure come anche la vita interiore dello scrittore, morale e sentimentale, non sia mai veramente equilibrata e profonda, eppure tutto il suo saggio si svolge nella descrittiva della oscillazione che permane sempre in Giusti tra istintività comica e moralismo, immediatezza espressiva e strenua ricerca stilistica, velleità ed impeti morali e languore interiore, per concludere che tuttavia la personalità del Giusti può alla fine apparire « singolarmente organica, perché quel convenzionalismo non ha nulla di artificioso e di studiato: è un tratto psicologico, è un'ombra della coscienza prima di essere una macchia dell'intelligenza » (p. 193).

Dove appare il segno di quella straordinaria indulgenza umana che caratterizzò tutta l'esistenza di Marcazzan, e che pare qui tenere sopra un filo, persino un poco pericoloso, anche la sua fatica di critico. Del resto, c'è già in questo saggio quella che è la virtù fondamentale e insieme — talvolta — il limite (come accade di ognuno di noi) della critica di Marcazzan: un gusto di osservazioni non propriamente periferiche o particolari, ma che individuano, quasi sempre assai felicemente, aspetti singoli o centrali di una personalità,

senza tuttavia risolverli in un quadro o in un disegno compiuto in ogni sua parte. Come se una folla di impressioni, e considerazioni, quasi sempre giuste e pertinenti riscaldassero la pagina, e accogliessero esse tutta l'attenzione e la sensibilità del critico, che lascia poi al lettore di menare a compimento il quadro. Una pagina critica che rispecchia un gioco d'intelligenza assai fine e sottile (e talvolta persino rischioso), lieta e come lievitata dal di dentro, costruita sopra particolari sensibili, piena di annotazioni pertinenti e stimolanti che non si curano di stringere. O non vogliono: forse per un geloso spirito di autonomia, per una puntigliosa quanto inconsapevole custodia di se stesso, che, a guardar bene, nasce dal suo stesso rapporto, che abbiamo già visto, con la metodologia crociana. Nella quale egli dovè vedere sempre qualcosa di troppo geometrico e costruito, di troppo razionale, definitorio, categorico, e da cui si liberava con l'ariosa liberalità della sua sensibilità, della sua sottile finezza di distinzioni e notazioni intellettuali.

Così questo libro, ancor più del precedente (che aveva tuttavia, per la sua stessa natura, il privilegio di un più saldo e visibile disegno), rispecchia già tutta o quasi tutta la personalità di Marcazzan, precocemente costituitasi, quando si pensi che egli scriveva intorno ai trent'anni. Chi voglia trovar conferma di quanto qui si è accennato guardi pure il gruppo di recensioni — in senso più stretto — con cui si conclude il volume, specialmente quella sul commento all'*Aminta* di Giulio Marzot (dove il tentativo di recupero — contro la negazione desanctisiana — del carattere drammatico dell'*Aminta* colpisce per la finezza della tesi, sebbene non riesca a persuadere), e l'altra, assai bella, al *Virgilio* di Tommaso Fiore, dove la tendenziosa estrosità del libro è posta in evidenza in pagine, anche letterariamente, assai belle, e dove ritorna, ultimo documento, l'antico amore per gli studi classici.

\* \* \*

È stato detto — e credo non senza ragione — che il miglior libro di Marcazzan è la raccolta di saggi che egli intitolò *Nostro Ottocento*. La verità è che il libro risponde pienamente alla misura del suo ingegno e delle sue predilezioni: nel taglio dei saggi, che egli amava larghi e ricchi, ma non a misura di un libro; nella qualità degli argomenti, che gli consentivano di spiegare, in tutta la sua ricchezza, l'acume psicologico, la sensibilità umana, il fervore morale, la tenuta ampia del discorso e la pagina vibrante fino all'eloquenza, che erano le sue qualità fondamentali; nell'incontro del suo gusto storico e della sua responsabilità di uomo tra gli uomini, nei problemi e negli interessi civili della vita contemporanea. L'equilibrio tra la sua vita mentale e le suggestioni etico-religiose qui si fa compiuto: ed egli ci appare nel pieno rilievo della sua personalità.

Bisogna probabilmente partire dalle ultime pagine per capire bene il vo-

lume, da quelle da lui raccolte sotto il titolo generale « *Dall'Ottocento al Novecento* », dove non solo appare la sua interpretazione generale del secolo, ma anche, legata a quella, la sua posizione di fronte alla cultura ed alle responsabilità contemporanee. Due figure campeggiano nell'Ottocento di Marcazzan: Manzoni (il ricorso a lui è costante e preciso) e Leopardi, e indicano, secondo lui, insieme, il massimo sforzo interpretativo del nostro Romanticismo, le direzioni moderne e « popolari » della nostra lingua, le diversioni che presso di noi assume il gran moto spirituale che occupa tutto il secolo. Da un lato un individualismo disperato — Leopardi —, dall'altro un cristianesimo solenne; ma entrambi i poeti compiono, ciascuno a suo modo, il ricongiungimento dell'arte con la storia, del presente e dell'attuale con la tradizione, e curano la nostra letteratura (pur se abbiano avuto illustri predecessori, come Foscolo) di un malanno secolare: « Avevano, il Manzoni e il Leopardi, un comune punto di contatto, e si ritrovavano ad assumersi in comune un impegno, sobbarcandosi l'uno e l'altro, consapevolmente o inconsapevolmente, al compito di dar vita a un linguaggio letterario e poetico... che fossero fedeli alla civiltà del loro tempo, che ad esso rispondessero, sí che in esso potessero essi specchiarsi, ed esso in essi. Si posero, in altre parole, e avviarono a soluzione, il problema di un'arte popolare non solo in senso storico, ma assoluto ed universale..., riconoscendo, l'uno esplicitamente e l'altro implicitamente, essersi provocata nei secoli che li avevano preceduti una frattura, condannando quindi di sterilità e di vanità gran parte della letteratura dei secoli di mezzo e comunque riconoscendone l'inadeguatezza ad esprimere i sentimenti e le passioni, la realtà e la spiritualità, la vita affettiva e morale del popolo italiano » (pp. 328-29).

Su questa linea si inserisce il rapporto che il Marcazzan pone tra il tipo di critica che egli riconosce e coltiva e quelli che in quegli anni (siamo intorno al '50) si proponevano, specialmente quello marxistico o neo-sociologico, che egli accetta come l'invito generale a riconoscere l'opera d'arte dentro la storia, e non soltanto condizionata — genericamente — da essa, e preservando però fermamente il carattere autonomo di ogni poesia e rifiutando l'opposto eccesso di una determinazione storica o sociale sopra il libero fare poetico: il fare poetico che perciò gli si presenta sempre come una sorta di superiore rivelazione o illuminazione storica: « L'uomo non è solo figlio del proprio tempo, deve farsi artefice del proprio tempo. Per questo l'arte è creatrice: per questo in essa e attraverso essa si attua, piú luminosamente che in altre attività, il disegno della Creazione » (p. 334).

Appare qui insieme il termine estremo — e l'abbiamo già visto — della riflessione (sempre così discreta, ma insieme così ferma!) di Marcazzan intorno all'arte, ma anche il segno della sua interpretazione fondamentale del nostro Romanticismo, e, infine, di tutta la direzione della letteratura italiana. L'equilibrio, il buon senso, la misura del Romanticismo italiano, espresso soprattutto

dal Manzoni (e che poté sembrare anche sostanziale incomprendimento dei reali motivi di innovazione filtrati d'Oltralpe e particolarmente dalla Germania) appaiono a Marcazzan come il segno del durare dello spirito religioso e cristiano del popolo italiano, della capacità attiva di quello spirito ad accogliere e conformare secondo una propria tradizione ogni stimolo esterno, e insieme come indizio di una capacità universalizzante, che, alla fine, mancò anche al grande Romanticismo tedesco: per opera del Manzoni e di un gruppo di scrittori che vissero alla sua ombra « il gusto letterario venne in Italia nella prima metà dell'Ottocento ad assumere un orientamento, e il pensiero critico un'impostazione che se non sono — né avrebbero del resto ragione di esserlo — intenzionalmente e programmaticamente definiti da un punto di vista religioso, risentono tuttavia di una ispirazione remotamente cristiana non solo, ma pur con larghe aperture liberali intimamente cattolica ». E gli pareva che tale punto di vista potesse apparire tanto più vero, in quanto quel tipo di Romanticismo — quell'ordine mentale così squisitamente manzoniano — rendeva universale la sostanza ultima del Romanticismo, e inverava insieme l'eredità illuministica nelle sue più alte aspirazioni: « Ciò apparirà anche più vero quando si rifletta che le posizioni ideologicamente più fondate della prima metà dell'Ottocento si configurano come istintiva esigenza, generosamente e nobilmente ispirata, di assimilare alla perennità del pensiero e del sentire cristiano i veri valori dell'eredità illuministica e gli elementi positivi della società uscita dalla Rivoluzione Francese: che significava più determinatamente sottrarli alle loro ragioni contingenti e ai loro stimoli polemici »; e più oltre: « Perché l'anima che contraddistingue, il segno che nobilita questo clima di pensiero e di cultura, consiste appunto in un senso equilibrato e profondo di unità e di armonia, che rispettando la molteplicità e l'autonomia delle attività dello spirito non le esalta astraendole dalla loro ultima finalità che investe tutto l'uomo, nell'universalità dei valori eterni che le sue sorti coinvolgono come nella concretezza della sua consistenza storica » (pp. 341-42).

Credo sia questo forse il punto più alto della riflessione di Marcazzan, che non amava, come abbiamo già detto, le digressioni teoriche ed aveva anzi una sua ritrosia a rivelare le sue più profonde convinzioni, quelle che in fondo animavano tutto il suo lavoro. Convinzioni che — e nelle loro premesse di fondo e come canone di interpretazione storica — possono accogliersi e rifiutarsi, ma non è questo quel che qui importa: quel che importa è rilevare come tutta la tramatura ottocentesca e romantica si componesse in Marcazzan in una salda unità, e attingesse al fondo delle sue convinzioni e delle ragioni della sua umanità.

Non stupiscono allora i temi che occupano tutto il libro e non è difficile cogliere la ragione della loro unità e del tono che li pervade: e come la vigile attenzione critica sia penetrata di un pathos tanto più — oggi — per noi commovente quanto più umanamente e storicamente discreto.

Questi temi vanno da Tommaseo a Scalvini, da Grossi al Leopardi, da Manzoni al Berchet, cioè a tutto quel temperato Romanticismo lombardo, dominato dalla grande personalità manzoniana, che attrae nella sua orbita pure le inquietudini di Tommaseo o di Scalvini, cui si aggiunge Leopardi, per la ragione che già sappiamo, colto e studiato in un momento risolutivo della sua maggiore crisi che sbocca nella figura di Bruto e nel suo estremo canto di morte e di diniego dei valori del mondo.

Piacerebbe fermarsi su tutti questi studi per segnarne attentamente i risultati e fermare il filo che li unisce, o meglio documentare quel filo che nella sua generale tensione abbiamo già indicato, ma ci basti solo fare qualche accenno.

Di Tommaseo (nello studio assai bello, sulla *Vigilia poetica di Niccolò Tommaseo*) è colta la radice e il costituirsi della sua vocazione poetica, attraverso uno scavo tutto interno alla sua personalità. Alla sua vocazione egli perviene quando scopre l'accordo tra la poesia e la vita, quando avverte tutto il reale ascendere in Dio e significarlo: « occasione della presenza, non condizione della presenza di Dio », sicché si deve affermare che la poesia di Tommaseo è « la negazione recisa di ogni panteismo », sia di quello antico e classico sia di quello immanentistico e moderno. E la remora che si avverte nella formazione poetica — e, poi, sempre nella sua poesia — è tutta di interiore formazione, se si eccettui il modello degli *Inni sacri*, che lo trattenne, nella perfezione che a lui sembrava avessero raggiunto, dal tentare la via della poesia, prima che, intorno ai trent'anni, non fosse pervenuto al possesso della sua concezione del mondo e di Dio.

Altrettanto pregevole il saggio su Scalvini (*Vita e poesia di Giovita Scalvini*), forse la più bella cosa che Marcazzan abbia composta intorno all'infelice critico e poeta bresciano. Un profilo denso e penetrante, severo e pietoso, in cui è assai bene disegnata, come la personalità, così la linea e il limite della sua poesia: lo Scalvini vero non è « nella misura delle sue capacità », ma « nella novità e nell'originalità diffuse e lievitanti della sua incapacità, agitata e turbata da fermenti trepidi di novità » (p. 129). Una modernità che cercò la sua forma e non la trovò mai, per manco di impeto creativo. Abbagliato dal Monti e dal Foscolo, Scalvini, che pur ne sentì l'influsso, era più vicino al Leopardi, ma non ne ebbe il dono della sublime semplificazione ed essenzialità. E anche per Scalvini, Marcazzan torna al prediletto motivo dell'unità romantica di vita e poesia, anzi scorge in lui presagi di decadentismo, ragione della sua originalità e insieme del suo fallimento: « l'aver messo sullo stesso piano vita e poesia, chiedendo alla vita soltanto poesia, e risolvendo in poesia, senza residui, la vita: edonismo estetico che la vita stessa spreme e svuota rifiutandola per la sua incapacità ad esaltarsi ed adeguarsi alle sue immagini di sogno, e insieme avvilita e mortifica la poesia, invischiandola alla realtà che ne trattiene e fiacca il volo » (p. 144).

Questi due studi, con quello sul paesaggio dei *Promessi Sposi* e l'altro su *Tommaso Grossi* sono le cose piú belle del libro. Il primo volto a trasporre assai delicatamente, dentro l'ispirazione manzoniana, il paesaggio, fatto personaggio esso stesso, o contrappunto poetico dei personaggi, dalla descrizione di « quel ramo » del lago di Como, alla luna e all'addio ai monti della notte degli imbrogli, dalla fuga di Renzo verso l'Adda, al paesaggio dell'Innominato, alla gran pioggia terminale: tutto si allarga in « respiro morale » nel senso di una medietà umana serena e severa, colma dei presagi di sventura propri delle vicende del mondo eppure consolata dal loro eterno ricomporsi. Paesaggio quasi sempre d'autunno, malinconico o sospeso dentro l'eterno, pure quando è bello, come il cielo di Lombardia: « paesaggio sempre in armonia col fare un po' dimesso del racconto, che trascrive un senso della vita che non è né tragico né drammatico, ma tuttavia doloroso e sempre composto, anche quando il dolore si risolve in gaudio, perché questo gaudio è sempre adombrato dalla consapevolezza della sofferenza che s'accompagna al vivere umano, del male che è sempre presente nel mondo e che vuol esser scontato in ogni attimo dalla esistenza del buono » (p. 53).

L'altro, quello sul Grossi, importante non solo per la linea che disegna dello scrittore, specie quando ne coglie la natura lirico-elegiaca piuttosto che drammatica ed epica, ma anche — e forse piú — per alcune pagine dov'è fermato, in maniera suggestiva, il carattere del Romanticismo lombardo, che Marcazzan definisce *borghese*, non in senso deteriore, ma storico: che vuol dire temperanza, buon senso, accoglimento sopra un fondo di cultura secolare e ben consolidata (e anche recentemente innovata) di stimoli nuovi e di esigenze originali. E non solo di cultura, ma anche di concrete esigenze e rapporti politico-sociali, in una società insomma « nella quale nuovi motivi e nuovi valori si svolgono senza sussulti dall'esaurimento e dalla disgregazione degli antichi » (p. 149). Il punto di vista, su cui insiste spesso Marcazzan, secondo il quale il carattere del nostro Romanticismo, e di quello lombardo in specie, non deriva da scarsa elaborazione o rielaborazione teorica dei motivi di fondo di quel movimento, ma dalla resistenza di una cultura antica ed ancora — per taluni aspetti — attiva, mi pare che vada tenuto ben presente da chi si proporrà di affrontare il problema generale della nostra civiltà romantica.

« Il *Bruto* è un punto di convergenza e il pettine al quale idealmente fanno gruppo i problemi e i miti che l'esperienza leopardiana era venuta articolando e svolgendo da origini remote e da lontani precorritenti ». È questo il tema fondamentale del lungo saggio su *Leopardi e l'ombra di Bruto*, che Marcazzan svolge tuttavia con un'analisi così sottile che può apparire sin troppo diffusa. Pare che una messe antica di considerazioni leopardiane siano condensate e rifuse in questo saggio e diano un po' il senso della congestione; ma il punto centrale è ben visto e fermato. Amava Marcazzan il discorso

aperto e sciolto, e rifuggiva dai chiaroscuri troppo netti e dai rilievi o dalle affermazioni perentorie. Prediligeva il richiamo, la discussione — sempre garbatissima —, la correzione fondata sopra le ampie e sicure letture condotte sui testi e sulla tradizione critica, la breve digressione, ma talvolta, come qui, tutto questo non raggiungeva l'armonia che è dato ammirare negli altri saggi di questo importante volume. Ma è colta assai bene l'importanza del *Bruto*, che credo Marcazzan per primo abbia collocato sulla linea di displuvio tra la prima e complessa stagione poetica del Leopardi e la sua prosa — la prosa delle *Operette*; come per primo abbia avvertito nelle sue acerbità e in certi scompensi tra lirismo e titanismo, parenesi e teoresi, il presagio di un equilibrio futuro ed una necessaria funzione di liberazione.

Anche lo scritto, infine, sul Berchet andrà tenuto ben presente non soltanto perché, col consueto garbo (ma anche con la consueta puntualità), tocca tutti i temi, che una oramai ricca tradizione critica è venuta accumulando intorno al poeta milanese — da quelli della sua formazione e della sua capacità critica a quelli della sua poesia e della sua lingua — ma anche perché in lui Marcazzan vede un eloquente spaccato del suo prediletto e ben disegnato Romanticismo lombardo.

\* \* \*

La continuazione ideale di questo libro è l'opera nella quale Marcazzan ha compiuto il suo maggior tentativo di costruzione storica e cioè il lungo saggio *Dal Romanticismo al Decadentismo*, inserito nella silloge *Le correnti*, vol. II, dell'editore Marzorati, e che ha in realtà la consistenza di un vero e proprio volume (circa 240 pp. di un vol. in 8°, ricche di lunghe digressioni e discussioni relegate in note assai nutrite). È impossibile in questa sede affrontare tutte le discussioni a cui il libro potrebbe dar luogo: basti rilevare come ad una certa pletoricità apparente (e certamente derivata dall'affollarsi nella mente del critico di molti motivi e come di una materia a lungo posseduta e bisognosa di dispiegarsi senza risparmio) faccia compenso una linea sicura e coerente; persino — talvolta — troppo architettonicamente coerente.

Tutta la trattazione è rivolta, con uno sforzo strenuo e, a nostro parere, spesso vittorioso, a rinvenire una essenziale linea di continuità non solo tra il primo Romanticismo e il secondo Romanticismo, ma anche tra quest'ultimo e quei fenomeni che fluttuano (ancora oggi fluttuano) tra Romanticismo e Decadentismo sino a sboccare decisamente in quest'ultimo: Scapigliatura, Verismo, carduccianesimo, pascolismo e dannunzianesimo. Una continuità non esteriore, ma intrinseca, colta proprio al di sotto delle consuete partizioni ed opposizioni e definizioni. È un tentativo innovativo di storia letteraria rivolto a rompere gli schemi di tradizione ed a guardare le cose con autonomia, ed a vederle nel loro fondo e nel loro significato essenziale. È ovvio che un disegno

cosiffatto possa presentare i suoi rischi ed esporsi ad un dibattito che qua e là potrebbe diventare anche esplosivo, ma sono queste impostazioni che scuotono le vecchie impalcature ed offrono sussidi di nuove prospettive.

Specialmente quando si inseriscono, come nel caso nostro, in una visione unitaria di tutta la letteratura italiana dell'Ottocento e del primo Novecento, specialmente cioè quando questo libro vada visto non solo sulla prospettiva degli studi che lo precedono, ma sul fondamento di una generale concezione della realtà che sorregge (ma sempre con la delicata discrezione che conosciamo) tutta l'attività del critico e dello storico.

Si è visto già dove consistesse — per Marcazzan — l'originalità e il carattere proprio del Romanticismo italiano (o lombardo); orbene, dopo la prima grande generazione romantica, tra il 1830 e il 1860, Marcazzan vede, nonostante le apparenze (o pur accettando tutte le limitazioni in sede estetica, rispetto, per esempio, ad un Prati o ad un Aleardi), una positività di sviluppo, non in sede di resa poetica o teoretica, ma nel travaglio di adeguamento e di inserzione dell'esperienza italiana nella esperienza romantica europea, che si manifesta specialmente in un Tommaseo, in uno Scalvini, nel Prati stesso, e che consiste in un ibridismo linguistico che sgretola la tradizione non solo stilistica e formale della nostra troppo resistente — nonostante Manzoni — lingua di tradizione, e soprattutto nel Realismo «affiorante nella nostra letteratura verso la metà del secolo», e anche in presagi decadentistici. Certo tutto questo è alquanto tardivo rispetto al Romanticismo europeo, ed è un tentativo di recupero disperato, dopo che i primi conati romantici in Italia furono o rattenuti da una lingua poetica ferreamente tradizionale o sviati verso idealità nazionali e strumentalizzate. Ma è appunto qui, secondo Marcazzan, il significato del secondo Romanticismo (e la sua connessione col primo): nell'irrompere, sia pure tardivo, di una nuova sensibilità, nel recupero di un mondo lirico individuale e ribelle, nella frattura della compatta unità classicistica e conservatrice della lingua, nel gusto realistico, se pur ancora a suo modo realistico.

In questo senso non si può porre — insiste Marcazzan — una linea stretta di demarcazione tra l'estremo Romanticismo e il Decadentismo, come se quest'ultimo desse inizio ad una stagione assolutamente nuova delle nostre lettere: «gli elementi che si urtano nel tessuto psicologico e linguistico di quello che si presenta ormai come un crepuscolo romantico... sono gli stessi che si faranno polemicamente e costruttivamente attivi in una stagione ulteriore, una stagione che per diverse vie si impegnerà a rinnovare o a sostituire l'antica» (p. 730).

Su questa linea Marcazzan studia la Scapigliatura, considerata acutamente «entro il quadro di una fenomenologia romantica, come approfondimento cioè e come esasperazione — patologica o non — di taluni motivi, come ulteriore e conseguente sviluppo di determinate premesse romantiche» (senza dire che

alla fine, per l'efficacia dei sempre ritornanti, da noi, richiami umanistici, gli scapigliati stessi « dettero mano ad imbrigliare il disordine stesso che avevano provocato in un nuovo ordine o in un ordine tradizionale rinnovato »); e subito dopo il Verismo. La connessione tra la Scapigliatura e il Verismo è colta non attraverso gli episodi del capriccio o della follia, ma nella direzione del Realismo e del rinnovamento linguistico: giacché — secondo il critico — il realismo psicologico ed espressivo del Verismo è insieme continuazione della sostanza vera della Scapigliatura e della realtà piú profonda del Romanticismo.

Naturalmente, questa linea comporta un'interpretazione decisamente anti-realistica (in senso contemporaneo) del Verismo e cioè del suo programma di poetica e delle sue premesse gnoseologiche, giacché è posto in rilievo soprattutto il fatto che « agisce in esso una remota ispirazione manzoniana, in quanto vi converge, trovando finalmente una sua materia ed una sua forma, una chiara indicazione del nostro Romanticismo originario ». È probabile che qui l'impostazione paia restringere alquanto la realtà del Verismo e quasi costringerla entro uno schema preconstituito, come è probabile che, nella negazione della gnoseologia veristica o positivista, abbiano agito in Marcazzan segrete ragioni religiose, ma qui quel che preme (insieme con la sincerità ed umanità del critico) è indicare la limpidezza e decisione del disegno.

Si spiega come in questa prospettiva Marcazzan veda tra il Verga giovanile e il Verga della maturità una frattura assai meno profonda di quanto non soglia solitamente sostenersi, e veda una salda connessione tra un Verga « romanticamente assetato di esperienze avventurose e il Verga disilluso e dolorosamente ripiegato sulla religione del focolare e della casa » (p. 825). E, in conclusione, il pregio complessivo della narrativa veristica sta in « una temperata confidenza nel trattare gli affetti e le passioni equilibrandoli ad un livello medio e aderente all'immagine reale della vita ».

Piú difficile è ricondurre Carducci su questa linea, ma Marcazzan batte animosamente la sua strada e anche qui agisce il suo rifiuto degli schemi consumati, pur se talvolta egli contrapponga a quelli non altri schemi propriamente detti, ma disegni costruiti sopra elementi e fattori, non isolati da tutto il contesto storico, ma certo messi in rilievo con evidente predilezione storiografica. Come nel Romanticismo manzoniano insiste sempre l'eredità ed il lievito neoclassico, cosí nel Neoclassicismo carducciano è facile scorgere motivazioni romantiche. Al di là dei suoi eccessi e della sua polemica contro il Verismo, il Romanticismo, la narrativa, su due punti almeno — osserva Marcazzan — Carducci « era d'accordo col Manzoni...: nella sfiducia verso l'efficacia di una narrativa intessuta di fatti e di sentimenti privati, intesa a documentarsi dal costume contemporaneo; e nella predilezione per la prospettiva storica, nella tendenza a nobilitare in essa l'attualità degli affetti e degli eventi ». Insomma, nonostante l'innegabile distanza tra Manzoni e Carducci, Marcazzan pensa

che al di sopra della cronaca e in una sostanziale linea storica, si possa parlare « di un loro affiancarsi e di un loro avvicinarsi nel dar mano a quella poetica del concreto intravista dal De Sanctis in sede critica come profilo atto a risolvere la complessa esperienza del Romanticismo ottocentesco ». Così entra pure il De Sanctis nel disegno, ed anche per lui non è impossibile trovare la via che lo avvicini al Carducci: egli infatti elabora un concetto di arte realistica, ma questa avverte già come acquisita nei grandi del passato, e propone insieme come messaggio — morale ed estetico — all'Italia presente e futura; Carducci propugna un ritorno al classicismo, ma il suo Classicismo è — a guardare bene — realistico, egli « solleva — come disse Momigliano e Marcazzan ripete consentendo — in una sfera epica l'aspirazione realistica dei tempi ». Né De Sanctis pensò mai ad un'arte irrazionalistica, e se avversò il formalismo non negò certo la positività della tradizione umanistica storicamente intesa, e su questo terreno pare a Marcazzan « che la sensibilità che il Carducci ebbe dello svolgimento delle forme non pare così lontana dal desanctisiano concetto della forma come organismo vivente ». È certo questo uno dei punti più sottili e discutibili del disegno del nostro critico, ma dà anche la misura della sua spregiudicatezza ed acume di storico; spregiudicatezza ribadita nella conclusione di questa parte — la più importante — della sua costruzione, dov'è limpidamente disegnata « la linea mediana della nostra tradizione romantica », cioè la elaborazione teorica autonoma della dottrina in connessione con le condizioni civili e culturali della nostra nazione.

Resta, come ultimo anello, del Romanticismo italiano, nella sua intrinseca linea, prima di pervenire al Decadentismo propriamente detto, il dannunzianesimo (e, in linea secondaria — secondo Marcazzan — il pascolismo). Marcazzan ricusa prima di tutto ogni traccia di Decadentismo in Carducci, a proposito del quale, è da parlare, se mai, di parnassianesimo (quel parnassianesimo che in Italia non ebbe la connessione, così evidente in Francia, col Decadentismo): e invece saranno Pascoli e D'Annunzio a trovare una reale parentela con il Decadentismo, ma sempre attraverso Carducci: « in fondo è lui, Carducci, all'origine dell'impegno umanistico entro il quale i suoi immediati e lontani successori lavoreranno a rinnovare il patrimonio linguistico nazionale e le tradizionali forme d'arte » (p. 882). Il che vuol dire, ovviamente, che il Decadentismo italiano operò (e l'argomento si presterebbe certo ad interessanti discussioni) una riduzione dei suoi fattori eversivi di carattere psicologico e che il parnassianesimo erudito carducciano valse a dominare (o ridurre) i motivi morbosi o viziosi del Decadentismo: « Anche Pascoli e D'Annunzio, esaltati ed avversati per aver spalancato le porte a un gusto decadente e per aver largamente cooperato a renderlo domestico tra noi, chiedono d'essere esaminati più pacatamente per quanto in essi si prolunga o si rinnova dell'indirizzo carducciano e richiamare l'attenzione per la coerenza, per l'equilibrio e per l'intima classicità delle risoluzioni estreme, più che per le complesse

avventure d'una psicologia d'eccezione o di un tecnicismo formale che ingombrandone l'opera le assicurarono eco immediata e clamorosa » (p. 885). Anche l'elaborazione teorica del nuovo secolo, dalla *Voce* all'*Acerba*, che fanno da contrappunto al chiassoso, ma non per questo non significativo futurismo, sino al Croce ed al suo libro sulla *Poesia* (non a caso dedicato a De Sanctis e a Carducci), indica una linea mediana di accettazione dei fermenti europei sopra un fondo di cultura indigena: umanistica e carducciana. E a questo fondo umanistico del pensiero critico « fa riscontro una resistenza anche nelle forme letterarie, e tanto piú intensa e mordente, quanto piú radicalmente si rinnovano nella loro intima struttura » (p. 887).

Esiste, perciò, per Marcazzan, una « misura umanistica », del Decadentismo italiano, e questa misura è riscontrabile come in Serra e in Gargiulo, cosí anche in Pascoli e D'Annunzio: nel Pascoli, nel quale persiste l'ambiguità tra un primitivismo intenerito e una straordinaria sapienza lessicale e linguistica (e dunque di eredità umanistica) e nel D'Annunzio il cui decadentismo si afferma piú fastoso e prestigioso, pervicace e molteplice, ma che, come per una tenacissima resistenza di provincialismo italiano, percorrendo tutte le esperienze europee, sconta « la crisi di un difficile acclimatemento delle lettere italiane cogli ultimi, arditi ed originali, sviluppi della coscienza romantica in Europa » (p. 895). Oltre le avventure psicologiche e superomistiche, D'Annunzio trasferisce ed adatta alla tradizione italiana una ricchissima gamma di esperienze stilistiche, nella prosa come nella poesia, e perciò sta lui — secondo Marcazzan — all'inizio della nuova letteratura.

Nelle ultime pagine di questo disegno le osservazioni sul Pascoli e — soprattutto — sul D'Annunzio s'infittiscono e quasi sopraffanno la linearità del disegno: anche qui si ha l'impressione di lunghe riflessioni, consegnate poi occasionalmente e generosamente, a questa occasione storiografica. Il segno — un segno — di quel tanto (tanto altro) che Marcazzan avrebbe potuto dare ai nostri studi, se la sua indole generosa ed espansiva non l'avesse indotto ad accettare impegni sempre piú gravosi, e pei quali, tuttavia, egli pareva spesso insostituibile. Pure, chi vorrà scrivere del Pascoli e del D'Annunzio dovrà tener presenti spunti, suggestioni, suggerimenti costruttivi di cui sono ricche le ultime e assai dense pagine di questo maggiore scritto storico di Marcazzan.

\*\*\*

Non si è inteso qui percorrere tutta l'opera di Marcazzan e studiarla nei particolari: troppo abbiamo lasciato fuori di queste pagine.<sup>1)</sup> Dove anche

<sup>1)</sup> Soprattutto andranno studiati attentamente, in una storia completa dell'opera di Mario Marcazzan, le *Note manzoniane di Giovita Scalvini* (Brescia, Morcelliana, 1942), il prezioso libretto su *Ippolito Nievo e le « Confessioni »* (Milano, Principato, 1942), che compie ed amplia il disegno e l'interpretazione del Romanticismo che già conosciamo, le letture dantesche, delle quali particolarmente

qualche fuggevole indicazione critica o storica non vuole essere che un omaggio alla memoria dell'amico perduto, un modo di trattarsi con lui, con quella parte della sua vita che egli ha consegnato piú duraturamente al nostro ricordo.

E tuttavia, se può consolare la certezza che di lui resta l'opera in cui sopravvive ed a cui una stagione, che riteniamo lunga, di studi dovrà attingere, è impossibile non rimpiangere la perdita di quel che egli era come persona umana, oltre che come studioso: persona che, ovviamente, giova ad intendere pure lo studioso, ma che rimane come testimonianza autonoma per quanti lo hanno conosciuto.

Certo al fondo — cioè lí dove, spesso segretamente, si enuclea e trae origine tutta una personalità — della sua esistenza era un'intensa esperienza religiosa, ma vissuta in maniera particolarissima: e cioè con una tolleranza pari alla sua interiore fermezza, con una indulgenza fraterna senza pretese di proselitismo e senza il minimo di unzione o pretesto moralistico. Un cattolicesimo tirato alle ragioni profonde del cristianesimo, che in lui diventava ottimismo, gentilezza, letizia. Marcazzan stava lieto dentro la vita, lieto di quel che la vita gli aveva dato, lieto delle cose di cui il mondo fa dono alla nostra esistenza, ma senza che questo desse alcun segno di superficialità e di tentazioni immanentistiche. Aveva un senso dell'equidistanza che non era mai neutralità di comodo o di convenienza, e che gli consentiva di smussare ogni punta, di eliminare ogni veleno, di incoraggiare ogni stanchezza, di adolcire ogni amarezza, sua o degli altri. Talvolta chi scrive si divertiva a dirgli che in lui riviveva la vecchia consumata sapienza diplomatica dei veneti, fatta di apparente bonarietà: ma era un divertimento affettuoso, giacché sapevo che la sua bontà non era diplomatica, e che il suo desiderio di affetto e il suo prontissimo dono di fraternità nascevano da sorgenti assai piú profonde. Nascevano appunto dall'adesione cordiale e serena alla vita, al dono della vita intesa sempre come tale, come  *dono*  e perciò aliena in lui dalla polemica, dalla rissa, dall'astio. Gli cresceva intorno la famiglia armoniosa ed affettuosa, gli amici lo amavano, aveva ottenuto quel che desiderava, quel che nella sua modestia (o nella assenza di ogni sproporzionata ambizione) gli pareva proporzionato ai suoi meriti ed alle sue aspirazioni. Tutto questo si risolveva in una riconoscenza al vivere e a chi ce lo ha donato, che come lo faceva contento dell'ora presente, e indulgente verso amarezze immeritate e pur profondamente patite, così lo poneva sereno di fronte ad ogni rinunzia, anche alla estrema rinunzia. Resterà indimenticabile in noi la discrezione, quasi un postremo modo di accettare la vita (la  *sua*  vita, nel ritmo provvidenziale che gli era stato assegnato) con cui parlava negli ultimi mesi di quel suo

importanti quelle sul c. V e sul c. XXXIII dell'Inferno (entrambe nella *Lectura Dantis scaligera*, 1961 e 1963, pubblicata dal Le Monnier e diretta dallo stesso Marcazzan) e il lungo scritto intitolato *Il tempo del Conciliatore*, che fa parte del vol. XVI della storia di Milano, e occupa le pp. 243-374.

cuore che non voleva piú andare: senza pose eroiche o tragiche, senza terrori e senza ombra di scetticismo. Come aveva accettato ed accettava il dono del vivere, cosí si preparava, con un velo di stanchezza, che si avvertiva nella sua voce e che addolciva la sua musicale cadenza veneta, ad ogni incontro. Certo dietro quell'eterno sorriso e quella letizia fraterna c'era una segreta intensità di riflessione, una rara penetrazione umana, una zona severa di intimità assai riservata, ma era appunto da tutto questo che assumevano consistenza e significato umano la sua gentilezza, il suo equilibrio, la sua benevolenza, la sua modestia: doti che avevano tutta l'apparenza di una nativa spontaneità e semplicità e invece si avvertiva che — certamente native e connatrate — si erano consolidate ed affinate entro una consapevolezza profonda ed una ferma volontà di farsi secondo precise scelte, illuminate e dirette da una fede religiosa, come accettata cosí ripensata profondamente.

Quando — or è quasi un anno — il suo cuore si è spento, noi ci siamo chiesti smarriti come avremmo potuto sostituire un amico come Marcazzan, e non solo per la singolarità che è di ciascuno di noi, ma per la *sua* singolarità, cosí poco speciosa e cosí reale, che lo aveva reso, sempre, cosí uguale a se stesso, cosí umano, benigno e fraterno a noi tutti: collocato con meraviglioso equilibrio dentro la storia del mondo avvertito e goduto e compatito da lui nella sua realtà, nella sua piena realtà, ma insieme proiettato e redento entro un infinito di cui egli aveva colto ed accettato l'eterno ritmo e i comandi solenni.

MARIO SANSONE

## NOTA BIOGRAFICA DI MARIO MARCAZZAN

a cura di ETTORE CACCIA

Nato a Brescia il 30 settembre 1902. Laureatosi in lettere e filosofia nel 1924, e successivamente in giurisprudenza. Titolare della cattedra di italiano e latino negli Istituti medi superiori nel 1927, libero docente di letteratura italiana nel 1931, incaricato di letteratura italiana nell'Università di Oslo negli anni 1934 e 1935, e nell'Università di Sofia dal 1936 al 1940. Direttore a Sofia anche dell'Istituto Italiano di Cultura. Provveditore agli studi di Brescia nel 1945 e di Milano dal 1947 al 1952. Titolare della cattedra di lingua e letteratura italiana presso l'Istituto Universitario di Ca' Foscari in Venezia dal 1952 al 1966. Preside della Facoltà di lingue nell'Università Bocconi di Milano dal 1966 sino alla morte, avvenuta in Milano il 20 marzo 1967.

Membro effettivo dell'Ateneo Veneto, di Brescia, di Salò, dell'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti, dell'Accademia Spoletina, dell'Accademia d'Arcadia, della Società Europea di Cultura, dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. Membro della Consulta dell'Istituto di lettere, musica e teatro della Fondazione Giorgio Cini e del Comitato Centrale della « Dante Alighieri » della cui sezione veneziana fu anche presidente.

Tra i promotori, a Milano, del Centro di cultura di San Fedele. Presidente della sezione degli Artisti Cattolici di Milano e Presidente della Biennale di Venezia dal 1963 al 1966.

Durante gli anni universitari (1920-1924) e negli anni successivi dal 1924 al 1927 si occupò prevalentemente di letteratura greca e dalla sua tesi di laurea, discussa con la guida di Ettore Romagnoli, ricavò il volume *Scene e maschere del dramma socratico*. Ben presto prevalse l'interesse per gli studi di letteratura italiana, e con esso la tendenza a leggere con sensibilità moderna autori di secoli passati: ne nasceva il volume *Didimo Chierico ed altri saggi*, con studi sul Petrarca, sull'Angiolieri, sui lirici del Cinquecento, sul Foscolo minore, sul Giusti. L'assidua collaborazione al « Leonardo », a « La Nuova Italia », a « Civiltà moderna », e le numerose recensioni scritte per queste e per altre riviste, furono esercizio utile per dare agli studi successivi una più decisa impostazione storica. Buona parte degli scritti composti tra il 1930 e il 1935, sullo Scalvini, sul Petrarca latino, sul Machiavelli, sul Guarini, vennero raccolti nel volume *Romanticismo critico e coscienza storica*, indicativo nel titolo stesso di un orientamento metodologico attento, oltre che ai valori estetici, ai motivi psicologici, e intento a cogliere, nello scrittore, l'uomo, e nell'opera letteraria il riflesso di una cultura e il senso di una civiltà.

Dal 1935 in avanti i suoi interessi vennero prevalentemente concentrandosi sull'Ottocento (Nievo, Tommaseo, Scalvini, Grossi, Berchet, Manzoni, Leopardi). Gli inediti scalviniani fornirono materia ad un'edizione di tutti gli scritti, editi ed inediti, dello scrittore bresciano, edizione incoraggiata da Benedetto Croce e accolta con vivo interesse dagli studiosi. Gli altri scritti più notevoli sugli scrittori dell'Ottocento hanno vista la luce nei volumi *Ippolito Nievo e « Le Confessioni »*, *Nostro Ottocento*, nell'ampia trattazione dedicata al periodo tra Romanticismo e Decadentismo nella Collana Marzorati. Di letteratura contemporanea si è occupato con saggi su D'Annunzio, Saba, Rebora, Ungaretti, Quasimodo.

Ha diretto le riviste « Scuola e Vita » e « Humanitas », e la « Lectura Dantis » scaligera.

## BIBLIOGRAFIA DI MARIO MARCAZZAN

a cura di ETTORE CACCIA

### RECENSIONI E SAGGI CRITICI

1. *L'elemento drammatico in Platone*, Brescia, tip. Apollonio, 1925.
2. *Didimo Chierico*, in « Annuario del Liceo Ugo Foscolo di Pavia per l'anno 1925-1926 », Pavia, 1926.
3. *Cocteau*, in « Il Davide », Torino, anno I, 1926, n. 5-6, maggio-giugno, p. 3.
4. *Commento al Cantico delle Creature*, in « Annuario dell'Istituto Magistrale di Belluno per l'anno 1926-1927 », Belluno, 1927.
5. *Scene e maschere del dramma socratico*, Torino, Bocca, 1929, pp. 1-237.
6. *Recens.* a A. TASSONI, *La secchia rapita, L'Oceano, le Rime*, a cura di G. Rossi, Bari, 1930, in « Leonardo », Firenze, anno I, 1930 n. 5, maggio, pp. 304-305.
7. *Recens.* a E. NANNETTI, *Cecco Angiolieri, la sua patria, i suoi tempi, la sua poesia*, Siena, 1929, e a N. SAPEGNO, *La lingua e l'arte di Cecco Angiolieri*, « Convivium », 1929, in « Leonardo », Firenze, anno I, 1930, n. 6, giugno, pp. 376-377.
8. *Recens.* a G. RAYA, *Poeti del Rinascimento*, Catania, 1929, e a L. VENIERO, *La Zaffetta*, con introduzione di G. Raya, Catania, 1929, in « Leonardo », Firenze, anno I, 1930, n. 6, giugno, p. 380.
9. *Recens.* a L. PERRONI, *Studi verghiani*, Palermo, 1929, in « Leonardo », Firenze, anno I, 1930, n. 7, luglio, pp. 439-440.
10. *G. B. Guarini e la Tragicommedia*, in « Il Trovario » (Rassegna critica del teatro), Milano, anno I, 1930, n. 5-6, 1° luglio, pp. 184-191.
11. *La Favola d'Orfeo*, in « Il Trovario », Milano, anno I, 1930.
12. *Recens.* a A. SCHNITZLER, *Il ritorno di Casanova*, versione di C. Baseggio, Milano, 1929, in « Leonardo », Firenze, anno I, 1930, n. 9, settembre, p. 601.
13. *La giovinezza di Veronica Gambara*, in « Brescia », Brescia, anno III, 1930, n. 9, settembre, pp. 17-21.
14. *Recens.* a G. MARZOT, *L'arte del Verga*, Firenze, Ist. Magistrale Fogazzaro, 1929, in « Leonardo », Firenze, anno I, 1930, n. 10, ottobre p. 639.
15. *Umanità e modernità di Virgilio*, in « Rassegna Nazionale », 1930, ottobre, p. 14.
16. *Vergiliana*, in « Leonardo », anno I, 1930, n. 11, novembre, pp. 700-706.
17. *Recens.* a G. BOTERO, *La ragione di stato*, a cura di C. Morandi, Cappelli, 1929, e a G. BORGHESE, *Escursioni in terre nuove*, in « La Nuova Italia », 20 novembre 1930.
18. *Recens.* a T. TASSO, *Aminta*, con introduzione e commento di G. Marzot, Milano, Trevisini, 1930, in « Civiltà moderna », Firenze, anno II, 1930, n. 6, 15 dicembre, pp. 1-3.
19. *Recens.* a U. COSMO, *Vita di Dante*, Bari, Laterza, 1929, in « Leonardo », anno I, 1930, n. 12, dicembre, pp. 776-777.
20. *Didimo Chierico e altri saggi*, Milano, Libreria Editrice Omenoni, 1930, pp. 1-247.  
(SOMMARIO: *Didimo Chierico, Chiare, fresche e dolci acque...*, *La poesia d'amore di Cecco Angiolieri, Giusti e la satira*).
21. *Recens.* a JACOPONE DA TODI, *Le Laude*, a cura di G. Ferri, ed. riveduta a cura di S. Caramella, Bari, Laterza, 1930, in « Leonardo », anno II, 1931 n. 1, gennaio.
22. *Recens.* a L. HERMANN, *Les Masques et les visages dans le B. de Virgile*, Bruxelles, 1930, in « Leonardo », anno II, 1931, n. 3, marzo, pp. 106-108.
23. *Recens.* a V. USSANI-L. SUTTINA, *Virgilio* (per il numero unico dell'« Illustrazione italiana »), Milano, Treves, 1931, in « Leonardo », anno II, 1931, n. 4, aprile, pp. 150-151.

24. *Per una storia della Commedia dell'arte*, Firenze, Vallecchi, 1931 (estr. da «Civiltà moderna», Firenze, anno II, 1931, n. 2, 15 aprile, pp. 1-16).
  25. *Appunti per un approfondimento della «Mandragola»*, Firenze, Vallecchi, 1931 (estr. da «Civiltà moderna», Firenze, anno II, 1931, n. 2, 15 aprile, pp. 3-30).
  26. *Ancora di Madonna Lucrezia*, in «Civiltà moderna», Firenze, 1931.
  27. *Recens.* a G. V. ROSSI, *Tassoni*, Milano, 1930, in «Leonardo», anno II, 1931, n. 7, luglio, p. 303.
  28. *Recens.* a V. LONATI, *Lettere inedite di I. Nievo*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1930», in «La Nuova Italia», 20 agosto 1931.
  29. *Recens.* a C. GOLDONI, *La casa nova*, con prefazione di E. Rho, Firenze, La Nuova Italia, 1930, in «Civiltà moderna», Firenze, anno III, 1931, n. 4, agosto, pp. 1-2.
  30. *Recens.* a M. BUONARROTI, *Le Rime*, con introduzione e note di V. Piccoli, Torino, UTET, 1930, in «Civiltà moderna», Firenze, anno III, 1931, n. 4, agosto, pp. 1-9.
  31. *Recens.* a T. FRANK, *Virgilio*, Lanciano, 1930, in «Leonardo», anno II, 1931, n. 12, dicembre, pp. 536-537.
  32. *Veronica Gambara e i sonetti degli «occhi lucenti»*, Brescia, 1931 (estr. dai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1931», pp. 1-21).
  33. *Orientamenti della storiografia letteraria*, in «L'indice». Almanacco critico delle lettere italiane per l'annata letteraria 1931-1932, Genova, 1932.
  34. *Recens.* a G. MAZZINI, *Scritti di letteratura e d'arte*, a cura di G. Rispoli, Firenze, Vallecchi, 1932, in «Leonardo», anno III, 1932, n. 3, marzo.
  35. *Recens.* a G. DE LISA, *La «caduta» del Parini*, Livorno, 1932, e a G. RAGONESE, *G. Verga*, Roma 1931, in «Leonardo», anno III, 1932, n. 5, maggio.
  36. *Le «Familiari» del Petrarca nell'edizione nazionale*, in «Civiltà moderna», Firenze, anno VI, 1934, luglio-agosto, pp. 4-31.
  37. *L'epistolario del Giusti*, in «Leonardo», anno V, 1934, n. 10, ottobre, pp. 432-439.
  38. *Ugo Foscolo nella critica di Giovita Scalvini*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1934», pp. 9-56.
  39. *Le note manzoniane di Giovita Scalvini*, Brescia, Morcelliana, 1942, pp. 1-111.
  40. *Ippolito Nievo e le «Confessioni»*, Milano-Messina, Principato, 1942, pp. 1-94.
  41. *Vigilia romantica di Niccolò Tommaseo*, in «Leonardo», anno XIV, 1943, settembre-dicembre, pp. 225-227.
  42. *In tema di storia letteraria*, in «Scuola e Vita», anno I, 1946, n. 3, gennaio, pp. 138-142.
  43. *Introduzione alla lirica di Niccolò Tommaseo*, in «Humanitas», anno I, 1946, n. 1 e n. 2, gennaio-febbraio, pp. 69-81 e pp. 193-202.
  44. *Segni del tempo*, in «Humanitas» anno I, 1946, n. 2, febbraio, pp. 111-114.
  45. *Epistolario di un educatore* (recensione alle *Lettere* di G. Salvadori, scelte e ordinate da P.P. Trompeo e N. Vian, Firenze, Le Monnier, 1945), in «Scuola e Vita», anno I, 1946, n. 4, febbraio, pp. 207-208.
  46. *Recens.* a A. MOMIGLIANO, *Elzeviri*, Firenze, Le Monnier, 1945, e a G. DE ROBERTIS, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1944, in «Humanitas», anno I, 1946, n. 3, marzo, pp. 310-315.
  47. *Recens.* a G. DEBENEDETTI, *Saggi critici*, Roma, ed. del secolo, 1945, in «Humanitas», anno I, 1946, n. 5, maggio, pp. 520-524.
  48. *La poesia di Umberto Saba*, in «Humanitas», anno I, 1946, n. 6 e n. 7, giugno-luglio, pp. 617-627 e pp. 714-724.
  49. *Recens.* a G. DEVOTO, *Pensieri sul mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1945, in «Humanitas», anno I, 1946, n. 8, agosto, pp. 836-840.
  50. *Recens.* a I. NIEVO, *Il Varmo*, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1961, in «Humanitas», anno I, 1946, n. 12, dicembre, pp. 1293-1295.
  51. *Romanticismo critico e coscienza storica* (Collana critica «Misure» diretta da Carlo Bo), Firenze, Marzocco, 1947, pp. I-255.
- SOMMARIO: *Ugo Foscolo nella critica di Giovita Scalvini, Le «Familiari» del Petrarca nell'edizione nazionale, Il Guarini e la Tragicommedia, Veronica Gambara e i sonetti degli «occhi lucenti». Per una storia della Commedia dell'arte, Un'edizione di Michelangelo, Umanità e modernità di Virgilio, Orientamenti della storiografia letteraria, L'epistolario del Giusti. Letture: Ritorno di Botero, Un'interpretazione del Machiavelli, Metastasio e Alfieri, Vergiliana, Un commento dell'Aminta, Ricordo di un amico [Virgilio Procacci].*
52. G. SCALVINI, *Foscolo, Manzoni, Goethe*. Scritti editi ed inediti con introduzione e a cura di Mario Marazzan, Torino, Einaudi, 1948, pp. 1-460.
  53. *Il paesaggio dei «Promessi Sposi»*, in «Humanitas», anno III, 1948, n. 12, dicembre, pp. 1198-1213, e anno IV, 1949, n. I, gennaio, pp. 99-108.
  54. *Sulla poesia di G. Scalvini*, in «Humanitas», anno IV, 1949, n. 3, marzo, pp. 302-321.
  55. *Giovita Scalvini collaboratore della «Biblioteca Italiana»*, in «Aevum», anno XIII, 1949, fasc. 1-2, gennaio-giugno, pp. 111-124.

56. *Popolarità della nostra letteratura*, in « Humanitas », anno V, 1950, n. 5, maggio, pp. 505-511.
57. *Lettere di condannati a morte*, in « Humanitas », anno VII, 1952, n. 3, marzo, pp. 268-282.
58. *Studi sul Berchet*, in « Humanitas », anno VII, 1952, n. 9-10, settembre-ottobre, pp. 919-932.
59. *Croce e Manzoni*, in « Humanitas », anno VII, 1952, n. 11, novembre, pp. 1021-1025.
60. *Individualità e corallità dell'opera d'arte*, in « Humanitas », anno VII, 1952, n. 12, dicembre, pp. 1026,1035.
61. *Il canto delle Furie*, in « Humanitas », anno VII, 1952, n. 12, dicembre, pp. 1131-1145.
62. *Lettera al Preside del Liceo Berchet*, in « Studi sul Berchet » per il primo centenario della morte, Milano, 1952, pp. 435-441.
63. *Ottocento romantico e pensiero cattolico*, in « Humanitas », anno VIII, 1953, n. 4, aprile, pp. 405-413.
64. *La fede di Dante*, in « Humanitas », anno VIII, 1953, n. 6, giugno, pp. 607-619.
65. *Toffanin e Leopardi*, in « Humanitas », anno VIII, 1953, n. 11, novembre, pp. 1150-1162.
66. *Tommaso Grossi e il suo tempo*, in « Studi su Tommaso Grossi » pubblicati in occasione del centenario della morte, Milano, 1953, pp. 1-49.
67. *Tommaso Grossi*, in « Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere », Milano, Hoepli, 1953, vol. LXXXVI, 17° serie II, fasc. 2, pp. 201-205.
68. *Letteratura, arte, educazione popolare*, in « Incontri », 1953.
69. *Due canzoni rifiutate di G. Leopardi*, in « Humanitas », anno IX, 1954, n. 8, n. 9, n. 12, agosto-settembre-dicembre, pp. 785-809, pp. 903-913, pp. 1131-1147.
70. *Nostro Ottocento*, Brescia, La Scuola, 1955, pp. 1-360.
- SOMMARIO: *Vigilia poetica di Niccolò Tommaseo, Il paesaggio dei «Promessi Sposi», Vita e poesia di Giovita Scalvini, Tommaso Grossi, Leopardi e l'ombra di Bruto, Studi sul Berchet, Dall'Ottocento al Novecento: Popolarità della nostra letteratura, Ottocento romantico e pensiero cattolico, Individualità e corallità dell'opera d'arte.*
71. *Il canto IX dell'Inferno*, in « Letture dantesche », a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 151-172.
72. *Artisti a Lucerna*, in « Humanitas », anno X, 1955, n. 11, novembre, pp. 1077-1079.
73. *Dal Romanticismo al Decadentismo*, in « Letteratura italiana. Le correnti », Milano, Marzorati, 1956, pp. 663-896.
74. *Romanticismo italiano e Romanticismo europeo*, in « Humanitas », anno XI, 1956, n. 1, gennaio, pp. 33-50.
75. *Marginalia*, in « Humanitas », anno XI, 1956, n. 1, gennaio, pp. 76-80.
- Note di recens.* a: « Letture dantesche », a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1954; B. T. Sozzi, *Aspetti e momenti della questione linguistica*, Padova, Liviana, 1955; F. DE SANCTIS, *Lettere a Teresa*, a cura di A. Croce, Napoli, Ricciardi, 1954; F. DE SANCTIS, *Lettere a Pasquale Villari*, con introduzione e note di Felice Battaglia, Torino, Einaudi, 1955; F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di E. Bonora, Bari, Laterza, 1955; G. VARANINI, *Renato Fucini*, Pisa, La Goliardica, 1955; S. ANTONIELLI, *La poesia del Pascoli*, Milano, Ed. La Meridiana, 1955; S. ANTONIELLI, *Aspetti e figure del Novecento*, Parma, Guanda, 1955; M. PETRUCCIANI, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino, Loescher, 1955; E. CIRESE, *Poesia molisana*, a cura di F. Ulivi e A. M. Cirese, Roma, Sciascia, 1955; A. FRATTINI, *Studi sulla giovane poesia italiana del dopoguerra*, Ed. Accademia di studi Cielo d'Alcamo, 1955.
76. *Marginalia*, in « Humanitas », anno XI, 1956, n. 2, febbraio, pp. 183-186.
- Note di recens.* a: G. PAPINI, *La logica dei tristi*, Firenze, Vallecchi, 1955; I. SCARAMUCCI, *Romanzi del nostro tempo*, Brescia, La Scuola, 1955; B. DOVIZI DA BIBBIENA, *Epistolario*, a cura di G. L. Moncallo, Firenze, 1955; M. PUPPO, *Manuale bibliografico-critico della letteratura italiana*, Genova, Fides, 1955; G. B. PICOTTI, *Ricerche umanistiche*, Firenze, La Nuova Italia, 1955.
77. *Marginalia*, in « Humanitas », anno XI, 1956, n. 3, marzo, pp. 278-279.
- Note di recens.* a: G. C. VIGORELLI, *Manzoni e il silenzio dell'amore*, Napoli, Macchia, 1954; E. CACCIA, *Tommaso critico e Dante*, Firenze, Le Monnier, 1955.
78. *Continuità romantica, ibridismo linguistico e contrappuntismo realistico*, in « Humanitas », anno XI, 1956, n. 4, aprile, pp. 330-340.
79. *Decadenza romantica e decadentismo*, in « Humanitas », anno XI, 1956, n. 6, giugno, pp. 543-557.
80. *Sulla «Scapigliatura»*, in « Humanitas », anno XI, 1956, n. 9, settembre, pp. 817-837.
81. *Libertà e cultura*, in « Il ragguaglio », 1956.
82. *Verismo narrativo e Realismo romantico*, in « Humanitas », anno XII, 1957, n. 1, gennaio, pp. 32-41.
83. *Recens.* a U. Bosco, *Titanismo e pietà in G. Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1957, in « Humanitas », anno XII, 1957, n. 1, gennaio, pp. 77-80.
84. *Carducci, Manzoni, De Sanctis*, in « Humanitas », anno XII, 1957, n. 2, febbraio, pp. 117-128.
85. *In margine al «Discorso sulla poesia» di Quasimodo*, in « Humanitas », anno XII, 1957, n. 2, febbraio, pp. 143-146.

86. *Recens.* a V. BRANCA, *Boccaccio medioevale*, Firenze, Sansoni, 1956, in «Humanitas», anno XII, 1957, n. 2, febbraio, pp. 156-158.
87. *G. Carducci tra Ottocento e Novecento*, in «Humanitas», anno XII, 1957, n. 3, marzo, pp. 191-199.
88. *Per Clemente Rebora*, in «Humanitas», anno XIII, 1958, n. 1, gennaio, pp. 51-52.
89. *Illuminismo e tradizione in Goldoni*, in «Humanitas», anno XIII, 1958, n. 4, aprile, pp. 281-299.
90. *Dante nel pensiero di Gioberti*, in «Annuario» dell'Istituto Universitario di Ca' Foscari (anni accademici 1952-1957), Venezia, 1958.
91. *Curiosità inedite di Hermes Visconti ed echi manzoniani*, in «Humanitas», anno XIII, 1958, n. 3 e nn. 8-9, marzo-agosto-settembre, pp. 222-227, pp. 287-304.
92. *La situazione della Scuola e dell'Università in Italia*, Ed. Cinque Lune, Roma, 1958.
93. *Dante nel pensiero di Gioberti*, in «Humanitas», anno XI, 1959, n. 5, maggio, pp. 353-367.
94. *Curiosità inedite di Hermes Visconti ed echi manzoniani*, in «Atti del III Congresso di studi manzoniani», Milano, 1959.
95. *Carducci tra due secoli*, in «Carducci. Discorsi nel cinquantenario della morte», Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 287-304.
96. *Illuminismo e tradizione in Goldoni*, in «Studi Goldoniani», a cura di V. Branca e N. Mangini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, pp. 193-219.
97. *La letteratura e il teatro*, in «La civiltà veneziana del Settecento», Firenze, Sansoni, 1960, pp. 188-230.
98. *Sul Romanticismo del Manzoni*, in «Omaggio alle lettere», Pavia, 1960.
99. *Per Ippolito Nievo*, in «Lettere italiane», anno XIII, 1961, n. 2, aprile-giugno, pp. 178-188.
100. *Presentazione de «La morte proibita»*. Celebrazione della Giornata del dramma italiano, Pontremoli, Ed. Città del libro, 1961.
101. *Italiano. Guida all'esame di abilitazione*, Brescia, La Scuola, 1961, pp. 1-163.
102. *Il canto V dell'Inferno*, in «Lectura Dantis Scaligera», Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 1-88.
103. *Poesia del Risorgimento*, in «Ateneo Veneto», anno CLII, 1961, vol. 145, n. 1, gennaio-giugno.
104. *Tommaso Grossi*, in «Letteratura italiana. I minori», Milano, Marzorati, 1961, vol. III, pp. 2413-2438.
105. *L'allunno Cardinale* (Federigo Borromeo), in «Quarto centenario del Collegio Borromeo di Pavia», Milano, 1962, pp. 21-38.
106. *Il tempo del «Conciliatore»*, in «Storia di Milano», Milano, 1962, vol. XVI, pp. 243-374.
107. *Commemorazione di Federico De Roberto*, in «Atti della Società Storica per la Sicilia Orientale», Catania, 1963.
108. *L'oeuvre poétique de G. D'Annunzio*, in «Annales du Centre Universitaire Méditerranéen», vol. XVI<sup>e</sup> (1962-1963), Nice, 1963, pp. 7-20.
109. *G. P. Bognetti* (commemorazione), in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», Milano, 1963, vol. XCVII.
110. *Il canto XXXIII dell'Inferno*, in «Lectura Dantis Scaligera», Firenze, Le Monnier, 1963, pp. 1-43.
111. *Michelangelo poeta*, in «Como», 1964, n. 4, pp. 35-41.
112. *Presenza di Dante nella cultura europea*, in «Il Ponte», Milano, 1965, n. 5, pp. 1-3.
113. *Ritorno del Nievo*, in «Annuario» dell'Istituto Universitario di Ca' Foscari (anni accademici 1958-1964), Venezia, 1965, pp. 95-106.
114. *Presenza di Dante nella cultura europea*, in «Atti del II Congresso Nazionale di Studi Danteschi», «Dante e l'Italia meridionale», Caserta, 10-16 ottobre 1965, Firenze, Olschki, 1965, pp. 267-286.
115. *Dante Alighieri nel settimo centenario della nascita*, in «Ateneo Veneto», vol. dedicato a Dante nel settimo centenario della nascita, Venezia, 1965, pp. 5-17.
116. *Tommaso Gallarati Scotti* (cenno commemorativo), in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», Milano, vol. C, 1966.
117. *Gabriele D'Annunzio nel centenario della nascita*, in «Quaderni dannunziani», 1965, fasc. XXX-XXXI, pp. 3-21 (testo del discorso pronunciato in Campidoglio alla presenza del Presidente della Repubblica e del Capo del Governo il 12 marzo 1963).
118. *Il canto XXIV del Paradiso*, in «Lectura Dantis Scaligera», Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 1-35.
119. *Considerazioni su Francesca*, in «Cultura e Scuola», anno IV, 1965, n. 13-14, gennaio-giugno pp. 416-432.
120. *Poetica e struttura dell'Alcyone*, in «Studi in onore di Italo Siciliano», Firenze, Olschki, 1966, pp. 729-742.
121. *Non diamo ricette agli artisti*, in «Rocca», 1967, n. 7, 1° aprile, pp. 36-38 (postumo).
122. *Sulla narrativa di D'Annunzio*, in «Atti del Convengo Dannunziano» del 1963 (in corso di stampa).

## ATTIVITÀ GIORNALISTICA

Per la ricca e varia attività giornalistica di Mario Marcazzan segnaliamo alcuni tra gli articoli più importanti dei quali abbiamo avuto notizia: ma l'elenco potrebbe essere arricchito di molto.

1. *Ardori di vita tra i geli delle Alpi*, in «Brescia», 2 gennaio 1925.
2. *La campanella delle montagne*, in «Alba», 1° dicembre 1925.
3. *Misurina in solitudine*, in «Avvenire d'Italia», 12 dicembre 1925.
4. *Pregheira di valli*, in «Alba», 10 novembre 1926.
5. *Da Coldai sino ad Alleghe*, in «Avvenire d'Italia», 28 dicembre 1926.
6. *Il Cordevole*, in «Festa», 1926.
7. *Tramonto*, in «Festa», 1926.
8. *Primavera benacense e pretesti letterari*, in «Brescia», anno II, 1929, n. 4, aprile, pp. 22-23.
9. *Segnalibri*, in «Brescia», anno II, 1929, n. 5, maggio, p. 40 (note di recensione a volumi di Bernanos, Feutwanger, Schintzler, Bruers ecc.).
10. *La Concarena*, in «Brescia» anno II, 1929, n. 6, giugno, pp. 17-20.
11. *R. Istituto Magistrale «Veronica Gambarà»*, in «Brescia», anno II, 1929, n. 7, luglio, pp. 30-33.
12. *Sacco da montagna*, in «Brescia», anno II, 1929, n. 8, agosto, pp. 28-29.
13. *La storia di una via nuova a un gemello scompagnato*, in «Brescia», anno IV, 1931, n. 2, febbraio, pp. 16-19.
14. *I gemelli di Tredenus*, in «Bollettino della sez. del C.A.I. di Brescia», 1931.
15. *Il gruppo dell'Adamello*, in «Ospitalità italiana» (numero dedicato a Brescia), 1932, agosto-settembre, pp. 71-72.
16. D. ALLEGRI, *Brescia*, con prefazione di Mario Marcazzan e introduzione di G. Panazza, Milano, 1961 (pp. 12 con 149 fotografie f.t.).

Nel 1935 una serie di corrispondenze dalla Norvegia furono pubblicate sul «Corriere della sera».

Tra le altre:

17. *Norvegia dal finestrino*, 1° giugno.
18. *Piccolo cabotaggio tra i fiordi*, 7 giugno.
19. *La saga dei guerrieri e dei santi*, 14 giugno.

Altri articoli di carattere politico e letterario:

Su «Libertas» (Roma, anno I, 1952):

20. *Aspetti economici, morali e politici del problema degli statali*, n. 7.
21. *Civiltà tecnica e personalità umana*, n. 13.
22. *Coscienza nazionale e coscienza europea*, n. 20.

Su «Il popolo» di Milano:

23. *Libertà e cultura*, 28 settembre 1955.
24. *Romanticismo francese*, 30 agosto 1955 (recensione al volume di I. Siciliano).

Su «L'Italia»:

25. *Città*, 6 gennaio 1927.
26. *Impegno per Trieste*, 9 aprile 1952.
27. *I tempi della riforma scolastica*, 5 maggio 1953.
28. «*La bufera*» di Montale, 28 settembre 1956.
29. *Epistolari*, 4 ottobre 1956.
30. *Ottocento in ventiquattresimo*, 24 ottobre 1956.
31. *Uniti nel ricordo* (per Domenico Giuliotti), 20 dicembre 1956.
32. *Un canto e una memoria*, 7 novembre 1957 (sul diario di Antonia Pozzi).

Su «Il Popolo»:

33. *Attualità del Tommaseo*, 16 aprile 1955.
34. *Ricordi di Gargiulo*, 18 ottobre 1955.

In «Civiltà all'ancoraggio»:

35. *Produzione di massa, difesa della personalità e compiti educativi*.

**REPERTORIO BIBLIOGRAFICO**  
**DEGLI SCRITTI RIGUARDANTI LE LETTERATURE**  
**STRANIERE E COMPARATE**  
**PUBBLICATI IN ITALIA NELL'ANNO 1965**

*Compilato, con il contributo del C.N.R.,  
da Maria Camilla Bianchini*

## ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI PERIODICHE CONSULTATE E CORRISPONDENTI SIGLE

Oltre alla Bibliografia Nazionale Italiana (anno 1965), curata dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, da cui sono dedotte le indicazioni riguardanti le pubblicazioni non periodiche, si sono consultate le pubblicazioni periodiche sottonotate. Sono indicate con asterisco (\*) le pubblicazioni periodiche non comprese nel Repertorio Bibliografico del vol. V (1966) di questi Annali, per le quali il presente Repertorio si riferisce alle annate precedenti e al 1965. Gli scritti per i quali non è indicato l'anno di pubblicazione si intendono pubblicati nel 1965.

- |  |   |
|--|---|
| <p>AA = <i>Aut Aut</i>, Milano.<br/>           AAP = <i>Atti dell'Accademia Pontaniana</i>, Napoli.<br/>           ABI = <i>Accademie e Biblioteche d'Italia</i>.<br/>           Ae = <i>Aevum</i>, Milano.<br/>           AFCF = <i>Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari</i>, Venezia.<br/>           AGI = <i>Archivio Glottologico Italiano</i>.<br/>           AIUO = <i>Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli</i>, Napoli.<br/>           AL = <i>Approdo (L') letterario</i>, Torino.<br/>           AM = <i>Approdo (L') musicale</i>, Torino.<br/>           AMAP = <i>Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti</i>, Padova.<br/>           AMAT = <i>Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria</i>, Firenze.<br/>           AR = <i>Atene e Roma</i>, Firenze.<br/>           ASI = <i>Archivio storico italiano</i>, Firenze.<br/>           ASPN = <i>Archivio storico per le provincie napoletane</i>, Napoli.<br/>           Ath = <i>Athenaeum</i>, Pavia.<br/>           Av = <i>Ateneo Veneto</i>, Venezia.</p> <p>Ba = <i>Baretti (II)</i>, Napoli.<br/>           Be = <i>Belfagor</i>, Firenze.<br/>           Bi = <i>Bibliofilia (La)</i>, Firenze.</p> <p>Cc = <i>Canocchiale (II)</i>, Roma.<br/>           CC = <i>Civiltà Cattolica (La)</i>, Roma.<br/>           Co = <i>Comunità</i>, Milano.<br/>           Com. = <i>Comprendre</i>, Venezia.</p> | <p>CN = <i>Cultura Neolatina</i>, Roma.<br/>           CS = <i>Cultura e Scuola</i>, Roma.<br/>           Cu = <i>Cultura (La) - Rivista di Scienze, Lettere e Arti</i>, Roma.</p> <p>DH = <i>De Homine</i>, Roma.<br/>           Dr = <i>Dramma (II)</i>, Torino.</p> <p>EL = <i>Europa (L') letteraria</i>, Firenze.<br/>           EM = <i>English Miscellany</i>, Roma.<br/>           EW = <i>East and West</i>, Roma.</p> <p>FL = <i>Fiera (La) letteraria</i>, Roma.<br/>           FiL = <i>Filologia e Letteratura</i>, Napoli.</p> <p>Ga = <i>Galleria</i>, Caltanissetta.<br/>           GF = <i>Giornale italiano di Filologia</i>, Roma.<br/>           GSLI = <i>Giornale storico della letteratura italiana</i>, Torino.</p> <p>Hu = <i>Humanitas</i>, Brescia.</p> <p>Ics = <i>Italia (L') che scrive</i>, Roma.<br/>           In = <i>India</i>, Roma.<br/>           Inv = <i>Inventario</i>, Firenze.</p> <p>Le = <i>Letteratura</i>, Roma.<br/>           LI = <i>Lettere italiane</i>, Padova.</p> <p>MA = <i>Maia</i>, Bologna.<br/>           MANL = <i>Memorie della Classe di Scienze morali, storiche e filosofiche dell'Accademia Nazionale dei Lincei</i>, Roma.</p> |
|--|---|

- Mo = *Mondo (II)*, Roma.  
 Mu = *Mulino (II)*, Bologna.
- NA = *Nuova Antologia*, Roma.  
 NAr = *Nuovi Argomenti*, Roma.  
 NP = *Nuova Presenza*, Firenze.  
 NRS = *Nuova Rivista Storica*, Roma.  
 NS = *Nord e Sud*, Milano.
- \* OA = *Opera Aperta*, Roma.  
 Opl = *Osservatore (L') politico-letterario*, Milano.
- Pai = *Paideia*, Arona.  
 \* Pe = *Persona*, Roma.  
 PL = *Paragone letteratura*, Firenze.  
 Pls = *Palaestra*, Caserta.  
 Plt = *Palatina*, Parma.  
 Po = *Ponte (II)*, Firenze.  
 POr = *Porta (La) orientale*, Trieste.
- QD = *Quaderni dannunziani*, Gardone Riviera.  
 QIA = *Quaderni ibero-americani*, Torino.
- RCCM = *Rivista di cultura classica e medievale*, Roma.  
 RCVS = *Rivista di cultura e vita scolastica*, Roma.  
 RF = *Rivista di filologia*, Torino.  
 RFIC = *Rivista di filologia e di istruzione classica*, Torino.  
 RFN = *Rivista di filosofia neoscolastica*, Milano.
- Ri = *Ridotto*, Venezia.  
 RIL = *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, Milano.  
 RiS = *Ricerche slavistiche*, Roma.  
 RLMC = *Rivista di letterature moderne e comparate*, Firenze.  
 RS = *Rassegna (La) sovietica*, Roma.  
 RSI = *Rivista storica italiana*, Torino.  
 RSO = *Rivista di studi orientali*.  
 RSR = *Rassegna storica del Risorgimento*, Roma.
- SA = *Studi americani*, Roma.  
 SD = *Studi danteschi*, Firenze.  
 SF = *Studi francesi*, Torino.  
 SFI = *Studi di filologia italiana*, Firenze.  
 SG = *Siculorum Gymnasium*, Catania.  
 Si = *Sipario*, Milano.  
 SM = *Studi medioevali*, Spoleto.  
 So = *Sophia*, Roma.  
 SP = *Studia patavina*, Padova.  
 SR = *Studi romani*, Roma.  
 St = *Studium*, Roma.  
 ST = *Studi Tassiani*, Bergamo.
- TP = *Tempo presente*, Roma.  
 TPr = *Terzo programma*, R.A.I.
- Um = *Umana*, Trieste.
- Vel = *Veltro (II)*, Roma.  
 VP = *Vita e pensiero*, Milano.  
 Vr = *Verri (II)*, Milano.

## REPERTORIO ALFABETICO

- 1** - Abbagnano, Nicola: *La filosofia in America: dal mito della sicurezza al senso del rischio* - in: *TPr*, n. 2, pp. 164-208.
- 2** - Abrami, Vittorio: *Jean Cau e le nostre ragioni esistenziali* - in: *FL*, n. 43, p. 5.
- 3** - Abreu, José Vicente: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 222-229.
- 4** - Achmatova, Anna: *Due liriche* - Trad. di C.G. De Michelis - in: *Po*, n. 1, pp. 79-80.
- 5** - Achmatova, Anna: *Versi di mezzanotte* - in: *EL*, n. 33, pp. 11-14.
- 6** - Ackermann (der): *Il villano di Boemia* - Trad. e Intr. di L. Quattrocchi - Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. CLXXII, 115.
- 7** - Ady, Endre: *Sette poesie ungheresi* - in: *Po*, n. 8-9, pp. 1177.
- 8** - Agosta Bello, Arnaldo: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 230-237.
- 9** - Alain-Fournier, Henri: *À travers les étés* - in: *OA*, n. 3-4, pp. 41-47.
- 10** - Alatri, Paolo: *Voltaire, Diderot e il partito filosofico* - Messina-Firenze, G. D'Anna, 1965, pp. 490.
- 11** - Alatri, Paolo: rec. a: *D. Diderot, Correspondence - Voll. VIII, IX, X, Janvier 1768-Mars 1771* - in: *Be*, n. 4, pp. 483-490.
- 12** - Alatri, Paolo: rec. a: *Diderot Studies VI (ed. by O. Fellows)* - in: *SF*, fasc. I, pp. 112-114.
- 13** - Alatri, Paolo: *La « questione » d'Alembert* - in: *SF*, fasc. II, pp. 248-259.
- 14** - Alatri, Paolo: *Problemi critici su Rousseau* - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 417-431.
- 15** - Albanese, Vincenzo: *Il vero Kant o del vero filosofare* - in: *SP*, n. 3, pp. 484-493.
- 16** - Alberti, Rafael - Gatto, Alfonso: *L'inedito stupore del creare* - in: *EL*, n. 33, pp. 53-58.
- 17** - Aldridge, James: *Prigioniero sulla terra* - Trad. di P.C. Gajani - Milano, Club degli editori, 1965, pp. 507.
- 18** - Alisova, Tatjana: *Relative limitative e relative esplicative nell'italiano popolare* - in: *SFI*, vol. XXIII, pp. 289-334.
- 19** - Almansi, Guido: rec. a: *N. Jonard, Giuseppe Baretti (1719-89) - L'homme et l'oeuvre* - in: *GSLI*, fasc. 439, pp. 450-453.
- 20** - Alonso, Dámaso: *Saggio di metodi e limiti stilistici* - Trad. di G. Cerboni Baiardi - Bologna, Il Mulino, 1965, pp. 393.
- 21** - Alonso, Dámaso: *La poesia di San Giovanni della Croce* - Trad. di L. Cammarano - Roma, ABETE, 1965, pp. 203.
- 22** - Altolaguirre, Manuel: *No hay muerte* - Trad. di V. Bodini - in: *Ga*, fasc. 3-4, pp. 162-163.
- 23** - *Amadis de Gaula*: Intr. e Trad. di A. Gasperetti - Torino, G. Einaudi, 1965, pp. XLIV, 1433.
- 24** - Ambler, Eric: *Una rabbia nuova* - Trad. di R. Rambelli - Milano, Bompiani, 1965, pp. 314.
- 25** - Amoruso, Michele: *Rimes de printemps* - Verona, Arche scaligere, 1965, cc. 4.
- 26** - Anderson, Sherwood: *Un povero bianco* - Trad. di L. Quilico - Torino, Einaudi, 1965, pp. 271.
- 27** - Andolfato, Vittorio: *Il rapporto sensibile-intelligibile nella concezione del simbolo in Ernst Cassirer* - in: *RFNS*, fasc. II-III, pp. 224-238.
- 28** - Andolfato, Vittorio: rec. a: *E. Cassirer, Filosofia delle forme simboliche* - in: *RFNS*, fasc. II-III, pp. 332-338.
- 29** - Andreoli, Maria Laura: rec. a: *W. Welzig, Beispielhafte Figuren. Tor, Abenteurer und Einsiedler bei Grimmelhausen* - in: *SG*, n. 1, pp. 137-139.

- 30** - Antoni, Carlo: *Benedetto Croce e la cultura tedesca* - in: *Cc*, n. 1, pp. 47-56.
- 31** - Antonielli, Sergio: rec. a: *G. Singh, Leopardi and the Theory of poetry* - in: *GSLI*, fasc. 438, pp. 310-311.
- 32** - Antonini, Fausto: *Valori e limiti della psicanalisi di Jung: neutralità e fenomenologia* - in: *FL*, n. 23, p. 7.
- 33** - Antonini, Luigi: *L'epistolario di Puškin* - in: *OPL*, n. 4, pp. 97.
- 34** - Antonini, Maria: *Un romanzo americano: «La dannazione di Theron Ware» ossia «Le illuminazioni»* - in: *Cu*, fasc. 5, pp. 537-543.
- 35** - Aray, Edmund: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 238-245.
- 36** - Arcangeli Marenzi, M. Luisa: *La parola di René Char* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 9-28.
- 37** - Arcangeli Marenzi, M. Luisa: rec. a: *E. Kushner, Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 152-155.
- 38** - Arcangeli Marenzi, M. Luisa: rec. a: *P. Teilhard de Chardin, Genèse d'une pensée - Lettres 1914-19* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 155-158.
- 39** - Arcangeli Marenzi, M. Luisa: rec. a: *J. Richer, Nerval, expérience et création* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 160-165.
- 40** - Aristarco, Guido: *L'aut-aut di Kierkegaard nell'opera di Ingmar Bergman* - in: *EL*, n. 33, pp. 93-110.
- 41** - Armandi, Gabriele: *Lo scienziato romanziere* - in: *Mo*, n. 47, p. 8.
- 42** - Arnothy, Christine: *Passaporto per la vita* - Trad. di L. Castiglione - Milano, Bietti, 1965, pp. 277.
- 43** - Aron, Raymond: *Le deficienze della teoria marxista* - in: *FL*, n. 38, pp. 5-10.
- 44** - Aron, Raymond: *Montesquieu, Tocqueville e Marx* - in: *Co*, n. 133, pp. 78-91.
- 45** - Arrighetti, Graziano: rec. a: *W. G. Runciman, Plato's later epistemology* - in: *Ath*, fasc. I-II, pp. 221-222.
- 46** - Artaud, Antonin: *Il primo manifesto del Teatro della Crudeltà* - in: *Si*, n. 230, pp. 8-11.
- 47** - Artaud, Antonin: *Il teatro e la peste* - in: *Si*, n. 230, pp. 12-16.
- 48** - Artaud, Antonin: *Lettere: «Je ne suis né que de ma douleur»* - in: *Si*, n. 230, pp. 18-19.
- 49** - Assunto, Rosario: *Filosofia e arte in Schelling, Hegel e dopo* - in: *Cc*, n. 3-4, pp. 17-24.
- 50** - Astaldi, Maria Luisa: *Fortuna di Shakespeare* - in: *NA*, fasc. 1980, pp. 487-491.
- 51** - Asturias, Miguel Angel: *Pagine scelte di Miguel Angel Asturias* - Milano, La goliardica, 1965, pp. III, 185.
- 52** - Asturias, Miguel Angel: *Parla il Gran Lengua...* - Trad. e Intr. di G. Bellini - Parma, Guanda, 1965, pp. 139.
- 53** - Asturias, Miguel Angel: *Sonetos de Italia* - Milano-Varese, Ist. editoriale cisalpino, 1965, pp. 18.
- 54** - Aub, Max: *L'impareggiabile malfidato* - Trad. di D. Puccini - Torino, G. Einaudi, 1965, pp. 94.
- 55** - Auden, Wynstan Hugh: *Per il tempo presente. Oratorio di Natale* - Trad. di A. Ciliberti - A cura di V. Scheiwiller - Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964, pp. 170.
- 56** - Auerbach, Erich: *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* - Intr. di A. Roncaglia - Trad. di A. Romagnoli, H. Hinterhäuser - Torino, Einaudi, 1964, vol. 2.
- 57** - Avila, Pablo Luis: *Gabriela Mistral en Italia (Dos cartas inéditas)* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 185-194.
- 58** - Ayala, Francisco: *Morire da cani* - Trad. di M. Vasta Dazzi - Milano, Longanesi, 1965, pp. 248.
- 59** - Aymé, Marcel: *Cinq Contes du chat perché* - Intr. di P. Cogny - Roma, A. Signorelli, 1965, pp. 109.
- 60** - Babel, Isaak Emmanuilovič: *L'armata a cavallo* - Trad. di I. Ambrogio - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 154.

- 61** - Babolin, Albino: *Martin Heidegger. Il ritorno dell'Essere* - in: *SP*, n. 2, pp. 343-347.
- 62** - Babolin, Albino: *L'assoluto nella fenomenologia essenziale di Martin Buber* - in: *SP*, n. 3, pp. 445-478.
- 63** - Baccolo, Luigi: *Viaggetto letterario a Parigi* - in: *AL*, n. 32, pp. 54-65.
- 64** - Baccolo, Luigi: *Due diari: Carnets di Camus. Journal littéraire di Léautaud* - in: *Dr*, n. 341, pp. 94-96.
- 65** - Baccolo, Luigi: *I diavoli in amore* - in: *Mo*, n. 2, p. 8.
- 66** - Baccolo, Luigi: *I « Carnets » di Camus* - in: *Mo*, n. 9, p. 10.
- 67** - Baccolo, Luigi: *L'impero di Simenon* - in: *Mo*, n. 18, p. 9.
- 68** - Baccolo, Luigi: *La guerra permanente* - in: *Mo*, n. 20, p. 8.
- 69** - Baccolo, Luigi: *La guerra civile* - in: *Mo*, n. 22, p. 9.
- 70** - Baccolo, Luigi: *Sonata a quattro mani* - in: *Mo*, n. 30, pp. 9-10.
- 71** - Baccolo, Luigi: *Il fanciullo Bernanos* - in: *Mo*, n. 38, p. 8.
- 72** - Baccolo, Luigi: *Il disturbo dei sentimenti* - in: *Mo*, n. 40, p. 9.
- 73** - Baccolo, Luigi: *Boris Vian riscoperto* - in: *Mo*, n. 46, p. 9.
- 74** - Baccolo, Luigi: *Rileggendo Sade* - in: *Po*, n. 6, pp. 828-833.
- 75** - Bachmann, Ingeborg - Pasolini, P. Paolo: *Saluto ad Anna Achmatova* - in: *EL*, n. 33, pp. 15-16.
- 76** - Bacon, Francis: *Novum organum* - A cura di E. De Mas - Intr. di A. Carlini - Brescia, La scuola, 1964, pp. 85.
- 77** - Bacon, Francis: *Saggi, Del progredire della scienza, Nuova Atlantide* - Trad. di C. Ascari - Milano, Ed. Club del Libro, 1965, pp. 535.
- 78** - Bagrickij, Eduard Georgievič: *L'ultima notte* - A cura di V. Strada - Torino, Einaudi, 1965, pp. 44.
- 79** - Baldacci, Luigi: *Robbe-Grillet e il « Nouveau Roman »* - in: *AL*, n. 29, pp. 90-93.
- 80** - Baldacci, Luigi: *Hermann Broch e il problema del Kitsch* - in: *AL*, n. 31, pp. 101-104.
- 81** - Baldi, Sergio: *Traduzioni da Shakespeare* - in: *AL*, n. 30, pp. 101-102.
- 82** - Baldi, Sergio: *Shakespeare e la critica* - in: *AL*, n. 31, pp. 126-128.
- 83** - Baldi, Sergio: *Poesie di Yeats* - in: *AL*, n. 32, pp. 108-109.
- 84** - Baldini, Gabriele: *Il poeta sui trampoli* - in: *Mo*, n. 3, p. 9.
- 85** - Baldwin, James: *Blues per l'uomo bianco* - Trad. di A. Veraldi - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 174.
- 86** - Balzac (de), Honoré: *Casa di scapolo* - Trad. di M.G. Bottai - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 334.
- 87** - Balzac (de), Honoré: *I racconti ameni* - Milano, Sugar, 1965, pp. 677.
- 88** - Balzac (de), Honoré: *Les paysans* - A cura di F. Simone - Torino, Fògola, 1965, pp. 343.
- 89** - Balzac (de), Honoré: *Il giglio nella valle* - A cura di V. Bianconcini - Bologna, Capitol, 1965, pp. 228.
- 90** - Banfi, Antonio: *Incontro con Hegel* - Urbino, Argalia, 1965, pp. 304.
- 91** - Baralf, Massimo: rec. a: *L'« Idealismo » scientifico di William Whewall* - in: *ASNP*, fasc. I-II, pp. 187-192.
- 92** - Barbati, Claudio: rec. a: *E. Wilson, Il castello di Axel* - in: *FL*, n. 47, p. 4.
- 93** - Barbati, Claudio: rec. a: *H. Melville, Mardi* - in: *FL*, n. 47, p. 4.
- 94** - Barilli, Renato: *Le teorie di Goldmann sul romanzo* - in: *EL*, n. 34, pp. 95-107.
- 95** - Barnwell: *Peripety and Discovery: a Key to Racinian Tragedy* - in: *SF*, fasc. II, pp. 222-234.
- 96** - Barolini, Antonio: *Il governo invisibile* - in: *Mo*, n. 3, pp. 9-10.
- 97** - Barozzi, Paolo: *Burroughs arrabbiato* - in: *Mo*, n. 38, p. 10.
- 98** - Barral, Carlos: *Diciannove immagini della mia storia civile* - Trad. di D. Puccini - Milano, Il saggiatore, 1966, pp. 133.

- 99** - Barrett, William Edmund: *La mano sinistra di Dio* - Trad. di G. Toschi - Milano, Bramante, 1965, pp. 319.
- 100** - Bartolucci, Giuseppe: *Il « Coriolano » secondo Brecht* - in: *Si*, n. 225, pp. 12-14.
- 101** - Bartolucci, Giuseppe: *Il teatro di Genet come provocazione e illusione* - in: *Si*, n. 230, pp. 31-34.
- 102** - Bassan, Fernande: *Trois lettres inédites de Chateaubriand, et une lettre inédite de Fontanes à Chateaubriand* - in: *SF*, fasc. III, pp. 458-462.
- 103** - Batori, Miklos: *Laposa non perdona (da « I mattoni »)* - in: *FL*, n. 11, p. 4.
- 104** - Baudelaire, Charles: *I fiori del male...* - A cura di L. G. Tenconi - Milano, Zibetti [1965], pp. 368.
- 105** - Bausinger, Wilhelm: *Robert Musil und die Ablehnung des Expressionismus* - (Nota di P. Chiarini) - in: *Sg*, n. 3, pp. 383-390.
- 106** - Bazzarelli, Eridano: *« La Steppa » di Anton Čechov. Tentativo di analisi, I. La posizione de « La Steppa » nell'opera cechoviana. Appunti sulla genesi del racconto* - in: *IL*, fasc. II, pp. 319-342.
- 107** - Bazzarelli, Eridano: *« La Steppa » di Anton Čechov - II. La « Tendenza all'impressionismo ». Fantasia, musicalità, realtà e significati del racconto* - in: *IL*, fasc. II, pp. 343-379.
- 108** - Bazzarelli, Eridano: *La poesia di Innoċentij Annenskij* - Milano, U. Mursia 1965, pp. 176.
- 109** - Becchi, Egle: *Percezione, valutazione e pensiero produttivo in Wertheimer* - in: *AA*, n. 89, pp. 64-81.
- 110** - Becker, Martin: *Problemi della finanza pubblica fiorentina della seconda metà del Trecento e dei primi del Quattrocento* - in: *ASI*, fasc. 448, pp. 433-466.
- 111** - Beckett, Samuel: *Come è* - Trad. di F. Quadri - Torino, Einaudi, 1965, pp. 158.
- 112** - Beckett, Samuel: *Molloy, Malone muore, L'innominabile* - Studio di T. W. Adorno - Trad. di P. Carpi de' Resmini, G. Falco - Milano, Sugar, 1965, pp. 441.
- 113** - Beigbeder, Marc: *André Gide* - Trad. di A. M. Bianchi - Torino, Borla, 1965, pp. 177.
- 114** - Belleli, Maria Luisa: *Si riparla di Gérard de Nerval* - in: *FL*, n. 30, p. 4.
- 115** - Belleli, Maria Luisa: *Malherbe di nuovo* - in: *Mo*, n. 23, p. 9.
- 116** - Belleli, Maria Luisa: *Montaigne e Butor* - in: *Mo*, n. 33, p. 8.
- 117** - Belleli, Maria Luisa: *Il licantropo immorale* - in: *Mo*, n. 42, pp. 9-10.
- 118** - Bellini, Giuseppe: *L'aspetto satirico in F. de Quevedo* - Milano, La goliardica, 1965, pp. 107.
- 119** - Bellini, Giuseppe: *La narrativa di Miguel Angel Asturias* - Milano, La goliardica, 1965, pp. 93.
- 120** - Bellini, Giuseppe: *Poeti ispano-americani del Novecento* - Milano, La goliardica, 1965, pp. 188.
- 121** - Bellini, Giuseppe: rec. a: *E. Matus, La técnica novelesca de Pío Baroja* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 319-322.
- 122** - Bellorini, Maria Grazia: *La « Grammatica de la lingua italiana » di Alessandro Citolini* - in: *EM*, n. 16, pp. 281-296.
- 123** - Bellow, Saul: *Herzog* - Milano, Club degli editori, 1965, pp. 480.
- 124** - Bellow, Saul: *La resa dei conti* - Trad. di F. Bossi - Torino, Einaudi, 1965, pp. 146.
- 125** - Bellow, Saul: *Il re della pioggia* - Trad. di L. Bianciardi - Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 383.
- 126** - Benedetti, F. e Miniussi, S.: *Omaggio a Sreĉko Kosovel (liriche)* - in: *Um*, n. 1-3, pp. 16-17.
- 127** - Berceo (de), Gonzalo: *Milagros de Nuestra Señora* - [Milano], La goliardica, 1965, pp. XXIV, 92.
- 128** - Berger, Arthur A.: *Comics and Two Cultures* - in: *SA*, n. 11, pp. 431-446.
- 129** - Bernardelli, Francesco: *Il Teatro dell'« arrabbiato » Osborne* - in: *Dr*, n. 341, pp. 93-94.

- 130** - Bernardini, Silvio: *Il futurismo russo* - in: *TPr*, n. 3, pp. 356-361.
- 131** - Bernobini, Paolo: *Il «Work in Progress» di Flaubert* - in: *OA*, n. 7, pp. 194-196.
- 132** - Bertacchini, Renato: *Sul «Nuovo romanzo»* - in: *NA*, fasc. 1974, pp. 242-247.
- 133** - Bertacchini, Renato: *Interrogativi sul «Nuovo Romanzo»* - in: *Pr*, n. 6, pp. 2-4.
- 134** - Bertini, Giovanni M.: «*Hadeduro*» - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 323-334.
- 135** - Berto, Giuseppe: «*Un addio alle armi*» non l'avevo proprio letto - in: *EL*, n. 34, pp. 80-85.
- 136** - Bertolucci, Attilio: *Eliot: Contemporaneità e ortodossia* - in: *PL*, n. 182, pp. 134-136.
- 137** - Bettelheim, Charles: *Storia dell'India indipendente* - Trad. di C. Ancona - Roma, Editori riuniti, 1965, pp. 589.
- 138** - Bettiza, Enzo: *La nuova cultura tedesca* - Milano, Longanesi, 1965, pp. 276.
- 139** - Bettoni, Efrem: *Nel settimo centenario della nascita di Giovanni Duns Scoto* - in: *VP*, n. 10, pp. 800-808.
- 140** - Bevilacqua, Giuseppe: *Letteratura e società nel Secondo Reich* - Padova, Rebollato, 1965, pp. 199.
- 141** - Bevilacqua, Giuseppe: *Studi di letteratura tedesca* - Padova, Rebollato, 1965, pp. 195.
- 142** - Bianchi, Ruggero: *La poetica dell'imagismo* - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 242.
- 143** - Bianchi, Ruggero: *Saffo in America: Hilda Doolittle* - in: *SA*, n. 11, pp. 197-212.
- 144** - Bianchini, Angela: *Nostalgia e intelletto* - in: *Mo*, n. 1, p. 8.
- 145** - Bianchini, Angela: *Un giocoliere moderno* - in: *Mo*, n. 4, p. 8.
- 146** - Bianchini, Angela: *Un pittore umorista* - in: *Mo*, n. 6, pp. 9-10.
- 147** - Bianchini, Angela: *I signori Woolf* - in: *Mo*, n. 11, p. 8.
- 148** - Bianchini, Angela: *L'ultimo London* - in: *Mo*, n. 14, p. 8.
- 149** - Bignami, Maria Luisa: *Edgar Allan Poe di fronte alla natura* - in: *SA*, n. 11, pp. 105-116.
- 150** - Bigongiari, Piero: *Solarità di Rimbaud* - in: *AL*, n. 29, pp. 73-82.
- 151** - Bigongiari, Piero: *Le Clézio tra «Le procès-verbal» e «La fièvre»* - in: *AL*, n. 30, pp. 96-101.
- 152** - Bigongiari, Piero: *Ponge e la funzione del linguaggio* - in: *AL*, n. 31, pp. 121-126.
- 153** - Bigongiari, Piero: *La metamorfosi di Bonnefoy* - in: *AL*, n. 32, pp. 66-78.
- 154** - Bigongiari, Piero: *Enfin Ponge vint* - in: *PL*, n. 188, pp. 151-159.
- 155** - Bingham, Alfred J.: rec. a: J. Erhard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII siècle* - in: *RLMC*, fasc. 3, pp. 228-231.
- 156** - Binni, Francesco: rec. a: G. Melchiori, *I funamboli, Il manierismo nella letteratura inglese* - in: *Be*, n. 1, pp. 116-120.
- 157** - Binni, Francesco: *Anatomia della critica* - in: *Le*, n. 74-75, pp. 160-164.
- 158** - Binni, Francesco: *Definizione di poetica per W. H. Auden* - in: *Le*, n. 76-77, pp. 109-121.
- 159** - Binni, Francesco: *Un virtuoso secentesco* - in: *Le*, n. 76-77, pp. 216-217.
- 160** - Binni, Francesco: *La poesia di Collins* - in: *Le*, n. 76-77, pp. 217-218.
- 161** - Binni, Francesco: *Noterella Keatsiana* - in: *Le*, n. 76-77, pp. 218-219.
- 162** - Binni, Francesco: *Il decadente Fenollosa* - in: *Le*, n. 76-77, pp. 219-220.
- 163** - Binni, Francesco: rec. a: W. Sanson, *Varie tentazioni* - in: *Po*, n. 1, pp. 129-131.
- 164** - Binni, Francesco: *Arthur Miller: il teatro della colpa* - in: *Po*, n. 5, pp. 669-672.
- 165** - Binni, Francesco: rec. a: G. Steiner, *Death of Tragedy* - in: *Po*, n. 10, pp. 1480-1483.

- 166** - Binni, Francesco: *Dreiser oltre il naturalismo* - in: *SA*, n. 11, pp. 251-270.
- 167** - Biral, Bruno: *Il sentimento del tempo: Leopardi, Baudelaire, Montale* - in: *Po*, n. 8-9, pp. 1156-1176.
- 168** - Biscione, Michele: *Carlo Antoni e la cultura tedesca* - in: *SG*, n. 2, pp. 262-278.
- 169** - Blackstone, Bernard: *Virginia Woolf* - Trad. di G. Bernardi - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 69.
- 170** - Blake, William: *Dal «Manoscritto Rossetti»* - Trad. di G. Ungaretti - in: *EL*, n. 33, pp. 35-37.
- 171** - Blau, Herbert: *Il teatro impossibile* - in: *Si*, n. 235, pp. 2/64.
- 172** - Bloch-Michel, Jean: *L'indicativo presente* - Trad. di P. Frignani - Milano, Bompiani, 1965, pp. 118.
- 173** - Bloch-Michel, Jean: *Lo scrittore sull'altalena* - in: *FL*, n. 47, pp. 1-2.
- 174** - Blok, Aleksandr Aleksandrovič: *I dodici* - Pref. di C. Strada Janovič - Trad. di R. Poggioli - Torino, G. Einaudi, 1965, pp. 63.
- 175** - Blot, Jean: *Profilo di Jean Bloch-Michel* - in: *FL*, n. 17, p. 5.
- 176** - Bo, Carlo: *Il «Journal» di Léautaud* - in: *FL*, n. 3, p. 4.
- 177** - Bo, Carlo: *Mauriac ha 80 anni: Nel segno della cenere* - in: *FL*, n. 42, p. 7.
- 178** - Bo, Carlo: *L'ombra di Flaubert* - in: *TPr*, n. 2, pp. 344-345.
- 179** - Bobbio, Norberto: *Studi lockiani* - in: *RSI*, fasc. I, pp. 96-130.
- 180** - Bobrowski, Johannes: *Poesie* - in: *PL*, n. 186, pp. 92-97.
- 181** - Boileau Despréaux, Nicolas: *Les réflexions sur Longin et pages choisies de toute son oeuvre à l'exclusion de l'Art poétique* - Intr. di M. Bonfantini e S. Zoppi - Torino, Giappichelli, 1965, pp. VIII, 332.
- 182** - Böll, Heinrich: *Opinioni di un clown* - Trad. di A. Pandolfi - Milano, Mondadori, 1965, pp. 301.
- 183** - Böll, Heinrich: *Mauriac ha 80 anni: Lo straniero amico* - in: *FL*, n. 42, p. 7.
- 184** - Bombaci, Alessio: *Storia della letteratura turca dall'antico impero di Mongolia all'odierna Turchia* - Milano, Nuova accademia, 1963, pp. 482.
- 185** - Bonaccorso, Giovanni: rec. a: R. Picard, *La carrière de Jean Racine* - in: *Pa*, n. 4-6, pp. 254-262.
- 186** - Bonfante, Giuliano: *L'Iberia nelle norme areali di Matteo Bàrtoli* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 7-60.
- 187** - Bonfantini, Mario: *Boileau e le sue idee* - Milano, La goliardica, 1965, pp. 170.
- 188** - Bonfantini, Mario: *Le idee di Boileau* - Torino, G. Giappichelli, 1965, pp. 57.
- 189** - Bonfantini, Mario: *Storia della letteratura francese* - Milano, Mondadori, 1965, pp. 525.
- 190** - Borch (von), Herbert: *La società incompiuta. L'America: realtà e utopia* - Trad. di E. Picco, C. Mainoldi - A cura di L. Lilli - Milano, V. Bompiani, 1965, pp. 295.
- 191** - Borel, Pétrus: *Racconti immorali* - Intr. di E. Boeri - Trad. di I. Romeo - Milano, Sugar, 1965, pp. XLIII, 253.
- 192** - Borgomeo, Pasquale S. I.: «*Le due culture*» di Ch. P. Snow e un nuovo umanesimo - in: *CC*, n. 10, pp. 359-364.
- 193** - Borgomeo, Pasquale S. I.: *L'animma della vita di E. M. Remarque* - in: *CC*, n. 15, pp. 234-257.
- 194** - Bornier (de), Henri: *La figlia di Rolando* - Trad. di M. Morazzoni - Milano, Gastaldi, 1965, pp. 101.
- 195** - Bosco, Henri: *Barboche* - A cura di W. Nitti Lopez - Bergamo-Firenze-Messina, Minerva italica, 1965, pp. 225.
- 196** - Bosio, Franco: *Heisenberg e l'orizzonte filosofico della scienza* - in: *AA*, n. 85, pp. 50-59.
- 197** - Bosquet, Alain: *Pierre Emmanuel: mito e testimonianza* - in: *FL*, n. 32, p. 4.
- 198** - Bossi, Giuliana: «*Négritude et Humanisme*» in L. Sédar Senghor - in: *VP*, n. 9, pp. 709-720.

- 199** - Bourgin, Georges: *Garibaldi et la France en Uruguay 1840-1848* - in: *RSR*, fasc. III, pp. 303-324.
- 200** - Bousquet, G.-H.: *Les Çaqâliba chez Ibn Khaldoûn* - in: *RSO*, fasc. II, pp. 139-141.
- 201** - Boyer, Ferdinand: *Le ricchezze artistiche della Toscana e l'occupazione francese del 1799* - in: *ASI*, fasc. 445, pp. 80-93.
- 202** - Boyer, Ferdinand: *Charles Albert et le comte d'Auzers de 1814 à 1821* - in: *RSR*, fasc. I, pp. 3-32.
- 203** - Branciforti, Francesco: *Per il testo dei «Morales sobre Job» di López de Ayala* - in: *SG*, n. 1, pp. 1-92.
- 204** - Braudel, Fernand: *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* - Trad. di C. Pischedda - Torino, G. Einaudi, 1965, pp. XXXVI, 1558.
- 205** - Brecht, Bertolt: *L'anima buona di Sezuan* - A cura di E. Castellani - Torino, Einaudi, 1965, pp. 127.
- 206** - Brecht, Bertolt: *Poesie e canzoni* - Torino, Einaudi, 1965, pp. 450.
- 207** - Brecht, Bertolt: *Teatro* - A cura di E. Castellani - Intr. di Hans Mayer - Torino, Einaudi, 1965, pp. 2238.
- 208** - Brega, Gian Piero: *L'anticipazione del teatro di Sade* - in: *Si*, n. 230, pp. 2-4.
- 209** - Brentano (von), Bernhard: *Berlino 1914. Un inedito di B. von B.* - in: *FL*, n. 4, p. 5.
- 210** - Britton, Karl: *Introduzione a John Stuart Mill* - Trad. di R. Tettucci - Firenze, G. Barbera, 1965, pp. 234.
- 211** - Broch, Hermann: *Poesia e conoscenza* - Trad. di S. Vertone - Milano, Lerici, 1965, pp. 446.
- 212** - Brodsky, Iosif: *Un inedito: Grande elegia a John Donne* - in: *FL*, n. 10, pp. 3-4.
- 213** - Brontë, Emily: *Un'eco nella tempesta* - Milano, C. Del Duca, 1965, pp. 247.
- 214** - Brown, Charles Brockden: *Wieland ovvero la trasformazione* - A cura di M. Bulgheroni - Trad. di L. Bulgheroni - [Venezia], N. Pozza, 1965, pp. XLIV, 307.
- 215** - Brunelli, Giuseppe Antonio: *Paul Valéry e il canzoniere, 1887-1892* - Messina, Peloritana editrice, 1965, pp. 214.
- 216** - Brunelli, Giuseppe A.: *Suso, l'«Orloge de Sapience» e Villon* - in: *SG*, n. 1, pp. 199.
- 217** - Brunello, Bruno: rec. a: *H. G. Gadamer, Le problème de la conscience historique* - in: *Cv*, fasc. 3, pp. 312-314.
- 218** - Bruno, Francesco: *L'incontro di Lukács con Thomas Mann* - in: *Pr*, n. 7, pp. 9-10.
- 219** - Bruzzi, Amelia: *Il barocco nella poesia di Théophile de Viau* - Bologna, R. Pàtron, 1965, pp. 177.
- 220** - Bruzzi, Amelia: *Dai Mémoires alle Maximes di La Rochefoucauld* - Bologna, R. Pàtron, 1965, pp. CXXVI.
- 221** - Burgum, Edwin Berry: *Romanzo e società* - Intr. di G. Corsini - Trad. di L. Trevisani - Roma, Editori riuniti, 1965, pp. 340.
- 222** - Burns, Colin A.: *Nouvelles perspectives sur le Naturalisme* - in: *SF*, fasc. I, pp. 41-61.
- 223** - Butler, Samuel: *Erewhon, Ritorno in Erewhon* - Trad. e Intr. di L. Drudi Demby - Milano, Adelphi, 1965, pp. XXII, 542.
- 224** - Butor, Michel: *Una lettera di Baudelaire* - Trad. di P. Caruso - Milano, Il saggiatore, 1962, pp. 211.
- 225** - Caccia, Ettore: rec. a: *C. Goldoni, Les Rustres, Théodore le grondeur* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 149-152.
- 226** - Cadenas, Rafael: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 246-257.
- 227** - Calasso, Roberto: *La favola del «Baphomet»* - in: *Mo*, n. 26, p. 8.
- 228** - Calcagno, Giorgio: *Evtuscenko non convince l'avanguardia* - in: *FL*, n. 21, p. 5.
- 229** - Caldera, Ermanno: rec. a: *S. G. Armistead - J. H. Silverman, Diez romances hispánicos en un manuscrito sefardí de la Isla de Rodas* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 335-340.

- 230** - Calzadilla, Juan: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 258-263.
- 231** - Camilucci, Marcello: *Ricordo di Unamuno* - in: *St*, n. 4, pp. 266-273.
- 232** - Camões (de), Luis: *Lusiadi* - Trad. di M. La Valle - Parma, Guanda, 1965, pp. 428.
- 233** - Campagnolo, Ugo: *Risposta marxista all'interrogativo sulla vita* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 41-56.
- 234** - Campagnolo, Umberto: *Une réponse marxiste à la question: « La vie a-t-elle un sens? »* - in: *Com.*, n. 28, pp. 201-210.
- 235** - Campanile, Enrico: *Considerazioni su alcuni aspetti dell'antica poesia irlandese* - in: *ASNP*, fasc. I-II, pp. 1-50.
- 236** - Camporeale, Giovannangelo: rec. a: *R. Hampe - F. Simon, Griechische Sagen in der grühen etruskischen Kunst* - in: *AR*, fasc. I, pp. 42-44.
- 237** - Camus, Albert: *Le opere* - Milano, Club degli editori, 1965, pp. XL, 838.
- 238** - Camus, Albert: *L'hôte, Jonas, ou L'artiste au travail* - A cura di E. Bahnas - Milano-Messina, Principato, 1965, pp. 95.
- 239** - Camus, Albert: *Les muets, La pierre qui pousse* - A cura di E. Bahnas - Milano-Messina, Principato, 1965, pp. 101.
- 240** - Camus, Albert: *Le opere* - Torino, UTET, 1965, pp. XL, 838.
- 241** - Camus, Albert: *Taccuini* - Trad. di E. Capriolo - Milano, Bompiani, 1963-'65, pp. 289.
- 242** - Cangiotti, Gualtiero: *L'umanesimo di Tierno Galván come sistema di « Convicciones humanísticas »* - in: *Cu*, fasc. 5, pp. 543-547.
- 243** - Cangiotti, Gualtiero: *Il sogno di un letterato: l'Europa unita di Salvador de Madariaga* - in: *Cu*, fasc. 6, pp. 644-648.
- 244** - Cannon Willard, Charity: *An autograph Manuscript of Christine de Pizan?* - in: *SF*, fasc. III, pp. 452-457.
- 245** - Capacchi, Guglielmo: *Scrittori ungheresi degli ultimi cent'anni...* - Parma, Tip. La bodoniana, 1965, pp. 105.
- 246** - Capote, Truman: *L'arpa d'erba* - Trad. di B. Tasso - Milano, Garzanti, 1965, pp. 150.
- 247** - Capucci, Martino: *Studi secenteschi* - in: *Cu*, fasc. 1, pp. 62-105.
- 248** - Capurso, Marcello: *Socialismo britannico* - in: *Mo*, n. 13, p. 8.
- 249** - Caracciolo, Alberto: *La filosofia della religione in Germania negli ultimi decenni* - in: *CS*, n. 16, pp. 137-148.
- 250** - Caramaschi, Enzo: *Le réalisme romanesque des Goncourt. (Soeur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux)* - Pisa, Libreria goliardica, 1964, pp. 185.
- 251** - Carbonara, Cleto: *Renato Cartesio* - Napoli, Libreria scientifica editrice, 1965, pp. 190.
- 252** - Carile, Paolo: rec. a: *O. Ruggiero, Valery Larbaud et l'Italie* - in: *Cu*, fasc. 4, pp. 430-431.
- 253** - Carile, Paolo: rec. a: *A. Cioranescu, Principios de literatura comparada* - in: *Cu*, fasc. 5, pp. 550-551.
- 254** - Carmody, Francis J.: *Voltaire et la renaissance indo-iranienne* - in: *SF*, fasc. I, pp. 13-24.
- 255** - Carmody, Francis J.: *Voltaire et la renaissance indo-iranienne (II)* - in: *SF*, fasc. II, pp. 235-247.
- 256** - Carruth, Hayden: *Proiezione n. uno* - in: *Po*, n. 10, pp. 1325-1327.
- 257** - Caruso, Paolo: *Walk about* - in: *AA*, n. 86, pp. 82-86.
- 258** - Caruso, Paolo: *L'ultimo Green* - in: *AA*, n. 86, pp. 87-88.
- 259** - Caruso, Paolo: *Il crudo e il cotto* - in: *AA*, n. 88, pp. 62-69.
- 260** - Cases, Cesare: *« Der Pflaumenbaum »: Brecht, Benjamin e la natura* - in: *SG*, n. 2, pp. 211-237.
- 261** - Casieri, Sabino: *La lingua e l'arte del maestro di Wakefield* - in: *LI*, fasc. I, pp. 51-82.
- 262** - Casnati, Francesco: *Emmanuel Mounier: linee e abbozzi per un ritratto* - in: *VP*, n. 9, pp. 725-739.

- 263** - Castroviejo, José M.: *La rubia li-mosna* - in: *LdM*, n. 1, p. 24.
- 264** - Cataluccio, Francesco: rec. a: *H. Cole, Laval. A Biography* - in: *ASI*, fasc. 447, pp. 378-382.
- 265** - Cataluccio, Francesco: rec. a: *W. D'Ormesson, Au près de Lyautey* - in: *ASI*, fasc. 447, pp. 383-386.
- 266** - Cataudella, Quintino: rec. a: *G. Rohde, Studien und Interpretationen zur antiken Literatur, Religion und Geschichte* - in: *RFIC*, fasc. 2, pp. 188-190.
- 267** - Cattai, Georges: *Marcel Proust* - Trad. di E. Calliano - Torino, Borla, 1964, pp. 168.
- 268** - Cattai, Georges: *T. S. Eliot* - Trad. di C. Talenti - Torino, Borla, 1965, pp. 200.
- 269** - Caula, Giacomo Alessandro: *Una rarità bibliografica del Cinquecento francese* - in: *Bi*, n. 3, pp. 297-302.
- 270** - Ceccarelli, Alba: rec. a: *F. Desonay, «le Grand Meaulnes» d'Alain Fournier* - in: *RLMC*, fasc. 1, pp. 62-68.
- 271** - Ceccarini, Ennio: *America violenta* - in: *Mo*, n. 18, p. 8.
- 272** - Ceccato, Adriana: *Il mistero di Israele* - in: *Hu*, n. 8, pp. 749-754.
- 273** - Cecchi, Emilio: *Scrittori inglesi e americani* - Milano, Club degli editori, 1962, pp. 398.
- 274** - Cecioni, Cesare G.: *La prima esperienza italiana di W. D. Howells* - in: *SG*, n. 1, pp. 93-119.
- 275** - Čechov, Anton Pavlovič: *Il monaco nero, Gusev, La morte dell'impiegato* - A cura di Benito D'Ajetti - Napoli, Arti grafiche Finizio, 1965, pp. 104.
- 276** - Čechov, Anton Pavlovič: *La steppa* - A cura di D. Giampieri - Firenze, La nuova Italia, 1965, pp. XIII, 117.
- 277** - Čechov, Anton Pavlovič: *Teatro...* - A cura di E. Bazzarelli - Trad. di G. De Dominicis Jorio - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 204.
- 278** - Čechov, Anton Pavlovič: *Tutte le opere di A. P. Čechov* - A cura di E. Bazzarelli - Milano, U. Mursia, 1964.
- 279** - Cellier, Léon: rec. a: *J.-P. Richard, L'univers imaginaire de Mallarmé* - in: *SF*, fasc. III, pp. 510-513.
- 280** - Cellini, Benvenuto: *La personalità di Shakespeare* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 29-40.
- 281** - Cento, Alberto: *Madame Tarin Mazza e madame Bovary* - in: *Mo*, n. 49, pp. 9-10.
- 282** - Cento, Alberto: rec. a: *J. Erhard, L'Idée de Nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle* - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 456-462.
- 283** - Cento, Alberto: rec. a: *J. Bruneau, Les débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845* - in: *RLMC*, fasc. 1, pp. 57-62.
- 284** - Cento, Myriam: *Il giovane Lessing* - in: *Mo*, n. 9, pp. 11-12.
- 285** - Cervantes Saavedra (de), Miguel: *Don Chisciotte della Mancia* - Trad. di M. de Hochkofler - Firenze, Salani, 1965, vol. 2.
- 286** - Cervantes Saavedra (de), Miguel: *Miguel de Cervantes Saavedra: Don Chisciotte della Mancia* - Trad. di A. Gianini - *Miguel de Unamuno: Commento alla vita di Don Chisciotte* - Trad. di C. Candida - Milano, Dall'Oglio, 1966, pp. 1332.
- 287** - Ceserani, Remo: *Thomas Ernest Hulme* - in: *Be*, n. 3, pp. 323-338.
- 288** - Ceserani, Remo: rec. a: *L'educazione di Henry Adams*, a cura di V. Gabrielli - in: *Be*, n. 5, pp. 608-614.
- 289** - Chacón, Alfredo: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 264-271.
- 290** - Chaigne, Louis: *Georges Bernanos* - Trad. di R. Antonetto - Torino, Borla, 1964, pp. 172.
- 291** - Chandler, Raymond: *Otto storie inedite* - Intr. di P. Durham - Trad. di A. Velardi - Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 448.
- 292** - Channing, Arthur: *Processo al poeta* - in: *FL*, n. 10, p. 3.
- 293** - Chanson de Roland: *La chanson de Roland* - Trad. di C. Torrisi Cardelicchio - Taranto, Athena, 1964, pp. 87.

- 294** - Chesley Mathews, James: *The interest in Dante shown by nineteenth-century American men of letters* - in: *SA*, n. 11, pp. 77-104.
- 295** - Chesterton, Gilbert Keith: *Le avventure di un uomo vivo* - Trad. e intr. di E. Cecchi - Milano, Mondadori, 1965, pp. 227.
- 296** - Chesterton, Gilbert Keith: *Padre Brown poliziotto* - A cura di C. Dei - Firenze, Sansoni, 1965, pp. 237.
- 297** - Chesterton, Gilbert Keith: *The innocence of Father Brown* - Intr. di A. M. Magnani - Roma, Signorelli, 1964, pp. 61.
- 298** - Chevallier, Gabriel: *Che succede a Clochemerle?* - Trad. di R. Prinzhofer - Milano, U. Mursia, 1964, pp. 462.
- 299** - Chiareno, Osvaldo: rec. a: *G. M. de Jovellanos, Poesías* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 341-349.
- 300** - Chiarini, Paolo: *Espressionismo e filologia. 1. Yvan Goll* - in: *SG*, n. 2, pp. 257-261.
- 301** - Chiarini, Paolo: *Rosso di San Secondo e il teatro tedesco del Novecento* - in: *SG*, n. 1, pp. 90-118.
- 302** - Chiarini, Paolo: *Rosso di San Secondo e il teatro tedesco del Novecento, II* - in: *SG*, n. 3, pp. 321-355.
- 303** - Chiaromonte, Nicola: *Camus drammaturgo* - in: *Mo*, n. 11, p. 15.
- 304** - Chiereghin, Salvino: *Appunti su Gide* - in: *NA*, fasc. 1977, pp. 82-87.
- 305** - Chinol, Elio: *Ricordo di T. S. Eliot* - in: *Co*, n. 128, pp. 74-76.
- 306** - Chiodi, Pietro: *L'esistenzialismo di Heidegger* - Pref. di N. Abbagnano - Torino, Taylor, 1965, pp. 225.
- 307** - Chiodi, Pietro: *Sartre e il marxismo* - in: *RF*, n. 1, pp. 47-55.
- 308** - Chlebnikov, Viktor Velemir: *scritti di V. Chlebnikov, B. Lišits, V. Majakovskij, V. Brjusov, N. Lapšin, N. Punin, V. Tatlin, V. Sklouskij, D. Petrovskij, T. Večorka, A. Kručenyč, V. Pertsov*, a cura di G. Crino - in: *RS*, n. 3, pp. 1-34.
- 309** - Chpaltine, Guillaume: *Confessioni di un francese medio* - in: *Mo*, n. 50, p. 9.
- 310** - Chrestien, Jean: *Maria Paola d'ogni giorno* - Trad. di D. T. Donadoni - Torino, Borla, 1964, pp. 159.
- 311** - Cialfi, Mario: *Wordsworth, il preludio* - in: *OPL*, n. 7, pp. 89-96.
- 312** - Cialfi, Mario: *Coleridge o l'impossibilità di essere* - in: *OPL*, n. 9, pp. 41-46.
- 313** - Ciaramella, Michele: *A Short Account of English Literature* - Roma, Cremonese, 1965, pp. 246.
- 314** - Ciarletta, Nicola: *Cristianesimo nel teatro di Eliot* - in: *AL*, n. 29, pp. 50-52.
- 315** - Ciarletta, Nicola: *Rousseau e il mondo d'oggi* - in: *Cc*, n. 1, pp. 97-104.
- 316** - Ciarletta, Nicola: *Leggendo Eliot che legge Dante* - in: *Pr*, n. 12, pp. 14-16.
- 317** - Cibaldi, Aldo: *Andersen* - Brescia, La scuola, 1965, pp. 135.
- 318** - Ciccio, Domenico: *Daniel Rops* - in: *OPL*, n. 9, pp. 95-96.
- 319** - Cinti, Bruna: «*Della mercatura et del mercante perfetto*» - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 351-371.
- 320** - Cione, Edmondo: *Leibniz* - Napoli, Libreria scientifica editrice, 1964, pp. 540.
- 321** - Ciureanu, Petre: *Saggi e ricerche su scrittori francesi* - Genova, Di Stefano, 1964, pp. 229.
- 322** - Clark, Charles: *Il nodo di fuoco: omaggio a T. S. Eliot* - in: *Mu*, n. 3, pp. 266-272.
- 323** - Claudel, Paul: *Le livre de Christophe Colomb* - A cura di I. Rampolla del Tindaro - Torino, SEI, 1965, pp. 141.
- 324** - Claudel, Paul: *La messa laggiù* - A cura di L. Castiglione - Torino, Borla, 1964, pp. 107.
- 325** - Cochrane, Eric: *Giovanni Lami e la storia ecclesiastica ai tempi di Benedetto XIV* - in: *ASI*, fasc. 445, pp. 48-73.
- 326** - Cocteau, Jean: *I cavalieri della Tavola rotonda* - Trad. e Intr. di W. Mauro - Roma, Canesi, 1963, pp. 289.
- 327** - Coffy, Robert: *L'ateismo contemporaneo* - Trad. di A. Cortese - in: *VP*, n. 10, pp. 809-817.

- 328** - Colesanti, Massimo: rec. a: *Stendhal, Correspondance. I. 1800-1821* - in: *SF*, fasc. III, pp. 501-505.
- 329** - Collaer, Paul: «*Le coq et l'Arlequin*» di Jean Cocteau - in: *AM*, n. 19-20, pp. 79-91.
- 330** - Collotti, Enzo: *Carl von Ossietzky e la «Weltbühne» nella lotta politica in Germania alla vigilia dell'avvento nazista* - in: *Be*, n. 2, pp. 149-187.
- 331** - Collotti, Enzo: rec. a: *L. Mittner, Storia della letteratura tedesca dal pietismo al romanticismo (1700-1820)* - in: *Be*, n. 6, pp. 744-750.
- 332** - Colombo, Arrigo: *Martin Heidegger - Il ritorno dell'essere* - Bologna, Il Mulino, 1964, pp. 726.
- 333** - Comellas, José L.: rec. a: *J. H. Eliott, The Revolt of the Catalans* - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 454-456.
- 334** - Compton-Burnett, Ivy: *I grandi e la loro rovina* - Trad. di V. Gentili - Milano, Garzanti, 1965, pp. 304.
- 335** - Compton-Burnett, Ivy: *Madre e figlio* - Trad. di A. Motti - Torino, Einaudi, 1965, pp. 227.
- 336** - Conchon, Georges: *Lo stato selvaggio* - Trad. di E. Spagnoli - Milano, Bompiani, 1965, pp. 244.
- 337** - Conrad, Joseph: *Opere complete. Teatro* - A cura di P. Bigonciari - Trad. di M. Bonsanti - Milano, Bompiani, 1965, vol. XXIII, pp. 305.
- 338** - Conrad, Joseph: *Lord Jim* - A cura di R. Prinzhofer - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 318.
- 339** - Conrad, Joseph: *Il nero del Narciso* - Milano, Junior Club, 1965, pp. 247.
- 340** - Conrad, Joseph: *Il negro del Narcissus...* - A cura di Ugo Mursia - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 254.
- 341** - Contini, Margaret: *Il premio Büchner: Ingeborg Bachmann* - in: *PL*, n. 182, pp. 136-146.
- 342** - Corbière, Tristan: *Gli amori gialli* - A cura di F. Cavallo - Parma, Guanda, 1965, pp. 137.
- 343** - Cordié, Carlo: *Lesage* - in: *CS*, n. 15, pp. 55-62.
- 344** - Cordié, Carlo: *Céard e Zola* - in: *Mo*, n. 19, pp. 9-10.
- 345** - Cordié, Carlo: *Il sorriso di Apollinaire* - in: *Mo*, n. 26, pp. 9-10.
- 346** - Cordié, Carlo: *Un amico di Stendhal* - in: *Mo*, n. 34-35, pp. 9-10.
- 347** - Cordié, Carlo: *Marivaux o dell'ambiguità* - in: *Mo*, n. 39, pp. 9-10.
- 348** - Cordié, Carlo: *La stendhaliana ignora Tarin* - in: *Mo*, n. 44, pp. 9-10.
- 349** - Cordié, Carlo: rec. a: *A. Cioranescu, Principios de literatura comparada* - in: *RLMC*, fasc. 3, pp. 233-236.
- 350** - Cordié, Carlo: rec. a: *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft* - in: *RLMC*, fasc. 4, pp. 299-305.
- 351** - Cordié, Carlo: rec. a: *R. Rancoeur, Bibliographie littéraire 1958 publiée par la «Revue d'histoire littéraire de la France»*; *Bibliographie littéraire 1959* [...]; *Bibliographie littéraire 1960* [...] - in: *RLMC*, fasc. 4, pp. 305-307.
- 352** - Cordié, Carlo: rec. a: *A. Cioranescu, Bibliographie de la littérature française du seizième siècle* - in: *RLMC*, fasc. 4, pp. 307-315.
- 353** - Cordié, Carlo: rec. a: *M. C. Bancquart, Anatole France polémiste* - in: *SF*, fasc. II, pp. 306-312.
- 354** - Cordié, Claudio: rec. a: *Antologia della critica americana del Novecento, a cura di M. Dauwen Zabel; H. W. Scheider, Storia della filosofia americana; R. M. Dorson, Il folklore in America* - in: *Pai*, n. 2-3, pp. 104-106.
- 355** - Cordié, Claudio: rec. a: *R. Spaemann, Reflexion und Spontaneität. Studien über Fénelon* - in: *Pai*, n. 2-3, pp. 116-117.
- 356** - Cordié, Claudio: rec. a: *Le piú belle pagine delle letterature del Belgio*, a cura di A. Mor, J. Weisgerber - in: *Pai*, n. 4-6, pp. 214-216.
- 357** - Cordié, Claudio: rec. a: *J. Frappier, Les chansons du cycle de Guillaume d'Orange, II. Le Couronnement de Louis, Le*

- Charroi de Nîmes, La prise d'Orange* - in: *Pai*, n. 4-6, pp. 222-223.
- 358** - Cordié, Claudio: rec. a: S. Rota Ghibaudi, *La fortuna di Rousseau in Italia (1750-1815)* - in: *Pai*, n. 4-6, pp. 220-221.
- 359** - Corneille, Pierre: *Teatro* - Trad. di M. Ortiz - Firenze, Sansoni, 1964, vol. 2.
- 360** - Corneille, Pierre: *Le Cid* - Intr. di Giuseppe Congestri - Napoli, Federico e Ardia, 1964, pp. 125.
- 361** - Corona, Mario: *Norman Mailer* - in: *SA*, n. 11, pp. 359-408.
- 362** - Corradini, Piero: *Intorno al Li-fan-yüan della dinastia Ch'ing* - in: *RSO*, fasc. I, pp. 71-77.
- 363** - Corradini, Piero: *L'esplorazione del Ch'ang-pai-shan nel 16° anno di K'ang-hsi (1677)* - in: *RSO*, fasc. II, pp. 155-161.
- 364** - Corradini, Piero: *La vendetta di Li Po. A proposito di una novella del Chin-Ku ch'i-Kuan* - in: *RSO*, fasc. III, pp. 247-254.
- 365** - Corradino, P. Saverio: *Teilhard de Chardin o della filosofia della cultura* - in: *OA*, n. 1, pp. 95-110.
- 366** - Corsi, Mario: *Introduzione al Leviatano* - in: *ASNP*, fasc. I-II, pp. 97-168.
- 367** - Cortázar, Julio: *Bestiario* - A cura dell'A. - Trad. di F. Nicoletti Rossini, C. Vian - Torino, G. Einaudi, 1965, pp. 548.
- 368** - Cortese, Alessandro: rec. a: R. Echaury, *El ser en la filosofía de Heidegger* - in: *RFNS*, fasc. IV, pp. 544-546.
- 369** - Cortese, Alessandro: *Soeren Aabye Kierkegaard, abbozzo sulla sua vita* - in: *VP*, n. 1, pp. 38-54.
- 370** - Cortese, Alessandro: *L'«organico» culturale (paragrafi Kierkegaardiani)* - in: *VP*, n. 2, pp. 132-144.
- 371** - Cortese, Alessandro: *L'«Organico» culturale (paragrafi Kierkegaardiani)* - in: *VP*, n. 4, pp. 296-310.
- 372** - Cosmacini, Giuseppe: *Lo spettro di Gandhi (l'influenza di Gandhi sull'India oggi)* - in: *VP*, n. 7-8, pp. 620-22.
- 373** - Cossu, Nunzio: *Dantismo politico-religioso di T. S. Eliot* - in: *NA*, fasc. 1978, pp. 181-191.
- 374** - Cotroneo, Girolamo: *Bodin, teoricò dello Stato* - in: *NS*, n. 68, pp. 112-115.
- 375** - Cottone, Carmelo: *Sincerità di Rousseau* - in: *CS*, n. 15, pp. 114-123.
- 376** - Cracco Ruggini, Lelia: rec. a: E. Tengström, *Donatisten und Katholiken. Soziale, wirtschaftliche und politische Aspekte einer nordafrikanischen Kirchenspaltung* - in: *Ath*, fasc. I-II, pp. 330-333.
- 377** - Crane, Stephen: *Romanzi brevi e racconti* - Trad. di B. M. Pisapia - Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 432.
- 378** - Craveri, Piero: *La lezione di Bettelheim* - in: *Mo*, n. 37, p. 9.
- 379** - Cremante, Renzo: rec. a: C. P. Brand, *Torquato Tasso. A study of the poet and of his contribution to English literature* - in: *ST*, n. 14-15, pp. 112-114.
- 380** - Cremonini, Maria Pia: *Il teatro di Jean Cocteau fino all'anno 1950* - Bologna, Grafica emiliana, [1965?], pp. 50.
- 381** - Crespo, Roberto: rec. a: R. Levy, *Contribution à la lexicographie française selon d'anciens textes d'origine juive* - in: *SF*, fasc. III, pp. 491-492.
- 382** - Crinó, Anna Maria: *Pietro Lombardo sull'impresa d'Inghilterra: tre lettere inedite* - in: *EM*, n. 16, pp. 349-358.
- 383** - Croce, Alda: *Notizie su «La Spagna nella vita italiana»* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 373-378.
- 384** - Croce, Elena: *Il caso Kükelhaus* - in: *Mo*, n. 7-8, p. 9.
- 385** - Croce, Elena: *Lo sgradevole Walter Fritz* - in: *Mo*, n. 15, p. 8.
- 386** - Croce, Elena: *Il filosofo privato* - in: *Mo*, n. 21, p. 9.
- 387** - Croce, Elena: *Racconti fantastici* - in: *Mo*, n. 34-35, p. 9.
- 388** - Croce, Elena: *Carteggi romantici* - in: *Mo*, n. 38, p. 8.
- 389** - Croce, Elena: *I portoghesi del Brasile* - in: *Mo*, n. 40, p. 9.
- 390** - Croce, Elena: *Bizzarria e buon senso* - in: *Mo*, n. 43, p. 8.
- 391** - Croce, Elena: *I classici del «Feuilleton»* - in: *Mo*, n. 44, p. 8.

- 392** - Croce, Elena: *Tre suicidi e un teologo* - in: *Mo*, n. 46, p. 8.
- 393** - Croce, Elena: *Questionario sui classici* - in: *Mo*, n. 49, p. 8.
- 394** - Cronia, Arturo: *Importanza delle autoversioni* - Roma, «Ricerche slavistiche», 1963, pp. 21.
- 395** - Crosato Arnaldi, Giovanna: *Il taccuino di viaggio di Aganasij Nikitin* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 57-64.
- 396** - Cruchon, Georges S. J.: *Valori e limiti della psicanalisi di Jung: Le voci del profondo* - in: *FL*, n. 23, p. 7.
- 397** - Cummings, Edward Estlin: *Poesie...* - Trad. di M. de Rachewiltz - Milano, Scheiwiller, 1963, pp. 389.
- 398** - Cusatelli, Giorgio: *Realismo di Roth* - in *Pai*, n. 30, pp. 55-70.
- 399** - Dainelli, Giotto: *L'impresa di Magellano* - Torino, UTET, 1965, pp. V, 269.
- 400** - Dalí, Salvador: *Diario di un genio* - Trad. di F. Gianfranceschi - Torino, Edizioni dell'Albero, 1965, pp. 229.
- 401** - Dalmonte, Rossana: *Il «Lied» nell'opera di Schumann e Heine* - in: *Cu*, fasc. 5, pp. 465-523.
- 402** - Damerini, Gino: *Di plagio in plagio, Giulietta, fino all'immortalità* - in: *Dr*, n. 345-346, pp. 5-12.
- 403** - D'Amico, Masolino: *La professione dello scrittore* - in: *Mo*, n. 7-8, p. 8.
- 404** - D'Amico, Masolino: *Scrittori irlandesi* - in: *Mo*, n. 25, pp. 9-10.
- 405** - Daniélou, Jean: *Attualità di Charles Péguy* - in: *VP*, n. 6, pp. 460-463.
- 406** - D'Arrigo-Bona, Miledda: *Un inedito di Pero Guillén* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 195-210.
- 407** - Darvas, József: *Questa melma* - Nota di E. Bruck - in: *EL*, n. 33, pp. 41-45.
- 408** - Daudet, Alphonse: *Le petit Chose* - Intr. di M. Di Mauro - Firenze, G. De Bono, 1965, pp. 142.
- 409** - Daudet, Alphonse: *Prodigiose avventure di Tartarino di Tarascona* - Trad. di M. G. Bergamini - Intr. di P. Bonfiglioli e G. Morandi - Bologna, Zanichelli, 1965, pp. 164.
- 410** - Daudet, Alphonse: *Tartarino di Tarascona* - Trad. di A. Palazzeschi - Milano, Mondadori, 1965, pp. 186.
- 411** - D'Avack, Massimo: *Bellow e il suo «Herzog»* - in: *FL*, n. 24, p. 4.
- 412** - Davy, Marie Magdeleine: *Simone Weil* - Pres. di G. Marcel - Trad. di S. Weil, A. M. Scotti - Torino, Borla, 1964, pp. 179.
- 413** - Debenedetti, Antonio: rec. a: *E. Wilson, Il Castello di Axel* - in: *Pai*, n. 13-32, pp. 117-118.
- 414** - De Bosio, Gianfranco: *Impedimenti e dogmatismo contro l'opera di Brecht* - in: *Si*, n. 226, pp. 2-3.
- 415** - Debu Bridel, Jacques: *La préciosité. Conception héroïque de la vie* - Bologna, Pátron, 1965, pp. 350.
- 416** - De Cadaval, Rudy: *Chiaroscuro della poetica di Omàr Khàyyam* - Roma, Nuova Accademia, 1963, pp. 20.
- 417** - De Cesare, Gio. Battista: rec. a: *C. Hernández de Mendoza, Introducción a la Estilística* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 165-167.
- 418** - De Cesare, Raffaele: rec. a: *H. de Balzac, Correspondence* - in: *RLMC*, fasc. 1, pp. 53-57.
- 419** - De Cesare, Raffaele: rec. a: *H. de Balzac, César Birotteau* - in: *SF*, fasc. II, pp. 303-306.
- 420** - De Feo, Nicola M.: *L'empirismo logico nella dottrina della scienza di Max Weber* - in: *AA*, n. 87, pp. 20-34.
- 421** - De Foe, Daniel: *Robinson Crusoe* - Trad. di G. Luzzani - Milano, Mondadori, 1965, pp. 241.
- 422** - De Foe, Daniel: *Robinson Crusoe* - Trad. di F. Pratico - Intr. di F. Pratico - Pref. di E. Montale - Roma, Editori riuniti, 1965, pp. XI, 263.
- 423** - De Foe, Daniel: *La vita e le avventure di Robinson Crusoe* - Trad. di L. Terzi - A cura di V. Galante Garrone - Torino, Petrini, 1965, pp. 274.

- 424** - Delbono, Francesco: *Sulla strofa Bartsch 854 del « Nibelungenlied » nel contesto della XIV avventura* - in: *SG*, n. 2, pp. 159-181.
- 425** - Delbono, Francesco: *Premesse critico-bibliografiche per uno studio della personalità e dell'opera di Oswald von Wolkenstein* - in: *SG*, n. 2, pp. 213-248.
- 426** - Delbono, Francesco: rec. a: *O. von Wolkenstein, Die Lieder. Eine Auswahl aus seinen Liedern* - in: *SG*, n. 3, pp. 413-421.
- 427** - Del Conte, Rosa: *Mihai Eminescu o dell'assoluto* - Modena, Soc. tipografica editrice modenese, 1962, pp. 482.
- 428** - Della Terza, Dante: rec. a: *H. Friedrich, Epochen der italienischen Lyrik* - in: *GSLI*, fasc. 438, pp. 266-273.
- 429** - Della Valle, Daniela: *Dal Rinascimento al Barocco: un tema ariostesco fonte d'ispirazione per Tristan l'Hermite* - in: *SF*, fasc. I, pp. 96-100.
- 430** - Del Monte, Alberto: *Il realismo de « La casa de Bernarda Alba »* - in: *Be*, n. 2, pp. 130-148.
- 431** - Del Monte, Alberto: *Chiosa alle « Coplas » di Jorge Manrique* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 61-79.
- 432** - De Marchi, Luigi: *Il rifiuto di continuare la commedia* - in: *FL*, n. 18, p. 4.
- 433** - De Marchi, Luigi: *Ogni allusione è puramente casuale (la formula di rito)* - in: *FL*, n. 33, p. 5.
- 434** - De Maria, Luciano: *Vecchi e nuovi studi su Robbe-Grillet* - in: *PL*, n. 182, pp. 167-169.
- 435** - De Nardis, Luigi: *Il cortegiano e l'eroe - Studio su Saint-Evremond* - Firenze, La nuova Italia, pp. 1964, pp. 174.
- 436** - De Palchi, Alfredo: *David Ignatow: una New-York mai sentita in poesia* - in: *FL*, n. 33, pp. 5-10.
- 437** - De Piaggi, Giorgio: rec. a: *C. Rosso, Virtù e critica della virtù nei moralisti francesi: La Rochefoucauld. La Bruyère. Vauvenargues* - in: *RLMC*, fasc. 2, pp. 144-149.
- 438** - De Rachelwitz, Boris: *L'elemento magico in Ezra Pound* - Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965, pp. 85.
- 439** - Derada, Girolamo: *I canti di Milosao* - A cura di G. Gradilone - Firenze, L. S. Olschki, 1965, pp. VIII, 134.
- 440** - Deregibus, Arturo: rec. a: *H. T. Mason, Pierre Bayle and Voltaire* - in: *SF*, fasc. I, pp. 110-112.
- 441** - De Risio, Carlo: rec. a: *I. Deutscher, Il profeta esiliato. Trotsky (1929-1940)* - in: *Ics*, n. 9-10, pag. 336.
- 442** - De Rosa, Giuseppe S. I.: *Mary McCarthy atea per capriccio?* - in: *Cc*, n. 4, pp. 370-374.
- 443** - Descartes, René: *Regole, La ricerca della verità, Discorso sul metodo* - Trad. di G. Galli, A. Carlini - Bari, Laterza, 1965, pp. XVI, 180.
- 444** - Descouzis, Paul: *Cervantes, sotto una luce nuova: echi d'un passato mal conosciuto* - in: *Cu*, fasc. 6, pp. 561-575.
- 445** - De Taeye-Henen, Monique: *Un ami italien d'André Gide: Giuseppe Vanincola* - in: *RLMC*, fasc. 1, pp. 20-44.
- 446** - De Tomasso, Vincenzo: *Ortega y Gasset dieci anni dopo* - in: *FL*, n. 47, p. 3.
- 447** - Dhavamony, Mariasusai: *Subjectivity and Knowledge in the Philosophy of Saint Thomas Aquinas* - Roma, Gregorian University Press, 1965, pp. VIII, 168.
- 448** - Diaz, Furio: rec. a: *Voltaire, Scritti politici*, a cura di R. Fubini - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 462-464.
- 449** - Diaz, Furio: *Gli studi della « équipe » di Werner Krauss sull'Illuminismo* - in: *RSI*, fasc. I, pp. 131-158.
- 450** - Diaz, Furio: *Risposta a Jacques Godechot* - in: *RSI*, fasc. III, pp. 702-708.
- 451** - Di Benedetto, Domenicantonio: *L'humanisme di A. de Saint-Exupéry e le concezioni di A. Gide e J. P. Sartre* - Sulmona, D'Amato, 1965.
- 452** - Dickens, Charles: *Tutte le opere narrative di Ch. Dickens* - Intr. di F. Rota - Trad. di R. Adler - Milano, U. Mursia, 1965, vol. VII, pp. 783.

- 453** - Dickens, Charles:  *Davide Copperfield*  - Trad. di G. Dàuli - Milano, Lucchi, 1965, pp. 315.
- 454** - Dickens, Charles:  *David Copperfield*  - Pref. e trad. di C. Pavese - Torino, G. Einaudi, 1965, pp. X, 880.
- 455** - Dickens, Charles:  *Davide Copperfield*  - Trad. di E. Piceni - Milano, A. Mondadori, 1965, vol. 2.
- 456** - Dickens, Charles:  *Il circolo Pickwick*  - A cura di L. Terzi - Milano, Adelphi, 1965, pp. XX, 1016.
- 457** - Dickens, Charles:  *Oliviero Twist*  - Milano, AMZ, 1965, pp. 158.
- 458** - Dickens, Charles:  *Oliver Twist*  - Trad. di E. Selvolini - Firenze, Salani, 1965, pp. 136.
- 459** - Dickens, Charles:  *Quaderni postumi del Circolo Pickwick*  - A cura di L. Viganò - Milano, Mursia, 1965, pp. 276.
- 460** - Dickens, Charles:  *Sketches by Boz*  - A cura di F. Rota - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 147.
- 461** - Diderot, Denis:  *Jacques il fatalista e il suo padrone*  - Trad. di G. Natoli - Milano, Mondadori, 1965, pp. 343.
- 462** - Di Maio, Alfonso:  *La « Daseinanalyse » tra l'amore e la follia*  - in:  *Ba* , n. 31-32, pp. 101-119.
- 463** - Di Pinto, Mario:  *Studi sulla cultura spagnola nel Settecento*  - Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1964, pp. 205.
- 464** - Di Stefano, Giuseppe:  *Don Juan Manuel nel suo « Libro de la caza »*  - in:  *QIA* , n. 30-32, pp. 379-390.
- 465** - Di Stefano, Giuseppe:  *La datazione del catalogo detto della « Chambre du Cerf-volant » della libreria pontificia avignonese*  - in:  *SF* , fasc. II, pp. 270-271.
- 466** - Di Stefano, Giuseppe:  *Ricerche su Nicolas de Gonesse*  - in:  *SF* , fasc. II, pp. 201-221.
- 467** - Di Stefano, Giuseppe:  *Tendenze culturali del primo Umanesimo francese*  - in:  *SF* , fasc. III, pp. 401-422.
- 468** - Doglio, Federico:  *L'ateismo nel teatro contemporaneo*  - in:  *St* , n. 5, pp. 321-333.
- 469** - Dolfini, Giorgio:  *Considerazioni sulla lingua di Thomas Platter. Sintassi e ordine delle parole*  - in:  *LI* , fasc. II, pp. 221-250.
- 470** - Dolke, Hans-Joachim:  *Goethes erster Italienaufenthalt*  - in:  *LdM* , n. 3, pp. 136-138.
- 471** - Dombrovskij, Jurij:  *Il conservatore del museo*  - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 292.
- 472** - Dos Passos, John:  *A metà secolo*  - Trad. di B. Oddera - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 479.
- 473** - Dos Passos, John:  *Il 42° parallelo*  - Trad. di C. Pavese - Milano, Club degli editori, 1965, pp. X, 404.
- 474** - Dostoevskij, Fedor Mihajlovič:  *I demoni*  - Pref. di L. Ginzburg - Trad. di A. Polledro - Torino, Einaudi, 1965, pp. 662.
- 475** - Dostoevskij, Fedor Mihajlovič:  *L'idiota*  - Pref. di L. Ginzburg - Trad. di A. Polledro - Torino, Einaudi, 1965, pp. 606.
- 476** - Dostoevskij, Fedor Mihajlovič:  *Povera gente*  - Trad. di C. Caracciolo - Pref. di I. Ambrogio - Roma, Editori riuniti, 1965, pp. 201.
- 477** - Dostoevskij, Fedor Mihajlovič:  *Umiliati e offesi*  - A cura di E. Lo Gatto - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 378.
- 478** - Dostoevskij, Fedor Mihajlovič:  *Umiliati e offesi*  - Intr. di E. Livraghi - Trad. di C. Coisson - Torino, G. Einaudi, 1965, pp. 351.
- 479** - Drieu La Rochelle, Pierre:  *Racconto segreto*  - Trad. di A. Cattabiani - Milano, Longanesi, 1965, pp. 146.
- 480** - Drosinēs, Geōrgios:  *L'erba d'amore*  - Trad. di V. Mannone - Trapani, Veneto, 1964, pp. 154.
- 481** - Drost, Walter: rec. a:  *P. Brockmeier, Darstellungen der französischen Literaturgeschichte von Claude Fauchet bis Laharpe*  - in:  *RLMC* , fasc. 2, pp. 139-140.
- 482** - Drost, Walter: rec. a:  *L. W. Kalm, Literatur und Glaubenskrise*  - in:  *RLMC* , fasc. 3, pp. 231-233.
- 483** - Droz, Eugène: rec. a:  *E. de Beau-*

- lieu, Les divers rapports* (a cura di M. A. Peggi) - in: *SF*, fasc. I, pp. 104-109.
- 484** - Dubillard, Roland: *Ingenue roudinelle* - Trad. di M. d'Este - Torino, G. Einaudi, 1965, pp. 102.
- 485** - Dubu, Jean: *Une saison Racine* - in: *SF*, fasc. III, pp. 472-482.
- 486** - Dumas, Alexandre: *Robin des bois* - [Paris], Éditions des deux coqs d'or, 1965, pp. 242.
- 487** - Dumas, Alexandre: *Robin Hood* - Bologna, Capitol, 1965, pp. 214.
- 488** - Dumas, Alexandre: *Robin Hood* - Trad. di G. Laurent Ceruti - [Milano], Mondadori, 1965, pp. 244.
- 489** - Dumas, Alexandre: *I tre moschettieri* - A cura di David - Bologna, G. Malpiero, 1965, pp. 106.
- 490** - Dumas, Alexandre: *I tre moschettieri* - Trad. di D. Grange Fiori - Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1965, vol. 2.
- 491** - Duncan, Ronald: *Abelardo e Eloisa* - Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965, pp. 96.
- 492** - Durandeaux, Jacques: *L'eternità nella vita quotidiana: dialogo con un bambino* - in: *VP*, n. 12, pp. 1004-1006.
- 493** - Durrel, Lawrence: *Eliot, uomo vero* - Trad. di M. La Loggia - in: *FL*, n. 23, p. 6.
- 494** - Dürrenmatt, Friedrich: *Giocchi patibolari* - Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 484.
- 495** - Duse, Gastone: *Albert Camus alla ricerca dell'assoluto: La felicità di Sisifo* - in: *FL*, n. 36, p. 6.
- 496** - Duvignaud, Jean: *Artaud oggi e gli altri* - in: *Si*, n. 230, pp. 29-30.
- 497** - Earl, D. C.: *Tiberius Gracchus' last assembly* - in: *Ath*, fasc. I-II, pp. 95-105.
- 498** - Eco, Umberto: *Il «Nouveau Roman»* - in: *TPr*, n. 4, pp. 326-334.
- 499** - Edel, Elmer: *Altägyptische Grammatik...* - Roma, Pontificium Institutum biblicum, 1955.
- 500** - Ekström, Per Olof: *Ha ballato una sola estate* - Trad. di L. De Faramond, M. Fanoli - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 201.
- 501** - Eliot, Thomas Stearns: *Saggi elisabettiani* - A cura di A. Obertello - Milano, Bompiani, 1965, pp. 188.
- 502** - Eliot, Thomas Stearns: *La terra desolata, Frammento di un agone, Marcia trionfale* - Pref. e Trad. di M. Praz - Torino, Einaudi, 1965, pp. 88.
- 503** - Eliot, Thomas Stearns: *L'uniformità annienta la cultura* - in: *EL*, n. 33, pp. 5-10.
- 504** - Elsner, Gisela: *I nani giganti* - Trad. di I. Pizzetti - Torino, Einaudi, 1965, pp. 331.
- 505** - Eluard, Paul: *Ultime poesie d'amore...* - A cura di V. Accame - Milano, Le-rici, 1965, pp. 288.
- 506** - Emili, Ennio: *Il teatro di Arnold Wesker* - in: *Um*, n. 11-12, pp. 17-22.
- 507** - Empson, William: *Sette tipi di ambiguità* - A cura di G. Melchiori - Torino, Einaudi, 1965, pp. 385.
- 508** - Enzensberger, Hans Magnus: *Paragrafi sull'essere tedesco e no* - Trad. di G. Scimone - in: *EL*, n. 33, pp. 17-23.
- 509** - Epreman, Antonio: *Il teatro bulgaro* - in: *Dr*, n. 347-348, pp. 89-91.
- 510** - Erckmann, Emile - Chatrian, Alexandre: *L'amico Fritz* - Trad. di G. Rigotti - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 229.
- 511** - Espina, Antonio: *Ricordo e presenza di Unamuno* - Trad. di M. La Loggia - in: *FL*, n. 5, pp. 6-7.
- 512** - Esposito, Romana: rec. a: *A. Hamman - F. Quéré-Jaulmes, Le mystère de Pâques* - in: *VP*, n. 9, pp. 742-745.
- 513** - Evans, James A.S.: *Despotes Nomos* - in: *Ath*, fasc. I-II, pp. 142-153.
- 514** - Evtušenko, Eugenij Aleksandrovič: *La centrale idroelettrica di Bratsk* - Trad. di P. Zveteremich - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 172.
- 515** - Fabbri, Diego: *Mauriac ha 80 anni: Noi, i suoi amici italiani* - in: *FL*, n. 42, p. 7.
- 516** - Fagone, Virgilio S. I.: *M. Buber e il fondamento religioso del dialogo* - in: *CC*, n. 19, pp. 39-53.

- 517** - Falqui, Enrico: *Eliot e le riviste culturali e letterarie* - in: *FL*, n. 34, p. 3.
- 518** - Fasolo, Ugo: rec. a: *M. De Roch-wiltz, Il Diapason* - in: *Pr*, n. 10, p. 21.
- 519** - Faulkner, William: *Ambuscade - Spotted horses* - A cura di N. D'Agostino - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 134.
- 520** - Fedoronzuk, Wasyl: *Il « Diario » di Wasyl Symonenko* - in: *FL*, n. 30, p. 5.
- 521** - Fegatelli, Renzo: *Fuori, davanti alla porta* - in: *FL*, n. 21, p. 4.
- 522** - Fegatelli, Renzo: *Marcel Proust in seicento documenti* - in: *FL*, n. 32, p. 4.
- 523** - Fegatelli, Renzo: *Un esempio di realismo tra le due guerre* - in: *FL*, n. 40, p. 4.
- 524** - Fejtő, François: *Gli ottant'anni di György Lukács* - in: *Co*, n. 129, pp. 70-71.
- 525** - Felice, Gemma: *Introduzione alla Narrenliteratur* - Napoli, Liguori, 1965, pp. 56.
- 526** - Ferrarotti, Franco: *Profilo di Raymond Aron* - in: *FL*, n. 10, pp. 1-2.
- 527** - Ferrata, Giansiro: *Una riscoperta di Nietzsche* - in: *PL*, n. 182, pp. 146-155.
- 528** - Ferrata, Giansiro: *Parigi, Firenze, la divaricazione* - in: *PL*, n. 188, pp. 43-56.
- 529** - Ferrer-Vidal Trull, Jorge: *Fuga* - Trad. di A. Peconi - in: *Ba*, n. 31-32, pp. 81-87.
- 530** - Ferretti, Giovanni: *Rassegna di studi scheleriani in lingua tedesca* - in: *RFNS*, fasc. IV, pp. 483-498.
- 531** - Ferretti, Giovanni: *Rassegna di studi scheleriani in lingua tedesca* - in: *RFNS*, fasc. VI, pp. 808-847.
- 532** - Feuchtwanger, Lion: *Jeft e sua figlia* - Trad. di E. Pocar - Milano, Club degli editori, 1965, pp. 351.
- 533** - Feuerbach, Ludwig Andreas: *Opere* - A cura di C. Cesa - Bari, Laterza, 1965, pp. XIX, 400.
- 534** - Fevrlskij, A.: *Le ultime lezioni di Stanislavskij* - in: *RS*, n. 4, pp. 27-38.
- 535** - Fevrlskij, A.: *Stanislavskij e Mejerchold* - in: *RS*, n. 4, pp. 39-44.
- 536** - Fielding, Henry: *Tom Jones* - Milano, C. Del Duca, 1965, pp. 245.
- 537** - Filosa, Carlo: *Le « Prose » di Federico Della Valle. Il Della Valle in Spagna e a Milano* - in: *LI*, n. 3, pp. 347-362.
- 538** - Finzi, Gilberto: rec. a: *K. Brandys, Lettere alla signora Z.* - in: *Po*, n. 2, pp. 253-254.
- 539** - Flaubert, Gustave: *Madame Bovary* - Versione di O. Del Buono - Milano, Garzanti, 1965, pp. 289.
- 540** - Flaubert, Gustave: *La signora Bovary* - Trad. di D. Valeri - Milano, Club degli editori, 1965, pp. 282.
- 541** - Fongaro, Antoine: rec. a: *F. J. Carmody, The Evolution of Apollinaire's* - in: *SF*, fasc. II, pp. 312-319.
- 542** - Fongaro, Antoine: *Pour l'exégèse de « Sainte »* - in: *SF*, fasc. III, pp. 485.
- 543** - Fontana, Sandro: *Recenti studi sul Lamennais* - in: *VP*, n. 6, pp. 438-444.
- 544** - Forester, Cecil Scott: *L'incrociatore* - Trad. di R. Del Minio - Milano, Club degli editori, 1965, pp. IX, 265.
- 545** - Forti, Mario: *L'« indicativo presente » e altre cose* - in: *PL*, n. 186, pp. 146-151.
- 546** - *Fortuna (La) di Shakespeare (1953-1964)* - A cura di G. Baldini - Milano, Il saggiatore, 1965, vol. 2.
- 547** - France, Anatole: *Le opere: Taide, All'insegna della Reine pédauque, Il giglio rosso, Crainquebille* - Trad. di F. Chiesa, S. Catalano, E. Piceni, G. Marcellini - Torino, UTET, 1965, pp. 713.
- 548** - France, Anatole (Jacques Anatole François Thibault): *Il delitto di Sylvestre Bonnard...* - Trad. di P. Lazzaro - Milano, Fabbri [1965?], pp. 586.
- 549** - Franchini, Raffaello: *La scuola romantica* - in: *Mo*, n. 33, pp. 9-10.
- 550** - Francini, Mario: *Attacco alla Russia. Da Gengis Khan a Hitler* - Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 180.
- 551** - Françon, Marcel: *Pantagruel et le Prestre Jean* - in: *SF*, fasc. I, pp. 86-88.

- 552** - Françon, Marcel: *Sur un rondeau du XVIIe siècle* - in: *SF*, fasc. III, pp. 463-465.
- 553** - Franzero, C. M.: *Thomas Stearns Eliot* - in: *Dr*, n. 340, pp. 81-84.
- 554** - Franzero, C. M.: *Ricordo di Eliot* - in: *FL*, n. 12, p. 5.
- 555** - Freer, Alan J.: rec. a: *G. N. Laidlaw, Elysian Encounter. Diderot and Gide* - in: *RLMC*, fasc. 2, pp. 149-153.
- 556** - Freer, Alan J.: *Diderot, « Angélique » et les « Confidences de Nicolas »* - in: *SF*, fasc. II, pp. 283-290.
- 557** - Frénaud, André: *L'agonia del generale Krivitski* - Trad. di F. Fortini - Milano, Il saggiaiore, 1962, pp. 63.
- 558** - Frenkian, Aram M.: *La première édition critique de Diogène Laërce* - in: *MA*, fasc. III, pp. 296-298.
- 559** - Frescaroli, Antonio: *A « L'état sauvage » di Georges Conchon il premio « Goncourt » 1964* - in: *VP*, n. 1, pp. 60-61.
- 560** - Frescaroli, Alessandro: *« Le parole » di Jean-Paul Sartre* - in: *VP*, n. 2, pp. 147-149.
- 561** - Freud, Sigmund: *Psicopatologia della vita quotidiana* - Pref. di C. L. Musatti - Trad. di E. Sagittario - Torino, Boringhieri, 1965, pp. XI, 251.
- 562** - Frisch, Max: *Il mio nome sia: Gantenbein* - Trad. di I. Pizzetti - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 292.
- 563** - Fromm, Erich: *Il cuore dell'uomo* - Trad. di E. Calzavara - Roma, Carabba, 1965, pp. 181.
- 564** - Frosini, Vittorio: *Una critica del marxismo* - in: *Mo*, n. 5, p. 9.
- 565** - Frost, Robert: *Conoscenza della notte e altre poesie* - Trad. di G. Giudici - Torino, Einaudi, 1965, pp. 227.
- 566** - Frost, Robert: *Tre poesie* - A cura di T. Pisanti - in: *Ba*, n. 31-32, pp. 133-136.
- 567** - Fubini, Mario: rec. a: *P. Calepio, Lettere a J. J. Bodmer* - A cura di R. Bolchini - in: *GSLI*, fasc. 437, pp. 122-128.
- 568** - Fubini, Riccardo: *Interpretazioni di Voltaire: La politica (II)* - in: *CS*, n. 15, pp. 49-54.
- 569** - Fuentes, Carlos: *Aura* - Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 77.
- 570** - Gabanizza, Clara: *« Le parole » di Sartre* - in: *Ics*, n. 1-2, pp. 217-218.
- 571** - Gaboriau, Émile: *Il signor Lecoq* - Trad. di M. Vucetich - Milano, Rizzoli, 1965, vol. 2.
- 572** - Gabrieli, Francesco: *Muhammad ibn Qāsim at Iaquafī e la penetrazione araba nel Sind* - in: *AANL*, fasc. 7-12, pp. 3-362.
- 573** - Gabrieli, Francesco: *Muhammad... ibn Qāsim ath-Thaqafī and the Arab Conquest of Sind* - in: *EW*, n. 3-4, pp. 281-295.
- 574** - Gabrieli, Francesco: rec. a: *E. L. Petersen, Alī and Mu'āwiya in early Arabic Tradition* - in: *RSO*, fasc. III, pp. 255-256.
- 575** - Gabrieli, Francesco: rec. a: *J. J. Saunders, Aspects of the Crusades* - in: *RSO*, fasc. III, pp. 256-257.
- 576** - Gabrieli, Francesco: rec. a: *T. Noeldeke, Zur Grammatik des classischen Arabisch* - in: *RSO*, fasc. III, pp. 257-258.
- 577** - Gabrieli, Francesco: rec. a: *P. Nwyia, Ibn 'Abbād de Ronda (1332-1390)* - in: *RSO*, fasc. III, pp. 258-259.
- 578** - Gabrieli, Francesco: rec. a: *Ibn Al-Abbar, -al-Hulla al-siyarā', édition critique par Hussain Monès* - in: *RSO*, fasc. IV, pp. 345-346.
- 579** - Gadda Conti, Giuseppe: *Alle origini del realismo* - in: *Mo*, n. 1, pp. 9-10.
- 580** - Gadda Conti, Giuseppe: *Il romanzo sociale* - in: *Mo*, n. 31, p. 9.
- 581** - Gadda Conti, Giuseppe: *Il cuore e le convenzioni* - in: *Mo*, n. 45, p. 9.
- 582** - Gadda Conti, Giuseppe: *Melville il grande* - in: *Mo*, n. 51, p. 8.
- 583** - Gale, Robert L.: *A Possible Source for Elements in « The Portrait of a Lady »* - in: *SA*, n. 11, pp. 137-142.
- 584** - Galič, Pavao: rec. a: *R. Vidovič, Analize i studije* - in: *LI*, n. 4, pp. 481-482.
- 585** - Galigani, Giuseppe: *La « English Ronnayne Lyfe » di A. Mundy* - in: *RLMC*, fasc. 2, pp. 105-122.

- 586** - Gallina, Anna Maria: rec. a: R. Menéndez Pidal y A. Tovar, *Los sufijos españoles en «Z», y especialmente los patronímicos* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 391-394.
- 587** - Gallina, Anna Maria: rec. a: R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 394-395.
- 588** - Gallina, Anna Maria: rec. a: R. Menéndez Pidal-A. Tovar, *Los sufijos con «rr» en España y fuera de ella, especialmente en la toponimia* - in: *QIA*, n. 30-32, p. 396.
- 589** - Gallo, Ugo: *Storia della letteratura ispano-americana* - Milano, Nuova Accademia, 1958, pp. 482.
- 590** - Ganivet, Angel: *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* - Milano, La goliardica, 1965, pp. 281.
- 591** - Garbini, Giovanni: *Sull'iscrizione aramaica di Bahadırli* - in: *RSO*, fasc. II, pp. 135-137.
- 592** - Garbini, Giovanni: rec. a: M. Dahood, *Proverbs and Northwest Semitic Philology* - in: *RSO*, fasc. IV, pp. 326-330.
- 593** - García Berrio, Antonio: *Una lectura nueva de las «Coplas» de Jorge Manrique* in: *Cu*, fasc. 6, pp. 641-643.
- 594** - García Lorca, Federico: *Romanzico gitano e altre poesie...* - Intr. e Trad. di C. Bo - Parma, Guanda, 1965, pp. 154.
- 595** - García Lorca, Federico: *Lamento per Ignazio, Diván del Tamarit e altre poesie...* - Intr. e Trad. di C. Bo - Parma, Guanda, 1965, pp. 144.
- 596** - García Lorca, Federico: *Poeta a New York* - A cura di C. Bo - Parma, Guanda, 1965, pp. 115.
- 597** - García Lorca, Federico: *Poeta en Nueva York (1929-1930)* - [Milano], La goliardica, 1965, pp. 73.
- 598** - García Valdecasas, Guillermo: *Gli spagnoli e il sentimento della morte* - Trad. di V. Passeri Pignoni - in: *Pr*, n. 11, pp. 18-20.
- 599** - Garegnani Unali, Lina: *Introduzione a Edward Dahlberg* - in: *SA*, n. 11, pp. 271-308.
- 600** - Gargani, Aldo G.: *Linguaggio ed esperienza in Ludwig Wittgenstein* - Pisa, Università degli Studi, Istituto di filosofia, 1965, pp. 58.
- 601** - Gargani, Aldo Giorgio: *Ludwig Wittgenstein* - in: *Be*, n. 4, pp. 434-465.
- 602** - Garland, Hamlin: *Strade maestre* - A cura di R. Anzilotti - Venezia, Pozza, 1964, pp. 347.
- 603** - Garzonio, Marco: *Racconti e teatro di Robert Musil* - in: *VP*, n. 7-8, pp. 607-608.
- 604** - Gasca Queirazza, Giuliano S. J.: *Una «vita» di San Francesco d'Assisi in antico castigliano* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 219-244.
- 605** - Gautier, Théophile: *Il capitano Fracassa* - Trad. di G. Lipparini - Milano, Mondadori, 1965.
- 606** - Gawronski, Jas: *Intervista esclusiva con Lukács* - in: *FL*, n. 20, pp. 1-2.
- 607** - Gentile, Panfilo: *La filosofia di Sartre* - in: *FL*, n. 50, p. 3.
- 608** - Gerola, Gino: *Il risarcimento del «soprannaturale» in Nerval* - in: *Le*, n. 73, pp. 83-90.
- 609** - Ghelderode (de), Michel: *Magia rossa, La ballata del gran Macabro* - Trad. di F. Rossini, G. Nicoletti - Torino, Einaudi, 1965, pp. 147.
- 610** - Giacotti, Francesco: rec. a: P. Boyancé, *Lucrece et l'épicurisme* - in: *RFIC*, fasc. 3, pp. 331-335.
- 611** - Giannettini, Guido: *I carri avanzano all'Ovest* - in: *Ics*, n. 1-2, p. 222.
- 612** - Gibbon, Edward: *Viaggio in Italia* - Trad. di O. Nemi - Milano, Edizioni del Borghese, 1965.
- 613** - Gibelli, Vincenzo: *Puškīn e Tolstoj. Esordio di due geni nel turbine della crisi sociale russa* - Milano, Giuffrè, 1964, pp. 62.
- 614** - Gibelli, Vincenzo: *Vsievolod Garcin* - Milano, Giuffrè, 1964, pp. 189.
- 615** - Gide, André: *Poesie* - A cura di V. Carofiglio - Milano, Nuova Accademia, 1965, pp. 158.

- 616** - Gide, André: *I sotterranei del Vaticano* - Trad. di E. Spagnol Vaccari - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 179.
- 617** - Gilroy, Frank D.: *Chi salverà Albert Cobb?* - in: *Si*, n. 225, pp. 51-64.
- 618** - Gilroy, Frank D.: *Si parlava di rose* - in: *Si*, n. 235, pp. 45-59.
- 619** - Gilson, Etienne: *L'industrialisation des arts du beau* - in: *LI*, n. 2, pp. 155-190.
- 620** - Giono, Jean: *Regain* - Intr. di M. Di Mauro - Roma, A. Signorelli, 1965, pp. 140.
- 621** - Giorgi, Giorgetto: *Barocco ed impressionismo in Proust* - in: *RLMC*, fasc. 4, pp. 283-298.
- 622** - Giorgi, Giorgetto: *Sénancour e Proust* - in: *SF*, fasc. II, pp. 290-296.
- 623** - Giudici, Enzo: *Maurice Scève bucolico e blasonneur* - Napoli, Liguori, 1965, pp. 366.
- 624** - Giudici, Enzo: *Maurice Scève poeta della Délie* - Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. LXXVIII, 401.
- 625** - Giuliani, Alfredo: *Robinson, il poeta doganiere* - in: *FL*, n. 31, p. 12.
- 626** - Gjellerup, Karl: *Il mulino* - Milano, Fabbri, 1965, pp. 476.
- 627** - Gladkov, A.: *Ricordi, note e appunti su V. E. Mejerchold* - in: *RS*, n. 4, pp. 95-101.
- 628** - Glaesser, Gustav: rec. a: *F. Altheim, Geschichte der Unnen, vol. III-IV-V* - in: *EW*, n. 3-4, pp. 344-351.
- 629** - Glaesser, Gustav: rec. a: *V. A. Bogoslovskij, Očerķ istorij tibetKogo naroda (Stanovlenie Kassovogo občestva)* - in: *EW*, n. 3-4, pp. 351-354.
- 630** - Glaesser, Gustav: rec. a: *M. Masson e V. A. Romodin, Istoriya Afganistana, vol. I. Sdrevnejšich vremën do načala XVI veka* - in: *EW*, n. 3-4, pp. 356-362.
- 631** - Gloag, Julian: *La casa di nostra madre* - Trad. di D. Piccioni - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 332.
- 632** - Gnoli, Gherardo: *Italian Contributions to the Study of Persian Drama* - in: *EW*, n. 1-2, pp. 79-88.
- 633** - Gnoli, Raniero: *Vāc. Passi scelti e tradotti dal Parātrims'ikāvivarana* - in: *RSO*, fasc. III, pp. 215-245.
- 634** - Gobineau (de), Joseph Arthur: *Poemi inediti di Arthur de Gobineau* - A cura di P. Berselli Ambri - Firenze, Olschki, 1965, pp. 231.
- 635** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *Faust* - Intr. di C. Cases - Trad. di B. Allason - Torino, Einaudi, 1965, pp. 377.
- 636** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *Faust (I e II parte), Urfaust* - Trad., Intr. e note di Giovanni Vittorio Amoretti - Milano, Feltrinelli, 1965.
- 637** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *Viaggio in Italia* - Trad. di A. Masini - Firenze, Salani, 1965, pp. 503.
- 638** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *Viaggio in Italia* - Padova, R.A.D.A.R., 1965, pp. 174.
- 639** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *Il pescatore* - Trad. di I. Maione - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 50-51.
- 640** - Goetz, Curt: *Der Ernste Lorbeerkranz* - in: *LdM*, n. 1, pp. 35-38.
- 641** - Goleniščev-Kutuzov, I.: *L'interpretazione di Dante* - in: *RS*, n. 3, pp. 35-48.
- 642** - Golino, Enzo: *Il diario di Melville* - in: *Mo*, n. 2, p. 9.
- 643** - Golino, Enzo: *I racconti di Firbank* - in: *Mo*, n. 9, p. 8.
- 644** - Golino, Enzo: *L'indicativo presente* - in: *Mo*, n. 17, p. 9.
- 645** - Golino, Enzo: *Il narratore «superman»* - in: *Mo*, n. 28, p. 9.
- 646** - Golino, Enzo: *Un breviario dell'intellettuale* - in: *NS*, n. 65, pp. 115-119.
- 647** - Gončarov, Ivan Aleksandrovič: *Oblomov* - A cura di E. Lo Gatto - Torino, Einaudi, 1965, pp. 487.
- 648** - Gončarov, Ivan Aleksandrovič: *Oblomov* - A cura di L. Pacini Savoj - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 516.
- 649** - Gončarov, Ivan Aleksandrovič: *Oblomov* - Intr. di L. Gančikov - Trad. di S. Bogdanoff Vitagliano - Torino, UTET, 1964, pp. 707.

- 650** - Goncourt (de), Edmond. Goncourt (de), Jules: *Il diario. Memorie di vita letteraria 1851-1896* - A cura di M. Lavagetto - Milano, Garzanti, 1965, pp. XV, 419.
- 651** - Gordon, Ian Alistair: *Katherine Mansfield* - Trad. di G. Bernardi - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 54.
- 652** - Gor'kij, Maksim: *Opere di Maksim Gor'ki* - A cura di I. Ambrogio e A. Villa - Roma, Editori riuniti, 1957-, vol. VII, pp. 687.
- 653** - Gor'kij, Maksim (Aleksej Maksimovič Peškovič): *Racconti* - A cura di S. Petix - Torino, UTET, 1965, pp. 325.
- 654** - Gor'kij, Maksim (Aleksej Maksimovič Peškovič): *La mia infanzia* - Milano, C. Del Duca, 1965, pp. 247.
- 655** - Gorlier, Claudio: *Un Cooper ritrovato* - in: *AL*, n. 29, pp. 130-134.
- 656** - Gorlier, Claudio: *I vivi e i morti di Robert Lowell* - in: *AL*, n. 30, pp. 108-113.
- 657** - Gorlier, Claudio: *Il giardino e la macchina* - in: *AL*, n. 31, pp. 135-137.
- 658** - Gorlier, Claudio: *I problemi di Moses Herzog* - in: *AL*, n. 31, pp. 137-138.
- 659** - Gorlier, Claudio: *Il « divertissement » di Tom Wolfe* - in: *AL*, n. 32, pp. 115-118.
- 660** - Gorlier, Claudio: *L'ultima incarnazione di Simple* - in: *AL*, n. 32, pp. 118-119.
- 661** - Gorlier, Claudio: *Il poeta e la nuova alchimia (I)* - in: *PL*, n. 182, pp. 55-79.
- 662** - Gorlier, Claudio: *Il poeta e la nuova alchimia (II)* - in: *PL*, n. 184, pp. 43-80.
- 663** - Gotnot-Mersch, Claudine: *Les deux liaisons d'Emma Bovary* - in: *SF*, fasc. III, pp. 445-451.
- 664** - Goytisolo, Juan: *Le terre di Nígar e La Choncha* - Trad. di E. Clementelli - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 284.
- 665** - Graciotti, Sante: *La « conversione » di Gogol' e il suo presentimento ecumenico* - in: *VP*, n. 11, pp. 879-887.
- 666** - Granados, Juana: *Ricordi geografici d'Italia nell'opera cervantina* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 397-409.
- 667** - Green, Julien: *Adriana Mesurat* - in: *Dr*, n. 343-344, pp. 5-25.
- 668** - Greene, Graham: *Mauriac ha 80 anni: Il mio debito* - in: *FL*, n. 42, p. 7.
- 669** - Greppi, Alessandra: *Un convegno di studi a Milano su « Le milieu divin »* - in: *FL*, n. 23, p. 5.
- 670** - Greppi, Alessandra: rec. a: *E. M. Vallenilla, El Problema de la Nada en Kant* - in: *RFNS*, fasc. IV, pp. 541-544.
- 671** - Greppi, Alessandra: *La riflessione sulla morte in Montaigne come apertura alla disponibilità* - in: *RFNS*, fasc. V, pp. 650-664.
- 672** - Griffiths, David A.: *Lettres inédites de Lamartine à Ernest Legouvé* - in: *SF*, fasc. I, pp. 75-82.
- 673** - Grillandi, Massimo: *« Il conservatore del museo »* - in: *FL*, n. 12, p. 4.
- 674** - Grillandi, Massimo: rec. a: *J. Dombrowskij, Il conservatore del museo* - in: *NA*, fasc. 1974, pp. 272-274.
- 675** - Grimberg, Carl: *Storia universale...* - Trad. di R. Liguori - Milano, Dall'Oglio, 1965, 2 vol.
- 676** - Groethuysen, Bernard: *Erasmus e la « patria umana » dell'uomo* - in: *EL*, n. 34, pp. 55-63.
- 677** - Grosso, Fulvio: rec. a: *C. B. Pascal, The Cults of Cisalpine Gaul* - in: *GIF*, n. 2, pp. 173-175.
- 678** - Gryphius, Andreas: *Grossmüthiger Rechts-Gelehrter, oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus* - A cura di S. Lupi - Torino, Giappichelli, 1965, pp. 165.
- 679** - Guédez, Jesús Enrique: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 272-283.
- 680** - Guénon, René: *Oriente e Occidente* - Trad. di P. Nutrizio - Torino, Studi tradizionali, 1965, pp. 251.
- 681** - Guentert, Georges: *Rassegna dantesca: i principali studi critici dell'ultimo ventennio nei paesi di lingua tedesca* - in: *LI*, n. 4, pp. 445-462.

- 682** - Guevara, Roberto: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 284-287.
- 683** - Guidubaldi, Egidio: *Eliot e Dante* - in: *FL*, n. 2, p. 12.
- 684** - Guissard, Lucien: *Emmanuel Mounier* - Trad. di M. Aprico - Torino, Borla, 1964, pp. 192.
- 685** - Günther-Konsalik, Heinz: *Il cielo del Kazakistan* - Trad. di W. Farelli - Milano, Baldini e Castoldi, 1965, pp. 363.
- 686** - Haffter, Heinz: *Eduard Nortén* - in: *Ma*, fasc. III, pp. 241-247.
- 687** - Haldas, George - *Vigile de la mort* - in: *EL*, n. 33, pp. 46-48.
- 688** - Hamidullah, Muhammad: *Original de la lettre du Prophète à Kisrà* - in: *RSO*, fasc. I, pp. 57-69.
- 689** - Hamsun, Knut: *Fame, Pan, racconti...* - Milano, Fabbri, [1965], pp. 440.
- 690** - Hardy, Thomas: *La brughiera* - Trad. di A. Prospero - Milano, Garzanti, 1965, pp. 439.
- 691** - Hardy, Thomas: *Jude l'oscuro* - Intr. di G. De Angelis - Trad. di S. Cecchi D'Amico - Firenze-Roma, Casini, 1964, pp. 452.
- 692** - Hašek, Jaroslav: *Il buon soldato Švejk...* - A cura di B. Meriggi - Milano, G. Feltrinelli, 1961, pp. 267.
- 693** - Hauptmann, Gerhart: *I tessitori e altre opere* - Trad. di A. Maurelli, N. Saito, F. Saba Sardi, A. Rho - Milano, Fabbri, [1965], pp. 391.
- 694** - Haym, Rudolf: *La scuola romantica - Contributo alla storia dello spirito tedesco* - Trad. di E. Pocar - Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 951.
- 695** - Hebling, Hanno: *Churchill storico* - in: *NS*, n. 66-67, pp. 202-206.
- 696** - Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Coscienza, autoscienza, ragione* - A cura di F. Polato - Bologna, Pàtron, 1964, pp. 254.
- 697** - Heidenstam (von), Verner: *Carolus rex* - Trad. di A. Chufelt - Milano, Fabbri, 1965, pp. 456.
- 698** - Heine, Heinrich: *Giaufré Rudel e Melisenda di Tripoli* - Trad. di I. Maione - in: *Ba*, n. 31-32, pp. 130-132.
- 699** - Heller, Erich: *Lo spirito diseredato* - Trad. di G. Gozzini Calzecchi Onesti - Milano, Adelphi, 1965, pp. 287.
- 700** - Hemingway, Ernest: *Le opere...* - Milano, Club degli editori, 1965, pp. XXXIII, 804.
- 701** - Hemingway, Ernest: *Di là dal fiume e tra gli alberi* - Trad. di F. Pivano - Milano, Mondadori, 1965, pp. 303.
- 702** - Hemmerdinger, Bertrand: *Nadar et Jules Verne* - in: *Be*, n. 1, pp. 102-107.
- 703** - Herling, Gustavo: *Orwell dieci anni dopo* - in: *FL*, n. 4, pp. 1-10.
- 704** - Herling, Gustavo: *Al cader della notte* - in: *FL*, n. 24, p. 7.
- 705** - Herling, Gustavo: *Il re nudo* - in: *FL*, n. 25, pp. 1-2.
- 706** - Hernandez, José: *Martin Fierro* - A cura di A. Curcio - Padova, R.A.D.A.R., 1963, pp. 152.
- 707** - Herold, Jean Christopher: *Bonaparte in Egitto* - Torino, G. Einaudi, 1965, pp. 446.
- 708** - Herzen, Aleksàndr I.: *Lettera da Napoli* - Trad. di L. Wainstein - in: *Mo*, n. 5, pp. 11-12.
- 709** - Hesse, Hermann: *Le opere* - Trad. di vari - Milano, Club degli editori, 1965.
- 710** - Hesse, Hermann: *Opere scelte...* - A cura di L. Mazzucchetti - Milano, A. Mondadori, 1961.
- 711** - Hesse, Hermann: *Poesie* - Trad. di E. Pocar - Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965, pp. 75.
- 712** - Hesse, Hermann: *Psicologia balnearia* - Trad. di I. A. Chiusano - in: *PL*, n. 188, pp. 57-69.
- 713** - Heym, Georg: *Poesie* - Trad. di R. Paoli - in: *AL*, n. 32, pp. 39-44.
- 714** - Hikmet, Nazim: *Paesaggi umani* - Trad. e pref. di J. Lussu - Milano, Lerici, 1965, pp. 241.
- 715** - Hikmet, Nazim: *Storia del noce e di Yunús lo zoppo* - Trad. di J. Lussu - in: *Po*, n. 6, pp. 839-843.

- 716** - Hingley, Ronald: *Sciolochoy autore di un solo libro* - in: *FL*, n. 41, pp. 6-10.
- 717** - Ho Ci-Minh: *Poesie dal carcere* - Trad. di Phan Nhuan, J. Lussu - in: *Po*, n. 2, pp. 217-218.
- 718** - Hocke, Gustav René: *Il manierismo nella letteratura* - Trad. di R. Zanasi - Milano, Il saggiaatore, 1965, pp. 396.
- 719** - Hölderlin, Friedrich: *L'arcipelago e altre poesie...* - Trad. e Intr. di A. Guareschi - Parma, Guanda, 1965, pp. 178.
- 720** - Hopkins, Gerard Manley: *Poesie e prose scelte dal diario, dalle prediche e dalla corrispondenza* - Intr. e Trad. di A. Guidi - Parma, Guanda, 1965, pp. 314.
- 721** - Höslé, Johannes: rec. a: *C. Magris, Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* - in: *RLMC*, fasc. 1, pp. 68-71.
- 722** - Höslé, Johannes: rec. a: *M. Mariannelli, Hugo von Hofmannsthal - La «preesistenza»* - in: *SG*, n. 3, pp. 433-440.
- 723** - Huch, Ricarda: *Liriche d'amore* - Trad. di R. Spuria - in: *Ga*, fasc. 3-4, pp. 164-167.
- 724** - Huciev, Marlen. Špalikov, Gennadij: *La barriera di Il'ič* - Torino, Einaudi, 1965, pp. 115.
- 725** - Hugo, Victor: *Bug-Jargal* - Trad. di A. Lami - Milano, Rizzoli, 1965.
- 726** - Hugo, Victor: *Cose viste* - A cura di V. Pratolini - Milano, A. Mondadori, 1965, pp. 312.
- 727** - Hugo, Victor: *I miserabili* - A cura di A. Lugli - Trad. di F. Bruni - [Firenze], Sansoni, 1965, pp. 327.
- 728** - Hume, David: *La natura umana* - Trad. di M. Dal Pra - [Firenze], La nuova Italia, 1965, pp. XXIV, 262.
- 729** - Hurtado, Efraín: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 288-293.
- 730** - Husserl, Edmund: *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* - A cura di E. Filippini - Torino, Einaudi, 1965, pp. XLV, 982.
- 731** - Hutin, Serge: *Trois études sur Henry More* - Torino, Edizioni di Filosofia, 1964, pp. 40.
- 732** - Huttar, Charles A.: *Poems by Surrey and Others in the Printed Miscellany circa 1550* - in: *EM*, n. 16, pp. 9-18.
- 733** - Hyppolite, Jean: *Saggi su Marx e Hegel* - Trad. di S. T. Regazzola - Milano, Bompiani, 1965, pp. 240.
- 734** - Ibert, Jean Claude: *Antoine de Saint-Exupéry* - Trad. di L. Vagliasindi - Torino, Borla, 1964, pp. 159.
- 735** - Ibsen, Henrik: *Gli spettri, Un nemico del popolo* - A cura di F. M. Pranzo - Trad. di A. Motzfeldt - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 176.
- 736** - Icaza (de), Carmen: *Cristina Guzmán* - Trad. di E. Tommasi Crudeli - Firenze, Salani, 1965, pp. 260.
- 737** - Imbert, Henry-François: rec. a: *C. Dédéyan, Victor Hugo et l'Allemagne* - in: *RLMC*, fasc. 2, pp. 153-154.
- 738** - Incardona, Nunzio: *L'assunzione hegeliana* - Palermo, Andò, 1965, pp. 212.
- 739** - Ionesco, Eugène: *Note e contro-note. Scritti sul teatro* - Trad. di G. R. Mortheo, G. Moretti - Torino, Einaudi, 1965, pp. 284.
- 740** - Iqbāl, Muhammad: *Il poema celeste* - A cura di A. Bausani - Bari, Leonardo da Vinci, 1965, pp. 326.
- 741** - Isnardi Parente, Margherita: rec. a: *J. H. Franklín, Jean Bodin and the Sixteenth-Century Revolution in the Methodology of Law and History* - in: *RSI*, fasc. I, pp. 216-221.
- 742** - Jachia Feliciani, Ada: *Uno scritto inedito di Jerónimo Gracián* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 211-218.
- 743** - Jackson, Kathryn: *Contes pour l'automne* - Paris, Éditions des deux coqs d'or, 1965, pp. 252.
- 744** - Jackson, Kathryn: *Racconti d'autunno* - Trad. di G. Bucellati, M. Tuninetti, D. Ziliotto - Milano, Mondadori, 1965, pp. 248.
- 745** - Jackson, Kathryn: *Contes pour l'hiver* - Paris, Éditions des deux coqs d'or, 1965, pp. 250.
- 746** - Jackson, Kathryn: *Racconti d'in-*

- verno - Trad. di G. Bucellati, M. Tuninetti, D. Ziliotto - Milano, Mondadori, 1965, pp. 245.
- 747** - Jacobson, Roman: *Aspetti linguistici della traduzione* - Trad. di F. Bandini - in: *Vr*, n. 19, pp. 98-106.
- 748** - James, Henry: *Romanzi* - A cura di A. Lombardo - Trad. di M. Battistella, M. Bonsanti, C. Linati, E. Moca, P. Sergi - Firenze, Sansoni, 1965 (vol. I, pp. 1278), (vol. II, pp. 1170).
- 749** - Jamme, A. W. F.: *Documentation sud-arabe, V* - in: *RSO*, fasc. IV, pp. 287-299.
- 750** - Jannaccone, Silvia: rec. a: *É. Des Places, Syngeneia. La parenté de l'homme avec Dieu d'Homère à la Patristique* - in: *GIF*, n. 1, pp. 78-81.
- 751** - Janni, Pietro: *Il « mestiere » di poeta nella Grecia arcaica* - in: *Ma*, fasc. III, pp. 289-293.
- 752** - Jannini, Pasquale Aniel: *La fortuna di Apollinaire in Italia* - Milano-Varese, Ist. editoriale cisalpino, 1965, pp. 294.
- 753** - Jannotta, Elpidio: *Dizionario italiano-arabo moderno* - Roma, Ist. poligrafico dello Stato, 1964.
- 754** - Japrisot, Sébastien: *Scompartimento omicidi* - Trad. di S. Bajini - Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 178.
- 755** - Jarlot, Gérard: *Un gatto che abbaia* - Trad. di M. Valente - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 414.
- 756** - Jaspers, Karl: *Origine e senso della storia* - Trad. di A. Guadagnin - Milano, Edizioni di Comunità, 1965, pp. 349.
- 757** - Jean, Raymond: *Responsabilités du roman moderne* - in: *Com.*, n. 28, pp. 167-172.
- 758** - Jelenski, K. A.: *Maria Dabrowska tra le due guerre* - in: *FL*, n. 30, p. 4.
- 759** - Jenkins, Geoffrey: *Mare, vento, ghiacci* - Trad. di L. Savoia - Milano, Longanesi, 1965, pp. 363.
- 760** - Jens, Walter: *Quattro tesi sulla letteratura tedesca d'oggi - Temi, stili, tendenze...* - Trad. di L. Secci - Milano, Bompiani, 1965, pp. 160.
- 761** - Jens, Walter: *Quattro tesi sulla letteratura tedesca di oggi* - in: *FL*, n. 9, p. 3.
- 762** - Jessop, Thomas Edmund: *Berkeley e l'Italia* - Torino, Edizioni di Filosofia, [1965?], pp. 14.
- 763** - Jodogne, Pierre: *Études sur Jean Perréal* - in: *SF*, fasc. I, pp. 83-86.
- 763-bis** - Josephson, Matthew: *Storia di un'avanguardia* - Trad. di M. Boffito Serra - Milano, Il saggiatore, 1965, pp. 447.
- 764** - Joshi, Rasik Vihari: *A note on the Doctrine of Non-difference in Difference of Nimbārka* - in: *EW*, n. 1-2, pp. 92-102.
- 765** - Jouanny, Robert: rec. a: *M. Milner, Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire* - in: *SF*, fasc. III, pp. 506-510.
- 766** - Joyce, James: *Cenere per le sorelle Fynn* - Trad. di L. Chiavarelli - in: *Dr*, n. 347-348, pp. 97-103.
- 767** - Kafker, Frank A.: *Malesherbes and the Encyclopedia: a Misinterpretation* - in: *SF*, fasc. II, pp. 275-278.
- 768** - Kahn, Sholom J.: *Mark Twain's final phase* - in: *SA*, n. 11, pp. 143-162.
- 769** - Kanceff, Emanuele: *Il testamento e la morte in Roma di Jean-Jacques Boucharde* - in: *SF*, fasc. II, pp. 262-269.
- 770** - Kancer, Serge: *Gli scatenati...* - Trad. di Elisa Morpurgo - Milano, Longanesi, 1965, pp. 247.
- 771** - Kauchtschischwili, Nina: *L'Italia nella vita e nell'opera di P. A. Vjžemskij* - Milano, Vita e pensiero, 1964, pp. XI, 390 tavole.
- 772** - Kauchtschischwili, Nina: *Considerazioni sull'istruzione nella narrativa di Čechov* - in: *VP*, n. 11, pp. 900-908.
- 773** - Kawabata, Yasunari: *Mille gru* - Trad. di M. Teti - Milano, Mondadori, 1965, pp. 168.
- 774** - Kerouac, Jack: *I sotterranei* - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 163.
- 775** - Kessel, Joseph: *Le lion* - A cura di M. G. Quarello - Torino, SEI, 1965, pp. 220.

- 776** - Kesten, Hermann: *La letteratura tedesca, vent'anni dopo* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 60-74.
- 777** - Kipling, Rudyard: *Tutte le opere di R. Kipling* - Trad. di M. Ettliger Fano, A. Levi, G. Prampolini, R. Prinzhofer - Milano, U. Mursia, 1964, vol. III, pp. 828.
- 778** - Kipling, Rudyard: *Le opere* - Milano, Club degli editori, 1965, pp. XXXIV, 845.
- 779** - Kipling, Rudyard: *Capitani coraggiosi* - Bologna, Capitol, 1965, pp. 154.
- 780** - Kipling, Rudyard: *Kim* - Trad. di L. Chini - Bologna, Capitol, 1965, pp. 209.
- 781** - Kirst, Hans Hellmut: *08/15. La strana guerra del sottufficiale Asch* - Trad. di M. Merlini - Milano, Garzanti, 1965, pp. 335.
- 782** - Kleist (von), Heinrich: *Der zerbrochne Krug. Lustspiel* - A cura di G. Zambrini - Milano-Messina, Principato, 1965, pp. 109.
- 783** - Kločko, Mihail Antonovič: *Un sovietico in Cina* - Trad. di L. Magrini - Milano, Il saggiatore, 1964, pp. 211.
- 784** - Koch, Ludovica: rec. a: *G. Weber, Wolfram von Eschenbach. Parzival. Text, Nacherzählung, Worterklärungen* - in: *SG*, n. 1, pp. 130-137.
- 785** - Kostka, Edmund: *Heinrich Marm and Fyodor Sologub* - in: *RLMC*, fasc. 4, pp. 245-258.
- 786** - Kott, Jan: *Shakespeare nostro contemporaneo* - Pref. di M. Praz - Trad. di V. Petrelli - Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 249.
- 787** - Kott, Jan: *Un beffardo libello politico* - in: *Si*, n. 225, pp. 6-7.
- 788** - Lacos, Pierre Ambroise F.: *Le amicizie pericolose* - Pref. di A. Cajumi - Trad. di A. Ruota - Torino, Einaudi, 1965, pp. 343.
- 789** - La Fontaine (de), Jean: *Il re della foresta ed altre favole* - Milano, Europea editrice, 1965.
- 790** - La Fontaine (de), Jean: *La saggia allodola ed altre favole* - Milano, Europea editrice, 1965.
- 791** - Laforgue, Jules: *Poesie* - A cura di L. Frezza - Milano, Lerici, 1965, pp. 313.
- 792** - Lagerlöf, Selma: *Le opere: La saga di Gösta Berling, La casa di Liljehrona* - Trad. di A. Guidi - Torino, UTET, 1965, pp. 697.
- 793** - Lagorio, Gina: rec. a: *A. Belyj, Il colombo d'argento* - in: *Po*, n. 2, pp. 255-257.
- 794** - Lamacchia, Ada: *Linguaggio, significato e verità in Russell* - Padova, tip. del Seminario [1965?], pp. 39.
- 795** - Lamacchia, Ada: *Un saggio su Kant* - in: *Hu*, n. 8, pp. 762-766.
- 796** - Lamanna, Eustachio Paolo: *Kant* - Firenze, F. Le Monnier, 1965, pp. XIX, 157.
- 797** - Lambert, Cecil: *Samuel Pepys, Mirror of his Times* - in: *LdM*, n. 3, pp. 113-116.
- 798** - Lancia, Mariella: *Il linguaggio dei sermoni di Lancelot Andrewes* - in: *EM*, n. 16, pp. 87-116.
- 799** - La Penna, Antonio: *Neoumanesimo, neoclassicismo, neoestetismo in recenti interpretazioni tedesche di Virgilio* - in: *Ma*, fasc. IV, pp. 340-365.
- 800** - La Regina, Gabriella: *Ben Jonson e la sua fortuna nel Seicento* - in: *EM*, n. 16, pp. 37-86.
- 801** - Larra (de), Mariano José: *Il poveraccio parlatore e altre prose scelte* - Intr. di F. Rossini Nicoletti - Trad. di M. Puccini - Torino, UTET, 1964, pp. 278.
- 802** - Lascu, N.: *Ovidio nella tradizione e nella letteratura romena fino alle recenti celebrazioni ovidiane in Romania* - in: *Ma*, fasc. II, pp. 177-188.
- 803** - Lavagetto, Mario: *Céline* - in: *Pai*, n. 29, pp. 30-47.
- 804** - Lavagetto, Mario: rec. a: *G. Poullet, L'espace proustien* - in: *Pai*, n. 30, pp. 73-74.
- 805** - Lawrence, David Herbert: *Il puro sangue* - Trad. di E. Vittorini - Milano, Mondadori, 1965, pp. 209.

- 806** - Laydu, Claude: *Bansefar hos frisoren* - Kobenhavn, Fremad, 1964.
- 807** - Laydu, Claude: *Bonne nuit, les petits* - Paris, Editions des deux coqs d'or, 1965.
- 808** - Laydu, Claude: *Niklas och Pimpinella...* - Stockolm, Folket i bilds, 1965.
- 809** - Lazzari, Francesco: *Camus e il cristianesimo* - Napoli, Libreria scientifica editrice, 1965, pp. 131.
- 810** - Léautaud, Paul: *Guerra e letteratura* - A cura di A. Corte - in: *Mo*, n. 2, pp. 11-12.
- 811** - Leavis, F. R.: *Due culture?* - Trad. di G. S. Singh - in: *Vr*, n. 19, pp. 22-44.
- 812** - Lec, Stanislaw Jerzy: *Pensieri proibiti...* - Trad. di R. Landau - Milano, Bompiani, 1965, pp. 86.
- 813** - Leclercq, Jean O.S.B.: *Textes contemporains de Dante sur des sujets qu'il a traités* - in: *SM*, fasc. II, pp. 491-536.
- 814** - Le Clézio, Jean Marie G.: *Il verbale* - Trad. di G. Zannino Angiolillo - Torino, Einaudi, 1965, pp. 270.
- 815** - Léger, Alexis: *Opere poetiche di Saint-John Perse* - Milano, Lerici, 1960-'65.
- 816** - Lehmann, John: *Conversazioni con T. S. Eliot* - in: *Ve*, n. 3, pp. 283-288.
- 817** - Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologia* - A cura di R. Gervasi - Bologna, Gallo, 1965, pp. 88.
- 818** - Leiner, Wolfgang: *Corneille, auteur de lettres dédicatoires* - in: *SF*, fasc. III, pp. 435-444.
- 819** - Lengyel, József: *Dal principio alla fine* - Trad. di E. Rossi - Milano, Ferro, 1965, pp. 130.
- 820** - Lenz, Siegfried: *L'ora degli innocenti* - in: *Sí*, n. 229, pp. 36-54.
- 821** - Leonard, Hugh: *Stephen D.* - in: *Sí*, n. 232, pp. 9-22.
- 822** - Leonzio, Ugo: *Droga e letteratura* - in: *OA*, n. 2, pp. 131-143.
- 823** - Lepschy, Giulio: *Aspetti teorici di alcune correnni della glottologia contemporanea (parte II)* - in: *ASPN*, fasc. III-IV, pp. 221-295.
- 824** - Leroy, Maurice: *Origine, progrès et perfection du langage* - in: *LdM*, n. 3, pp. 122-124.
- 825** - Lesage, Alain-René: *Storia di Gil Blas di Santillana* - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 431.
- 826** - Lesage, Alain-René: *Turcaret* - A cura di M. Spaziani - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 199.
- 827** - Leskov, Nikolaj Semenovič: *Il viaggiatore incantato e la belva* - Intr. di L. Ginzburg - Milano, V. Bompiani, 1965, pp. 263.
- 828** - Levi della Vida, Giorgio: rec. a: *H. E. Tütsch, Facets of Arab Nationalism* - in: *OM*, n. 4, p. 392.
- 829** - Lévi-Strauss, Claude: *Elogio dell'antropologia* - in: *AA*, n. 88, pp. 7-41.
- 830** - Lewis, Sinclair: *Anna Vickers* - Trad. di I. Leonetti - Milano, Mondadori, 1965, pp. 405.
- 831** - Lichtenberger, André: *Il piccolo Trott* - A cura di G. Lanzi - Trad. di G. Mursia Re - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 135.
- 832** - Liebermann, Teo: *Quattro poesie* - Trad. di B. Malandrino - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 32-33.
- 833** - Lifscitz, Benedikt: *Marinetti in Russia* - Nota di G. Crino - in: *EL*, n. 33, pp. 59-91.
- 834** - Lin, Yu-Tang: *Juniper Loa* - Trad. di E. Capriolo - Milano, Bompiani, 1965, pp. 254.
- 835** - Lindsay, Barbara. Sterne, Emma Gelders: *Una cuffia per Kathy* - Trad. di A. Chiaruttini - Milano, Mondadori, 1965, pp. 239.
- 836** - Lindsay, Jack: *Breve storia della cultura - Dalla preistoria al Rinascimento* - Trad. di A. Chiaruttini - Milano, Bramante, 1965, pp. 436.
- 837** - Lisanti, Luis: *La storiografia brasiliana tra il XIX e il XX secolo* - in: *RSI*, fasc. III, pp. 585-601.
- 838** - Listri, Pier Francesco: *Scrittori nel mondo socialista* - in: *AL*, n. 31, pp. 105-110.

- 839** - Locker, Ernst: *L'Albanese e la linguistica universale* - in: *IL*, fasc. I, pp. 23-50.
- 840** - Lo Gatto, Ettore: *Il Nobel al russo Sciolochoy* - in: *FL*, n. 41, pp. 1-2.
- 841** - Lombardo, Agostino: *La narrativa di Saul Bellow* - in: *SA*, n. 11, pp. 309-344.
- 842** - Lombardo, Agostino: *La fortuna di Shakespeare in Italia* - in: *TPr*, n. 1, pp. 129-181.
- 843** - London, Jack: *Assassini, S.p.A.* - Trad. di M. Gallone - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 198.
- 844** - Lopez, Guido: *Racconti di Gerusalemme* - in: *FL*, n. 27, p. 4.
- 845** - López-Calo, José: rec. a: *Enciclopedia de Orientación Bibliográfica, dir. T. Zamarrigo* - in: *Bi*, n. 1, pp. 133-135.
- 846** - Loriga, Vincenzo: *Un poeta magiaro* - in: *Cc*, n. 1, pp. 109-110.
- 847** - Loriga, Vincenzo: *Aspetti dell'avanguardia tedesca* - in: *Cc*, n. 3-4, pp. 90-94.
- 848** - Louÿs, Pierre (Pierre Louis): *Les chansons de Biliis* - Trad. di Mic Mac - Roma, Editori associati, 1965, pp. 211.
- 849** - Löwith, Kar: *Natura e storia* - in: *Cc*, n. 2, pp. 1-12.
- 850** - Lubac (de), Henry: *Un testimonia di Cristo: Hans Urs von Balthasar* - Trad. di M. T. Galleani - in: *Hu*, n. 9, pp. 851-869.
- 851** - Lukács, György: *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi* - Trad. di C. Cases - Torino, Einaudi, 1965, pp. 201.
- 852** - Lukács, György: *Il romanzo storico* - Intr. di C. Cases - Trad. di E. Arnaud - Torino, Einaudi, 1965, pp. 499.
- 853** - Lucas, John: *Manliest of cities: the image of Rome in Henry James* - in: *SA*, n. 11, pp. 117-136.
- 854** - Lucchese, Romeo: *Saint-John Perse e il destino dell'uomo* - in: *FL*, n. 16, pp. 1-2.
- 855** - Lucrezi, Bruno: *Saggezza e follia di Unamuno* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 18-22.
- 856** - Lucrezi, Bruno: *Romanzo e dramma di Unamuno* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 75-84.
- 857** - Lun, Luigi: rec. a: *G. Rohde, Studien und Interpretationen zur antiken Literatur, Religion und Geschichte* - in: *GIF*, n. 4, pp. 378-380.
- 858** - Lunačarskij, A.: *Il Teatro d'Arte di Mosca* - in: *RS*, n. 4, pp. 17-26.
- 859** - Lunačarskij, A.: *Ancora del teatro di Mejerchold* - in: *RS*, n. 4, pp. 76-79.
- 860** - Lunačarskij, A.: *L'Ispettore Generale di Gogol-Mejerchold* - in: *RS*, n. 4, pp. 80-94.
- 861** - Lunačarskij, A.: *Per il X anniversario del Kamernyi Teatr* - in: *RS*, n. 4, pp. 126-130.
- 862** - Lupi, Sergio: *Il dramma « Mutter Courage und ihre Kinder » di Bertolt Brecht* - in: *SG*, n. 1, pp. 39-89.
- 863** - Luppé (de), Robert: *Albert Camus* - Trad. di L. Vagliasindi - Torino, Borla, 1964, pp. 180.
- 864** - Luraghi, Raimondo: *Umanità e mito di Abraham Lincoln* - in: *NRS*, fasc. V-VI, pp. 700-707.
- 865** - Lussu, Joyce: *Di Hikmet e del tradurre* - in: *Po*, n. 6, pp. 834-838.
- 866** - Luzi, Mario: *Grandezza di Eliot* - in: *AL*, n. 29, pp. 47-49.
- 867** - Macchia, Giovanni: *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi* - Torino, Einaudi, 1965, pp. 356.
- 868** - Mac Lean, Alistair: *Il germe di Satana* - Trad. di A. Dell'Orto - Milano, Club degli editori, 1965, pp. 352.
- 869** - Macrí, Oreste: *César Vallejo* - in: *AL*, n. 29, pp. 128-130.
- 870** - Macrí, Oreste: *Francisco Giner de los Ríos* - in: *AL*, n. 30, pp. 106-107.
- 871** - Macrí, Oreste: *Realismo di Sastre* - in: *AL*, n. 31, pp. 131-133.
- 872** - Macrí, Oreste: *Dámaso Alonso* - in: *AL*, n. 31, pp. 133-134.
- 873** - Macrí, Oreste: *La poesia di Angel Crespo* - in: *AL*, n. 32, pp. 111-115.

- 874** - Macrí, Oreste: *Un testo inedito del son. XXXIII di Garcilaso* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 245-252.
- 875** - Madariaga (de), Salvador: *Viva la muerte!* - Trad. di M. Lualdi - Milano, Lerici, 1965, pp. 133.
- 876** - Madariaga (de), Salvador: *Cultura: libertà o impegno?* - in: *FL*, n. 13, p. 7.
- 877** - Madariaga (de), Salvador: *Le radici della nostra decadenza* - in: *FL*, n. 46, pp. 1-2.
- 878** - Madaule, Jacques: *Fëdor Dostojevskij* - Torino, Borla, 1965, pp. 187.
- 879** - Maeterlinck, Maurice: [*Drammi*] - Trad. di M. Ferro - Milano, Fabbri, [1965], pp. 347.
- 880** - Magnino, Leo: *I giapponesi e Dante* - in: *Pr*, n. 12, pp. 27-29.
- 881** - Magrini, Liliana: *Michel Butor: strutture del reale e geometrie celesti* - in: *FL*, n. 33, pp. 5-10.
- 882** - Magrini, Liliana: *Albert Camus alla ricerca dell'assoluto: L'uomo come testimone* - in: *FL*, n. 36, p. 6.
- 883** - Maione, Italo: *Due epistolari: Mann e Kafka* - in: *Ba*, n. 31-32, pp. 3-17.
- 884** - Maione, Italo: *Il teatro di Tennessee Williams* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 3-12.
- 885** - Maione, Italo: *Heine a Parigi* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 13-27.
- 886** - Majault, Joseph: *James Joyce* - Trad. di A. Rosso Cattabiani - Torino, Borla, 1964, pp. 174.
- 887** - Mallac (de), Guy: *Boris Pasternak* - Trad. di N. Febo - Torino, Borla, 1965, pp. 167.
- 888** - Mamoli, Rosella: *Otto racconti inediti di William Faulkner* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 65-76.
- 889** - Mancini, Guido: *Sulla semplicità di Zorrilla* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 82-97.
- 890** - Mandelstam, O.: *Il Teatro d'Arte e la parola* - in: *RS*, n. 4, pp. 14-16.
- 891** - Mandrillo, Piero: *E. M. Forster e la critica* - in: *RLMC*, fasc. 3, pp. 211-227.
- 892** - Manfredi, Antonio: *Ritorno di Nietzsche* - in: *Mo*, n. 7-8, p. 10.
- 893** - Manfredi, Antonio: *Herzog* - in: *Mo*, n. 36, p. 8.
- 894** - Manganelli, Giorgio: *Il mago astuto* - in: *Mo*, n. 33, p. 9.
- 895** - Manganelli, Giorgio: *L'elegante Wilson* - in: *Mo*, n. 43, p. 9.
- 896** - Mankowitz, Wolf: *Siamo tutti pagliacci* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi, 1965, pp. 236.
- 897** - Mann, Thomas: *Tutte le opere di Thomas Mann* - A cura di L. Mazzucchetti - Trad. di E. Pocar - Milano, Mondadori, 1965, vol. IX, pp. 1231.
- 898** - Mann, Thomas: *I Buddenbrook* - Trad. di A. Rho - Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 570.
- 899** - Mann, Thomas: *La morte a Venezia, Tonio Kröger, Tristano* - Trad. di E. Filippini - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 165.
- 900** - Mann Borgese, Elisabeth: *A chi di ragione* - Trad. di L. Livi - Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 214.
- 901** - Mantovani, Vincenzo: *L'ultimo Melville* - in: *Mo*, n. 12, p. 8.
- 902** - Mantovani, Vincenzo: *Il consulente impolitico* - in: *Mo*, n. 15, p. 9.
- 903** - Mantovani, Vincenzo: *Commediografo d'occasione* - in: *Mo*, n. 19, p. 8.
- 904** - Mantovani, Vincenzo: *Il centauro ammalato* - in: *Mo*, n. 23, p. 8.
- 905** - Mantovani, Vincenzo: *Storia di un romanzo* - in: *Mo*, n. 46, pp. 9-10.
- 906** - Mantovani, Vincenzo: *Melville filosofo* - in: *Mo*, n. 41, pp. 9-10.
- 907** - Mao, Tse-Tung: *Sulla letteratura e l'arte* - Milano, Edizioni Oriente, 1965, pp. 186.
- 908** - Maquet, Albert: *Analyse textuelle d'une page de Flaubert* - in: *RLMC*, fasc. 4, pp. 259-282.
- 909** - Maran, Giovanni: rec. a: *A. Cronia, La fortuna di Dante nella letteratura ceca e slovacca* - in: *LI*, n. 2, pp. 220-223.
- 910** - Marani, Alma Novella: *Mastronardi e Bernárdez o della poesia romantica* - in: *FL*, n. 26, pp. 4-10.

- 911** - Marceau, Félicien: *La prova del quattro* - in: *Si*, n. 236, pp. 111-128.
- 912** - Marchesi, Gustavo: *Ejzenštejn e Prokof'ev* - in: *Pai*, n. 31-32, pp. 34-54.
- 913** - Marchiori, Jolanda: rec. a: *A. Cronia, La fortuna di Dante nella letteratura serbo-croata* - in: *LI*, n. 2, pp. 223-224.
- 914** - Marianelli, Marianello: *L'epistolario di Hofmannsthal* - in: *TPr*, n. 4, pp. 340-344.
- 915** - Marill, René: *Jean-Paul Sartre* - Trad. di E. Quarelli - Torino, Borla, 1964, pp. 175.
- 916** - Marini, Giuliano: *Dilthey e la comprensione del mondo umano* - Milano, A. Giuffrè, 1965, pp. XII, 521.
- 917** - Mariutti de Sánchez Rivero, Angela: *Carteggio: R. Menéndez-Pidal - J. de Aranzo. R. Menéndez-Pidal - E. Teza* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 253-316.
- 918** - Marivaux (Carlet de Chamblain de), Pierre: *Le miroir* - Intr. di M. Matucci - Napoli, Libreria scientifica editrice, 1965, pp. 50.
- 919** - Marlowe, Christopher: *Ero e Leandro* - A cura di G. Baldini - Torino, G. Einaudi, 1965, pp. 91.
- 920** - Marowitz, Charles: *Amleto* - in: *Si*, n. 230, pp. 52-57.
- 921** - Martelli, Mario: rec. a: *A. Rochon, La jeunesse de Laurent de Médicis (1449-1478)* - in: *Be*, n. 2, pp. 241-244.
- 922** - Martin, Angus: *Res if de la Bretonne devant la critique: 1950-1963* - in: *SF*, fasc. II, pp. 278.
- 923** - Martin Du Gard, Roger: *Le opere: I Thibault...* - Trad. di C. Sbarbaro - Milano, Club degli editori, 1965, pp. LIII, 1000.
- 924** - Martinet, André: *La considerazione funzionale del linguaggio* - Trad. di G. Madonia - Bologna, Il Mulino, 1965, pp. 228.
- 925** - Martini, Ermanno: *Arte shakespeariana* - in: *VP*, n. 2, pp. 92-104.
- 926** - Martini, Fritz: *Storia della letteratura tedesca* - Trad. di I. Alighiero Chiusano - Milano, Il saggiatore, 1965, pp. 761.
- 927** - Marwell, Stanis: *Davy Crockett* - Milano, La sorgente, 1963, pp. 157.
- 928** - Marzi, Carla: rec. a: *M. Romano Colangeli, Voci femminili della lirica spagnola del '900* - in: *NA*, fasc. 1977, pp. 129-131.
- 929** - Masini, Ferruccio: «*Der Tod des Lichtes*» di Hans Sedlmayr - in: *Le*, n. 74-75, pp. 164-167.
- 930** - Masini, Ferruccio: *Il «Faust» di Goethe* - in: *Le*, n. 74-75, pp. 167-168.
- 931** - Masini, Ferruccio: *La letteratura tedesca di E. Rose* - in: *Le*, n. 74-75, pp. 168-169.
- 932** - Masini, Ferruccio: *E. Barlach* - in: *Le*, n. 74-75, pp. 169-170.
- 933** - Masini, Ferruccio: *Espressionismo e «Ausdruckswelt» nella poetica di G. Benn* - in: *SG*, n. 3, pp. 356-372.
- 934** - Massi, Umberto: *Ricordi di un'illuminista poco illuminata* - in: *St*, n. 3, pp. 202-212.
- 935** - Masters, Edgar Lee: *Spoon River anthology* - Pref. e trad. di F. Pivano - Torino, Einaudi, 1965, pp. XI, 503.
- 936** - Mastrelli, Carlo Alberto: *Le classi sociali degli antichi Germani e il problema di germ. «litus / fledus»* - in: *SG*, n. 2, pp. 151-158.
- 937** - Masullo, Aldo: *La comunità come fondamento. Fichte, Husserl, Sartre* - Napoli, Libreria scientifica editrice, 1965, pp. 468.
- 938** - Materassi, Mario: *James Baldwin: uno specchio per l'America* - in: *Po*, n. 5, pp. 666-668.
- 939** - Materassi, Mario: *Ultimi romanzi e racconti* - in: *Po*, n. 10, pp. 1352-1356.
- 940** - Mathieu, Vittorio: *L'assoluto estetico nel Libro d'ore di Rilke* - Torino, Edizioni di Filosofia, 1965, pp. 36.
- 941** - Matsa, Igor L.: *L'estetica come scienza* - Intr. di E. Mercuri - Trad. di G. Crino - in: *RS*, n. 2, pp. 33-50.
- 942** - Matteucci, Nicola: *Mc Ilwain e la storia della rivoluzione americana* - in: *NS*, n. 66-67, pp. 207-225.

- 943** - Mattioli, Emilio: *Introduzione al problema del tradurre* - in: *Vr*, n. 19, pp. 107-128.
- 944** - Maupassant (de), Guy: *Tutte le novelle...* - Trad. di O. Del Buono - Milano, Rizzoli, 1950, pp. 152.
- 945** - Maupassant (de), Guy: *Bel-Ami* - Trad. di V. Gizzi - Milano, Club degli editori, 1965, pp. XV, 385.
- 946** - Maupassant (de), Guy: *Bel-Ami* - Trad. di C. Licari - Bologna, Oskar, 1965, pp. XV, 361.
- 947** - Maupassant (de), Guy: *Choix des contes* - Milano, Roma, Napoli, Dante Alighieri, 1964, pp. 100.
- 948** - Maupassant (de), Guy: *Contes de la terre* - Intr. di P. Cogny - Roma, A. Signorelli, 1965, pp. 131.
- 949** - Maupassant (de), Guy: *Pages choisies* - Intr. di T. Ancona - Roma, A. Signorelli, 1965, pp. 123.
- 950** - Mauro, Walter: rec. a: *L-F. Céline, Morte a credito; J. Douassot, La gana* - in: *Po*, n. 6, pp. 880-883.
- 951** - Maurois, André: *La promotion de la femme* - in: *LdM*, n. 1, pp. 9-10.
- 952** - Maurois, André: *Un grand critique européen: Charles du Bos* - in: *Ve*, n. 2, pp. 141-154.
- 953** - Mazza, Antonia: *Coincidenze* - in: *VP*, n. 1, pp. 6-13.
- 954** - Mejer, W.: *Deutsche Volkslieder* - in: *LdM*, n. 2, pp. 89-91.
- 955** - Mejer, W.: *Deutsche Volkslieder* - in: *LdM*, n. 3, pp. 139-141.
- 956** - Mejerchold, Vsevolod E.: *Il momento teatrale* - in: *RS*, n. 4, pp. 49-51.
- 957** - Mejerchold, Vsevolod E.: *I compiti dell'istruzione artistica* - in: *RS*, n. 4, pp. 52-54.
- 958** - Mejerchold, Vsevolod E.: *Quale edificio teatrale ci occorre?* - in: *RS*, n. 4, pp. 55-60.
- 959** - Mejerchold, Vsevolod E.: *Contro Tairou* - in: *RS*, n. 4, pp. 62-68.
- 960** - Mejerchold, Vsevolod E.: *Come fu rappresentato il Cocu Magnifique* - in: *RS*, n. 4, pp. 69-70.
- 961** - Mejerchold, Vsevolod E.: *Viaggiano per l'Italia* - in: *RS*, n. 4, pp. 71-75.
- 962** - Melani, Pier Luigi: *Gastronomo e scrittore* - in: *Mo*, n. 1, p. 10.
- 963** - Melli, Elio: *La poesia di Arnaut Daniel e lo «Stil Novo» di Dante* - in: *AV*, fasc. speciale, pp. 57-94.
- 964** - Melville, Herman: *Benito Cereno* - Trad. e Intr. di D. Cerroni - Milano, Trevisini, 1965(?), pp. 159.
- 965** - Melville, Herman: *Billy Budd gabbiere di parrocchetto* - Trad. di M. Minoja - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 141.
- 966** - Melville, Herman: *Billy Budd e altri racconti* - Pref. e Trad. di E. Giachino - Torino, Einaudi, 1965, pp. 520.
- 967** - Melville, Herman: *Clarel* - Pref. e trad. di E. Zolla - Torino, G. Einaudi, 1965, pp. 113.
- 968** - Melville, Herman: *Moby Dick* - Paris, Del Duca, 1965.
- 969** - Melville, Herman: *Mardi e un viaggio laggiù* - Trad. di E. Tadini - Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 565.
- 970** - Melville, Herman: *Taipei* - Trad. di L. Ballerini - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 361.
- 971** - Menascè, Esther: *Keats traduttore di Ronsard* - in: *EM*, n. 16, pp. 169-182.
- 972** - Mendes, Murilo: *Murilogramma* - in: *OA*, n. 1, pp. 67-70.
- 973** - Mendozza, Silvia: *Il problema dell'unità del Corpus Lancelot-Graal* - in: *IL*, fasc. II, pp. 409.
- 974** - Menéndez Pidal, Ramón: *La poesía como ciencia, en el Barroco* - in: *RCCM*, n. 1-3, vol. I, pp. 1-5.
- 975** - Meo Zilio, Giovanni: *Notas de español americano. El elemento jergal en el rioplatense popular* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 411-428.
- 976** - Merregalli, Franco: *Da Clarín a Unamuno* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 77-86.
- 977** - Merregalli, Franco: *Menéndez Pe-layo, Croce e Farinelli* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 99-114.

- 978** - Michellini Tocci, Franco: *Tendenze della letteratura ebraica contemporanea* - in: *CS*, n. 15, pp. 63.
- 979** - Mihajlov, Mihajlo: *La verità di Mihajlov: « non cerco di nascondere che sono cristiano »* - in: *FL*, n. 16, pp. 1-2.
- 980** - Mihura, Miguel: *Maribel e una famiglia singolare* - in: *TPr*, n. 2, pp. 261-320.
- 981** - Mikes, Vladimir: *Da Praga: a un dibattito su Shakespeare* - Trad. di E. Paggiarani - in: *EL*, n. 33, pp. 49-52.
- 982** - Mill, John Stuart: *La logica delle scienze morali* - Trad. e Intr. di A. Negri - Napoli, Il tripode, 1965, pp. 150.
- 983** - Millar, Ronald: *Il caso Howard* - in: *Si*, n. 231, pp. 45-64.
- 984** - *Mille e una notte* - Trad. di V. Valente - Pref. di S. Locatelli - Milano, Edizioni per il Club del libro, 1964, vol. II, pp. 392.
- 985** - Miller, Arthur: *Gli spostati* - Trad. di V. Mantovani - Torino, Einaudi, 1965, pp. 173.
- 986** - Miller, Henry: *Ricordati di ricordare* - Trad. di V. Mantovani - Torino, Einaudi, 1965, pp. 356.
- 987** - Miller, Henry: *Tropico del cancro* - Trad. di L. Bianciardi - Milano, Parnaso 70, 1965, pp. 320.
- 988** - Mirandola, Giorgio: *Ancora sulle «Lettres portugaises» e sul problema della loro genesi* - in: *SF*, fasc. I, pp. 94-96.
- 989** - Mirandola, Giorgio: *Robert Chasles e le «Lettres Portugaises»* - in: *SF*, fasc. II, pp. 271-275.
- 990** - Mirizzi, Piero: *Mark Twain* - Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1965, pp. 313.
- 991** - *Miscellanea di studi ispanici*: Pisa, A cura dell'Università, Istituto di letteratura spagnola e ispanoamericana dell'Università di Pisa - Firenze, Giuntina, 1964, pp. 178.
- 992** - Miserocchi, Manlio: *Aldous Huxley: a un anno dalla morte* - in: *Ics*, n. 3, pp. 242-243.
- 993** - Mishima, Yukio (Hiraoka Kimi-take): *Dopo il banchetto* - Trad. di L. Livi - Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 250.
- 994** - Misra, Laxman Prasad: rec. a: *D. S. Bhati, Vidyapati Ki Kavya Sadhana* - in: *EW*, n. 1-2, pp. 124-125.
- 995** - Mittner, Ladislao: *L'espressionismo* - Bari, Laterza, 1965, pp. 153.
- 996** - Molière (Jean Baptiste Poquelin): *Il signor di Pourceaugnac* - A cura di D. Valeri - Torino, Einaudi, 1965, pp. 68.
- 997** - Molinari, Sergio: *La «novità» di Jurij Kazakov* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 87-98.
- 998** - Molnár, Amedeo: *Gli studi su Jan Hus nel 550° anniversario della morte* - in: *NRS*, fasc. V-VI, pp. 696-699.
- 999** - Mombello, Gianni: *Per una edizione critica dell'«Epistre Othea» (II)* - in: *SF*, fasc. I, pp. 1-12.
- 1000** - Mondin, Battista S. X.: *La prova dell'esistenza di Dio in Teilhard de Chardin* - in: *RFNS*, fasc. I, pp. 1-21.
- 1001** - Mongardini, Carlo: *Storia e sociologia di H. Taine* - Milano, A. Giuffrè, 1964, pp. 76.
- 1002** - Mongardini, Carlo: *Storia e sociologia nell'opera di H. Taine* - Milano, A. Giuffrè, 1965, pp. 461.
- 1003** - Monsey, Derek: *L'eroe* - Trad. di M. Sughi - Milano, Longanesi, 1965, pp. 249.
- 1004** - Montanari, Primo: *Intorno alle «Briciole di filosofia» e «Postilla non scientifica» di Kierkegaard* - in: *SP*, n. 1, pp. 143-145.
- 1005** - Montherlant (de), Henry: *Il caos e la notte* - Trad. di G. Mormino - Milano, V. Bompiani, 1965, pp. 274.
- 1006** - Mor, Antonio: *Il soggiorno romano dell'abate Bautain* - in: *St*, n. 2, pp. 121-125.
- 1007** - Moravia, Sergio: rec. a: *K. Barth, Antologia* - in: *Po*, n. 7, pp. 1024-1026.
- 1008** - Morreale, Margherita: *El español coloquial. A propósito de la reciente Traducción del libro de W. Beinhauer* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 115-134.

- 1009** - Mortier, Roland: rec. a: *H. Möl-  
bjerg, Aspects de l'esthétique de Diderot* -  
in: *SF*, fasc. II, pp. 301-303.
- 1010** - Mortimer, Penelope: *La donna ape*  
- Trad. di M. Sughì - Milano, Longanesi,  
1965, pp. 262.
- 1011** - Moscati, Sabatino: *Il simbolo di  
Tamit a Tas Silg* - in: *RSO*, fasc. II, pp.  
131-133.
- 1012** - Mounin, Georges: *Teoria e storia  
della traduzione* - Trad. di S. Morganti-  
Torino, Einaudi, 1965, pp. 221.
- 1013** - Mrozek, Slavomir: *Il tacchino* -  
Trad. di R. Landau - Torino, Einaudi,  
1965, pp. 79.
- 1014** - Mucci, Renato: *Raymond Russel,  
oggi* - in: *Le*, n. 76-77, pp. 102-108.
- 1015** - Mujica Lainez, Manuel: *Bomarzo*  
- Trad. di C. Vian - Milano, Rizzoli, 1965,  
pp. 595.
- 1016** - Mumford, Ivy L.: *Italian Aspects  
of Surrey's Lyrics* - in: *EM*, n. 16, pp. 19-  
36.
- 1017** - Mumford, Lewis: *Herman Mel-  
ville* - Trad. di L. Voltz Mannucci - Milano,  
Ediz. di Comunità, 1965, pp. 318.
- 1018** - Murciaux, Christian: *Saint-John  
Perse* - Trad. di D. Tarella - Torino, Bor-  
la, 1965, pp. 176.
- 1019** - Murdoch, Iris: *La ragazza italia-  
na* - Trad. di G. Fiori Andreini - Milano,  
Feltrinelli, 1965, pp. 204.
- 1020** - Murdoch, Iris e Priestley, John B.:  
*Una testa tagliata* - in: *Si*, n. 225, pp. 31-  
50.
- 1021** - Musa, Gilda: *I «Diari» di Musil*  
- in: *FL*, n. 10, p. 5.
- 1022** - Musa, Gilda: *Verga in Germania*  
- in: *Ga*, fasc. 1-2, pp. 40-51.
- 1023** - Musil, Robert: *Il giovane Törless*  
- Trad. di G. Zampa - Milano, Feltrinelli,  
1965, pp. 182.
- 1024** - Musil, Robert: *L'uomo senza qua-  
lità* - Trad. di A. Rho - Torino, Einaudi,  
1965, pp. XXIX, 1487.
- 1025** - Nabokov, Vladimir: *Fuoco palli-  
do* - Trad. di B. Oddera - Milano, Monda-  
dori, 1965, pp. 349.
- 1026** - Nallino, Maria: *L'Egitto dalla  
morte di Qā' it Bāy all'avvento di Qānsūh  
al- Gūrī (1496-1501) nei «Diari» di Ma-  
rin Sanudo* - in: *AANL*, fasc. 7-12, pp.  
414-453.
- 1027** - Narratori Picareschi spagnoli del  
Cinque e Seicento - A cura di A. Del Mon-  
te - Milano, F. Vallardi, 1965, vol. 2.
- 1028** - Näther, Günter: *Giovanni di Sas-  
sonia detto Philaethes, una vita passata  
per la gloria di Dante* - in: *SD*, n. 42, pp.  
369-392.
- 1029** - Nekrasov, Viktor Platonovič: *Di  
qua e di là dall'oceano* - Trad. di V.  
Nadai - Milano, A. Mondadori, 1965, pp.  
213.
- 1030** - Nellessen, Bernd: *La rivoluzione  
proibita. Ascesa e tramonto della Falange* -  
Trad. di A. M. Fidora, C. Pagliano - Roma,  
G. Volpe, 1965, pp. 212.
- 1031** - Németh, László: *Una vita coniu-  
gale* - Trad. di A. Rho - Torino, Einaudi,  
1965, pp. 354.
- 1032** - Nemirovič-Dančenko, Vasilij Ivan-  
ovič: *La razza di Caino* - Trad. di F.  
Verdinois - Roma, Carabba, 1965, pp. 244.
- 1033** - Neppi Modona, Leo: *Note di  
Pierre-Louis Guinguené alla «Vita» di  
Vittorio Alfieri* - in: *SF*, fasc. I, pp. 62-74.
- 1034** - Neruda, Pablo: *Tutte le opere...*  
- A cura di G. Bellini - Milano, Nuova Ac-  
cademia, 1963.
- 1035** - Neruda, Pablo (Neftalí Ricardo  
Reyes): *Poesie* - Trad. di S. Quasimodo -  
Torino, G. Einaudi, 1965, pp. 150.
- 1036** - Nezval, Vítězslav: *Memorie del-  
l'avanguardia praghese* - Trad. di E. Ri-  
pellino - in: *EL*, n. 34, pp. 127-152.
- 1037** - Nicoletti, Gianni: *Rimbaud* - To-  
rino, Edizioni dell'albero, 1965, pp. 422.
- 1038** - Nicoletti, Gianni: *Un Rimbaud  
quasi Rimbaud* - in: *Le*, n. 74-75, pp. 155-  
158.
- 1039** - Nicoletti, Gianni: *Sociologia e let-  
teratura* - in: *Le*, n. 74-75, pp. 158-160.
- 1040** - Nietzsche, Friedrich: *Così parlò  
Zaratustra* - Trad. di M. Montanari - Mi-  
lano, Rizzoli, 1965, pp. 366.

- 1041** - Nogara, Gino: rec. a: *C. Aiken, Mutevoli pensieri* - in: *FL*, n. 47, p. 4.
- 1042** - Nola (de), Jean-Paul: *Les trois visages de la Belgique littéraire* - in: *SG*, n. 1, pp. 182-198.
- 1043** - Obertello, Luca: *Conoscenza e persona nel pensiero di John Henry Newman* - Trieste, Smolars, 1964, pp. 177.
- 1044** - Oberto-Tarena, Giuliana: rec. a: *J. Chevalier, Histoire de la pensée, tom. III, La pensée moderne. De Descartes à Kant* - in: *RF*, n. 1, pp. 88-92.
- 1045** - O'Connor, Flannery: *Il cielo è dei violenti* - Trad. di Ida Omboni - Torino, Einaudi, 1965, pp. 221.
- 1046** - Odojewski, Włodzimierz: *Interregno* - Trad. di A. M. Raffo - Milano, Mondadori, 1965, pp. 217.
- 1047** - Ojetti, Fernanda: *Gorky a Firenze nel 1907* - in: *OPL*, n. 12, pp. 65-75.
- 1048** - Olivetti, Vittoria: *La donna brucco* - in: *Mo*, n. 17, p. 8.
- 1049** - Olivetti, Vittoria: *I sogni di Jung* - in: *Mo*, n. 30, p. 8.
- 1050** - Oljača, Mladen: *Una preghiera per i miei fratelli* - Trad. di R. Braun Drachholz - Milano, Baldini e Castoldi, 1965, pp. 346.
- 1051** - Olmi, Massimo: *Il pensiero scientifico di Teilhard de Chardin* - in: *FL*, n. 42, p. 5.
- 1052** - Oman, Giovanni: rec. a: *I. Mélikoff, Abū Mushin, le «Porte-hache» du Khorassan dans la tradition épique turco-iranienne* - in: *EW*, n. 3-4, pp. 372-373.
- 1053** - Onstott, Kyle: *Mandingo* - Trad. di A. Veraldi - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 469.
- 1054** - Onufrio, Salvatore: *Attualità di Voltaire* - in: *Mo*, n. 22, pp. 9-10.
- 1055** - Orioli, Giovanni: rec. a: *P. P. Trompeo, Incontri di Stendhal* - in: *NA*, fasc. 1976, pp. 562-565.
- 1056** - Orlando, Francesco: *Su Chateaubriand e Stendhal memorialisti: ricordi d'infanzia e rivoluzione* - in: *ASNP*, fasc. I-II, pp. 51-96.
- 1057** - Orlando, Francesco: *Rousseau e la nascita di una tradizione letteraria: il ricordo d'infanzia* - in: *Be*, n. 1, pp. 11-33.
- 1058** - Orlando, Francesco: *Rousseau e la nascita di una tradizione letteraria: il ricordo d'infanzia (II)* - in: *Be*, n. 4, pp. 411-433.
- 1059** - Orsini, Lanfranco: rec. a: *R. Ellmann, James Joyce* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 155-156.
- 1060** - Orsini, Lanfranco: rec. a: *E. Mann, Il coro degli Uccelli migratori* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 157-158.
- 1061** - Ortega y Gasset, José: *La ribellione delle masse* - Intr. di S. Battaglia - Bologna, «Il mulino», 1965, pp. 181.
- 1062** - Ortolani, Benito S. J.: *Letteratura giapponese, oggi* - in: *TPr*, n. 3, pp. 370-373.
- 1063** - Ossicini, Adriano: *Valori e limiti della psicanalisi di Jung: polemica e dialogo ancora aperti* - in: *FL*, n. 23, p. 7.
- 1064** - Ovalles, Capolicán: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 294-309.
- 1065** - Pacchi, Arrigo: *Convenzione e ipotesi nella formazione della filosofia naturale di Thomas Hobbes* - Firenze, La nuova Italia, 1965, pp. XIII, 250.
- 1066** - Paci, Enzo: *Antropologia strutturale e fenomenologia* - in: *AA*, n. 88, pp. 42-54.
- 1067** - Paci, Enzo: *Antropologia ed antropologia* - in: *AA*, n. 88, pp. 70-75.
- 1068** - Paci, Enzo: *Una breve sintesi della filosofia di Whitehead* - in: *AA*, n. 90, pp. 7-16.
- 1069** - Pagetti, Carlo: *Ray Bradbury e la fantascienza americana* - in: *SA*, n. 11, pp. 409-430.
- 1070** - Pagliano-Ungari, Graziella: *Il processo surrealista contro Barrés* - in: *FL*, n. 12, p. 4.
- 1071** - Pagnini, Marcello: *Imagism* - in: *SA*, n. 11, pp. 181-196.
- 1072** - Pagnol, Marcel: *La gloire de mon père* - Intr. di E. Denina - Torino-Milano-Padova, G. B. Paravia, 1965, pp. 115.

- 1073** - Palermo, Antonio: rec. a: *A. Weiss, Le théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain* - in: *GIF*, n. 3, pp. 282-283.
- 1074** - Pall, Francisc: *I rapporti italo-albanesi intorno alla metà del secolo XV* - in: *ASPN*, vol. IV, pp. 123-226.
- 1075** - Palmiéry, René: *L'itinéraire de Saint-Exupéry* - in: *LdM*, n. 3, pp. 124-125.
- 1076** - Palmiéry, René: *Victor Hugo poète, prophète et voyant* - in: *LdM*, n. 6, pp. 257-258.
- 1077** - Palomares, Ramón: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 310-321.
- 1078** - Palumbo, Nino: «*La vera vita*» di J. Reverzy - in: *Ba*, n. 31-32, pp. 170-174.
- 1079** - Pampaloni, Geno: *Mauriac ha 80 anni: I rischi dell'orgoglio* - in: *FL*, n. 42, p. 7.
- 1080** - Pandolfi, Vito: *James Joyce e Thomas Mann sulla scena* - in: *Si*, n. 232, pp. 6-7.
- 1081** - Panichas, George A.: *D. H. Lawrence and the Ancient Greeks* - in: *EM*, n. 16, pp. 195-214.
- 1082** - Panikkar, Raimund: *Advaita e Bhakti (lettera da Vrindaban)* - Trad. di M. Riccati di Ceva - in: *Hu*, n. 10, pp. 991-1001.
- 1083** - Pantazzi, Sybille: *The Donna Laura Minghetti Leonardo: An International Mystification* - in: *EM*, n. 16, pp. 321-348.
- 1084** - Paoli, Roberto: *Unamuno, dello stile* - in: *Le*, n. 78, pp. 181-188.
- 1085** - Paoli, Rodolfo: *L'opera di Georg Heim* - in: *AL*, n. 29, pp. 125-127.
- 1086** - Paoli, Rodolfo: *Schnitzler e Hofmannsthal* - in: *AL*, n. 29, pp. 127-128.
- 1087** - Paoli, Rodolfo: *Novalis riscoperto* - in: *AL*, n. 30, pp. 103-104.
- 1088** - Paoli, Rodolfo: *Heine risorge* - in: *AL*, n. 30, pp. 104-106.
- 1089** - Paoli, Rodolfo: *Milena, l'amata di Kafka* - in: *AL*, n. 31, pp. 128-130.
- 1090** - Paoli, Rodolfo: *Walter Jens* - in: *AL*, n. 31, pp. 130-131.
- 1091** - Paoli, Rodolfo: *Nota su Georg Heym* - in: *AL*, n. 32, p. 45.
- 1092** - Paoli, Rodolfo: «*Giornata di settembre*» di Luise Rinser - in: *AL*, n. 32, p. 110.
- 1093** - Paoli, Rodolfo: *Brecht inedito* - in: *AL*, n. 32, pp. 110-111.
- 1094** - Paolini, Alcide: *Il conservatore del museo* - in: *Mo*, n. 34-35, p. 8.
- 1095** - Paolini, Alcide: *Un poeta del novecento* - in: *Mo*, n. 44, p. 9.
- 1096** - Paolini, Alcide: *La tentazione della morte* - in: *PL*, n. 184, pp. 162-165.
- 1097** - Paolini, Alcide: *Un romanzo fantastico di cinquant'anni fa* - in: *PL*, n. 188, pp. 148-151.
- 1098** - Pappacena, Enrico: *Michele Kerbaker, maestro di indologia* - in: *NA*, fasc. 1970, pp. 232-239.
- 1099** - Parazzoli, Ferruccio: *La barbarie di Tolstoj* - in: *FL*, n. 6, pp. 6-7.
- 1100** - Paronetto Valier, Marisetta: *Fin du Peuple Juif?* - in: *St*, n. 10, pp. 745-749.
- 1101** - Pasero, Nicolò: *Una nuova rivista tedesca: Kursbuch* - in: *PL*, n. 188, pp. 115-119.
- 1102** - Pasero, Nicolò: rec. a: *P. Zumthor, Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI-XIII siècles)* - in: *SF*, fasc. III, pp. 492-500.
- 1103** - Pasquale (de), Matilde: rec. a: *P. Requadt, Lichtenberg* - in: *SG*, n. 2, pp. 279-284.
- 1104** - Pasqualino, Fortunato: *Il letterato indifferente* - in: *FL*, n. 25, p. 4.
- 1105** - Passeri Pignoni, Vera: *Albert Camus, uomo in rivolta* - Bologna, Cappelli, 1965, pp. 438.
- 1106** - Passerin, Ettore: *Una antologia di Barth* - in: *St*, n. 6, pp. 420-422.
- 1107** - Passerini, Ettore: *La storia e lo storico* - in: *St*, n. 8, pp. 539-543.
- 1108** - Passerini, Luisella: rec. a: *D. G.*

- Charlton, Secular Religions in France* - in: *RF*, n. 1, pp. 81-83.
- 1109** - Pasternák, Boris: *Lettere inedite a Jacqueline de Proyart* - in: *EL*, n. 33, pp. 31-34.
- 1110** - Pater, Walter: *Ritratti immaginari* - A cura di M. Praz - Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1964, pp. 168.
- 1111** - Paulhan, Jean: *Il Guerriero diligente* - Trad. di D. Rigo Bienaimé - in: *AL*, n. 31, pp. 43-75.
- 1112** - Paz, Octavio: *Libertà sulla parola* - Trad. di G. Bellini - Intr. di G. Bellini - Parma, Guanda, 1965, pp. XIX, 225.
- 1113** - Peconi, Antonio: rec. a: *J. Ferrer-Vidal Turull, Caza Mayor* - in: *Ba*, n. 31-32, pp. 193-194.
- 1114** - Peconi, Antonio: rec. a: *C. Laforet, Insolación* - in: *Ba*, n. 31-32, pp. 195-197.
- 1115** - Peconi, Antonio: rec. a: *J. A. Maravall, El mundo social de la Celestina* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 159-160.
- 1116** - Peconi, Antonio: rec. a: *L. Goytisolo, Las mismas palabras* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 161-162.
- 1117** - Peignot, Jerome: *Michel Leiris, l'etnografo di se stesso* - in: *FL*, n. 15, pp. 5-10.
- 1118** - Pellegrini, Alessandro: *L'opera critica di Edmund Wilson* - in: *OPL*, n. 4, pp. 69-96.
- 1119** - Pellegrini, Carlo: *Sismondi e Michelet: storia di un'amicizia (con lettere inedite)* - in: *SF*, fasc. I, pp. 25-40.
- 1120** - Pellegrini, Giovanni B.: *Noterelle di fonetica arabo-romanza* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 429-441.
- 1121** - Pellegrini, Giuliano: *La fine di una tradizione in Inghilterra al tempo di Carlo I* - in: *RLMC*, fasc. 3, pp. 165-210.
- 1122** - Penchienati, Carlo: *I giustiziati accusano. Brigate internazionali in Spagna* - Roma, Stab. Arte della stampa, 1965, pp. 191.
- 1123** - Pensa, Mario: «*A proposito del Vicario*» - in: *Pr*, n. 6, pp. 18-20.
- 1124** - Pensa, Mario: *Due prospettive sulla storia: Vico e Marx* - in: *Ve*, n. 3, pp. 309-322.
- 1125** - Penzo, Giorgio: *La «Vorstellung» (presentazione) in Heidegger e l'«Assimilatio» in S. Tommaso* - in: *SP*, n. 1, pp. 65-107.
- 1126** - Penzo, Giorgio: rec. a: *E. Schöffer, Die Sprache Heideggers* - in: *SP*, n. 1, pp. 168-169.
- 1127** - Penzo, Giorgio: rec. a: *O. Pöggeler, Der Deukweg Martin Heideggers* - in: *SP*, n. 1, pp. 169-171.
- 1128** - Pepe, Luigi: rec. a: *J.-B. Bossuet, Platon et Aristote* - in: *GIF*, n. 3, pp. 283-284.
- 1129** - Perasso Galardi, Eugenia: *Sulla filosofia morale di Malebranche* - in: *Hu*, n. 9, pp. 897-901.
- 1130** - Pereira, Gustavo: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 322-329.
- 1131** - Pérez Perdomo, Francisco: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 330-333.
- 1132** - Permoli, Piergiovanni: *La «Bovary» della McCarthy* - in: *Cc*, n. 2, pp. 85-88.
- 1133** - Permoli, Piergiovanni: *La Parigi di Radiguet* - in: *Cc*, n. 3-4, pp. 75-80.
- 1134** - Permoli, Piergiovanni: *L'avventura di Alain Fournier* - in: *Cc*, n. 5-6, pp. 69-72.
- 1135** - Perna, Gianni: *Aspetti della santità in Bernanos* - in: *VP*, n. 4, pp. 280-284.
- 1136** - Perosa, Sergio: *Postilla all'inizio di «The Waste Land»* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 99-106.
- 1137** - Perrault, Charles: *Storie del tempo che fu* - Trad. di M. Mattolini - Milano, Mondadori, 1965, pp. 155.
- 1138** - Perret, Jacques: *L'amour romanesque chez Virgile* - in: *Ma*, fasc. I, pp. 3-18.
- 1139** - Perrone Capano, Renato: *La luminosa «armée des ombres»* - in: *NS*, n. 71, pp. 112-116.

- 1140** - Perrot, Jean: *La linguistica* - Trad. di A. Severino - Firenze, Valmartina, 1964, pp. 127.
- 1141** - Petöfi, Sándor: *Poesie* - A cura di F. Tempesti - Milano, Nuova Accademia, 1965, pp. 159.
- 1142** - Petterlini, Arnaldo: *Jules Lequier e il problema della libertà* - in: *RFN*, fasc. II-III, pp. 239-270.
- 1143** - Petterlini, Arnaldo: rec. a: X. Tilliet, *Jules Lequier ou le tournoiement de la liberté* - in: *RFN*, fasc. II-III, pp. 370-373.
- 1144** - Petterlini, Arnaldo: *Jules Lequier e la filosofia della libertà* - in: *RFN*, fasc. VI, pp. 786-807.
- 1145** - Pézard, André: *Ce qui gronde en l'éternel* - in: *SD*, n. 42, pp. 207-233.
- 1146** - Piana, Giovanni: *Esistenza e storia negli inediti di Husserl* - Pref. di E. Paci - Milano, Lampugnani Nigri, 1965, pp. XVI, 114.
- 1147** - Piana, Giovanni: *Una critica sociologica a Marx* - in: *AA*, n. 86, pp. 52-60.
- 1148** - Piano, Stefano: rec. a: S. Niyogi, *A Critical Study of the Nivids* - in: *EW*, n. 1-2, pp. 125-126.
- 1149** - Piano Mortari, Vincenzo: *Riforma ed età moderna* - in: *Mo*, n. 14, pp. 9-10.
- 1150** - Picchi, Mario: *Spunti americani in autori italiani* - in: *NA*, fasc. 1979, pp. 385-388.
- 1151** - Picchi, Mario: *Il sogno di Norman Mailer* - in: *OA*, n. 7, pp. 277-278.
- 1152** - Piemontese, Angelo: *La moderna terminologia della lotta tradizionale persiana* - in: *OM*, n. 7-8-9, pp. 786-801.
- 1153** - Pieresca, Bruna: *La nobiltà francese del primo Seicento vista da alcuni autori dell'epoca* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 107-126.
- 1154** - Pignatelli, Luigi: rec. a: R. P. Rao, *Portuguese Rule in Goa* - in: *EW*, n. 1-2, pp. 120-121.
- 1155** - Pignatelli, Tommaso: *Vasile Alecsandri e le origini del teatro romeno* - Taranto, Athena, 1964, pp. 83.
- 1156** - Pil'njak, Boris (Boris Andrevič Volgau): *Mogano... e altri racconti e romanzi brevi* - A cura di M. Olsonfieva - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 308.
- 1157** - Pincin, Carlo: rec. a: F. Raab, *The English Face of Machiavelli - A changing Interpretation* - in: *GSLI*, fasc. 437, pp. 107-110.
- 1158** - Pinget, Robert: *Qui o altrove, Arcicaso, L'ipotesi* - Trad. di C. Cignetti - Torino, Einaudi, 1965, pp. 120.
- 1159** - Pinna, Mario: rec. a: J. Guillén, *...Que van a dar en la mar* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 443-449.
- 1160** - Pisanti, Tommaso: rec. a: H. Melville, *Mardi, H. James, I romanzi* - in: *NA*, fasc. 1978, pp. 276-278.
- 1161** - Più (Le) *belle pagine della letteratura polacca* - A cura di M. Bormioli - Milano, Mondadori, 1965, pp. 296.
- 1162** - Pivano, Fernanda: *Il romanzo di Venezia* - in: *Mo*, n. 20, pp. 9-10.
- 1163** - Pivano, Fernanda: *La favola di Ginsberg* - in: *Mo*, n. 48, p. 10.
- 1164** - Pizzorusso, Arnaldo: *Arte retorica e « conoscenza di sé » nel pensiero di François Lamy* - in: *ASNP*, fasc. III-IV, pp. 193-220.
- 1165** - Poe, Edgar Allan: *Racconti straordinari* - A cura di A. Gianni - Firenze, La nuova Italia, 1965, pp. 214.
- 1166** - Poe, Edgar Allan: *Il corvo, altre poesie e la filosofia della composizione...* - A cura di F. De Poli - Intr. di C. Baudelaire - Parma, Guanda, 1965(?), pp. 127.
- 1167** - Poe, Edgar Allan: *Quattro liriche* - Trad. di V. Brancati - in: *Pr*, n. 8-9, p. 10.
- 1168** - *Poesia degli ultimi americani* - A cura di F. Pivano - Trad. di G. Saponaro, F. Pivano, M. Rossi - Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 540.
- 1169** - *Poetas uruguayos contemporáneos* - A cura di H. E. Pedemonte - Milano-Varese, Ist. editoriale cisalpino, 1965, pp. 117.

- 1170** - Poeti giapponesi moderni - A cura di L. Magnino - in: *Pr*, n. 6, pp. 11-12.
- 1171** - Polato, Franco: rec. a: *G. Forni, La filosofia della storia nel pensiero politico di J. Mantain* - in: *SP*, n. 3, pp. 524-526.
- 1172** - Poli, Annarosa: rec. a: *P. Ver- nois, Le roman rustique de George Sand à Ramuz: ses tendances et son évolution* - in: *SF*, fasc. III, pp. 514-515.
- 1173** - Popkin, Richard H.: *The Tradi- tionalism, Modernism and Scepticism of René Rapin* - Torino, Edizioni di Filo- sofia, 1964, pp. 16.
- 1174** - Poppe, Erich: *Osservazioni sul- l'origine dei cognomi in -i* - in: *SFI*, vol. XXIII, pp. 251-298.
- 1175** - Popper, Jacob: *La ribellione della « vecchia guardia » nella poesia romena* - in: *FL*, n. 20, pp. 4-10.
- 1176** - Popper, Jacob: *Lettera aperta a Evtuscenko* - in: *FL*, n. 21, pp. 1-2.
- 1177** - Popper, Jacob: *Valery Tarsis rin- chiuso in manicomio per un racconto pub- blicato all'estero* - in: *FL*, n. 22, pp. 6-10.
- 1178** - Popper, Jacob: *La poesia dell'altra Russia* - Trad. di J. Popper, L. D'Erasmus - in: *FL*, n. 22, pp. 6-10.
- 1179** - Popper, Jacob: *Mihajlov, un ot- timista imbarazzante* - in: *FL*, n. 36, pp. 1-10.
- 1180** - Popper, Jacob: *Bulatovic: l'eroe a cavallo dell'asino* - in: *FL*, n. 43, p. 4.
- 1181** - Popper, Jacob: *Con chi siete voi, maestri della cultura?* - in: *FL*, n. 45, p. 6.
- 1182** - Porena, Ida: *Paul Celan. Preli- minari per un'indagine* - in: *SG*, n. 2, pp. 238-256.
- 1183** - Porena, Ida: rec. a: *R. Baum- gart, Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Mann* - in: *SG*, n. 2, pp. 292-296.
- 1184** - Potocki, Jan: *Manoscritto trovato a Saragozza* - Testo di R. Caillois - Mi- lano, Adelphi, 1965, pp. XXXII, 255.
- 1185** - Poulet, Georges: *Saggio sulla cri- tica francese contemporanea* - in: *AL*, n. 29, pp. 19-43.
- 1186** - Pound, Ezra: *Lettere sul tradurre poesia* - in: *Vr*, n. 19, pp. 16-21.
- 1187** - Pozzan, Anna Maria: *Brecht e il comunismo* - in: *Cc*, n. 1, pp. 106-109.
- 1188** - Pozzo, Gianni M.: rec. a: *G. Uscatescu, Seneca, nuestro contemporáneo* - in: *SP*, n. 2, pp. 353-354.
- 1189** - Prampolini, Giacomo: *Genit Achtenberg* - in: *Le*, n. 74-75, pp. 86-89.
- 1190** - Praz, Mario: *Storia della lettera- tura inglese...* - Firenze, Sansoni, 1965, pp. 757.
- 1191** - Praz, Mario: *Critica mitografica* - in: *Be*, n. 6, pp. 664-670.
- 1192** - Praz, Mario: *La figura del ne- vrotico nella letteratura* - in: *CS*, n. 16, pp. 46-59.
- 1193** - Praz, Mario: *Oscar Wilde nel giu- dizio degli inglesi d'oggi* - in: *FL*, n. 4, p. 8.
- 1194** - Praz, Mario: *Collezionisti e cata- loghi di libri* - in: *RCCM*, n. 1-3, vol. II, pp. 881-898.
- 1195** - Praz, Mario: *Thomas Stearns Eliot* - in: *TPr*, n. 2, pp. 87-163.
- 1196** - Prévert, Jacques: *Storie e altre storie* - A cura di Ivo Margoni - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. X, 256.
- 1197** - Price, Henry Habberley: *Pensie- ro ed esperienza* - A cura di Domenico Pesce - Trad. di R. Piovesan - Milano, Fab- bri, 1965(?), pp. 412.
- 1198** - Prini, Pietro: *Linguaggio, tecno- logia e psicanalisi* - in: *St*, n. 4, pp. 300-306.
- 1199** - Procacci, Giuliano: rec. a: *F. Raab, The english face of Machiavelli. A chang- ing interpretation 1500-1700* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 975-981.
- 1200** - Proust, Marcel: *Giornate di let- tura* - Milano, Il saggiatore, 1965, pp. 357.
- 1201** - Prunai, Giulio: rec. a: *F. Ruiz Martin, Lettres marchandes échangées en- tre Florence et Medina del Campo* - in: *ASI*, fasc. 446, pp. 240-242.
- 1202** - Puccini, Dario: *I villancicos di Sor Juana Inés de la Cruz* - Roma, Tip. Coppitelli, 1964, pp. 42.

- 1203** - Pupi, Angelo: rec. a: *V. Verra, F. H. Jacobi dall'Illuminismo all'Idealismo* - in: *RFN*, fasc. VI, pp. 878-880.
- 1204** - Puppo, Mario: *Fortune (e sfortune) critiche del romanticismo* - in: *St*, n. 11, pp. 759-765.
- 1205** - Purdy, James: *Malcolm* - Trad. di F. Bossi - Torino, Einaudi, 1965, pp. 232.
- 1206** - Puškin, Aleksandr Sergeevič: *I racconti* - Trad. di G. L. Pacini - Milano, Edizioni per il Club del libro, 1965, pp. 467.
- 1207** - Puškin, Aleksandr Sergeevič: *Teatro e favole* - Trad. di T. Landolfi - Milano, A. Mondadori, 1965, pp. 406.
- 1208** - Puškin, Aleksandr Sergeevič: *La figlia del capitano* - Trad. di V. Piccoli - Pref. di L. Ginzburg - Roma, Editori riuniti, 1965, pp. 192.
- 1209** - Puškin, Aleksandr Sergeevič: *La figlia del capitano* - A cura di D. Giampieri - Firenze, La nuova Italia, 1965, pp. XIV, 141.
- 1210** - Puškin, Aleksandr Sergeevič: *La figlia del capitano* - Trad. di A. Sangioanni - Milano, Libritalia, 1965, pp. 141.
- 1211** - Puškin, Aleksandr Sergeevič: *La figlia del capitano* - Trad. di A. Polledro - Torino, Ilte, 1965, pp. 63.
- 1212** - Pynchon, Thomas: *V* - Trad. di L. M. Johnson - Milano, Bompiani, 1965, pp. 551.
- 1213** - Quattrocchi, Luigi: *Il teatro di Johann Elias Schlegel* - Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. 140.
- 1214** - Quattrocchi, Luigi: rec. a: *G. Halm, Die Einheit des Ackermann aus Böhmen Studien zur Komposition* - in: *SG*, n. 3, pp. 409-413.
- 1215** - Quattrocchi, Luigi: rec. a: *G. Wicke, Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Versuch einer Typologie* - in: *SG*, n. 3, pp. 421-424.
- 1216** - Quevedo y Villegas (de), Francisco: *Sonetti amorosi e morali* - A cura di V. Bodini - Torino, Einaudi, 1965, pp. 79.
- 1217** - Quoniam, Théodore: *Péguy tra noi* - Pref. di H. Massis - Roma, G. Volpe, 1965, pp. 182.
- 1218** - Raboni, Giovanni: rec. a: *R. Frost, Conoscenza della notte* - in: *Pai*, n. 30, pp. 75-76.
- 1219** - *Racconti cinesi contemporanei* - A cura di P. Gigliesi - Bari, Leonardo da Vinci, 1964, pp. 288.
- 1220** - Radnóti, Miklos: *Ora la morte è un fiore di pazienza, e altre poesie* - Nota di N. Risi - in: *EL*, n. 33, pp. 24-30.
- 1221** - Raffler Engel (von), Walburga: *Linguistica e cultura moderna* - in: *Mu*, n. 3, pp. 273-276.
- 1222** - Rafroidi, Patrick: *John Steinbeck* - Trad. di G. Bendiscioli - Torino, Borla, 1965, pp. 193.
- 1223** - Rahner, Karl: *Hans Urs von Balthasar* - Trad. di G. Colombi - in: *Hu*, n. 8, pp. 879-885.
- 1224** - Raimondo, Mario: *Eliot e il rito del palcoscenico* - in: *FL*, n. 2, p. 9.
- 1225** - Ramous, Osvaldo: *Oltre il varco aperto da Andrić* - in: *FL*, n. 22, p. 4.
- 1226** - Ramous, Osvaldo: *Voci nuove della poesia slovena* - in: *FL*, n. 44, p. 4.
- 1227** - Ramous, Osvaldo: *Le inquietudini di un poeta dal « sangue coagulato »* - in: *FL*, n. 51, p. 4.
- 1228** - Randelli Romano, Fiorenza: *La poesia di Carrillo attraverso i sonetti* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 451-471.
- 1229** - Ratner, Marc: *The Constructed Vision: The Fiction of John Hawkes* - in: *SA*, n. 11, pp. 345-358.
- 1230** - Rebois, Henri: *Une émouvante évocation de Gabriel D'Annunzio à la villa Médicis* - in: *QD*, fasc. XXXII-XXXIII, pp. 368-372.
- 1231** - Rebora, Roberto: *T. S. Eliot, ricerca di un linguaggio* - in: *Si*, n. 226, pp. 4-10.
- 1232** - Regina, Umberto: rec. a: *G. Vattimo, Essere, storia e linguaggio in Heidegger* - in: *RFN*, fasc. II-III, pp. 377-383.
- 1233** - Remarque, Erich Maria: *La notte di Lisbona* - Trad. di E. Pocar - Milano, Mondadori, 1965, pp. 307.

- 1234** - Renard, Jules: *Poil de carotte* - Intr. di P. Cogy - Roma, A. Signorelli, 1965, pp. 166.
- 1235** - Rendi, Aloisio: rec. a: *G. Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung; Briefwechsel zwischen Klopstock und die Grafen Stolberg* - in: *SG*, n. 1, pp. 139-146.
- 1236** - Rendi, Aloisio: *Lirica religiosa di Klopstock: i «Geistliche Lieder» e gli inni* - in: *SG*, n. 2, pp. 182-200.
- 1237** - Rendi, Aloisio: rec. a: *W. Bau-singer, Studien zu einer historisch. Kritischen Ausgabe von Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»* - in: *SG*, n. 2, pp. 285-291.
- 1238** - Renzi, Emilio: *Sulla nozione di inconscio in Lévi-Strauss* - in: *AA*, n. 88, pp. 55-61.
- 1239** - Repetto, Arrigo: *Letteratura e società nel Portogallo di oggi (1865-1964)* - Torino, ERI, 1965, pp. 206.
- 1240** - Reverdy, Pierre: «*Quelques poèmes*» - A cura di F. Cavallo - in: *FL*, n. 26, pp. 6-7.
- 1241** - Rheinfelder, Hans: *Dante in Germania* - in: *Ve*, n. 3, pp. 267-282.
- 1242** - Rhodes, D. E.: *The Early Bibliography of Southern Italy, IX* - in: *Bi*, n. 1, pp. 125-132.
- 1243** - Ribeiro, Julio: *Carne inquieta* - Trad. di O. Cecchi - Firenze, Arno, 1965, pp. 228.
- 1244** - *Ribelli (I) della tradizione inglese* - A cura di A. Bronda, L. Grosso - in: *TPr*, n. 3, pp. 197-334.
- 1245** - Ricca Suga, Atsuko: *La porta chiusa del romanziere Kobo Abe* - in: *FL*, n. 24, p. 4.
- 1246** - Richter, Mario: rec. a: *E. Balmas, Un poeta del Rinascimento francese. Etienne Jodelle: la sua vita, il suo tempo* - in: *SF*, fasc. II, pp. 297-299.
- 1247** - Riese Hubert, Renée: rec. a: *D. Grossvogel, Brecht, Ionesco, Beckett, Genet, four Playwrights and a Postscript; L. Pranko, Avant-Garde, the Experimental Theater in France; M. Esslin, The Theatre of the Absurd; J. Guicharnaud, Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett* - in: *SF*, 1965, fasc. I, pp. 119-122.
- 1248** - Rigobello, Armando: *Albert Camus* - Napoli, Ist. editoriale del Mezzogiorno, 1963, pp. 123.
- 1249** - Rigo Bienaimé, Dora: *A proposito de «Il Guerriero diligente» di Jean Paulhan* - in: *AL*, n. 31, pp. 76-84.
- 1250** - Rimaneli, Giose: *Dall'azione di Bruto al destino di Amleto* - in: *Dr*, n. 340, pp. 38-41.
- 1251** - Rimbaud, Arthur: *Opere* - A cura di Ivo Margoni - Milano, Feltrinelli, 1964, pp. LII, 498.
- 1252** - Ripellino, Angelo M.: *K. S. Stanislavskij* - in: *RS*, n. 4, pp. 5-7.
- 1253** - Ripellino, Angelo M.: *V. E. Mejerchold* - in: *RS*, n. 4, pp. 45-48.
- 1254** - Ripellino, Angelo M.: *A. Tairov* - in: *RS*, n. 4, pp. 109-110.
- 1255** - *Riscoperta (La) di Maritain - Dibattito tra: A. Pavan, A. Rigobello, P. Valori, E. Balducci e P. M. Toesca* - in: *FL*, n. 15, pp. 6-7.
- 1256** - Ristić, Marko: *Le sentier de l'être* - in: *Com.*, n. 28, pp. 173-177.
- 1257** - Ritter Santini, Lea: *Accademici in Germania* - in: *Mu*, n. 5, pp. 513-517.
- 1258** - Riva, Franco: *Intorno alla «Gioventù assurda»* - in: *Hu*, n. 5, pp. 486-490.
- 1259** - Riviero, Emanuele: *Il pensiero di Ludovico Wittgenstein* - Napoli, Libreria scientifica editrice, 1965(?), pp. 390.
- 1260** - Robbe-Grillet, Alain: *Il nouveau roman* - Intr. di L. De Maria - Trad. di L. De Maria, M. Militello - Milano, Sugar, 1965, pp. 172.
- 1261** - Roberts, William: *Berni's «Malo Alloggio» Motif in Saint-Amant* - in: *SF*, fasc. III, pp. 465-471.
- 1262** - Robinson, Edwin Arlington: *Uomini e ombre* - A cura di A. Giuliani - Milano, Mondadori, 1965, pp. 161.
- 1263** - Rohlfs, Gerhard: *Appunti per un vocabolario storico della lingua italiana* - in: *RCCM*, n. 1-3, vol. II, pp. 938-947.

- 1264** - Rolland, Romain: *Al di sopra della mischia* - Milano, Fabbri, 1965, pp. 475.
- 1265** - Romanò, Angelo: *Rozewicz il caposcuola* - in: *FL*, n. 3, p. 3.
- 1266** - Romanò, Angelo: *Murilo Mendes, il drago e la vergine* - in: *FL*, n. 8, p. 3.
- 1267** - Romano, Giorgio: *L'occidente di Martin Buber* - in: *FL*, n. 25, pp. 1-2.
- 1268** - Romano Colangeli, Maria: *José Luis Hidalgo, poeta della morte* - Bologna, R. Petron, 1965, pp. 219.
- 1269** - Romano Colangeli, Maria: *Voci femminili della lirica spagnola del '900* - Bologna, Pàtron, 1964, pp. 1210.
- 1270** - Romano Colangeli, Maria: rec. a: *J. Cruset, Personajes definitivos: «R. Menéndez Pidal, un romanista universal»* in: *QIA*, n. 30-32, pp. 473-478.
- 1271** - Ronfani, Ugo: «*America*» di *Kajka* - in: *Dr*, n. 343-344, pp. 66-70.
- 1272** - Roover (de), Raymond: *Gli antecedenti del Banco Mediceo e l'azienda bancaria di messer Vieri di Cambio de' Medici* - in: *ASI*, fasc. 445, pp. 3-13.
- 1273** - Roover (de), Raymond: *Cosimo de' Medici come banchiere e mercante* - in: *ASI*, fasc. 448, pp. 467-479.
- 1274** - Rops, Daniel: *Kierkegaard, un Pascal protestante* - in: *FL*, n. 31, p. 7.
- 1275** - Rosa, Pasquale: *Il pensiero filosofico e pedagogico di G. Locke* - Napoli, Ist. editoriale del Mezzogiorno, 1965, pp. 50.
- 1276** - Rosa, João Guimarães: *Corpo di ballo* - Trad. di E. Bizzarri - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 662.
- 1277** - Rosati, Salvatore: *Una storia di San Francisco* - in: *Mo*, n. 37, p. 8.
- 1278** - Rosati, Salvatore: *Mondo morale e mondo poetico nell'opera di Shakespeare* - in: *SG*, n. 2, pp. 249-258.
- 1279** - Rose, Ernst: *La letteratura tedesca* - Trad. di P. Cabibbo - Milano, Garzanti, 1965, pp. 391.
- 1280** - Rosenberg, Harold: *La tradizione del nuovo* - Pref. di G. P. Brega - Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 238.
- 1281** - Rosenblat, Angel: *Las novísimas normas ortográficas de la Academia* - in: *LdM*, n. 1, pp. 22-23.
- 1282** - Rosmini Serbati, Antonio: *Hegel e la dialettica* - A cura di M. Lo Spisa - Firenze, G. De Bono, 1965, pp. 60.
- 1283** - Ross, Alan: *Poesie dall'Italia* - Trad. di G. Falzoni - in: *EL*, n. 34, pp. 112-113.
- 1284** - Rosselli, Ferdinando: *Tre romanzi di guerra spagnoli* - in: - *RLMC*, fasc. 2, pp. 123-138.
- 1285** - Rossi, Aldo: *Mounin, sulla tradizione* - in: *PL*, n. 184, pp. 144-150.
- 1286** - Rossi, Aldo: «*Communications*» - in: *PL*, n. 188, pp. 132-137.
- 1287** - Rossi, Franca: *Le prime relazioni inglesi sulla Virginia* - in: *SA*, n. 11, pp. 7-42.
- 1288** - Rossi, Giuseppe Carlo: *Lirica moderna portoghese* - in: *NA*, fasc. 1975, pp. 413-418.
- 1289** - Rossi, Giuseppe Carlo: *Letteratura portoghese contemporanea: la prosa narrativa femminile* - in: *NA*, fasc. 1972, pp. 562-567.
- 1290** - Rossi, Teresa Maria: rec. a: *W. Beinhauer, El español coloquial* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 167-169.
- 1291** - Rosso, Corrado: rec. a: *R. Petitbon, L'influence de la pensée religieuse indienne dans le Romantisme et le Parnasse: Jean Lahor* - in: *SF*, fasc. I, pp. 116-118.
- 1292** - Roth, Philip: *Lasciarsi andare* - Trad. di E. Capriolo - Milano, Bompiani, 1965, pp. 696.
- 1293** - Rousseau, George S.: *Seven Types of «Iliad»* - in: *EM*, n. 16, pp. 143-168.
- 1294** - Roussel, Jean: *Charles Péguy* - Trad. di A. Pagano - Torino, Borla, 1965, pp. 164.
- 1295** - Rudkin, David: *Prima che venga notte* - in: *Si*, n. 230, pp. 58-74.
- 1296** - Ruesch, Hans: *Paese dalle ombre corte* - Trad. di N. Hercus - Milano, Garzanti, 1965, pp. 310.
- 1297** - Ruffini, Nina: *Il principe Eugenio* - in: *Mo*, n. 13, pp. 9-10.

- 1298** - Ruffini, Nina: *La dama in nero* - in: *Mo*, n. 47, p. 9.
- 1299** - Rupolo, Wanda: rec. a: *J. Dubois, Romanciers français de l'Instantané au XIXe siècle* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 158-160.
- 1300** - Russell, Bertrand: *I problemi della filosofia...* - Trad. di E. Spagnol - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 192.
- 1301** - Saarbùrg (von), Friedrich: *Der Endkrist des Friedrich von Saarbùrg und die andem Inedita des Cod. Vind. 1885* - A cura di U. Schwab - Napoli, La buona stampa, 1964, pp. 112.
- 1302** - Sabatini, Angelo: *La scoperta dell'ontologia linguistica nella linea moderna e l'idea di una fine della poesia* - in: *Cc*, n. 2, pp. 13-36.
- 1303** - Sade (de) Marquis, Donatien - A. F.: *Un Orlando furioso* - Trad. di G. P. Brega - in: *Sì*, n. 230, pp. 4-6.
- 1304** - Sagan, Françoise: *La disfatta* - Trad. di A. Dell'Orto - Milano, Bompiani, 1965, pp. 242.
- 1305** - Sagan, Françoise (Françoise Quoi-rez): *I violini talvolta, L'abito lilla di Valentine...* - Trad. di F. Genovese - Milano, Bompiani, 1965, pp. 179.
- 1306** - Saint-Exupéry (de), Antoine: *Il piccolo principe* - Trad. di E. Tantucci Bruzzi - Roma, Hesperia, 1964, pp. 82.
- 1307** - Saint-Exupéry (de), Antoine: *Pilote de guerre* - Intr. di M. Di Mauro - Roma, A. Signorelli, 1965, pp. 172.
- 1308** - Saint-John Perse: *Grand'età, eccoci qui* - in: *FL*, n. 34, pp. 86-88.
- 1309** - Samonà, Carmelo: *Profilo di storia della lettura spagnola* - Roma, Veschi, 1965, pp. 182.
- 1310** - Samonà, Carmelo: *La prudencia en la mujer e i problemi del dramma storico barocco* - Roma, E. De Santis, 1965, pp. 205.
- 1311** - Samonà, Carmelo: *Su un passo dell'«Arte nuevo» di Lope* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 135-146.
- 1312** - Sánchez Ferlosio, Rafael: *E il cuore caldo* - Trad. di G. Cintioli - in: *PL*, n. 186, pp. 102-110.
- 1313** - Sánchez Peláez, Juan: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 334-339.
- 1314** - Sancipriano, Mario: *L'«Urkind» di Husserl* - in: *AA*, n. 86, pp. 7-26.
- 1315** - Sand, George: *La palude del diavolo* - Trad. di L. Bellavita - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 142.
- 1316** - Sandburg, Carl: *Abramo Lincoln* - Trad. di M. Sofri Innocenti - Bologna, Il mulino, 1965, pp. X, 1002.
- 1317** - Sanoja Hernández, Jesús: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 340-347.
- 1318** - Santandrea, Stefano: *Languages of the Banda and Zende groups* - Napoli, Ist. universitario orientale, 1965, pp. 254.
- 1319** - Santinello, Giovanni: *Metafisica e critica in Kant* - Bologna, Pàtron, 1965, pp. VII, 353.
- 1320** - Santonastasio, Giuseppe: *La società di Saint-Simon* - in: *Mo*, n. 45, p. 8.
- 1321** - Santucci, Antonio: *Augusto Comte* - Bologna, Tip. Compositori, [1965?], pp. 13.
- 1322** - Santucci, Antonio: *L'umanismo scettico di David Hume* - Bologna, Zanichelli, 1965, pp. VII, 229.
- 1323** - Santucci, Antonio: *Hume e i «philosophes»* - in: *RF*, n. 2, pp. 150-177.
- 1324** - Saponi, Armando: *Yves Renouard, uno storico amico dell'Italia* - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 385-394.
- 1325** - Sarkadi, Imre: *Un inedito: La pelle del satiro* - A cura di M. Dallos e G. Toti - in: *Ga*, fasc. 3-4, pp. 139-150.
- 1326** - Sartre, Jean Paul: *Baudelaire* - Trad. di I. Dorca - Milano, Il saggia-tore, 1965, pp. 176.
- 1327** - Sartre, Jean Paul: *L'ingranaggio* - Milano, Mursia, 1965, pp. 120.
- 1328** - Sartre, Jean Paul: *Le mosche, Porta chiusa* - Trad. di G. Lanza, M. Bon-tempelli - Milano, Bompiani, 1965, pp. 166.

- 1329** - Savonuzzi, Claudio: *Valéry venti anni dopo* - in: *Mo*, n. 45, p. 8.
- 1330** - Scalamandrè, Raffaele: *Le Clézio romanziere d'avanguardia* - in: *Ics*, n. 11-12, p. 365.
- 1331** - Scaligero, Massimo: rec. a: *Maleisia, Poesie e leggende a c. di A. Bausani* - in: *EW*, n. 3-4, pp. 373-374.
- 1332** - Scaligero, Massimo: rec. a: *H. Corbin, Histoire de la philosophie islamique* - in: *EW*, n. 3-4, pp. 375-376.
- 1333** - Scaligero, Massimo: rec. a: *G. K. Piovesana, Recent Japanese Philosophical Thought 1862-1962* - in: *EW*, n. 3-4, pp. 381-383.
- 1334** - Scalise, Anna Maria: *T. S. Eliot: due composizioni « natalizie »*. « *La Coltivazione degli Alberi di Natale* » e « *Il viaggio dei Magi* » - in: *VP*, n. 1, pp. 30-34.
- 1335** - Scarcia, Gianroberto: *An Illusory Problem: the Text of the Ta' rīkh-i Sīstān* - in: *EW*, n. 3-4, pp. 277-280.
- 1336** - Scarcia, Gianroberto: *Sguardo alla lirica tagica* - in: *OM*, n. 3, pp. 244-272.
- 1337** - Scarpati, Claudio: *Il dramma di Péguy: contraddizione o fedeltà?* - in: *VP*, n. 7-8, pp. 585-592.
- 1338** - Scève, Maurice: *Opere poetiche minori* - Napoli, Liguori, 1965, pp. 312.
- 1339** - Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Sistema dell'idealismo trascendentale* - Trad. di M. Losacco - Bari, Laterza, 1965, pp. 310.
- 1340** - Schiller, Friedrich: *La passeggiata* - Intr. e trad. di L. Boccalatte - Milano, Ceschina, 1965, pp. 87.
- 1341** - Schiller, Friedrich: *Il guanto* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 106-108.
- 1342** - Schlegel, Friedrich: *Alarcos* - Intr. e Trad. di A. Escher - Padova, CEDAM, 1965, pp. 171.
- 1343** - Schmidt, Arno: *Alessandro o della verità* - Trad. di E. Picco - Torino, Einaudi, 1965, pp. 257.
- 1344** - Schneider Graziosi, Raffaele: *Umanesimo ed esistenzialismo di Miguel de Unamuno* - Milano, Gastaldi, 1965, pp. 99.
- 1345** - Schür, Friedrich: *Mundartliche Gliederungen im Romagnolisch - Nordumbrisch - Aretinischen Raum* - in: *RCCM*, n. 1-3, vol. II, pp. 1016-1024.
- 1346** - Scivoletto, Nino: rec. a: *M. V. Albrecht, Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik* - in: *GIF*, n. 4, pp. 370-371.
- 1347** - Scivoletto, Nino: rec. a: *T. Janson, Latin prose prefaces. Studies in literary conventions* - in: *GIF*, n. 4, pp. 375-377.
- 1348** - Scott, Walter: *Ivanhoe* - Trad. di L. Ottino Foglino - Milano, AMZ, 1965, pp. 142.
- 1349** - Scott, Walter: *Ivanhoe* - Versione di S. Palazzi - Intr. e note di E. Oddone - Milano-Messina, Principato, 1965, pp. 264.
- 1350** - Scovazzi, Marco: rec. a: *P. Scardigli, Lingua e storia dei Goti* - in: *SG*, n. 1, pp. 123-130.
- 1351** - Scudieri Ruggieri, Jole: *Stilistica e stile nell'« Arcadia » di Lope* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 159-181.
- 1352** - Secci, Lia: *I primi drammi di H. H. Jahn* - in: *RLMC*, fasc. 1, pp. 45-52.
- 1353** - Seelmann-Eggebert, Ulrich: *Dalla sacra rappresentazione all'inno nazista* - in: *Si*, n. 228, pp. 11-13.
- 1354** - Seelmann-Eggebert, Ulrich: *Il Teatro della crudeltà in Germania* - in: *Si*, n. 230, pp. 75-77.
- 1355** - Segert, Stanislav: *Aim and Terminology of Semitic Comparative Grammar* - in: *RSO*, fasc. I, pp. 1-8.
- 1356** - Segre, Cesare: *Il « Libro de buen amor »* - in: *AL*, n. 31, pp. 138-141.
- 1357** - Segre, Cesare: *Due appunti su Antonio Machado* - in: *QIA*, n. 30-32, pp. 147-157.
- 1358** - Sëmin, Vitalij: *Sette in una casa* - Trad. di C. Coisson - [Torino], Einaudi, 1965, pp. 207.
- 1359** - Sënart, Philippe: *Eugène Ionesco* - Torino, Borla, 1965, pp. 161.
- 1360** - Serpieri, Alessandro: rec. a: *H. Roth, Chiamalo sonno* - in: *Po*, n. 2, pp. 249-251.

- 1361** - Serpieri, Alessandro: *Poesia anglo-americana* - in: *Po*, n. 10, pp. 1316-1324.
- 1362** - *Sette poesie ungheresi* - in: *Po*, n. 8-9, pp. 1177-1182.
- 1363** - Shakespeare, William: *Tutte le opere* - A cura di M. Praz - Firenze, Sansoni, 1964, pp. 1366.
- 1364** - Shakespeare, William: *Amleto* - Trad. di R. Piccoli - Firenze, Sansoni, 1965, pp. XXXII, 313.
- 1365** - Shakespeare, William: *Julius Caesar* - Intr. e commento di F. Grech - Torino, S.E.I., 1965, pp. 233.
- 1366** - Shakespeare, William: *Re Enrico VI* - Trad. di C. V. Lodovici - Torino, Einaudi, 1965, pp. 328.
- 1367** - Shakespeare, William: *Romeo e Giulietta* - Trad. di G. Davia - Firenze, S.T.A.F., 1965, pp. 145.
- 1368** - Shakespeare, William: *I sonetti* - A cura di G. Baldini - Trad. di L. Darchini - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 212.
- 1369** - Shakespeare, William: *Sonetti* - A cura di G. Melchiori - Torino, Einaudi, 1965, pp. 331.
- 1370** - Shakespeare, William: *La tragedia di Tito Andronico* - Trad. di A. Obertello - Milano, Mondadori, 1965, pp. 168.
- 1371** - Shakespeare, William: *Troilo e Cressida* - Trad. di C. V. Lodovici - Torino, Einaudi, 1965, pp. 124.
- 1372** - Shaw, George Bernard: *Androclo e il leone* - Trad. di P. Ojetti - Roma, Centro teatrale italiano, 1965, pp. 100.
- 1373** - Shawcross, John T.: *Milton's «Nectar»: Symbol of Immortality* - in: *EM*, n. 16, pp. 131-142.
- 1374** - Shyam Singh, Ghan: *Better History and Better Criticism: The Significance of F. R. Leavis* - in: *EM*, n. 16, pp. 215-280.
- 1375** - Shyam Singh, Ghan: *Un incontro con T. S. Eliot* - in: *Mo*, n. 14, p. 10.
- 1376** - Shyam Singh, Ghan: *Dante e gli inglesi* - in: *Mo*, n. 41, p. 8.
- 1377** - Shyam Singh, Ghan: *Il poeta contro il tempo* - in: *Mo*, n. 52, p. 9.
- 1378** - Shyam Singh, Ghan: *Leavis e la critica inglese del '900* - in: *OPL*, n. 1, pp. 92-102.
- 1379** - Shyam Singh, Ghan: *Le due culture* - in: *OPL*, n. 7, pp. 26-32.
- 1380** - Siciliano, Enzo: *Gli ultimi ribelli* - in: *Mo*, n. 5, p. 8.
- 1381** - Siciliano, Enzo: *Dos Passos a metà secolo* - in: *Mo*, n. 13, p. 9.
- 1382** - Siciliano, Enzo: *L'artificio di Harry Mathews* - in: *Mo*, n. 16, p. 9.
- 1383** - Siciliano, Enzo: *Amori diabolici* - in: *Mo*, n. 37, p. 9.
- 1384** - Siciliano, Enzo: rec. a: J. M. G. Le Clézio, *Il verbale* - in: *Pai*, n. 30, pp. 77-78.
- 1385** - Siciliano, Enzo: «*Sette tipi di ambiguità*» - in: *PL*, n. 190, pp. 162-164.
- 1386** - Signorile, Claudio: rec. a: A. Soboul, *La Rivoluzione francese* - in: *NRS*, fasc. V-VI, pp. 730-737.
- 1387** - Sili Qui, Llazar: *L'ultimo dei Kociak* - Trad. di J. Lussu - in: *EL*, n. 34, pp. 114-116.
- 1388** - Silva, Héctor: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 348-355.
- 1389** - Silva, Ludovico: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 356-361.
- 1390** - Silva Estrada, Alfredo: *Poesie* - in: *Ga*, fasc. 5-6, pp. 362-368.
- 1391** - Simon, Claude: *Il palace* - Trad. di G. Zannino Angiolillo - [Torino], Einaudi, 1965, pp. 191.
- 1392** - Simon, Gabriel: *Die Achse der Weltgeschichte nach Karl Jaspers* - Roma, Libreria editrice dell'Università Gregoriana, 1965, pp. XVIII, 214.
- 1393** - Simon, Pierre Henri: *La letteratura francese del '900...* - Trad. di M. G. Bellone - [Bologna], Cappelli, [1965?].
- 1394** - Simone, Franco: *Influenze italiane nella formazione dei primi schemi della storiografia francese* - in: *LI*, n. 3, pp. 275-298.
- 1395** - Singer, Isaac Bashevis: *I due bugiardi...* - Trad. di B. Oddera - Milano, Longanesi, 1965, pp. 397.

- 1396** - Sini, Carlo: *Whitehead e la funzione della filosofia* - Padova, Marsilio, 1965, pp. 37.
- 1397** - Siwek, Paul: *Le De Anima d'Aristotele dans les manuscrits grecs* - Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 1965, pp. VII, 196.
- 1398** - Šklovskij, Viktor: *Pilnjak* - in: *RS*, n. 3, pp. 74-82.
- 1399** - Snow, Charles Percy: *Gli uomini nuovi* - Trad. di M. R. Schisano - Milano, Club degli editori, 1965, pp. 325.
- 1400** - Snow, Charles Percy: *Gli uomini nuovi* - Trad. di M. R. Schisano - Torino, Einaudi, 1965, pp. 274.
- 1401** - Sobrero, Ornella: *Rassegna delle riviste francesi* - in: *FL*, n. 12, pp. 5-10.
- 1402** - Sobrero, Ornella: *Un clown in rivolta* - in: *FL*, n. 34, p. 5.
- 1403** - Sobrero, Ornella: *Corbière, il ribelle* - in: *FL*, n. 41, p. 4.
- 1404** - Sobrero, Ornella: *Saint-Exupéry: «Ciudadella»* - in: *FL*, n. 43, p. 6.
- 1405** - Soggin, Alberto J.: *Il regno di «Ešba» al, figlio di Saul* - in: *RSO*, fasc. II, pp. 89-106.
- 1406** - Solmi, Sergio: *Roussel, ancora* - in: *PL*, n. 182, pp. 22-36.
- 1407** - Somnavilla, Guido: *«Gli argonauti» di Elizabeth Langgaesser* - in: *Cu*, fasc. 5, pp. 528-536.
- 1408** - Soromenho (Monteiro Castro de), Fernando: *Giro di boa* - Trad. di L. Pellisari - Milano, Bompiani, 1965, pp. 244.
- 1409** - Sozzi, Lionello: *Les contes de Bonaventure des Périers* - Torino, G. Giappichelli, 1965, pp. 501.
- 1410** - Spagnoletti, Giacinto: *Le poesie di Jahier* - in: *TPr*, n. 2, pp. 334-336.
- 1411** - Spano, Demetrio: *Il gusto e il sentimento estetico in Baudelaire* - Reggio Calabria, Romeo, 1965, pp. 65.
- 1412** - Spaziani, Marcello: *Maupassant e il naturalismo* - in: *CS*, n. 16, pp. 60-70.
- 1413** - Spini, Giorgio: *A proposito di un nuovo libro di Oscar Handlin* - in: *RSI*, fasc. III, pp. 686-701.
- 1414** - Spinucci, Pietro: *Eliot* - in: *FL*, n. 2, pp. 1-12.
- 1415** - Spinucci, Pietro: *L'uomo senza messaggi* - in: *FL*, n. 12, pp. 5-10.
- 1416** - Spinucci, Pietro: *La verità sul caso Smith* - in: *Hu*, n. 2-3, pp. 252-259.
- 1417** - Spinucci, Pietro: *T. S. Eliot e Hart Crane* - in: *SA*, n. 11, pp. 213-250.
- 1418** - Spitzer, Leo: *Ancora sul prologo al «Gargantua» di Rabelais* - in: *SF*, fasc. III, pp. 423-434.
- 1419** - Stackelberg (von), Jürgen: *Travaux allemands sur le Dix-huitième siècle français* - in: *SF*, fasc. III, pp. 483-485.
- 1420** - Stadler, Robert: *Amore e visione* - Trad. di M. T. Galleani - in: *Hu*, n. 8, pp. 870-878.
- 1421** - Stanislavskij, Konstantin S.: *Ai lavoratori del teatro* - in: *RS*, n. 4, pp. 8-9.
- 1422** - Stanislavskij, Konstantin S.: *L'educazione estetica delle masse popolari* - in: *RS*, n. 4, pp. 10-13.
- 1423** - Starobinski, Jean: *Gli anagrammi di Ferdinand De Saussure* - in: *Pai*, n. 30, pp. 3-20.
- 1424** - Stäuble, Antonio: rec. a: *R. Brändli, Virgilio Malvezzi politico e moralista* - in: *GSLI*, fasc. 437, pp. 119-121.
- 1425** - Stäuble, Antonio: rec. a: *W. Handschin, Francesco Petrarca als Gestalt der Historiographie* - in: *GSLI*, fasc. 438, pp. 274-279.
- 1426** - Stegagno Picchio, Luciana: *Crisi del linguaggio e avanguardie letterarie in Brasile* - in: *PL*, n. 190, pp. 85-109.
- 1427** - Steinbeck, John: *Le opere: I pascoli del cielo, Uomini e topi, Furore* - Trad. di E. Vittorini, C. Pavese, C. Coardi - Torino, U.T.E.T., 1965, pp. 781.
- 1428** - Steinbeck, John: *Quel fantastico giovedì* - Trad. di G. De Angelis - Milano, Mondadori, 1965, pp. 295.
- 1429** - Stendhal (Henri Beyle): *Tutte le opere narrative di Stendhal* - A cura di C. Cordié - Trad. di C. Cordié, E. Defacqz, E. Emanuelli, M. Paggi, F. Panazza, R. Prinzhofer - Milano, U. Mursia, 1965, vol. 3.

- 1430** - Stendhal (Henri Beyle): *L'amore* - Trad. di L. G. Tenconi - Milano, Zibetti, [1965], pp. 222.
- 1431** - Stendhal (Henri Beyle): *La Certosa di Parma* - Trad. di E. Tadini - Milano, Garzanti, 1965, pp. 411.
- 1432** - Stendhal (Henri Beyle): *Lucien Leuwen* - Trad. di S. Di Gioacchino-Corcòs - Novara, Istituto geografico De Agostini, 1965.
- 1433** - Stendhal (Henri Beyle): *Il rosso e il nero* - A cura di C. Cordié - Trad. di M. Paggi - Milano, Mursia, 1965, pp. 475.
- 1434** - Stevenson, Robert Louis: *La flèche noire* - Paris, Del Duca, 1965.
- 1435** - Stevenson, Robert Louis: *La freccia nera* - Firenze, Salani, 1965, pp. 89.
- 1436** - Stevenson, Robert Louis: *Idillio scozzese* - A cura di V. Banconcini - Bologna, Capitol, 1965, pp. 244.
- 1437** - Stevenson, Robert Louis: *L'isola del tesoro* - Trad. di A. Locatelli - Torino, SEI, 1965, pp. 316.
- 1438** - Stevenson, Robert Louis: *L'isola del tesoro* - Trad. di Sadestro - Milano, Europea editrice, 1965.
- 1439** - Stevenson, Robert Louis: *Il signore di Ballantrae* - Pref. di G. Manganelli - Trad. di G. Celenza - Torino, Einaudi, 1965, pp. 209.
- 1440** - Stevenson, Robert Louis: *Il signore di Ballantrae* - Milano, C. Del Duca, 1964, pp. 249.
- 1441** - Stevenson, Robert Louis: *Il signore di Ballantrae* - Intr. di A. Curcio - Padova, R.A.D.A.R., 1965, pp. 158.
- 1442** - Stiffoni, Giovanni: rec. a: *J. Marias, La España posible en el tiempo de Carlos III* - in: *Com.*, n. 28, pp. 197-200.
- 1443** - Stiffoni, Giovanni: *Storia e politica nel pensiero di Mably* - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 275-312.
- 1444** - Stifter, Adalbert: *Cristallo di rocca* - Trad. di G. Rabbi Solari - Bologna, Zanichelli, 1965, pp. 95.
- 1445** - Stowe, Harriet Beecher: *La capanna dello zio Tom* - Trad. di F. Casatello - Milano, Fabbri, 1965, pp. 199.
- 1446** - Stowe, Harriet Elizabeth Beecher: *La capanna dello zio Tom* - Trad. di Sadestro - Milano, Europea editrice, 1965.
- 1447** - Stowe, Harriet Beecher: *La capanna dello zio Tom* - Padova, R.A.D.A.R., 1965, pp. 302.
- 1448** - Strika, Vincenzo: *Due novelle di Mahmūd Taymūr* - in: *AFCF*, vol. IV, pp. 127-146.
- 1449** - Strindberg, August: *Inediti di August Strindberg* - Trad. di S. De Cesaris Epifani - in: *FL*, n. 32, p. 3.
- 1450** - *Studi shakespeariani nel IV centenario della nascita di W. Shakespeare* - Verona, Valdonega, 1964, pp. 52.
- 1451** - Svjatopolk Mirskij, Dmitrij Petrovič: *Storia della letteratura russa* - Trad. di S. Bernardini - Milano, Garzanti, 1965, pp. XI, 621.
- 1452** - Swift, Jonathan: *I viaggi di Gulliver* - A cura di G. Galleno - Firenze, La nuova Italia, 1965, pp. 161.
- 1453** - Swift, Jonathan: *I viaggi di Gulliver* - Trad. di Sadestro - Milano, Europea editrice, 1965.
- 1454** - Swift, Jonathan: *I viaggi di Gulliver* - Trad. di B. Vettori - Bologna, Capitol, 1965, pp. 183.
- 1455** - Tagliaferri, Aldo: *Due concetti di tradizione: I New Critics e Harold Rosenberg* - in: *Vr*, n. 19, pp. 181-194.
- 1456** - Taglioni Natale, Eleonora: *Ulisse abbandonato: Herman Melville* - in: *NA*, fasc. 1971, pp. 382-393.
- 1457** - Tagore, Rabindranath: *Legami spezzati, Liriche* - Trad. di G. Sardelli, F. Di Pilla - Milano, Fabbri, 1965, pp. 312.
- 1458** - Tāhā Husayn: *I giorni* - A cura di U. Rizzitano - Roma, Ist. Oriente, 1965, pp. 270.
- 1459** - Tairov, Aleksandr: *Prefazione alla rivista «Masterstvo teatra»* - in: *RS*, n. 4, pp. 111-112.
- 1460** - Tairov, Aleksandr: *L'atmosfera scenica* - in: *RS*, n. 4, pp. 117-121.
- 1461** - Tairov, Aleksandr: *Contro Mejerchold* - in: *RS*, n. 4, pp. 121-126.

- 1462** - Tairov in Francia - in: *RS*, n. 4, pp. 131-133.
- 1463** - Tandoi, Vincenzo: rec. a: *O. Raith, Petronius, ein Epikureer* - in: *AR*, fasc. IV, pp. 177-178.
- 1464** - Tanizaki, Junichiro: *Diario di un vecchio pazzo* - Milano, Bompiani, 1964, pp. 193.
- 1465** - Tarizzo, Domenico: *Proust e il suono del nome Vercingetorige* - in: *OA*, n. 3-4, pp. 74-79.
- 1466** - Tassi, Roberto: *Nota su un saggio di Virginia Woolf* - in: *AL*, n. 30, pp. 49-50.
- 1467** - Tavernier, René: *Michel Mohrt e la « Campagna d'Italia »* - in: *FL*, n. 45, p. 5.
- 1468** - Tecchi, Bonaventura: *Romantici tedeschi* - Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 225.
- 1469** - Tecchi, Bonaventura: *La fiaba nell'opera di Wieland e in quella di Tieck* - in: *SG*, n. 3, pp. 301-320.
- 1470** - Tedeschini Lalli, Biancamaria: *Il piccolo Satana di Mark Twain* - in: *SA*, n. 11, pp. 163-180.
- 1471** - Teroni, Sandra: rec. a: *J. Guicharnaud, Molière. Une aventure théâtrale* - in: *RLMC*, fasc. 2, pp. 140-144.
- 1472** - Terracini, Enrico: *Saint-Exupéry ad Algeri* - in: *Mo*, n. 5, p. 10.
- 1473** - Terracini, Enrico: *L'amico Albert Camus* - in: *Mo*, n. 25, p. 9.
- 1474** - Terracini, Lore: *Il « Sumario » di Neruda e la poesia della memoria* - in: *PL*, n. 186, pp. 37-56.
- 1475** - Testa, Aldo: *Meditazioni su Berkeley* - Bologna, Cappelli, 1965, pp. 157.
- 1476** - Tetel, Marcel: *Pulci and Rabalais: a Revaluation* - in: *SF*, fasc. I, pp. 89-93.
- 1477** - Thacker, Christopher: *« The Theme of the Present Age »: Travellers' Views of Pompey's Pillar* - in: *EM*, n. 16, pp. 297-320.
- 1478** - Thalmann, Marianne: *Wirklichkeiten* - in: *SG*, n. 2, pp. 201-210.
- 1479** - Thomas, Dylan: *Poesie* - Trad. di A. Marianni - Torino, Einaudi, 1965, pp. 198.
- 1480** - Tibiletti, Bice: *Dante e il Rinascimento francese* - in: *Pr*, n. 12, pp. 29-30.
- 1481** - Tigrid, Pavel: *Parole là dove era il silenzio* - in: *FL*, n. 18, p. 4.
- 1482** - Toaff, Ariel: *Sorrento e Pozzuoli nella letteratura ebraica del Medioevo* - in: *RSO*, fasc. IV, pp. 313-317.
- 1483** - Toffanin, Giuseppe: *Dall'« Iter italicum » di Kristeller alla sua seconda raccolta di saggi* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 13-17.
- 1484** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Anna Karenina* - Trad. di P. Zvetenich - Milano, Garzanti, 1965, pp. 823.
- 1485** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *La felicità domestica* - Trad. di C. Reborà - Milano, Bompiani, 1965, pp. 145.
- 1486** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Guerra e pace* - Padova, R.A.D.A.R., 1964.
- 1487** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Resurrezione* - Trad. di A. Villa - Firenze, Toscana, 1965, pp. 264.
- 1488** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Resurrezione* - A cura di E. Bazzarelli - Milano, Mursia, 1965, pp. 462.
- 1489** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Resurrezione...* - Trad. di C. Coisson - Milano, Club degli editori, 1965, pp. XVII, 286.
- 1490** - Tonelli, Giorgio: *Poesia e pensiero in Albrecht von Haller* - Torino, Edizioni di « Filosofia », 1965, pp. 180.
- 1491** - Tonini, Valerio: *Il pellegrinaggio di Karel Kosik* - in: *FL*, n. 38, pp. 5-10.
- 1492** - Torre (de), Guillermo: *La teoria delle generazioni* - in: *FL*, n. 36, pp. 4-10.
- 1493** - Tosi, Guy: *L'album de Donna Maria avec six poèmes inédits de Gabriele D'Annunzio* - in: *QD*, fasc. XXX-XXXI, pp. 5-26.
- 1494** - Totaro, Francesco: *Tempo e storia nella « Fenomenologia dello Spirito » di Hegel* - in: *RFNS*, fasc. IV, pp. 448-482.
- 1495** - Traniello, Francesco: rec. a: *G. Verucci, Félicité Lamennais. Dal cattoli-*

- cesimo autoritario al radicalismo democratico - in: *RSR*, fasc. III, pp. 422-427.
- 1496** - Traverso, Leone: *Sul Torquato Tasso di Goethe e altre note di letteratura tedesca* - Urbino, Argalia, 1964, pp. 354.
- 1497** - Treves, Piero: rec. a: *H. Bengston, Griechische Geschichte* - in: *Ath*, fasc. I-II, pp. 245-250.
- 1498** - Treves, Piero: rec. a: *J. Carcopino, Profils de conquérants* - in: *Ath*, fasc. I-II, pp. 254-260.
- 1499** - Trevis, Mario: *L'edizione italiana di Jung* - in: *Ve*, n. 2, pp. 201-210.
- 1500** - Trione, Aldo: rec. a: *I. Weiss, Il potere di carta* - in: *Ba*, n. 31-32, pp. 189-191.
- 1501** - Trione, Aldo: rec. a: *G. Janouch, Colloqui con Kafka; Albèrès e De Boisdeffre, Franz Kafka* - in: *Ba*, n. 31-32, pp. 191-192.
- 1502** - Trione, Aldo: rec. a: *E. Husserl, Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* - in: *Ba*, n. 33-34, pp. 163-164.
- 1503** - Troisi, Dante: *Margarete Bloch* - in: *Mo*, n. 3, p. 8.
- 1504** - Trompeo, Pietro Paolo: *Incontri di Stendhal* - [Napoli], Edizioni scientifiche italiane, 1963, pp. 305.
- 1505** - Trousson, Raymond: rec. a: *H. Phelps Bailey, Hamlet in France from Voltaire to Laforgue* - in: *SF*, fasc. II, pp. 299-301.
- 1506** - Trousson, Raymond: rec. a: *A. Cioranescu, Principios de literatura comparada* - in: *SF*, fasc. II, pp. 319-321.
- 1507** - Trousson, Raymond: rec. a: *J. A. Stone, Sophocles and Racine. A comparative Study in dramatic Technique* - in: *SF*, fasc. III, pp. 500-501.
- 1508** - Turgenev, Ivan Sergeevič: *Acque di primavera* - A cura di V. Bianconcini - Bologna, Capitol, 1965, pp. 213.
- 1509** - Turgenev, Ivan Sergeevič: *Una avventura a Baden-Baden* - A cura di D. Virgili - Bologna, Capitol, 1965, pp. 206.
- 1510** - Turgenev, Ivan Sergeevič: *Memo-  
rie d'un cacciatore* - Trad. di C. Coisson - Torino, Einaudi, 1964, pp. XXVI, 386.
- 1511** - Turgenev, Ivan Sergeevič: *Padri e figli, Asja, Primo amore* - Intr. di L. Gančikov - Trad. di P. Cometti - Torino, UTET, 1965, pp. 443.
- 1512** - Tvardovskij, Aleksandr: *Il sacrilegio dell'eloquenza e altre poesie e prose* - in: *EL*, n. 34, pp. 43-54.
- 1513** - Twain, Mark (Samuel Langhorne Clemens): *Short stories, a selection* - A cura di C. Gorlier - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 170.
- 1514** - Twain, Mark: *Le avventure di Tom Sawyer* - A cura di Pierre - Bologna, G. Malipiero, 1965, pp. 106.
- 1515** - Twain, Mark: *Le avventure di Tom Sawyer* - Trad. di R. Bacci - Bologna, Capitol, 1965, pp. 198.
- 1516** - Twain, Mark: *Il principe e il mendicante* - Trad. di A. Valori Piperno - Torino, SEI, 1965, pp. 260.
- 1517** - Twain, Mark: *Il principe e il povero* - Trad. di B. Cocchi - Bologna, Capitol, 1965, pp. 198.
- 1518** - Twain, Mark: *Wilson lo zuccone* - Padova, R.A.D.A.R., 1965, pp. 147.
- 1519** - Uccelli, Augusta: *Problematica husserliana logico-algebrica* - in: *AA*, n. 85, pp. 31-45.
- 1520** - Uccello, Antonino: *Due tragedie di Shakespeare nel repertorio dell'opera* - in: *Ga*, fasc. 3-4, pp. 187-198.
- 1521** - Ungarelli, Augusto: *Un grande romanzo del Settecento* - Roma, Tip. FA-BI, 1965, pp. 126.
- 1522** - Ungaretti, Giuseppe: «*La rino-  
manza di Paul Valéry*» - in: *FL*, n. 3, p. 8.
- 1523** - Ungaretti ha tradotto *William Blake* - in: *FL*, n. 39, p. 7.
- 1524** - Ungaretti, Giuseppe: *Traduzioni da Blake: La Fayette, Se ciò che scrivono i profeti, Il sorriso* - in: *Pai*, n. 29, pp. 5-8.
- 1525** - Università del Sacro Cuore: *Contributi dell'Istituto di filologia moderna - Serie francese - vol. III* - Milano, «Vita e pensiero», 1964, pp. 553.

- 1526** - Urban, George: *A colloquio con Koestler* - in: *FL*, n. 10, pp. 7-10.
- 1527** - Vaccarino, Giorgio: rec. a: *H. Michel, Les courants de pensée de la résistance* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 993-999.
- 1528** - Valiani, Leo: *Germania senza rivoluzione* - in: *Mo*, n. 29, pp. 9-10.
- 1529** - Vallone, Leo: *La critica straniera (Dante)* - in: *FL*, n. 16, pp. 8-11.
- 1530** - Vandromme, Pol: *Louis-Ferdinand Céline* - Trad. di A. Cattabiani - Torino, Borla, 1964, pp. 171.
- 1531** - Vanni, Italo: *Flaubert «Nouvelle vague»* - in: *Mo*, n. 6, p. 8.
- 1532** - Vanni, Italo: *Laclos e i sentimenti* - in: *Mo*, n. 14, p. 9.
- 1533** - Vanni, Italo: *Le spiegazioni dei romanzieri* - in: *Mo*, n. 24, p. 8.
- 1534** - Vanni, Italo: *Alla ricerca di André Gide* - in: *Mo*, n. 27, p. 8.
- 1535** - Vanni, Italo: *Flaubert e l'editore* - in: *Mo*, n. 51, pp. 9-10.
- 1536** - Vanni, Italo: *Jean Cocteau o della giovinezza poetica* - in: *NA*, fasc. 1969, pp. 50-69.
- 1537** - Vanni, Italo: rec. a: *M. Butor, Répertoire II* - in: *NA*, fasc. 1971, pp. 415-420.
- 1538** - Vanni, Italo: rec. a: *S. de Beauvoir, Une mort très douce* - in: *NA*, fasc. 1972, pp. 557-562.
- 1539** - Vanni, Italo: rec. a: *La Nouvelle Revue Française*, a cura di M. Fini, M. Fusco - in: *NA*, fasc. 1973, pp. 125-127.
- 1540** - Vanni, Italo: *Le bugie del visconte* - in: *NA*, fasc. 1975, pp. 368-379.
- 1541** - Vanni, Italo: rec. a: *A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman* - in: *Po*, n. 6, pp. 878-880.
- 1542** - Vantavon, Mireille: *Nove mesi ed è Natale* - Trad. di Carlo Châtel - Torino, Borla, 1964, pp. 182.
- 1543** - Van Veckten, Carl: *La contessa tatuata* - Trad. di B. Oddera - Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 285.
- 1544** - Veca, Salvatore: *Fenomenologia e scienze nei «Principi» di Kant* - in: *AA*, n. 85, pp. 75-85.
- 1545** - Vega Carpio (de), Lope Félix: *Castigo, non vendetta* - Trad. di A. Gasperetti - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 92.
- 1546** - Vega Carpio (de), Lope Félix: *Il certo per l'incerto* - Trad. di A. Gasperetti - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 94.
- 1547** - Vega Carpio (de), Lope Félix: *Fuenteovejuna* - Trad. di A. Gasperetti - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 94.
- 1548** - Vega Carpio (de), Lope Félix: *Peribáñez e il commendatore di Ocaña* - Trad. di A. Gasperetti - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 94.
- 1549** - Vega Carpio (de), Lope Félix: *La stella di Siviglia* - Trad. di A. Gasperetti - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 94.
- 1550** - Venkatacharya, T.: rec. a: *Pravarasena's, Rāvanavaha-mahākāvyaṃ, with the commentary of Setutattvacandrikā* - in: *EW*, n. 1-2, pp. 126-128.
- 1551** - Venkatacharya, T.: *Some Names and Etymologies in the Anonymous Buddhacarita (of the Vinaya of the Mūlasarvāstivādin)* - in: *EW*, n. 3-4, pp. 296-308.
- 1552** - Venturi, Francesco: *Un enciclopedista: Alexandre Deleyre* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 790-824.
- 1553** - Venturi, Gigliola: *Canti popolari russi* - in: *Po*, n. 10, pp. 1328-1335.
- 1554** - Verga, Leonardo: *Nuovi studi su Malebranche* - in: *RFN*, fasc. IV, pp. 499-511.
- 1555** - Verra, Valerio: *Vent'anni di studi sul pensiero nell'«età di Goethe»* - in: *CS*, 1965, n. 16, pp. 113-126.
- 1556** - Vian, Boris: *Sterpacuore* - Trad. di A. Donaudy - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 359.
- 1557** - Vianello, Mino: *I pregiudizi di Packard* - in: *Mo*, n. 20, p. 9.
- 1558** - Viano, Carlo Augusto: rec. a: *L. Spitzer, Classical and Christian Ideas of World Hannonny. Prolegomena to an Interpretation of the World «Stimmung»*, in: *RF*, n. 1, pp. 75-81.

- 1559** - *Vida (La) de Lazarillo de Tormes*: Riduz. di F. Riggio Lorenzini - Bologna, Pontenuovo, 1965, pp. 122.
- 1560** - Vinokur, G.: *Poetica linguistica sociologica* - Trad. di G. Crino - in: *RS*, n. 2, pp. 51-60.
- 1561** - Violo, Evaldo: *Fly and the Fly Bottle* - in: *AA*, n. 85, pp. 86-92.
- 1562** - Volpini, Valerio: *Bernanos politico* - in: *FL*, n. 25, pp. 5-10.
- 1563** - Voltaire (François Marie Arouet): *Il bianco e il nero...* - Trad. di P. Bianconi - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 84.
- 1564** - Vuilleumier, Marc: *La première Internationale en Suisse* - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 395-401.
- 1565** - Vuilleumier, Marc: *Mazzini et ses rapports avec Frédéric Louis Roessinger* - in: *RSR*, fasc. II, pp. 213-218.
- 1566** - Vulpitta, Romano: rec. a: *E. Kanakura, Indo Chūsei Seishin-shi*, vol. II - in: *EW*, n. 1-2, pp. 128-130.
- 1567** - Wahl, Jean: *Il pensiero moderno in Francia* - Trad. di P. Biral - Firenze, La nuova Italia, 1965, pp. VI, 216.
- 1568** - Wainstein, Lia: *La gallina di Françoise* - in: *Mo*, n. 16, p. 8.
- 1569** - Wainstein, Lia: *Dante in Russia* - in: *Mo*, n. 37, pp. 11-12.
- 1570** - Wainstein, Lia: *I quarant'anni di «Novyj mir»* - in: *Mo*, n. 24, p. 9.
- 1571** - Wainstein, Lia: *Dal diario di Vera Inber* - in: *Mo*, n. 27, p. 9.
- 1572** - Wainstein, Lia: *La croce del traduttore* - in: *Mo*, n. 39, p. 9.
- 1573** - Wainstein, Lia: *La gabbia del canarino* - in: *Mo*, n. 45, pp. 9-10.
- 1574** - Wainstein, Lia: *Il Parnaso contrastato* - in: *Mo*, n. 52, p. 8.
- 1575** - Wainstein, Lia: *La letteratura americana in Russia* - in: *SA*, n. 11, pp. 447-462.
- 1576** - Walpole, Horace: *Il castello di Otranto* - Padova, R.A.D.A.R., 1965, pp. 131.
- 1577** - Walser, Martin: *La scappatella* - Trad. di I. Pizzetti - in: *TPr*, n. 4, pp. 273-312.
- 1578** - Warszawski, Józef: *Mickiewicz uczniem Sarbiewskiego* - Rzym (Romae, Typis Pontificiae Universitatis Gregoriana), 1964, pp. 527.
- 1579** - Webster, John: *The Duchess of Malfi* - A cura di G. Baldini - Roma, E. De Santis, 1965, pp. 275.
- 1580** - Webster, John: *La duchessa di Amalfi* - Trad. di A. Valles Poli - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 171.
- 1581** - Weerth, Georg: *Poesie* - A cura di G. Bevilacqua - Urbino, Argalia, 1965, pp. 90.
- 1582** - Weideli, Walter: *Bertolt Brecht* - Trad. di G. Lasazio - Torino, Borla, 1964, pp. 161.
- 1583** - Weiss, Peter: *Congedo dai genitori* - Trad. di F. Manacorda - Torino, Einaudi, 1965, pp. 121.
- 1584** - Weiss, Roberto: rec. a: *B. L. Ulman, Petrarch Manuscripts in the United States* - in: *LI*, n. 1, pp. 108-109.
- 1585** - Wellek, René: *Leo Spitzer* - in: *Cu*, fasc. 3, pp. 225-251.
- 1586** - Wellek, René. Warren, Austin: *Teoria della letteratura* - Trad. di P. L. Contessi - Bologna, Il mulino, 1965, pp. VIII, 444.
- 1587** - Wells, Herbert George: *La guerra dei mondi* - A cura di V. Galante Garrone - Trad. di A. Motti - Milano, Mursia, 1965, pp. 255.
- 1588** - Wells, Herbert George: *La macchina del tempo* - Trad. di P. Carabelli, M. Biggi - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 279.
- 1589** - Wesker, Arnold: *La cucina, Patatine di contorno* - Trad. di B. Foà - Torino, Einaudi, 1965, pp. 164.
- 1590** - Westheimer, David: *Il convoglio di von Ryan* - Trad. di A. Dell'Orto - Milano, Sugar, 1965, pp. 340.
- 1591** - Westheimer, David: *Il convoglio di von Ryan* - Trad. di A. Dell'Orto - Milano, Club degli editori, 1965, pp. 378.

- 1592** - White, Patrick: *L'esploratore* - Trad. di P. Jahier - Torino, Einaudi, 1965, pp. 433.
- 1593** - Whitehead, Alfred North: *Il processo e la realtà* - Trad. di N. Bosco - Milano, Bompiani, 1965, pp. 666.
- 1594** - Whitman, Walt: *Foglie d'erba* - Versioni e pref. di E. Giachino - Torino, Einaudi, 1965, pp. 697.
- 1595** - Widmar, Antonio: *I poeti giapponesi si divertono* - in: *FL*, n. 19, p. 12.
- 1596** - Wiechert, Ernst: *Racconti* - Trad. di E. Pocar - Milano, Martello, 1965, pp. 351.
- 1597** - Wilde, Oscar: *The importance of being Earnest* - Intr. di E. Perotti - Milano-Roma-Napoli, Dante Alighieri, 1964, pp. 86.
- 1598** - Wilde, Oscar: *Il ritratto di Dorian Gray* - A cura di M. Arcangeli - Milano, Gastaldi, 1965, pp. 246.
- 1599** - Wilder, Thornton: *Commedia in un atto e drammi in tre minuti* - Trad. di C. Fruttero e F. Lucentini - Milano, Mondadori, 1965.
- 1600** - Williams, Tennessee (Thomas Lanier Williams): *I blues* - Trad. di G. Guerrieri - Torino, Einaudi, 1965, pp. 76.
- 1601** - Williams, Tennessee (Thomas Lanier Williams): *La notte dell'iguana* - Trad. di B. Fonzi - Torino, Einaudi, 1965, pp. 125.
- 1602** - Wilson, Edmund: *Il castello di Axel* - Trad. di M. e L. Bulgheroni - Milano, Il saggiatore, 1965, pp. 267.
- 1603** - Wine, Maria: *Il demoniaco mio fiore* - Trad. di G. Oreglia - in: *EL*, n. 34, pp. 108-111.
- 1604** - Wirszubski, Chaim: *Shabettai Sevi e il movimento sabbatiano* - in: *RSI*, fasc. I, pp. 78-95.
- 1605** - Wirth, Andrzej: *La vecchia e la nuova generazione* - Trad. di P. F. Poli - in: *Dr*, n. 340, pp. 42-47.
- 1606** - Wirth, Andrzej: *Polonia: prospettiva di un esperimento* - Trad. di P. F. Poli - in: *Dr*, n. 347-348, pp. 87-89.
- 1607** - Wister, Owen: *Il virginiano* - Trad. di A. Pellegrini - Milano, Longanesi, 1965, pp. 391.
- 1608** - Wolfe, Thomas: *Angelo, guarda il passato* - Trad. di J. Pinna Pintor - Torino, Einaudi, 1965, pp. 610.
- 1609** - Woodress, James: *The fortunes of Cooper in Italy* - in: *SA*, n. 11, pp. 53-76.
- 1610** - Woolf, Stuart J.: *Risorgimento e fascismo: il senso della continuità nella storiografia italiana* - in: *Be*, n. 1, pp. 71-91.
- 1611** - Woolf, Virginia: *Gita al faro* - Trad. di G. Celenza - Milano, Garzanti, 1965, pp. 229.
- 1612** - Woolf, Virginia: *Walter Sickert* - Trad. di R. Tassi, L. Minardi - in: *AL*, n. 30, pp. 37-48.
- 1613** - Yates, Richard: *Undici solitudini* - Trad. di M. Lucioni - Milano, Bompiani, 1965, pp. 259.
- 1614** - Yavetz, Z.: «*Levitas popularis*» - in: *AR*, fasc. III, pp. 97-110.
- 1615** - Yeats, William Butler: *Quaranta poesie* - Pref. e trad. di G. Melchiori - Torino, Einaudi, 1965, pp. 99.
- 1616** - Young, Kenneth: *David Herbert Lawrence* - Trad. di M. V. Papetti - Milano, U. Mursia, 1965, pp. 82.
- 1617** - Zagari, Luciano: *Studi di letteratura tedesca dell'Ottocento* - Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. 239.
- 1618** - Zagari, Luciano: *Narrazione e sperimentalismo mistico di Hermann Broch* - in: *NA*, fasc. 1970, pp. 211-219.
- 1619** - Zagari, Luciano: *L'opera di Georg Büchner fra attualità e storia* - in: *NA*, fasc. 1978, pp. 238-250.
- 1620** - Zagari, Luciano: *La « Pomare » di Heine e la crisi del linguaggio « lirico »* - in: *SG*, n. 1, pp. 5-38.
- 1621** - Zagari, Luciano: *Georg Büchners Theater zwischen Tradition und Antitradition* - in: *SG*, n. 3, pp. 373-382.
- 1622** - Zagari, Luciano: rec. a: *W. Liepe, Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte* - in: *SG*, n. 3, pp. 424-433.

- 1623** - Zarębski, Ignacy: *La corrente italiana nel primo umanesimo polacco* - in: *LI*, n. 3, pp. 258-274.
- 1624** - Zazo, Emiliano: *Leon Bloy il disperato* - in: *OPL*, n. 12, pp. 47-55.
- 1625** - Zimmermann, Léon: rec. a: *A. de Vigny, Chatterton* - in: *SF*, fasc. I, pp. 114-116.
- 1626** - Zocchi, Fortunato: *Nuove considerazioni sull'influenza di Verlaine su Rimbaud* - in: *SF*, fasc. I, pp. 100-103.
- 1627** - Zola, Emile: *Il sogno* - Milano, C. Del Duca, 1965, pp. 245.
- 1628** - Zolla, Elémire: *Musica e Cabala in Sir Thomas Browne* - in: *EM*, n. 16, pp. 117-130.
- 1629** - Zolla, Elémire: *Teilhard de Chardin ovvero del futurismo cosmico* - in: *OA*, n. 1, pp. 82-94.
- 1630** - Zolla, Elémire: *Lo stile di Thomas Hooker* - in: *SA*, n. 11, pp. 43-52.
- 1631** - Zweig, Arnold: *Giovane donna del 1914* - Trad. di E. Burich - Milano, Club degli editori, 1965, pp. VIII, 350.

## INDICE DEI SOGGETTI

- Abe, K., 1245.  
 Achard, M., 1462.  
 Achim von Arnim, L., 954.  
 Achmatova, A., 75.  
 Achtenberg, G., 1189.  
 Adams, H., 288.  
 Adler, A., 973.  
 Aiken, C., 1041.  
 Albert, C., 202.  
 Albornoz (de) A., 928.  
 Alembert (d'), J., 13.  
 Alfieri, V., 1033.  
 Alfonso V., 319.  
 Alighieri, D., 294, 316, 584, 681, 683, 880, 909, 913, 963, 1145, 1241, 1376, 1529, 1569.  
 Alonso, D., 872.  
 Alpert, R., 822.  
 Alphéus, K., 531.  
 Altmann, A., 531.  
 Amis, K., 1244.  
 Anders, G., 1198.  
 Andersen, H. C., 317.  
 Andrewes, L., 798.  
 Andrić, I., 1225.  
 Annersskij, I., 108.  
 Antoine, A., 1462.  
 Antoni, C., 168.  
 Apollinaire, G., 65, 345, 752.  
 Aragon, L., 70.  
 Araujo (de), J., 917.  
 Arden, J., 1244.  
 Aron, R., 526.  
 Artaud, A., 496.  
 Asturias, M. A., 119.  
 Aubert, R., 1107.  
 Auden, W. H., 158.  
 Auerbach, E., 681, 1529.  
 Austen, J., 581.  
 Autan (d'), J., 552.  
 Bachelard, G., 1185.  
 Bachmann, I., 341.  
 Bachus, A., 531.  
 Baden, H. J., 392.  
 Baldwin, J., 938.  
 Balzac (de), H., 418, 419, 1525.  
 Barlach, E., 932.  
 Baroja, P., 121.  
 Barrès, M., 1070.  
 Barth, K., 249, 1007, 1106.  
 Barthes, R., 1286.  
 Bartoli, M., 186.  
 Baudelaire, C., 167, 224, 765, 1302, 1326, 1411.  
 Bautain, L., 1006.  
 Bayle, P., 440.  
 Beauvoir (de), S., 1538.  
 Beckett, S., 468, 1247, 1361.  
 Bédarida, C., 1107.  
 Beer, M., 248.  
 Béguin, A., 1185.  
 Beinbauer, W., 1008.  
 Bellow, S., 411, 646, 658, 841, 893, 1415.  
 Bender, H., 391.  
 Benjamin, C., 260.  
 Benn, G., 933.  
 Berg, H. (Susso), 216.  
 Berkeley, G., 762, 1475.  
 Bernanos, G., 71, 290, 1135, 1562.  
 Bernárdez, F. L., 910.  
 Berni, F., 1261.  
 Bettelheim, B., 378.  
 Biswanger, L., 462.  
 Blake, W., 1523, 1524.  
 Blanchot, M., 1185.  
 Bloch, M., 1503.  
 Bloch-Michel, J., 132, 133, 175, 498, 545, 644.  
 Bloomfield, C., 823.  
 Bloy, L., 1624.  
 Bodin, J., 374, 741.  
 Bodmer, J. J., 567.  
 Boileau, N., 187, 188.  
 Böll, H., 1402.  
 Bonnefoy, Y., 153.  
 Bonnot de Mably, G., 1443.  
 Bor, M., 1226.  
 Borchardt, R., 681.  
 Borchert, W., 521.  
 Borel, P.-J., 117.  
 Borges, J. L., 131.  
 Bos (du), C., 952.  
 Bouchard, J.-J., 769.  
 Bouchardy, F., 14.  
 Bouthoul, G., 68.  
 Bradbury, R., 1069.  
 Brandys, K., 538.  
 Brecht, B., 100, 260, 414, 468, 862, 1093, 1187, 1247, 1582.  
 Brentano (von), C., 954, 1468.  
 Bretonne (de la), R., 922.  
 Brillat-Savarin, A., 962.  
 Brjusov, V., 308.  
 Broch, H., 80, 1618.  
 Brodsky, I., 292.  
 Brooks, C., 1455.  
 Browne, T., 1628.  
 Bryant, W. C., 294.  
 Buber M., 62, 516, 844, 1267.  
 Buchheit, V., 799.  
 Büchner, G., 1619, 1621.  
 Bulatovic, M., 1180.  
 Burroughs, J., 97.  
 Burton, R., 159.  
 Butor, M., 116, 498, 881, 1537.  
 Camus, A., 64, 66, 303, 468, 495, 809, 863, 882, 1105, 1248, 1473.  
 Candaux, J.-D., 14.  
 Carnap, R., 1.  
 Carrillo, L., 1228.  
 Casini, P., 13.  
 Cassirer, E., 27, 28, 531.  
 Cau, J., 2.  
 Cazotte, J., 765.  
 Céard, H., 222, 344.  
 Čechov, A., 106, 107, 772.  
 Celan, P., 1182.  
*Celestina*, 1115.  
 Céline, L. F., 803, 950, 1530.  
 Cervantes (de), M., 444, 666.  
 Chamisso (von), A., 1468.  
*Chansons de Gestes*, 357, 973.  
 Chapman, G., 1293.  
 Char, R., 36.  
 Chardin (de), T., 38, 365, 669, 1000, 1051, 1629.  
 Chasles, R., 989.  
 Chateaubriand (de), F., 102, 1056, 1540.  
 Chlěbnikov, V., 130, 308.  
 Chomsky, N., 823.  
 Churchill, W., 695.  
*Cid*, 587.  
 Cioranescu, A., 253, 349, 352.  
 Clarín (Alas, L.), 976.  
 Cocteau, J., 329, 380, 1536.  
 Cohen, M., 1.  
 Coleridge, S. T., 312.  
 Collins, W. W., 160.  
 Comte, A., 1321.  
 Conchon, G., 559.  
 Cooper, J. F., 655.  
 Corbière, T., 1403.  
 Corneille, P., 818.  
 Cowper, W., 1293.  
 Crane, H., 1417.  
 Crespo, A., 873.  
 Crevel, R., 1036.  
 Croce, B., 30, 383, 977.  
 Crubellier, M., 1107.  
 Curtius, E. R., 681.  
 Dabrowska, M., 758.  
 Dahlberg, E., 599.  
 Dahrenorf, R., 1147.

- Daniel, A., 963.  
 Daniels, D., 530.  
 Dániš, A., 1336.  
 De Forest, J. W., 579.  
 Deleyre, A., 1552.  
 Deloffre, F., 988.  
 Derathé, R., 14.  
 De Saussure, F., 1423.  
 Descartes, R., 251.  
 Dewey, J., 1.  
 Dickens, C., 1609.  
 Diderot, D., 10, 11, 12, 555, 556, 1039.  
 Dierych, Y., 257.  
 Dilthey, W., 916.  
 Dombrovskij, J., 673, 674, 1094.  
 Donassot, J., 950.  
 Donne, J., 212, 661, 662.  
 Doolittle, H., 143.  
 D'Ormesson, W., 265.  
 Dos Passos, J., 1381.  
 Dostojevskij, F., 878.  
 Dreiser, T., 166.  
 Du Bos, C., 1185.  
 Duns Scotto, G., 139.  
 Dupront, A., 1107.  
  
 Ejzenštejn, S., 912.  
 Eklund, M., 531.  
 Eliot, T. S., 84, 136, 268, 305, 314, 316, 322, 373, 493, 517, 553, 554, 683, 816, 866, 1136, 1191, 1195, 1224, 1231, 1334, 1375, 1414, 1417.  
 Elliott, J. H., 333.  
 Emerson, R. W., 1, 294.  
 Eminescu, M., 427.  
 Emmanuel, P., 197.  
 Empson, W., 1385.  
 Erasmo da Rotterdam, D., 676.  
 Erenburg, I., 1036.  
 Erhard, J., 155.  
 Eschenbach (von), W., 784.  
 Eschweiler, K., 530.  
*Espressionismo*, 105.  
 Evtuscenko, E., 228, 1176.  
  
 Fabre, J., 14.  
 Farinelli, A., 977.  
 Farrel, M., 404.  
 Fauchet, C., 481.  
 Faulkner, W., 888.  
 Fénelon, F., 355.  
 Fenollosa, F., 162.  
 Fichte, J. G., 937.  
 Figuera Aymerich, A., 928.  
*Filosofia*, 1044.  
 Firbank, R., 643.  
 Fiske, J., 1.  
 Flaubert, G., 131, 178, 281, 283, 663, 908, 1525, 1531, 1535.  
 Forster, E. M., 891.  
 Fournier, A., 270, 1134.  
 France, A., 353.  
 Frappier, J., 973.  
 Frederic, H., 34.  
 Freyre, G., 389.  
 Friedan, B., 1048.  
 Friedmann, G., 1100.  
 Friedrich, H., 681.  
 Fritz, W., 385.  
 Frost, R., 1218, 1361.  
 Frye, N., 157, 159.  
  
 Gadamer, H.-G., 217.  
 Gagnebin, B., 14.  
 García Lorca, F., 430.  
 Garscin, V., 614.  
 Gay, P., 568.  
 Genet, J., 101, 1247.  
 Getzeny, H., 530.  
 Geysler, J., 530.  
 Gide, A., 113, 304, 445, 451, 555, 1534.  
 Giner De Los Ríos, F., 870.  
 Ginsberg, A., 1163.  
 Giovanni di Sassonia, 1028.  
 Gmelin, H., 681.  
 Godehot, J., 450.  
 Goethe, W., 470, 930, 1496.  
 Gogol', N., 665, 860.  
 Goldmann, L., 94, 1039.  
 Goldoni, C., 225.  
 Goll, Y., 300.  
 Goncourt (de), E., 250.  
 Goncourt (de), J., 250.  
 Gonesse (de), N., 466.  
 Goodman, P., 1258.  
 Gor'kij, M., 1047.  
 Goytisolo, L., 1116.  
 Gracián, J., 742.  
 Graves, R., 1293.  
 Green, J., 258.  
 Grimmelhausen, J. J. C., 29.  
 Grimsley, R., 13.  
 Guillén, J., 1159.  
 Guillén, P., 406.  
 Guinguerré, P.-L., 1033.  
  
 Hadlin, O., 1413.  
 Haecker, T., 530.  
 Hafkesbrink, H., 531.  
 Haller (von), A., 1490.  
 Halliday, M. A. K., 823.  
 Halm, G., 1214.  
 Hampe, R., 236.  
 Harris, W. T., 1.  
 Hartman, G. H., 1191.  
 Hartmann, W., 530.  
 Hatzfeld, H., 247.  
 Hawkes, J., 1229.  
 Hawthorne, N., 294.  
 Haym, R., 549.  
 Heber, J., 531.  
 Hegel, G. W., 49, 90, 733, 739, 1282, 1302, 1494.  
 Heidegger, M., 61, 249, 306, 332, 368, 1125, 1126, 1127, 1232.  
 Heim, G., 1085, 1091.  
 Heine, H., 401, 885, 1088, 1620.  
 Heinemann, F., 531.  
 Heiney, D., 135, 1150.  
 Heisenberg, W., 196.  
 Hemingway, E., 392, 1162.  
 Henderson, N., 1297.  
 Herzfeld, H., 531.  
 Hidalgo, J.-L., 1268.  
 Hikmet, N., 865.  
 Hildebrand (von), D., 530.  
 Hobbes, J., 366, 1065.  
 Hochhuth, H., 1123.  
 Hölderlin, F., 1468.  
 Hofmann, E. T. A., 1468.  
 Hoffmannsthal (von), H., 722, 914, 1086.  
 Holmes, O. W., 294.  
 Hooker, T., 1630.  
 Howard, H. of Surrey, 732, 1016.  
 Howells, W. D., 274.  
 Huet, P.-D., 247.  
 Hügelmann, H., 530.  
 Hugo, V., 737, 1076, 1525.  
 Hulme, T. E., 287.  
 Hume, D., 1322, 1323.  
 Hus, J., 998.  
 Husserl, E., 937, 1146, 1314, 1502, 1519.  
 Huxley, A., 992, 1244.  
  
 Ignatow, D., 436.  
*Illuminismo*, 449.  
 Inber, V., 1571.  
 Ionesco, E., 1247, 1359.  
 Irving, W., 294.  
  
 Jacobi, F. H., 1203.  
 Jahn, H. H., 1352.  
 Jakobson, R., 823, 943.  
 James, H., 583, 851, 1160.  
 James, W., 1.  
 Jaspers, K., 249, 1392.  
 Jauss, H. R., 1419.  
 Jelínek, J., 1036.  
 Jens, W., 1090.  
 Jodelle, E., 1246.  
 Jonard, N., 19.  
 Jones, J., 902.  
 Jonson, B., 800.  
 Jovellanos (de), G. M., 299.  
 Joyce, J., 886, 1059, 1080.

- Juan de la Cruz (San), 21.  
 Juana Inés de la Cruz, 1202.  
 Jung, C. G., 32, 396, 1049, 1063, 1499.
- Kafka, F., 883, 1089, 1271, 1501.  
 Kant, E., 15, 670, 795, 796, 1319, 1544.  
 Kazakov, J., 997.  
 Keats, J., 161, 971.  
 Kerbaker, 1098.  
 Kerler, D. H., 530.  
 Khàyyam, O., 416.  
 Kierkegaard, S. A., 40, 369, 370, 371, 1004, 1274.  
 Klapp, O., 350.  
 Klemm, F., 247.  
 Klingner, F., 799.  
 Klopstock, F. G., 1236.  
 Klossowski, P., 227.  
 Kosik, K., 1491.  
 Kosovel, S., 126.  
 Krauss, W., 449.  
 Kreppel, F., 530.  
 Kručenyč, A., 308.  
 Kruciònik, A., 130.  
 Kubin, A., 387, 1097.  
 Kùkelhaus, H., 384.  
 Kürth, H., 531.  
 Kushner, E., 37.
- La Bruyère (de), J., 437.  
 Laclòs (de), P.-A., 1532.  
 Laforet, C., 1114.  
 Laforgue, J., 1505.  
 Lahor, J., 1291.  
 Lamartine (de), A., 672.  
 Lamennais (de), H. F., 543, 1495.  
 Lamy, F., 1164.  
 Langgaesser, E., 1407.  
 Lapšin, N., 308.  
 Larbaud, V., 252.  
 La Rochefoucauld (de), F., 220, 437.  
 Latour, J.-J., 1107.  
 Lattimore, R., 1293.  
 Laval, P., 264.  
 Lawrence, D. H., 1081, 1244, 1616.  
 Lear, E., 146.  
 Leary, T., 822.  
 Léautaud, P., 64, 176.  
 Leavis, F. R., 1374, 1378.  
 Le Clézio, 151, 498, 1330, 1384.  
 Leibniz (von), G. W., 320.  
 Leiris, M., 1117.  
 Lemaire, J., 763.  
 Lennerz, H., 530.  
 Leo, U., 681.
- Leopardi, G., 31, 167.  
 Lequier, J., 1142, 1143, 1144.  
 Lesage, A.-R., 343.  
 Lessing, G. E., 284.  
*Letteratura afganistana*, 630.  
*Letteratura araba*, 572, 573, 574, 576, 577, 578, 749, 1026; filosofia: 200, 1332; linguistica: 1120.  
*Letteratura argentina*, poesia: 910.  
*Letteratura austriaca*, contemporanea: 721.  
*Letteratura belga*, 356, 1042.  
*Letteratura brasiliana*, 837, 1426.  
*Letteratura bulgara*, teatro: 509.  
*Letteratura cecoslovacca*, 432, 909, 1036, 1481.  
*Letteratura cinese*, 362, 363, 364; narrativa: 1219.  
*Letteratura ebraica*, 591, 978, 1011, 1405, 1482; filologia: 592, 1355.  
*Letteratura francese*, 10, 63, 155, 282, 351, 352, 415, 450, 467, 481, 528, 765, 867, 1108, 1153, 1386, 1394, 1401, 1419, 1480, 1505; linguistica: 381, 415; mod. contemp.: 37, 1393, 1567; saggi: 1185; narr.: 79, 321, 1172, 1299, 1533; poesia: 142; storia della: 189; teatro: 1247, 1462.  
*Letteratura giapponese*, 880, 1333; contemp.: 1062; poesia: 1170, 1595.  
*Letteratura indiana*, 137, 372, 633, 994, 1082, 1148, 1551; poesia: 1550; saggi: 1566.  
*Letteratura inglese*, 156, 273, 313, 379, 1121, 1192, 1194, 1244, 1287, 1376; poesia: 661, 662, 1071; storia della: 1190; teatro: 261.  
*Letteratura irlandese*, narrativa: 404; poesia: 235.  
*Letteratura ispano-americana*, 1492; linguistica: 975; poesia: 120; storia della: 589.  
*Letteratura jugoslava*, 838.  
*Letteratura nord-americana*, 128, 271, 273, 294, 354, 393, 1069, 1380, 1575; narrativa: 1416; poesia: 1168.  
*Letteratura persiana*, 1052, 1335; linguistica: 1152; poesia: 1336; teatro: 632.  
*Letteratura polacca*, 1161, 1623; teatro: 1605, 1606.  
*Letteratura portoghese*, 1239; narrativa: 1289; poesia: 1288.
- Letteratura rumena*, 802; poesia: 1175; teatro: 1155.  
*Letteratura russa*, 1422, 1553, 1569, 1570, 1572, 1575; poesia: 1178; 1560; storia della: 1451; teatro: 956, 957, 958, 960, 1421, 1459.  
*Letteratura serbo-croata*, 394, 913.  
*Letteratura spagnola*, 144, 204, 463, 537, 598, 604, 1201, 1284, 1442; aragonese: 319; linguistica: 586, 588, 1008, 1281, 1290; poesia: 928, 974, 1269; romances: 229; stilistica: 417; picaresca: 1027; storia della: 1309; teatro: 1310.  
*Letteratura svizzera*, 1564.  
*Letteratura tedesca*, 30, 138, 140, 141, 168, 424, 776, 799, 1022, 1101, 1214, 1215, 1235, 1241, 1478, 1496, 1558, 1622; espress.: 105, 995; narrativa: 525; romantic.: 388, 549, 694, 1204, 1468; storia della: 331, 855, 926, 1279; teatro: 301, 302, 1353, 1354; saggi: 699, 760, 761, 1555, 1617.  
*Letteratura turca*, 1052; storia della: 184.  
*Letteratura ungherese*, 433; narrat.: 245; poesia: 1362.  
*Letteratura uruguayana*, 199; poesia: 1169.  
 Lévi-Strauss, C., 259, 1066, 1067, 1238.
- Lichtenberg, G. C., 1103.  
 Lifšits, B., 130, 308.  
 Lincoln, A., 864, 1316.  
*Linguistica*, 18, 122, 134, 186, 747, 823, 824, 839, 1140, 1174, 1221.  
 Locke, G., 1275.  
 Locke, J., 179.  
 Lombardo, P., 382.  
 London, J., 148.  
 Longfellow, H. W., 294.  
 López de Ayala, P., 203.  
 Lot, F., 973.  
 Lot-Borodine, M., 973.  
 Lowell, J. R., 294, 656.  
 Luçhaire, J., 309.  
 Lukács, G., 218, 524, 606.
- Machado, A., 1357.  
 Macrí, O., 247.  
 Madariaga (de), S., 243.  
 Maehler, H., 751.  
 Mahmūd Taymūr, 1448.  
 Mailer, N., 361, 902, 1151.

Majakovskij, V. V., 130, 308, 1036.  
 Malamud, B., 939.  
 Malebranche (de), N., 1129, 1554.  
 Malherbe (de), F., 115, 767.  
 Mallarmé, S., 279, 542, 1302.  
 Mann, G., 1528.  
 Mann, H., 785.  
 Mann, K., 392.  
 Mann, T., 218, 883, 1080, 1181, 1183.  
 Manrique, J., 431, 593.  
 Mansfield, K., 651.  
 Manuel, J., 464.  
 Manzoni, A., 953.  
 March, S., 928.  
 Marcuse, H., 1198.  
 Maritain, J., 272, 1171, 1255.  
 Marivaux (de), P., 347.  
 Marrou, H., 1107.  
 Martinet, A., 823.  
 Marx, K., 43, 44, 233, 234, 733, 1124, 1147.  
 Mastronardi, C., 910.  
 Mathews, H., 1382.  
 Matus, E., 121.  
 Maupassant (de), G., 1412.  
 Mauriac, F., 177, 183, 515, 668, 1079.  
 McCarthy, M., 442, 934, 1132.  
 McGahern, J., 404.  
 McIlwain, C. H., 942.  
 Mead, G. H., 1.  
 Mehta, V., 1561.  
 Mejerchold, V. E., 535, 627, 859, 860, 1253, 1461.  
 Melville, H., 93, 582, 642, 901, 906, 1017, 1160, 1456.  
 Melville, N., 294.  
 Menéndez Pelayo, M., 977.  
 Menéndez Pidal, R., 586, 587, 588, 917, 1270.  
 Mendes, M., 1266.  
 Méndez, C., 928.  
 Messer, A., 530.  
 Mesurat, A., 667.  
 Micha, A., 973.  
 Michaux, H., 822.  
 Michel, H., 1139.  
 Michelet, J., 1119.  
 Mihajlov, M., 1179.  
 Mill, J. S., 210.  
 Miller, A., 164.  
 Millgate, M., 580.  
 Milton, J., 1373.  
 Mistral, G., 57.  
 Mohrt, M., 1467.  
 Molière, 1471.  
 Monès, I., 578.  
 Montague, W. P., 1.  
 Montaigne, H., 671.  
 Montaigne (de), M., 116.  
 Montale, R., 167.  
 Montesquieu (de), C.-L., 44.  
 Montherlant (de), H., 69.  
 More, H., 731.  
 Mörike, E., 1468.  
 Moser, H., 1257.  
 Mounier, E., 262, 684.  
 Mounin, G., 943, 1285.  
 Mundy, A., 585.  
 Musil, R., 105, 603, 1021, 1237.  
 Neruda, P., 1474.  
 Nerval (de), G., 39, 114, 556, 608.  
 Netzband, E., 531.  
 Neue, H., 531.  
 Newman, F. W., 1293.  
 Newman, J. H., 1043.  
 Nietzsche, F., 527, 892.  
 Nikitin, A., 395.  
 Niyogi, S., 1148.  
 Norris, F., 1277.  
 Norten, E., 686.  
 Novalis, 1087.  
 O'Connor, F., 404.  
 Ortega y Gasset, J., 446.  
 Orwell, G., 124, 703.  
 Osborne, A. G., 386.  
 Osborne, J., 129, 1244.  
 Ossietzky (von), C., 330.  
 Otto, R., 249.  
 Owen, W., 1244.  
 Packard, V., 1557.  
 Painter, G., 1298.  
 Palgen, R., 681.  
 Palist, G. W., 523.  
 Palmieri, M., 346.  
 Panofsky, E., 247.  
 Panphilet, A., 973.  
 Pappas, J. N., 13.  
 Passweg, S., 531.  
 Pasternak, B., 887, 1036, 1574.  
 Paulhan, J., 1249.  
 Pavese, C., 392.  
 Pavlovic, M., 1227.  
 Péguy, C., 405, 1217, 1294, 1337.  
 Pepys, S., 797.  
 Périers (des), B., 1409.  
 Perréal, J., 763.  
 Pertsov, V., 308.  
 Petrovskij, D., 308.  
 Pézard, A., 1529.  
 Picard, R., 185.  
 Picon, G., 1185.  
 Pike, K. L., 823.  
 Pil'njak, B., 1398.  
 Pimia, N., 308.  
 Pinchon, T., 645.  
 Pirandello, L., 1073.  
 Pizan (de), C., 244, 999.  
 Platter, T., 469.  
 Poe, E. A., 149, 294.  
 Ponge, F., 115, 152, 154.  
 Pope, A., 1293.  
 Popel, N., 611.  
 Pöschl, V., 799.  
 Potocki, J., 387, 1383.  
 Pound, E., 438.  
 Powers, J. F., 145, 939.  
 Pradel, P., 763.  
 Praz, M., 247.  
 Prokof'ev, S., 912.  
 Proust, M., 267, 522, 621, 622, 804, 1298, 1465, 1568.  
 Przywara, E., 530.  
 Puškin, S. A., 33, 613, 1573.  
 Quevedo (de), F., 118.  
 Quine, W., 1.  
 Rabelais, F., 551, 1418, 1476.  
 Rabuse, G., 681.  
 Racine, J., 95, 185, 485, 1507.  
 Radiguet, R., 1133.  
 Radnóti, M., 846.  
 Rancœur, R., 351.  
 Randall, J.-H., 1.  
 Rapin, R., 1173.  
 Raymond, M., 247.  
 Raymond, N., 1185.  
 Rechy, J., 939.  
 Remarque, E. M., 193.  
 Renouard, Y., 1324.  
 Reverzy, J., 1078.  
 Rezler, M., 13.  
 Richard, J.-P., 1185.  
 Richer, J., 39, 114.  
 Rilke, R. M., 940.  
 Rimbaud, A., 150, 1037, 1038, 1626.  
 Rinser, L., 1092.  
 Ritter, G., 1149.  
 Rivière, J., 1104, 1185.  
 Robbe-Grillet, A., 79, 132, 133, 434, 498, 1541.  
 Robinson, E. A., 625, 1095.  
 Roessinger, F. L., 1565.  
 Rohde, G., 266, 857.  
 Rolmer, A., 530.  
 Ronsard (de), P., 971.  
 Rops, D., 318.  
 Rose, E., 931.  
 Rosenberg, H., 1455.  
 Ross, T. D., 96.  
 Roth, J., 398.  
 Rougeot, J., 988.  
 Rousseau, J.-J., 14, 315, 358, 375, 1057, 1058.

- Rousset, J., 1185.  
 Royce, J., 1.  
 Rozewicz, T., 1265.  
 Rüegg, A., 681.  
 Ruiz, J., 1356.  
 Runciman, W. G., 45.  
 Russel, R., 822, 1014, 1406.  
 Russell, B., 794, 1244.  
  
 Saarburg (von), F., 1301.  
 Sade (de), D. A., 46, 74, 208.  
 Sagan, F., 72.  
 Saint-Amant (de), M.-A., 1261.  
 Saint-Evremond, C., 435.  
 Saint-Exupéry (de), A., 451, 734, 1075, 1404, 1472.  
 Saint-John Perse (Léger, A.), 852, 1018.  
 Saint-Simon, C.-H., 1320.  
 Sánchez Cantón, F. J., 247.  
 San Secondo (di), R., 301, 302.  
 Sanson, W., 163.  
 Santayana, G., 1.  
 Sartre, J.-P., 307, 451, 468, 560, 570, 607, 915, 937.  
 Sastre, A., 871.  
 Saunders, J. W., 403.  
 Scève, M., 623, 624.  
 Schaff, A., 233, 234.  
 Scheler, M., 249, 530, 531.  
 Schelling, F. W., 49.  
 Schiller, F., 1.  
 Schlegel, A. W., 1302.  
 Schlegel, J. E., 1213.  
 Schmidt, A., 847.  
 Schmitzler, A., 1086.  
 Scholem, G., 1604.  
 Schwarz, E., 705.  
 Sciolochoy, 716, 840.  
 Scott, W., 953.  
 Sebag, L., 564.  
 Sédar Senghor, L., 198.  
 Sedlmayr, H., 929.  
 Sénancour (de), M., 622.  
 Seví, S., 1604.  
 Shakespeare, W., 50, 81, 82, 280, 402, 546, 786, 787, 842, 920, 925, 981, 1250, 1278, 1450, 1505, 1520.  
 Shaw, G. B., 1244.  
 Sillitoe, A., 1244.  
 Simenon, G., 67.  
 Simon, E., 236.  
 Singh, G., 31.  
 Sismondi (de), J.-C., 1119.  
 Šklovskij, V., 308.  
 Snow, C. P., 41, 192, 1379.  
 Sologub, F., 785.  
 Sorel, C., 247, 1153.  
 Spitzer, L., 1529, 1585.  
 Spoorri, T., 681.  
  
 Stanislavskij, C., 534, 535, 1252.  
 Starobinski, J., 14, 1185.  
 Steinbeck, J., 1222.  
 Steiner, G., 165.  
 Stelling-Michaud, S., 14.  
 Stendhal (Henry Beyle), 281, 328, 346, 348, 1055, 1056, 1504.  
 Sterling, C., 763.  
 Styrsky, J., 1036.  
 Symonenko, W., 520.  
  
 Taine, H., 1001, 1002.  
 Tairov, A., 959, 1254.  
 Tallemant des Réaux, G., 1153.  
 Tanizaki, 1096.  
 Tarsis, V., 1177.  
 Tasso, T., 379.  
 Tate, A., 1455.  
 Tathin, V., 308.  
*Teatro*, 46, 47, 171.  
 Teige, K., 1036.  
 Temuralp, T., 531.  
 Tengström, E., 376.  
 Teza, E., 917.  
 Thibaudet, A., 1185.  
 Thomas, B., 864.  
 Thomas, D., 1361.  
 Thoreau, H. D., 294.  
 Tieck, J. L., 1468, 1469.  
 Tierno Galván, E., 242.  
 Tocqueville (de), C.-A., 44.  
 Tolstoj, L. N., 613, 1099.  
 Tovar, A., 586, 588.  
 Toyen, M. C., 1036.  
 Triolet, E., 70.  
 Tristan l'Hermite, 429.  
 Trotsky, L., 441.  
 Twain, M., 768, 990, 1470.  
 Tyard (de), P., 269.  
  
 Unamuno (de), M., 231, 511, 853, 854, 976, 1084, 1344.  
 Ungaretti, G., 1070.  
 Updike, J., 904.  
 Urs von Balthasar, H., 850, 1223, 1420.  
  
 Valéry, P., 215, 1302, 1329, 1522.  
 Vallejo, C., 869.  
 Vauvenargues, L., 437.  
 Večorka, T., 308.  
 Vega (de la), G., 874.  
 Vega Carpid (de), L. F., 1311, 1351.  
 Verga, G., 1022.  
 Verlaine, P., 1626.  
  
 Verne, G., 702.  
 Vernet, A., 763.  
 Vezin, A., 681.  
 Vian, B., 73.  
 Viau (de), T., 219, 1153.  
 Vico, G., 1124.  
 Vigny (de), A., 1625.  
 Vilar, P., 1107.  
 Villon, F., 216.  
 Vincenti, L., 247.  
 Viscardi, A., 973.  
 Vjázemskij, P. A., 771.  
 Voltaire, 10, 13, 254, 255, 440, 448, 568, 1054, 1505.  
 Vossler, K., 681.  
  
 Wartburg (von), W., 681.  
 Weber, M., 420.  
 Weil, S., 412.  
 Weise, G., 247.  
 Weiss, A., 1073.  
 Weiss, I., 1500.  
 Weiss, P., 847.  
 Wellek, R., 1191.  
 Welzig, W., 29.  
 Wertheimer, M., 109.  
 Wesker, A., 506.  
 Weymann-Weyhe, W., 531.  
 Whewall, W., 91.  
 Whitehead, A., 1068, 1396.  
 Whitman, W., 294.  
 Whittier, J. G., 294.  
 Wicke, G., 1215.  
 Wieland, C. M., 214, 1469.  
 Wilde, O., 1193.  
 William, W. C., 903.  
 Williams, T., 884.  
 Wilson, E., 92, 413, 895, 1118.  
 Wimsatt jr., W. K., 1455.  
 Winters, Y., 1455.  
 Wise, D., 96.  
 Wittgenstein, L., 1, 600, 601, 1198, 1259.  
 Wittmann, M., 530.  
 Wolfe, T. C., 659, 905.  
 Wolkenstein (von), O., 425, 426.  
 Woodbridge, F., 1.  
 Woolf, L., 147.  
 Woolf, V., 147, 169, 1466.  
 Wordsworth, J., 311.  
 Wunst, P., 531.  
  
 Yeats, W. B., 83, 894, 1361, 1377.  
 Young, W., 390.  
  
 Zajc, D., 1226.  
 Zeltner-Neukomm, G., 681.  
 Zola, E., 344.  
 Zorrilla, J., 889.

**SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI  
DEGLI «ANNALI DI CA' FOSCARI»**

Per l'acquisto dei numeri precedenti rivolgersi all'Amministrazione, via Tadino 29, Milano.  
Ogni numero precedente, L. 3.500.

## 1962

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

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

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

## 1963

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, <i>Il 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

## 1964

E. ANAGNINE, Alcuni aspetti della civiltà italiana del Quattrocento	pag. 9
E. CACCIA, Le varianti de « La Locandiera » . . . . . »	21
U. CAMPAGNOLO, Cristianesimo e Umanesimo . . . . . »	33
S. CASTRO, Il tempo presente della letteratura brasiliana . . . . . »	45
D. CAVAIÓN, Note sul teatro di Čechov . . . . . »	57
B. CINTI, Erasmismo e idee letterarie in Cristóbal de Castillejo . . . . . »	65
F. COLETTI, Nascita del D'Annunzio francese - I « Sonnets cisalpins » . . . . . »	81
G. MASTRANGELO LATINI, Sul « Dictionario crítico etimológico » di Joan Cofominas . . . . . »	97
C. A. NALLINO, Dell'utilità degli studi arabi . . . . . »	103
S. PEROSA, Stephen Crane fra naturalismo e impressionismo . . . . . »	119

*RECENSIONI.* — C. J. WEBER, *Dearest Emmie. Th. Hardy's Letters to His First Wife*; C. J. WEBER, *Hardy's Love Poems* (B. Cellini). Pag. 145 - *Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts; Herausgegeben und eingeleitet von W. KRAUSS* (P. Brockmeier). Pag. 147 - G. MAY, *Le dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle* (M. L. Arcangeli Marènzì). Pag. 154 - P. H. SIMON, *Le domaine héroïque des lettres françaises (X-XIX siècles)* (B. Pieresca). Pag. 155 - J. BLOCH MICHEL, *Le présent de l'indicatif, essai sur le nouveau roman* (W. Rupolo). Pag. 158 - *Configuration critique d'Albert Camus: Camus devant la critique de langue allemande* (W. Rupolo). Pag. 160 - L. EMERY, *Joseph Malègue, romancier inactuel* (W. Rupolo). Pag. 161 - I. J. BARRERA, *Historia de la literatura ecuatoriana* (G. B. De Cesare). Pag. 163 - A. J. SARAIVA, *Para a história da cultura em Portugal* (F. Meregalli). Pag. 165.

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1962, a cura di Marina Astrologo - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 175 - Repertorio alfabetico. 177 - Indice dei soggetti. 241) . . . . . pag. 173*

## 1965

M. L. ARCANGELI MARENZI, La parola di René Char . . . . .	pag. 9
B. CELLINI, La personalità di Shakespeare . . . . .	» 29
U. CAMPAGNOLO, Risposta marxista all'interrogativo sul senso della vita . . . . .	» 41
G. CROSATO ARNALDI, Il taccuino di viaggio di Afanasij Nikitin . . . . .	» 57
R. MAMOLI, Otto racconti inediti di William Faulkner . . . . .	» 65
F. MEREGALLI, Da Clarín a Unamuno . . . . .	» 77
S. MOLINARI, La « novità » di Jurij Kazakov . . . . .	» 87
S. PEROSA, Postilla all'inizio di « The Waste Land » . . . . .	» 99
B. PIERESCA, La nobiltà francese del primo Seicento vista da alcuni autori dell'epoca . . . . .	» 107
V. STRIKA, Due novelle di Maḥmūd Taymūr ( <i>Pia elemosina</i> , pag. 135 - <i>La figlia di Iside</i> , pag. 142) . . . . .	» 127

*RECENSIONI.* — C. GOLDONI, *Les Rustres, Théodore le grondeur* (E. Caccia). Pag. 149 - E. KUSHNER, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 152 - P. TEILHARD DE CHARDIN, *Genèse d'une pensée - Lettres 1914-19* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 155 - J. DUBOIS, *Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle* (W. Rupolo). Pag. 158 - J. RICHER, *Nerval, expérience et création* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 160 - C. HERNÁNDEZ DE MENDOZA, *Introducción a la Estilística* (G. B. de Cesare). Pag. 165 - W. BEINHAUER, *El Español Coloquial* (T. M. Rossi). Pag. 167.

*Ricordo di Eugenio Anagnine* (G. Longo) . . . . . pag. 171

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1963, a cura di Marina Astrologo e Maria*

Camilla Bianchini - (*Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 177. - Repertorio alfabetico. 179 - Indice dei soggetti. 231*) . . . . . pag. 175

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature di lingua spagnola pubblicati in Italia dal 1941 al 1959, a cura di Gabriella Milanese - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 239 - Repertorio alfabetico. 241 - Indice dei soggetti. 273)* . . . . . pag. 237

*SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari »* . . . pag. 277

## 1966

E. CARAMASCHI, Flaubert et l'actuel . . . . .	pag. 9
G. B. DE CESARE, Alfonso Reyes « Americanista » . . . . .	» 29
S. LEONE, Konstantin Michajlovič Fofanov, poeta . . . . .	» 49
L. P. MISHRA, Il concetto di religione e moralità nei primi romanzi hindi . . . . .	» 57
S. PEROSA, Riproposta dei « metafisici » . . . . .	» 65
M. PILLON, E. A. Boratynskij . . . . .	» 81
M. PINNA, Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di <i>Ciro di Pers</i> . . . . .	» 105
A. RIGHETTI, Le due versioni spenseriane della canzone CCCXXIII del Petrarca . . . . .	» 115
V. STRIKA, Problemi femminili attuali in commedie di Tawfiq Al-Hakīm . . . . .	» 123

*RECENSIONI.* — G. MACCHIA, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi* (B. Pierresca). Pag. 137 - N. WRIGHT, *American Novelists in Italy* (R. Mamoli). Pag. 140 - G. DE TORRE, *La difícil universalidad española* (B. Cinti). Pag. 143 - A. COUTINHO, *Introdução à literatura no Brasil* (S. Castro). Pag. 146.

<i>Ricordo di Benvenuto Cellini</i> (S. Baldi). Bibliografia di B. Cellini . . . . .	pag. 149
<i>Pubblicazioni ricevute</i> . . . . .	» 153

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1964, compilato, con il contributo del C.N.R., da Maria Camilla Bianchini - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 159 - Repertorio alfabetico. 161 - Indice dei soggetti. 225) . . . . .* pag. 157

<i>SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari »</i> . . . . .	» 233
--	-------

**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.*

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><br>A cura di A. GUIDI.                        |
| * J. CONRAD   | <i>Typhoon</i><br>A cura di U. MURSA.                                     |
| CH. DICKENS   | <i>Sketches by Boz</i><br>A cura di F. ROTA.                              |
| E. DICKINSON  | <i>Selected Poems and Letters</i><br>A cura di E. ZOLLA.                  |
| * T. S. ELIOT | <i>Murder in the Cathedral</i><br>A cura di S. ROSATI.                    |
| * W. FAULKNER | <i>Ambuscade - Spotted Horses</i><br>A cura di N. D'ACOSTINO.             |
| * TH. HARDY   | <i>Life's Little Ironies</i><br>A cura di R. LO SCHIAVO.                  |
| * W. IRVING   | <i>Sketches and Tales</i><br>A cura di S. PEROSA.                         |
| J. KEATS      | <i>Selected Poems</i><br>A cura di A. GUIDI.                              |
| * R. KIPLING  | <i>Just So Stories</i><br>A cura di P. DE LOGU.                           |
| CH. LAMB      | <i>Essays of Elia</i><br><i>Last Essays of Elia</i><br>A cura di M. PRAZ. |

- A. POPE  
*The Rape of the Lock*  
A cura di G. PELLEGRINI.
- R. B. SHERIDAN  
*The School for Scandal*  
A cura di P. DEL LOGU.
- 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.
- R. L. STEVENSON  
*The Pavilion on the Links*  
A cura di S. ROSSI.
- R. L. STEVENSON  
*The Strange Case of Dr. Jekyll  
and Mr. Hyde*  
A cura di S. ROSSI.
- A. TENNYSON  
*Selected Poems*  
A cura di M. PAGNINI.
- M. TWAIN  
*Short Stories, a Selection*  
A cura di C. GORLIER.

IN PREPARAZIONE OPERE DI:

★ Fitzgerald, Hawthorne,  
Shakespeare, Shelley,  
Sterne e ★ Wells.

## SEZIONE TEDESCA

Diretta da Ladislao Mittner

- ★ B. BRECHT  
*Die Ausnahme und die Regel*  
*Das Verhör des Lukullus*  
A cura di P. CORAZZA.
- C. BRENTANO  
*Aus des Dichters Märchen*  
A cura di B. TECCHI.
- W. GOETHE  
*Egmont*  
A cura di E. BURICH.
- F. GRILLPARZER  
*Medea*  
A cura di L. VINCENTI.
- ★ F. KAFKA  
*Skizzen, Parabeln, Aphorismen*  
A cura di G. BAIONI.
- G. LESSING  
*Nathan der Weise*  
A cura di C. CASES.
- C. F. MEYER  
*Die Versuchung des Pescara*  
A cura di G. V. AMORETTI.

★ R. M. RILKE

*Ausgewählte Gedichte*

A cura di L. MITTNER.

★ G. VON LE FORT

*Gelöschte Kerzen*

A cura di D. BURICH VALENTI.

★ E. WIECHERT

*Hirtennovelle*

A cura di E. POCAR.

IN PREPARAZIONE OPERE DI:

Heine e ★ Kesten.

## SEZIONE FRANCESE

Diretta da Giovanni Macchia

G. FLAUBERT

*Trois contes*

A cura di C. CORDIÉ

A. R. LESAGE

*Turcaret*

A cura di M. SPAZIANI.

MOLIÈRE

*Le Tartuffe*

A cura di F. PETRALIA.

J. RACINE

*Bérénice*

A cura di L. DE NARDIS.

STENDHAL

*Historiettes romaines*

A cura di M. COLESANTI.

STENDHAL

*Les Cenci ed altre*

*Historiettes romaines*

A cura di M. COLESANTI.

★ VERCORS

*Le silence de la mer*

*La marche à l'étoile*

A cura di F. PETRALIA.

IN PREPARAZIONE OPERE DI:

★ Camus e Maupassant.

## SEZIONE SPAGNOLA

Diretta da Franco Meregalli

F. LOPE DE VEGA

*El caballero de Olmedo*

A cura di G. MANCINI.

T. DE MOLINA

*La prudencia en la mujer*

A cura di C. SAMONÀ.

\*\*\*

*Romances Viejos*

A cura di F. MEREGALLI.

P. NERUDA

*Antología poética.*

A cura di G. BELLINI.

IN PREPARAZIONE OPERE DI:

Cervantes, Feijoo,

★ García Lorca.

## SEZIONE RUSSA

Diretta da Eridano Bazzarelli

F. TJUTČEV

*Stichotvorenija*

A cura di E. BAZZARELLI.

## CIVILTÀ LETTERARIA DEL NOVECENTO

È una collana che intende individuare, discutere e documentare le figure, i problemi e i movimenti ideologici piú vivi della letteratura del nostro secolo. Alla sezione italiana, diretta da Giovanni Getto, si affiancano, con gli stessi criteri, le *sezioni straniere*, dedicate alle principali letterature, nell'intento di indagare e chiarire una situazione culturale sempre piú tesa a fattivi contatti internazionali, in un sistema di scambi e di relazioni di sempre piú vasta portata.

### SEZIONE FRANCESE

Diretta da Franco Simone

ALBERT MAQUET

*Albert Camus*

### SEZIONE INGLESE E AMERICANA

Diretta da Giorgio Melchiori

RUGGERO BIANCHI

*La poetica dell'imagismo*

RUGGERO BIANCHI

*La parola e l'immagine*

FRANCESCO BINNI

*Saggio su Auden*

MARY CORSANI

*D. H. Lawrence e l'Italia*

RENATO OLIVA

*Samuel Beckett: prima del silenzio*

SERGIO PEROSA

*Le vie della narrativa americana*

PAOLA ROSA-CLOT

*L'angoscia di Mark Twain*

GIUSEPPE SERTOLI

*Lawrence Durrell*

### SEZIONE GERMANICA

Diretta da Ladislao Mittner

SERGIO LUPI

*Tre saggi su Brecht*

### SEZIONE RUSSA

Diretta da Eridano Bazzarelli

ERIDANO BAZZARELLI

*La poesia di Innokentij  
Annenskij*

ERIDANO BAZZARELLI

*Aleksandr Blok*

### SEZIONE IBERICA

E IBERO-AMERICANA

Diretta da Franco Meregalli

DARIO PUCCINI

*Miguel Hernández. Vita e poesia*

**BIBLIOTECA EUROPEA DI CULTURA**  
diretta da Luciano Anceschi e Franco Simone

Questa nuova collana è stata ideata e realizzata col preciso scopo, già dichiarato nel titolo stesso, di costituire un indispensabile, valido e attuale patrimonio culturale non più su scala italiana, ma su scala europea e internazionale. A tal fine nella collana verranno accolti gli autori più rappresentativi della cultura contemporanea mondiale nei suoi vari settori e indirizzi e senza pregiudiziali ideologiche.

- |                   |  |
|-------------------|--|
| THEOPHIL SPOERRI  | <i>Introduzione alla Divina Commedia</i>           |
| HANS E. HOLTHUSEN | <i>Situazioni della poesia</i>                     |
| GIOVANNI GETTO    | <i>Immagini e problemi di letteratura italiana</i> |
| JAMES O. URMSON   | <i>L'analisi filosofica</i>                        |
| LEONELLO VINCENTI | <i>Nuovi saggi di letteratura tedesca</i>          |
| F. R. LEAVIS      | <i>La grande tradizione</i>                        |

# I GRANDI SCRITTORI DI OGNI PAESE

SERIE IBERICA

diretta da Franco Meregalli

La nostra Casa Editrice è particolarmente lieta di offrire al lettore, per la prima volta in Italia, l'opera di Cervantes nella sua *integralità*, in una nuova e moderna traduzione e con un esaurientissimo apparato critico-espliativo. L'iniziativa, realizzata da uno staff di eminenti e agguerriti filologi, è diretta da uno dei piú noti ispanisti italiani.

MIGUEL DE CERVANTES Y SAAVEDRA

*TUTTE LE OPERE*

A cura di FRANCO MEREGALLI.

Traduzioni di B. Cinti, G. De Cesare, L. Falzone, P. Marchi, A. Mariutti De Sanchez Rivero, G. Milanese, C. Romero Muñoz, T. M. Rossi, G. Stiffoni.

*Vol. I*   ★ Don Chisciotte della Mancia - Opere varie  
Don Chisciotte della Mancia - Tutto il teatro (Com-  
medie - Intermezzi) - Viaggio del Parnaso - Poesie.  
*In preparazione*

*Vol. II*   ★ Romanzi e novelle  
Le traversie di Persile e Sigismonda - La Galatea -  
Novelle esemplari.  
*In preparazione*