

**ANNALI  
DELLA  
FACOLTA'  
DI  
LINGUE  
E  
LETTERATURE  
STRANIERE  
DI  
CA' FOSCARI**



**mursia**

**VII, 2 1968**

## S O M M A R I O

---

E. CARAMASCHI, A propos de la bataille réaliste et de l'impressionnisme des Goncourt . . . . .	pag. 1
U. MURSIA, La fortuna di Joseph Conrad in Italia - Inventario al 1968 . . . . .	» 71
S. PEROSA, C.S. Lewis e l'apologia del Medioevo . . . . .	» 91
<i>RASSEGNE.</i> — G. PALADINI, <i>Superamento dei miti nella storiografia della guerra 1915-18</i> . . . . .	pag. 115
<i>RECENSIONI.</i> — S. BUENO, <i>Aproximación a la literatura hispanoamericana</i> (G. De Cesare). Pag. 121 - B. TYREE OSIEK, <i>José Asunción Silva (Estudio estilístico de su poesía)</i> (G. De Cesare). Pag. 122 - F. LOPES, <i>Crónica de D. Pedro</i> (D. Ferro) Pag. 124 - A MACHADO, <i>Prose</i> (F. Meregalli). Pag. 125.	
<i>REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1966, compilato, con il contributo del C.N.R., da Maria Camilla Bianchini - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate e corrispondenti sigle. 133 - Repertorio alfabetico. 135 - Indice dei soggetti. 173).</i> . . . . .	pag. 131
<i>SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari »</i> . . . . .	» 179

---

### COMITATO DI REDAZIONE

Eugenio Bernardi, Franco Meregalli, Franco Michelini Tocci, Sergio Perosa, Ettore Caccia.  
Franco Meregalli, direttore responsabile.  
Autorizzazione del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

---

Dall'annata 1968 gli « Annali di Ca' Foscari » escono con periodicità semestrale.

---

© Copyright 1968 Università degli Studi di Venezia  
Amministrazione: via Tadino 29, Milano

## A PROPOS DE LA BATAILLE RÉALISTE ET DE L'IMPRESSIONNISME DES GONCOURT

### I

Qui dit « réalisme » au sujet de la littérature française du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dit bataille réaliste encore plus que littérature réaliste. Car les doctrines et les débats autour du réalisme en art ont précédé les oeuvres réalistes: ils les ont souvent préparées et quelquefois remplacées.

Sur le plan de la doctrine, le retour à la réalité ne comportait point de nouveauté radicale, car tout le monde en France, depuis la fin du « baroque », avait toujours parlé de vérité de l'art; car l'art européen, comme l'a remarqué R. Wellek, a constamment visé le réel, même lorsqu'il pensait à une réalité « supérieure », que ce fût celle des essences, ou celle des rêves, ou celle des symboles.<sup>1)</sup>

Point de rupture par ailleurs au niveau des oeuvres, aucune solution de continuité entre le romantisme et le réalisme: Emile Bouvier a insisté là-dessus, après d'autres, dans son livre de 1913 sur Champfleury, dont le titre, *La Bataille réaliste*, fait écho à celui de Jules Marsan sur *La Bataille romantique*. C'est le romantisme des « petits romantiques », des « fantaisistes », de la bohème plus ou moins « galante » et plus ou moins débraillée que nous retrouvons à l'origine des tentatives et des polémiques d'où naîtra tant bien que mal, préparé entre autres par les « charges » d'Henri Monnier, le réalisme du groupe de Champfleury et Duranty: réalisme d'artistes pauvres, d'écrivains de gauche, qui ont des raisons plus évidentes que celles que peuvent avoir Flaubert ou les frères Goncourt pour ne pas aimer la bourgeoisie, — et qui en plus n'aiment pas le style, car ils flairent dans le souci artistique quelque chose comme de l'aristocratie.<sup>2)</sup> Et c'est un autre romantisme qui a nourri en profondeur les chefs-d'oeuvre réalistes de Flaubert et l'art impressionniste des Goncourt (même si ces derniers relèvent aussi du « petit romantisme »), autrement dit le réalisme de ces bourgeois ennemis du « bourgeois » qui ont eu la religion de « l'Art pour l'Art »: à tel point que l'histoire littéraire ne sait

trop si elle doit classer ces inclassables dans la « deuxième génération romantique » ou dans la « génération réaliste »...

C'est d'ailleurs en plein romantisme que s'est ouverte la « bataille réaliste ». Elle a été d'abord combattue sur le terrain de la peinture, aussi bien dans les années vingt, quand le mot « réalisme » est à peine connu en France,<sup>3)</sup> que dans les années cinquante, où il devient un mot d'ordre après avoir été un mot de condamnation. Mais le nom de Gustave Courbet revient plus souvent sous la plume, quand il est question de réalisme, que celui de Delacroix si l'on parle de romantisme.

Au cours du siècle tout semble collaborer à rapprocher les uns des autres les peintres et les littérateurs, de même que leurs arts respectifs. Et si l'évolution de la littérature interfère désormais avec celle des arts plastiques, cela tient d'abord sans doute à ce que l'art du XIX<sup>e</sup> siècle regarde l'homme avec une attention nouvelle pour le replacer dans un espace et dans un temps déterminés. La « transposition d'art » qui commence avec le romantisme prépare la peinture en vers, et plus souvent en prose, des peintres déviés (Théophile Gautier, les Goncourt); comme elle ouvre la voie aux correspondances baudelairiennes; comme elle annonce l'ambition symboliste et *fin-de-siècle* d'un art unique, d'un art total ou « suprême » qui serait la fusion et la confusion des arts. A partir des années quarante c'est surtout la littérature qui « emprunte » à la peinture: tandis que jusqu'alors l'inverse avait été plus courant, les peintres romantiques s'inspirant volontiers des thèmes de la poésie de 1830.<sup>4)</sup> Dans la mesure où le monde extérieur semble « ressortir » d'abord aux arts de l'espace, tout art qui tourne à en donner une description détaillée devient en un sens leur tributaire.

Au niveau de la représentation de l'objet aussi bien qu'à celui de l'« abstention » du sujet, la littérature française du second tiers du siècle a dû être puissamment aidée à dégager ses tendances réalistes par son « picturalisme ». L'œil n'a pas charge d'âmes, l'œil ignore les oppositions morales comme les différences sociales, l'œil doit compter d'abord avec les surfaces et aime s'arrêter à l'« extérieur » des choses: si on lui laisse l'initiative, si l'imagination de l'écrivain caresse la forme et boit la couleur, la littérature cesse d'être la chasse gardée de la psychologie classique. Et le spiritualisme éclectique qui s'est habitué sous Louis-Philippe à régner et à gouverner doit compter désormais avec un souci du concret, une répugnance à se contenter de mots vagues, un goût du détail « matériel » et une attention à l'« extérieur » des êtres et des choses qui vont secrètement dans le sens du neutralisme moral positiviste et qui pourront un jour se trouver d'accord avec la psychophysiologie déterministe. La critique d'inspiration spiritualiste des années cinquante ne manque pas de sens de l'ennemi lorsqu'elle rend la peinture responsable de la concurrence que « les choses », en littérature, font de plus en plus à « l'homme »,

et de ce qui lui apparaît comme le « matérialisme » de plus en plus accentué de la littérature.

Il est bon en effet d'écouter les adversaires du réalisme en même temps que ses partisans: et non seulement parce qu'au sujet du réalisme il y a eu constamment dispute, sinon dialogue, et que le réalisme s'est défini tant bien que mal dans l'entre-deux des affirmations et des négations les plus tranchées. Les partisans de la tradition et du passé opposent au réalisme des valeurs connues, des valeurs éprouvées: ils savent très bien, somme toute, ce qu'ils ne veulent pas. Il arrive ainsi que leur refus éclaire souvent les tendances qui percent lentement dans l'art contemporain mieux que ne le ferait l'adhésion des autres, même raisonnée, même clairvoyante: ils fournissent à l'historien de l'évolution réaliste un fil qui l'aide à passer du connu à l'inconnu.

Si pour Sainte-Beuve,<sup>5)</sup> le Flaubert de *Madame Bovary* est d'abord un anatomiste et un physiologiste, il a surtout le tort d'être trop peintre aux yeux de ceux qui déplorent le picturalisme de la littérature comme une invitation au paganisme de la forme et qui reprochent à l'imagination pittoresque de « se renfermer dans le monde physique, comme dans un immense atelier peuplé de modèles qui tous ont la même valeur à ses yeux ». <sup>6)</sup> Et il est certain que l'art réaliste est un art égalitaire; celui de Courbet et de Champfleury parce qu'il est démocrate, parce qu'il nous rappelle que le « casseur de pierres » vaut le prince au point de vue de l'art puisqu'il le vaut au point de vue humain: celui de Flaubert ou des Goncourt parce qu'il reclasse les objets de l'univers romanesque suivant une perspective strictement artistique et qu'il voudrait contempler le monde avec le désintéressement du dilettante et la neutralité du savant.

Il serait intéressant de remonter à la controverse (que rappelle Victor Cousin dans *Du Vrai, du Beau et du Bien*)<sup>7)</sup> qui opposa au début du siècle Quatremère de Quincy théoricien de l'« Idéal » dans l'art à Eméric David partisan d'une esthétique à tendances réalistes. Citons du moins Delécluze, qui pendant deux générations a « maintenu » les droits de la tradition. Critique d'art au « Journal des Débats », il dénonçait au Salon de 1824 un « goût de vérité exacte qui s'arrange de tout, même de la laideur », et s'inquiétait à propos d'un tableau de Delacroix de « cette manière nouvelle de faire grimacer les figures sans aucun respect pour la beauté ». Or, on commençait à s'apercevoir, même parmi les artistes, que chez l'homme la beauté « n'est qu'une flatteuse exception », « une chimère à laquelle il s'efforce de croire », comme devait le constater un jour le Blondet de Balzac dans *Les Paysans*.<sup>8)</sup> Nous retrouvons Delécluze sur les mêmes positions un quart de siècle plus tard, en face d'une autre génération, bientôt d'une autre école. En rendant compte de l'Exposition de 1850, il définit comme « naturalistes » « ceux qui, regardant l'imitation comme le but final de l'art, prétendent que tout, jusqu'au laid et à l'ignoble,

peut et doit être représenté, sous la condition seulement que l'imitation sera fidèle ». <sup>9)</sup>

A côté des opposants, les conciliateurs. Sans toujours en avoir l'air, les préfaces de Hugo sont des chefs-d'oeuvre d'éclectisme. Tout comme Victor Hugo a en littérature la passion de l'antithèse, il révèle dans sa conduite littéraire le génie du balancement. Une épithète en pleine lumière pour le public, une autre dans le demi-jour pour la critique; une phrase à l'allure révolutionnaire, et tout de suite après une parenthèse pour rassurer les bien-pensants. *Hernani* nous fait oublier que la préface de *Hernani* est d'un politicien habile, d'un incomparable louvoyeur. C'est dans la préface de *Cromwell* que le poète, avec une ingéniosité cachant du génie, propose une justification à la fois psychologique, historique et esthétique (la première seule nous intéresse ici) de ce qu'il baptise du nom de « grotesque » et que l'on pourrait appeler, pour s'entendre, le « caractère ». Le beau doit « prévaloir » sur le grotesque, mais il n'a pas intérêt à l'exclure, car à quoi bon se priver d'un « temps d'arrêt » qui le fera mieux goûter et d'un repoussoir qui le fera mieux valoir ? « La salamandre fait ressortir l'ondine; le gnome embellit le sylphe ». Le beau solennel et sublime de l'antiquité (celle des rhéteurs, peut-être ?) « n'était pas sans monotonie », et l'« on a besoin de se reposer de tout, même du beau ». Nous n'en sommes pas encore, comme on voit, à reconnaître l'autonomie du caractère. Hugo est plus hardi, et trahit mieux, je crois, sa pensée profonde, lorsqu'il dit plus loin que, si « le beau n'a qu'un type, le laid en a mille ». <sup>10)</sup>

Beau et grotesque, beauté et « caractère », beauté et laideur : les termes s'échangent souvent au cours de ce long débat. Si la notion de « beau » s'y retrécit petit à petit, l'idée opposée s'élargit à mesure que des valeurs autres que celles de l'Ancien Régime littéraire s'imposent à l'attention des artistes et des critiques. Les uns reprochant au « caractère » sa laideur, les autres — au cours de polémiques dont on a rarement dégagé les sous-entendus politiques et les arrière-pensées sociales — ont fini par reconnaître à la laideur le privilège du caractère. C'est, je crois, dans un article de 1856, signé Edmond Duranty, que nous trouvons la position la plus nette du problème dans les termes et dans la perspective du réalisme, et le point de vue qui dépasse de plus haut cette opposition du beau et du non-beau, en montrant ce qu'elle cache d'étroit, de pauvre, au fond, de classiste. Duranty se fait partisan d'une vision intégrale de l'humanité de l'homme, dans l'art *comme* dans la vie : la vie n'autorisant qu'un art qui compte virilement avec elle et qui assume en toute modestie et franchise de la traduire et de la représenter (aux deux sens du mot : à la fois celui de *vertreten* et celui de *darstellen*) dans la diversité et la richesse contrastée de son être.

L'idée de la forme, du beau est inintelligente et païenne, il ne faut plus que le beau ait toute la place mais seulement une place; le dix-neuvième siècle a affranchi l'ordinaire,

le général, le vrai. La beauté ne veut rien dire sinon la beauté; le reste, l'ordinaire, le réel, est autrement complet et étendu; chaque visage d'homme crie vice, passion, douleur, esprit, méchanceté. L'infinie variété de l'homme moral se traduit par des aspects où la géométrie a moins de part, aspects irréguliers du corps et du vêtement. Sous la grande harmonie de la lumière il n'y a rien que de beau et digne d'être contemplé. Dans la réalité, rien ne choque; au soleil, les guenilles valent les vêtements impériaux. Le vrai embrasse tout ce qui vit et pense [...].<sup>11)</sup>

Au nom du suffrage universel des êtres et des choses, Duranty s'insurge contre la longue suprématie de la « beauté », qui lui apparaît abstraite comme la géométrie, cette science de l'abstrait. Au nom de la justice, de l'égalité de tous et de tout « sous la grande harmonie de la lumière » (on songe au « pleinairisme » de la peinture impressionniste), son réalisme proclame la démocratie du soleil. Dans les mêmes années, pas très loin du groupe de « Réalisme », on rime encore pour l'Odéon des vers de ce galbe: « Dans sa forme élégante et choisie / L'art fut toujours un don comme la poésie; / Avec l'amour du beau son destin est lié ». <sup>12)</sup> Aux yeux des réalistes de ce groupe, qui sont en même temps des démocrates (au sens que le mot avait en ce temps-là), ce « choix » est une manifestation de classisme, cette « élégance » est l'expression d'une conception aristocratique de l'art, par conséquent de la vie.

Et sans doute l'art est « aristocratique » dans la mesure où il se lie à la qualité et il s'allie à la culture. Si la préface de *Cromwell* assurait que « le drame est un miroir où se réfléchit la nature », elle ajoutait tout de suite que, pour que ce miroir soit « avoué de l'art », il doit être « un miroir de concentration qui [...] ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme ». Car « si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée »: <sup>13)</sup> tandis que l'équipe réaliste réclame purement et simplement « le droit qu'ont les miroirs, pour la peinture comme pour la littérature ». <sup>14)</sup> Et si on va jusqu'au bout des revendications que Duranty formule ailleurs, on finit logiquement par se passer du style, par tourner le dos à l'art. On l'a assez vu lors de ses attaques à *Madame Bovary*. On l'a trop vu avec Champfleury...

Si Duranty écrit que le public est « juge définitif de la valeur des *senti-ments* étudiés dans une oeuvre, parce que la foule est tout aussi accessible à la pitié, au malheur, à la colère, etc., que l'écrivain qui s'adresse à elle », <sup>15)</sup> c'est donc qu'il conçoit le fond et la forme l'un séparément de l'autre — et qu'il parie sur le premier. Ici le réalisme des « démocrates » s'oppose radicalement à celui des « bourgeois », tenants de « l'Art pour l'Art ». Duranty résume en 1856 leur programme en quelques propositions catégoriques « pour ceux qui ne comprennent jamais » — et pour les historiens à venir:

[...] il a été très nettement établi:

Que le réalisme proscrivait l'*historique* dans la peinture, dans le roman et dans le

théâtre, afin qu'il ne s'y trouvât aucun mensonge, et que l'artiste ne pût pas emprunter son intelligence aux autres;

Que le Réalisme ne voulait, des artistes, que l'étude de leur époque;

Que dans cette étude de leur époque, il leur demandait de ne rien déformer, mais bien de conserver à chaque chose son exacte proportion;

Que la meilleure manière de ne pas errer dans cette étude, était de toujours songer à l'idée de représenter le côté social de l'homme, qui est le plus visible, le plus compréhensible et le plus varié, et de songer ainsi à l'idée de reproduire les choses qui touchent à la vie du plus grand nombre, qui se passent souvent dans l'ordre des instincts, des désirs, des passions;

Que le Réalisme attribue par là à l'artiste un but philosophique pratique, utile, et non un but divertissant, et par conséquent le relève;

Que, demandant à l'artiste le *vrai* utile, il lui demande surtout le sentiment, l'observation intelligente qui *voit* un enseignement, une émotion dans un spectacle de quelque ordre qu'il soit, bas ou noble, selon la convention, et qui tire toujours cet enseignement, cette émotion, de ce spectacle en sachant le représenter complet et le rattacher à l'ensemble social [...].<sup>16)</sup>

Refuser l'alibi offert à l'écrivain par le passé (mais est-il certain qu'il soit plus aisé d'être sincère lorsqu'on parle du présent?): sortir du problématique et du conjectural qui sont inhérents à l'univers psychologique individuel et qui prêtent à l'arbitraire de l'interprétation: charger le plus possible de signification le spectacle que l'on présente, en dégageant la portée sociologique d'une anecdote, d'un détail, d'une figure.

Ainsi s'affirme ce réalisme qui a pris d'abord conscience de lui-même grâce surtout à l'hostilité de la critique, et a commencé à croire en lui-même à partir de *L'Enterrement d'Ornans* (1849) et des *Aventures de Mademoiselle Mariette* (1852). Sans doute était-il plus sympathique lorsqu'il attaquait ou ironisait qu'à présent qu'il se prend tout à fait au sérieux. On a plus souvent envie de relire les pages, admirables de verve et de sarcasme, que Champfleury mettait en tête des *Aventures de Mademoiselle Mariette*, que le portrait du romancier idéal qu'il trace en 1856 sur «Le Figaro»<sup>17)</sup> avec conviction et application. Mais si chaque ligne de ce garçon franc sent l'autodidacte, son inculture trouve parfois d'ingénieux à-peu-près. «Tout romancier sérieux est un être impersonnel qui, par une sorte de métempsychose, passe de son vivant dans le corps de ses personnages». Maupassant aussi songera à une sorte de métempsychose — pour nier qu'elle soit possible — lorsqu'il critiquera en tête de *Pierre et Jean* le roman «d'analyse pure» (le roman à la Paul Bourget) comme un genre d'ouvrage où l'auteur «ne peut que se substituer à tous ses personnages dans les différentes situations où il les place»<sup>18)</sup> et qui repose par conséquent sur une impossibilité ou une contrefaçon psychologique. Champfleury n'est pas assez subtil pour douter de cette «métempsychose». Le romancier «impersonnel» — qu'il préfère résolument au romancier «personnel» tout en sachant ce que pèsent des oeuvres telles qu'*Adolphe* dans la littérature française — connaît des incarnations successives «il endosse divers



habits, il connaît diverses consciences ». L'idéal, pour lui, est d'« être un protégé souple, changeant, multiforme, tout à la fois victime et bourreau, juge et accusé, qui sait tour à tour prendre la robe du prêtre, du magistrat, le sabre du militaire, la charrue du laboureur, la naïveté du peuple, la sottise du petit bourgeois ». Très probablement Champfleury songe ici à Balzac, et se rappelle le début de *Facino Cane* (1836):<sup>19)</sup> mais cet idéal de roman, qui donc est en train de le réaliser en un sens, sinon un romancier qu'il n'aime pas, Flaubert?

C'est une délicieuse chose que d'écrire, que de *ne plus être soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse, je me suis promené à cheval dans une forêt par une après-midi d'automne sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'on disait et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer les paupières noyées d'amour.

En écho peut-être aux lignes de Champfleury qu'il suit à quelques mois de distance, un article de « L'Artiste » signé Xavier Aubryet esquisse la silhouette du réaliste-type en insistant sur son impartialité de miroir. Le témoignage de ce chroniqueur ami du paradoxe plus que du réalisme (et d'ailleurs trop « chroniqueur » pour tenir à quoi que ce soit) aide à voir comment, grâce à l'ambition de saisir dans leur totalité et de présenter dans leur « objectivité » la richesse et la diversité humaines, tout un ensemble de tendances réalistes achemine en ces années le roman à refuser l'engagement actif vis-à-vis du réel et de l'actuel pour s'ouvrir à — ou s'enfermer dans<sup>20)</sup> — une vision sereine, désintéressée, spectaculaire de ce qui est.

Qu'est-ce en effet et que doit être un réaliste? Un homme qui n'est d'aucun parti, qui n'a pas de préférence, qui réfléchit les êtres et les choses [...] avec une exactitude impartiale; il peint l'humanité dans tous ses milieux et dans toutes ses sphères, il ne la parque pas dans un coin obscur. De l'homme du peuple au patricien, de la beauté à la laideur, de la détresse à l'opulence, de l'infirmité à la toute-puissance, il passe sans indifférence, mais sans élection déterminée; au point de vue de l'art, il choisit, — car c'est là la condition de l'art, — mais au point de vue humain, il ne choisit pas; car sa nature de réaliste le force à reproduire la réalité telle qu'elle est; or, la réalité est aussi charmante qu'horrible, aussi délicate que grossière, aussi naïve que raffinée.

Ils n'ont ni haine ni engouement; il y aurait là deux périls d'aveuglement; ils sont surtout *impersonnels, objectifs*. — *Le moi, ce moi humain* qui est le secret de tant d'oeuvres, ne joue aucun rôle dans leurs créations; ils ont le don de ne pas rester eux-mêmes, non pas comme écrivains, mais comme observateurs.<sup>21)</sup>

Témoignage naïf, car l'auteur semble supposer une sorte d'état de grâce réaliste; mais tentative ingénieuse de dissocier, pour pouvoir ménager la chèvre et le chou, le point de vue humain de celui de l'art: si en tant qu'artiste l'écrivain réaliste est nécessairement personnel, puisque signer veut dire individualiser, en tant qu'homme il est (entendons: il doit être) « impersonnel », il se refuse au choix.

Champfleury aussi sait que la reproduction du réel par l'homme en est nécessairement une interprétation; il est au courant des théories du déterminisme contemporain et estime que l'écrivain, « subissant la loi de son *moi* », ne peut que « rendre la nature suivant l'impression qu'il en reçoit ». Seulement, il ne sait pas assez combien un moi peut différer d'un autre moi en qualité, en valeur: lui qui, parlant de ses lectures, cite Paul de Kock à côté de Molière, lui qui, d'un artiste docile et soumis, se chargerait de « faire un grand peintre en une heure ». Serait-ce à son absence de style, à ceci qu'il a à la fois « le sentiment de la réalité très développé » et un très faible sentiment de l'art, qu'il doit d'avoir approché du « réaliste-type » et d'avoir donné la théorie du réalisme sans style ?

Si la « bataille réaliste » a laissé patauger les combattants dans des chemins qui ne pouvaient mener nulle part et s'est réduite parfois à des logomachies oiseuses, cela peut être imputé, outre qu'au vague des formules et des étiquettes et à l'inculture des premiers réalistes, à l'incuriosité — autrefois bien française — d'atteindre, en élargissant le débat, les assises philosophiques du problème débattu. L'idée chère à certains réalistes d'une représentation « objective » et « impersonnelle » du réel par l'artiste se heurtait aux mêmes impossibilités qui ont fait échouer tant d'entreprises animées par l'esprit du positivisme scientiste: notamment la tentative d'empêcher l'intervention de l'« individu » dans le jugement esthétique, menée par Ferdinand Brunetière sur des pistes qui commencent chez Taine. « Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas »: la formule de Baudelaire (*Salon de 1859*)<sup>22)</sup> traduit bien l'impossibilité qui est au cœur de l'« objectivisme » réaliste ou scientiste; et d'ailleurs dans un pays où l'on savait au moins depuis Montaigne que le sujet qui contemple et l'objet contemplé sont soumis à la fois à un changement perpétuel, on avait pu répondre depuis longtemps d'un ton victorieux aux prétentions d'un certain réalisme que, pour être tout à fait « objectif », « il faudrait enlever du même coup l'âme du peintre et la vie incessamment mobile de l'être qu'il veut peindre » — comme l'écrivait Théophile Toré dans son *Salon de 1847*<sup>23)</sup> —, de sorte, dirions-nous, que la vision s'effacerait avec le point de vue.

On n'ignore pas, pourtant, dans le groupe de « Réalisme », qu'il n'y a pas de « peinture vraie » — que même il n'y a pas de peinture du tout — sans l'intervention du peintre: le réalisme n'est point « un art mécanique », affirme en 1855 sur « L'Artiste » Fernand Desnoyers en précisant au nom de son groupe le sens dans lequel on doit entendre le terme.

Le mot réaliste n'a été employé que pour distinguer l'artiste qui est sincère et clairvoyant, d'avec l'être qui s'obstine, de bonne ou de mauvaise foi, à regarder les choses à travers des verres de couleur.

Comme le mot vérité met tout le monde d'accord et que tout le monde aime ce mot,

même les menteurs, il faut bien admettre que le réalisme, sans être l'apologie du laid et du mal, a le droit de représenter ce qui existe et ce qu'on voit.

On ne conteste à personne le droit d'aimer ce qui est faux, ridicule ou déteint, et de l'appeler idéal et poésic; mais il est permis de contester que cette mythologie soit notre monde, dans lequel il serait peut-être temps de faire un tour.

[...] le réalisme dit aux gens: Nous avons toujours été Grecs, Latins, Anglais, Allemands, Espagnols, etc., soyons un peu nous, fussions-nous laids. N'écrivons, ne peignons que ce qui est, ou du moins, ce que nous voyons, ce que nous savons, ce que nous avons vécu. N'ayons ni maîtres ni élèves! [...] <sup>24)</sup>

Une mise au point de ce genre s'adresse à la fois — et parfois d'avance — aux critiques qui accusent le réalisme de poursuivre « l'idéal de la laideur » et reprochent aux réalistes d'être « épris de la réalité laide » et d'« enlaidir le beau pour le rendre réel », aux chroniqueurs de Buloz qui déplorent depuis une vingtaine d'années sur la « Revue des Deux-Mondes » « l'irruption des affreux spectres de la réalité parmi les doux fantômes de l'imagination », <sup>25)</sup> à ceux du « Constitutionnel » qui ne pensent pas déplaire à Monsieur Thiers lorsqu'ils invitent la littérature à se détourner de la « vérité présente », à arracher le lecteur aux « étroites limites du réel », à « caresser la chimère que chacun de nous au-dedans de lui nourrit amoureusement ». <sup>26)</sup>

Car il n'est pas certain que ce sérieux nouveau, ce viril propos de modestie, d'authenticité, de franchise aient été appréciés en haut lieu. Si les joueurs de flûte s'engagent, s'ils détournent leur regard des nuages et des couchants pour le fixer sur la réalité la plus proche, celle qui tire à conséquence, on pourrait avoir tôt ou tard des comptes à rendre, et avoir à compter un jour avec de nouvelles forces.

Mais ces hommes d'imagination et de poésie, demain si vous ne les contenez, demain, aujourd'hui même, ils seront partout: vous souffrez qu'ils soient économistes; ils seront géomètres, géographes, géologues, philologues, astronomes, chimistes... Si cet exemple devenait contagieux; si, après le roman physiologique, philosophique, psychologique, drolatique, épilétique, maritime, intime, etc., nous devons rencontrer le roman scientifique, nous déclarons d'avance que nous serions impitoyables. <sup>27)</sup>

Et puis la bonne conscience des abonnés des grandes revues et la bonne digestion du public des théâtres exigent qu'on leur offre en spectacle une réalité qui ne soit ni trop vraie ni trop laide: l'illusion est plus désagréable, et le dépaysement, et l'évasion... Leurs porte-parole le rappellent aux écrivains, en les invitant notamment à ne pas avoir, ou du moins à ne pas laisser voir dans leurs oeuvres, d'idées politiques ou sociales. La bourgeoisie ne leur demande que « de l'amuser, de la distraire, et de n'être pas trop immoraux », comme le remarque Albert Cassagne en rappelant que Victor Cousin, Gustave Planche, Désiré Nisard et tant d'autres critiques moins connus (comme Magnin et ce Paulin Limayrac qui appellera un jour sur « Le Constitutionnel » Napoléon III « un grand écrivain ») <sup>28)</sup> invitent les artistes à s'abstenir, en « leur

interdisant de s'inspirer des luttes présentes et de penser à l'avenir, leur réservant pour principal et même pour unique aliment le spiritualisme. Qu'est-ce au juste que le spiritualisme dans l'art? [...] C'est un principe vague, dont on affirme la fécondité, les facultés régénératrices, mais dont le mérite le plus clair paraît être d'exclure de l'art en même temps qu'un excès de plastique et de pittoresque qualifié de matérialisme, tout élément politique, particulièrement tout ce qui ressemble au républicanisme et au socialisme ». <sup>29)</sup> Sous le second Empire, l'opposition orléaniste sera d'accord là-dessus avec les hommes du Deux Décembre: si pour ceux-ci la littérature doit collaborer à l'« ordre moral », pour celle-là elle doit tout au moins s'abstenir de préparer le désordre social.

A ceux qui ont toujours à la bouche la moralité des lettres les réalistes répondent que la vérité, quelle qu'elle soit, est toujours morale. En portant la lutte sur le terrain de l'adversaire, en admettant que le romancier ait charge d'âmes, il leur arrive de rétorquer que sa mission est justement de « peindre la vie comme elle est »: « il serait souverainement immoral et dangereux de la peindre autrement; ce serait induire en erreur une masse de lecteurs et conseiller implicitement l'hypocrisie ». <sup>30)</sup>

Il y a cependant derrière la résistance tenace au réalisme quelque chose de plus subtil, de plus désintéressé, de plus littéraire que les protestations de la morale qui se croit offensée ou de la société qui se craint menacée. Comment admettre d'un jour à l'autre qu'en art un casseur de pierre vaille un prince? L'« honnête homme » compte encore, au milieu du xix<sup>e</sup> siècle, parmi le public; or il est trop habitué à rencontrer partout, dans le monde comme dans les livres, des gens de la « bonne compagnie » pour s'adapter tout de suite à un univers artistique où ne sont respectés ni les préjugés de sa classe ni les habitudes de sa vie. Il lui résiste, comme il a longtemps résisté — en un sens il n'a jamais cessé de résister — au spécialisme du roman de Balzac et à la technicité de sa langue: par une tradition séculaire qui est devenue chez lui instinct de lecteur et qui lui suggère de mépriser un peu le « docte » — l'homme qui se salit les doigts d'encre — en même temps que le « roturier » — l'homme qui salit ses mains pour gagner sa vie. « Produire sur la scène des hommes et des femmes comme ceux que vous rencontrez chaque jour dans les ateliers, dans les estaminets, dans la rue ou ailleurs, et jeter tous ces personnages de bas aloi dans le moule d'une action vulgaire, en leur donnant des moeurs de hasard et un langage brutalement vrai », <sup>31)</sup> cela lui apparaît forcément comme une entreprise de vulgarité avant qu'il y reconnaisse ou non une oeuvre de vérité — d'une vérité qui n'est pas de son bord.

D'autant plus que le réalisme est né comme une réaction, et qu'il en porte clairement les traces. Ceux qui en face de la bataille réaliste demeurent spectateurs voient aisément que cette « protestation brutale contre les anciennes traditions » <sup>32)</sup> qui est bien dans l'esprit et dans les propos de Gustave Courbet

et que le public de 1849 croit retrouver dans sa peinture ne saurait revendiquer la neutralité du miroir, le « désintéressement » de l'oeil spectateur. Dans « L'Artiste » du 1<sup>er</sup> novembre 1859, Arsène Houssaye s'autorise ingénieusement de la *Poétique* d'Aristote pour opposer l'idéalisme et le réalisme comme l'« exagération en bien » et l'« exagération en mal » de ce qui est et reconnaît en eux deux méthodes de déformation se situant à une égale distance de l'objet représenté.<sup>33)</sup> Le réalisme, écrira en 1864 Ernest Chesneau, « a eu le tort des doctrines exclusives » et « s'est tenu systématiquement à ras de terre ». <sup>34)</sup> Même ceux qui accepteraient en principe l'axiome suivant lequel « il suffit qu'une chose soit vraie pour qu'elle soit bonne à peindre ou à raconter », trouvent que l'école réaliste, « dans l'intention d'affirmer plus énergiquement son principe », a choisi « des sujets dépourvus de toute autre qualité que leur vérité », de sorte que « par une pente naturelle l'amour du réel est devenu le culte du laid ». <sup>35)</sup>

## II

Le romantisme de 1830 avait encore le goût noble et fréquentait plus volontiers les statues (ou les fantoches héroïques) que les hommes — en tout cas que les hommes vrais d'une vérité moyenne et commune. Mais à la différence des classiques qui coupaient la statue à la hauteur du buste et la montraient de loin, les romantiques s'en approchaient et s'arrêtaient à ses détails avec une attention déjà minutieuse. Petit à petit, le nouveau public et ses fournisseurs finirent par trouver que cette description gagnerait en intérêt si elle s'appliquait désormais à des hommes (les hommes valant mieux que les héros pour le commerce de tous les jours): un intérêt d'autant plus durable et sûr que ces hommes ressembleraient davantage aux lecteurs. De plus en plus, le goût du réel actuel prima le plaisir de l'évasion et du dépaysement, et les Français de Louis-Philippe commencèrent à se trouver assez intéressants pour entreprendre de se peindre eux-mêmes.

On sait que le premier peintre littéraire de la bourgeoisie de 1830 fut Henri Monnier, artiste modeste pour qui l'« art » tenait tout entier dans l'exactitude du « rendu » — une exactitude qui devenait caricaturale grâce à la simple accumulation par juxtaposition des traits et des détails —, artiste cependant assez doué pour savoir à la fois écrire, mimer, dessiner ses types et ses scènes, pour les « rendre » par la plume, le geste, la voix et le crayon avec la même évidence irrésistible. Ce précurseur du réalisme en est resté en même temps, à maints égards, le représentant le plus conséquent et le plus « pur ». Il a puissamment contribué, avec Balzac, à la vogue étonnante que devaient connaître entre 1835 et 1850 les « physiologies » — même si les préoccupations ou les prétentions scientifiques de ces petites monographies littéraires lui étaient complètement étrangères.

Il y avait eu d'abord de l'ironie et de la blague, ou en tout cas du jeu, dans ces prétentions « scientisantes » : n'oublions jamais que ce fut par le biais du rire ou du sourire que la réalité quotidienne la plus humble, au XIX<sup>e</sup> siècle, put devenir peu à peu un objet « digne » de considération littéraire. Comme l'a remarqué Edouard Maynial, les « physiologistes » de la France de Louis-Philippe pastichent avec application les naturalistes et prétendent, avec un sérieux plus ou moins bien simulé, étendre la méthode de Pline, de Buffon ou de Cuvier à la « classification des types humains et des caractères d'un même type » : de sorte que « les observations de détail viennent se ranger d'elles-mêmes dans des compartiments préparés à l'avance ». Dans ces études où la physiologie comporte une pathologie et qui « prétendent à la rigueur d'une observation clinique, à la précision d'un diagnostic », et où « les types les plus singuliers, les plus spéciaux se mêlent aux grandes espèces sociales », l'homme « est presque toujours observé en fonction de son métier ou de l'emploi qu'il exerce, et les physiologistes qui se livrent à ces scrupuleuses enquêtes excellent à dénoncer, dans chaque cas, ce que nous nommons aujourd'hui les déformations professionnelles ». <sup>36)</sup> Flaubert débute dans la presse en « physiologiste » (*Une leçon d'histoire naturelle, Genre Commis*, dans « Le Colibri » du 30 mars 1837) : il a seize ans, mais nous retrouvons dans son article l'esprit de tant de pages de sa *Correspondance* et l'attitude que l'écrivain prendra vis-à-vis du pharmacien Homais, ou de ses bonshommes Bouvard et Pécuchet. Ce goût qu'il gardera pour les « blagues » prolongées et laborieuses, et qui surprendra les frères Goncourt, a pu être encouragé par la mode des physiologies.

Il y avait de l'innocence dans ces plaisanteries appliquées, il avait dans ces exercices beaucoup de naïveté : on a pu retrouver cependant au-dessous de cela une intention politique, une arrière-pensée classiste. « Ces essais s'inspiraient avant tout du biologisme social des légitimistes et des ultras », écrit J.-P. Sartre, et l'importance que Balzac a reconnue à ce genre littéraire et tout ce qu'il a fait pour le populariser lui semble le prouver suffisamment. <sup>37)</sup> Ce qui est vrai pour Balzac, tout au moins à partir d'un moment donné, l'est sans doute moins pour la plupart des hommes de lettres, qui, très nombreux, ont travaillé à la vogue des physiologies. Il serait à cet égard extrêmement intéressant de comparer de près deux avant-propos qui se suivent à deux ans de distance et entre lesquels, que je sache, on n'a jamais établi de rapprochements : l'avant-propos de *Français peints par eux-mêmes*, rédigé par Jules Janin (1840) et celui de *La Comédie humaine* (1842).

*Les Français peints par eux-mêmes*, « encyclopédie morale du XIX<sup>e</sup> siècle par les sommités littéraires », illustrée par les sommités du crayon, paraissant à partir de 1840 en livraisons hebdomadaires qui feront dix grands volumes, et dont les intentions et les ambitions dépassent celles d'un recueil de physiologies, marque un jalon capital sur la route qui mène du romantisme au

réalisme. Jules Janin mettait l'entreprise sous le patronage de La Bruyère, en opposant à l'histoire traditionnelle ce nouveau genre de chronique et d'analyse de la société contemporaine :

[...] les historiens, oubliant l'espèce humaine, se sont amusés à raconter des sièges, des batailles, des villes prises et renversées, des traités de paix ou de guerre, toutes sortes de choses menteuses, sanglantes et futiles; ils ont dit comment se battaient les hommes et non pas comment ils vivaient; ils ont décrit avec le plus grand soin leurs armures, sans s'inquiéter de leur manteau de chaque jour; ils se sont occupés des lois, non pas des moeurs; ils ont tant fait, que c'est presque en pure perte que ces misérables sept mille années que nous comptons depuis qu'il y a des hommes en société ont été dépensées pour l'observation et pour l'histoire des moeurs.

En effet, comptez donc combien peu de moralistes ont daigné entrer dans ces simples détails de la vie de chaque jour! [...] <sup>38)</sup>

La signification sérieuse que Jules Janin trouvait à tant de pages ironiques et plaisantes tenait dans le changement d'optique qui y renversait le point de vue traditionnel en retournant en un sens la lorgnette de l'observateur. On reconnaissait à l'observation détaillée d'une réalité passagère une valeur et un intérêt durable: ceux d'aider les contemporains à mieux voir et de conserver pour les yeux de la postérité cette vie, cette réalité, cette histoire qui se font et se défont un peu chaque jour.

Dans cette histoire du quotidien qui, prenant son parti de ce qu'il y a d'éphémère dans la vie de l'homme, se soucie de garder par la parole et par l'image pour les hommes à venir le souvenir le plus exact et le plus complet possible de ce qu'elle a justement de plus éphémère, l'intérêt et l'attention se déplaçaient des rois aux sujets, des « événements » à la vie courante, des *res gestae* à la chronique bourgeoise et populaire, de la poésie de l'héroïsme à la prose de la réalité.

\* \* \*

Les Goncourt, qui ont cherché toute leur vie et ont placé dans la recherche perpétuelle la noblesse de l'effort de l'artiste (que l'on songe au « je cherche » symbolique des *Frères Zemganno*), se sont longuement cherchés eux-mêmes à leurs débuts, en hésitant entre plusieurs voies. Avec des dons, des goûts, des ambitions de peintre, un intérêt très vif pour l'histoire de l'art et de la société du xviii<sup>e</sup> siècle, des tentations et des occasions du côté du journalisme, ils ont « cherché » pendant des années dans des directions différentes. Sans doute, l'orientation commune de leurs expériences et de leurs tentatives leur apparaîtra-t-elle par la suite, le sens et l'unité de leurs efforts se recomposeront-ils après coup à leurs yeux: cela n'empêche qu'ils ont d'abord placé le travail de l'artiste sous le signe de la dispersion et non pas de la concentration. Ils ont été séduits à leurs débuts — surtout le cadet — par le pétit-

lement d'esprit de Jules Janin, et tentés par les modes et les facilités de cet essayisme « fantaisiste » des années cinquante où littérature et journalisme, érudition menue et invention fantasque, observation et blague mêlaient leurs eaux aux reflets fuyants. Ils ont été très attentifs à la façon dont le dessin, la gravure, quelquefois la peinture reproduisaient désormais les aspects même les plus quotidiens, les plus singuliers, les plus éphémères de la vie contemporaine. Ils ont été marqués durablement par l'exemple et la parole de Théophile Gautier, qui a filtré pour eux un certain romantisme (son romantisme artiste a incité leur réalisme naissant à ne dissocier ni l'art d'avec l'écriture ni les arts plastiques d'avec la littérature). Et l'action la plus décisive qui se soit exercée sur eux, d'abord d'une façon enveloppante, « ambiante », ensuite plus directement et plus consciemment, a été celle de Balzac. Balzac et Gavarni resteront jusqu'à la fin leurs grands hommes: et cette double fidélité veut sans doute symboliser leur situation en porte-à-faux entre deux formes d'expression, la plume et le crayon. Mais bientôt dans le Panthéon des Goncourt il n'y aura plus de place pour d'autres noms: ils n'admireront point ailleurs, ils regretteront même d'avoir imité à leurs débuts et verront dans toute imitation une dispersion, une distraction, une infidélité à soi-même, un obstacle à la « vision directe » du monde et de l'humanité.<sup>39)</sup> « Dans les lettres on commence à chercher avec effort son originalité dans les autres et loin de soi; plus tard, on la trouve naturellement en soi et près de soi ». <sup>40)</sup>

Depuis qu'ils se sont trouvés, les Goncourt ne croient qu'à la vision de leur oeil et n'estiment que les opinions faites avec leurs nerfs et leurs perceptions « personnelles »: <sup>41)</sup> tout le reste n'existe pas ou ne compte pas à leurs yeux. Cet exclusivisme orgueilleux et naïf repose d'abord sur leur foi en eux-mêmes (ces aristocrates voient d'un côté une foule, de l'autre quelques privilégiés de l'intelligence, quelques élus: comme si dans le monde de l'esprit aussi il ne s'agissait que de « naître »); mais il est exemplaire encore parce qu'il s'appuie sur une idée rigoureusement déterministe des facultés humaines. Si de notre temps on aime penser l'homme comme un être indéfiniment plastique (qu'il se sente écrasé par les pressions historiques ou qu'il se risque dans l'ivresse de sa liberté), l'homme d'il y a cent ans se sentait pris dans « son » déterminisme individuel comme dans une carapace: sa liberté et sa noblesse, c'était de devenir ce qu'il « était ». C'est la conception à la fois individualiste et déterministe de l'homme qui a donné à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle la superstition (superstition bourgeoise?) du « tempérament », de la personnalité irréductible. Si la génération de 1850 mise tant sur la carte de l'originalité, c'est qu'elle hérite du romantisme de ses pères, mais aussi qu'elle croit, et ses savants et ses penseurs la confirment là-dessus, à une prédestination psychologique. Original implique à ses yeux originaire: ce que les siècles ont préparé, l'individu peut, grâce à eux, l'accomplir, tandis que ses efforts risquent de demeurer stériles lorsqu'ils prennent des directions différentes.



A mesure qu'ils prendront une conscience plus nette de leur originalité et de leurs limites et qu'ils se découvriront davantage « réalistes », les Goncourt concéderont plus d'importance au détail concret par rapport à l'idée abstraite et sacrifieront avec plus d'entrain et d'âpreté le général au particulier. Ce besoin et ce don de saisie concrète qui les opposent aux logiciens, aux discursifs, aux professeurs (et qui détourne ceux-ci de tout ce que ceux-là aiment et poursuivent) ont conduit les Goncourt à un mépris croissant pour les livres, les ont dégoûtés d'un savoir abstrait qu'ils jugent vain (de même que bien des choses qui les passionnent doivent paraître vaines aux intellectuels purs). « A mesure qu'on vieillit, un grand mépris vous vient des livres, pour la connaissance de l'homme ». « Voir des hommes, des femmes, des musées, des rues, toujours étudier la vie des êtres et des choses, loin de l'imprimé, — voilà la lecture de l'écrivain moderne. Sa moelle est là ». « Je pense que la meilleure éducation littéraire d'un écrivain serait, depuis sa sortie du collège jusqu'à vingt-cinq ou trente ans, la rédaction, sans action, de ce qu'il verrait, de tout ce qu'il sentirait, en oubliant le plus possible ses lectures ». <sup>42)</sup> C'est une lecture rigoureusement *impressionniste* que « la lecture de l'écrivain moderne » : car la discipline qu'elle s'impose, la morale à laquelle elle obéit, l'hygiène qu'elle se prescrit, c'est la fidélité à l'objet perçu directement, « personnellement », et rendu dans toute la franchise de la perception individuelle. Et les hommes « de talent moderne et vivant » ont « le goût d'écouter dans la rue, sur les impériales d'omnibus », <sup>43)</sup> partout où l'on puisse attraper un mot pittoresque ou surprendre un geste qui livre un être. Les romantiques aimaient nimer d'un halo de mystère l'« inspiration » poétique : la génération suivante, chez qui les facultés critiques et l'attention au réel grandissent dans la mesure où elle se sent désertée par la sève créatrice, voudrait réduire le rôle de l'imagination dans la création littéraire à celui d'une sorte de « mémoire inconsciente » et elle est tentée à son tour de faire un grand mystère du travail d'observation : « l'artiste peut prendre la nature au posé ; l'écrivain est obligé de la saisir au vol et comme un voleur ». <sup>44)</sup>

Le besoin de concret dans la représentation mentale, la fidélité à sa propre perception de l'objet, l'entraînement passionné à saisir et à rendre le détail des choses visibles, de tout ce qui est *sensible*, — que nous trouvons à l'origine de leur soif de vérité et de leur rage de réalité, — répondent plutôt à une nature d'artiste qu'à une nature d'intellectuel, dans le sens que Focillon donne à ces termes dans sa *Vie des Formes* mais aussi dans un sens plus étroit : rappelons que leurs ambitions et leur entraînement d'artistes s'étaient d'abord orientés vers le dessin et l'eau-forte. Ces tendances et ces exigences sont liées chez les Goncourt à un goût de la *microscopie* — au physique et au moral — qui répond à la subtilité, à la curiosité insatiable, à la myopie (ici encore, au sens figuré comme au sens propre) de leur regard d'hommes et d'artistes. Elles tiennent par ailleurs à une soif d'émotions fortes et directes qu'ils doivent à

une constitution nerveuse assez singulière faisant d'eux à la fois des « sensitifs » et des blasés, et qu'ils transposent tout naturellement de leur psychologie à leur esthétique. Elles leur imposent une double fidélité, au monde des objets et à la perception qu'ils en ont comme artistes: d'où le souci (qui deviendra vite obsessionnel) de traduire la chose vue ou entendue exactement comme elle est, ou plutôt comme elle a eu lieu, comme elle a été vue ou entendue — ce qui chez des artistes veut dire regardée ou écoutée. Ce qu'on a appelé et qu'on a le droit d'appeler leur « impressionnisme »<sup>45)</sup> est la solution artistique des problèmes que le monde sensible pose à leur réalisme. On a prétendu, avec une rigueur qui ne craint pas le paradoxe, que la seule véritable objectivité étant la subjectivité, le seul véritable réalisme est l'impressionnisme.<sup>46)</sup> En tout cas l'impressionnisme des Goncourt a été à la fois la modestie et l'orgueil de leur réalisme.

Si nous passons maintenant au plan moral (sans le couper du précédent parce qu'il n'y a pas chez les Goncourt un « corps » et une « âme »: tout se décide pour eux au niveau des « nerfs »), nous surprenons chez ces esthètes un moralisme intransigeant et intempérant dont on n'avait pas idée avant la publication intégrale de leur *Journal*. Lié à une difficile « délicatesse » et à une honnêteté hautaine, ce moralisme semble « engager » à leur façon ces « dilettantes » d'une espèce très particulière. Il se traduit, aussi bien dans la confession quotidienne du *Journal* que dans certaines parties de leurs ouvrages d'histoire et dans les pamphlets qui s'inscrivent dans quelques-uns de leurs romans, par une volonté rageuse d'arracher tous les masques afin de mettre à nu la laideur ou la vulgarité des visages. Ayant hérité de l'acuité pessimiste du regard moral balzacien, les Goncourt récusent cependant ce que Balzac voit ou crée au-delà de ce qu'il montre sur le devant de la scène: ils ignorent l'autre côté de Balzac, cet élan qui transfigure, qui idéalise, qui compense et équilibre tout par une foi à la fois robuste et mystique dans la destinée de l'homme.

Ce moralisme se double d'un besoin passionné — fortifié sans doute par la longue fréquentation des mémorialistes et anecdotiers du xviii<sup>e</sup> siècle — de découvrir et de publier sur un homme, un événement, une institution du passé ou du présent *toute* la vérité, et en premier lieu celle qui ne se dit pas couramment. Les Goncourt vont si loin sur ce chemin qu'ils risquent d'identifier la sincérité et l'indiscrétion: ils font en tout cas de cette dernière l'une des vertus de l'historien. Dans la perspective qu'ils ont d'ailleurs choisie, la distinction entre histoire et chronique s'estompe: l'histoire qu'ils pratiquent et à laquelle ils croient vise à reconstituer l'atmosphère d'une époque ou d'un milieu par l'accumulation des traits caractéristiques, des détails significatifs, des petits faits irremplaçables.

Et une autre différence encore, plus marquante celle-là, s'estompe touchant la méthode: la différence entre histoire et roman. « L'histoire est un

roman qui a été; le roman est de l'histoire, qui aurait pu être». <sup>47)</sup> Le roman est pour les Goncourt de l'histoire contemporaine: le récit se présente chez eux comme le moyen de livrer au lecteur, au lieu d'une invention, une réalité transposée, caractéristique d'un moment de l'actualité ou d'un aspect du monde actuel. « Notre chemin littéraire est assez bizarre — remarquent-ils en 1860 —. Nous avons passé par l'histoire pour arriver au roman. Cela n'est guère d'usage. Et pourtant, nous avons agi très logiquement. Sur quoi écrit-on l'histoire? Sur les documents. Et les documents du roman, qu'est-ce, sinon la vie? » <sup>48)</sup> Si leurs moyens de documentation et leurs sources d'information varient nécessairement lorsqu'ils donnent une image du présent et lorsqu'ils reconstruisent le passé, l'esprit de leur entreprise demeure à certains égards le même. Dans leur oeuvre de mémorialistes et d'historiens la définition psychologique et le jugement moral des protagonistes comptent autant que la reconstitution du milieu matériel; dans leur oeuvre de romanciers ils traitent l'imaginaire en historiens dans la mesure où ils exigent d'abord, des faits qu'ils chargent de symboliser la réalité de leur temps, d'être arrivés quelque part à quelqu'un, d'être « authentiques ».

Mais s'ils ont « passé par l'histoire pour arriver au roman », il faut se dire qu'à l'origine de leur apprentissage d'historiens il y a eu une expérience où les ambitions de l'histoire et celles du roman se trouvaient déjà conjuguées: l'expérience de l'analyse balzacienne. Si à partir surtout de 1860, sans jamais délaissier tout à fait leurs lectures et leurs recherches sur le xviii<sup>e</sup> siècle, ils préfèrent de plus en plus à l'« histoire intime » du passé l'étude de certains aspects de la vie contemporaine qu'il présentent par scènes et épisodes agencés ou camouflés en romans, on doit dire qu'ils reviennent au contemporain plutôt qu'ils n'y arrivent: car ils en étaient partis. C'est dans les « physiologies » à la mode des années quarante et dans les oeuvres de Balzac qu'ils ont puisé l'exemple et le goût de la microscopie sociale; c'est dans l'attention curieuse ou passionnée pour le présent qu'ils ont trouvé la force et le désir de passionner le passé.

Ces amoureux de la réalité concrète, du détail de moeurs significatif, de la vérité « intime » jusqu'à l'indiscrétion et au-delà, qui se sentaient en même temps une vocation de « démasqueurs » de l'humanité, eurent d'emblée deux objections de base à soulever contre l'histoire — contre l'histoire des autres, l'histoire comme on l'avait pratiquée « jusqu'à eux ». D'abord, l'histoire a toujours sacrifié le quotidien à l'exceptionnel, le « normal » à l'extraordinaire, l'homme à la statue. C'est ce que lui reprochait déjà la génération précédente (rappelons que l'avant-propos des *Français peints par eux-mêmes* est de 1840, celui de *La Comédie humaine* de 1842): les Goncourt, qui se plaisent à déshabiller l'homme comme d'autres aiment draper la statue du héros ou rehausser son socle, mettent plus d'âpreté dans cette revendication. Ensuite, l'histoire est au fond une entreprise de publicité <sup>49)</sup> organisée par l'humanité — ou par un

groupe social, par une communauté politique — pour sa propre justification et glorification, aux dépens de la vérité: la justice, l'impartialité, l'objectivité (ces trois exigences ne font qu'un dans l'optique de la génération marquée par le positivisme scientiste) demandent au contraire qu'elle devienne une sorte de cour de cassation posthume. Contre Tite-Live, les Goncourt essaient de faire du Tacite — un Tacite complété par un Juvénal<sup>50)</sup> et égayé par un Tallemant des Réaux. La haine de la malhonnêteté et de l'injustice s'allie chez eux à l'illusion tenace et bienfaisante d'une postérité curieuse de l'histoire, attentive au passé et soucieuse de rétablir avec une équitable exactitude l'actif et le passif aussi bien moral qu'intellectuel de l'humanité morte. Mirage qui survit à tous les avertissements et a tous les démentis de l'expérience a tous les doutes, et auquel ils doivent la foi consolatrice dans la possibilité, pour le présent, d'un recours en appel au tribunal de l'avenir. Ils s'efforcent pour leur part de rectifier les erreurs historiques et de venger tant qu'ils le peuvent les iniquités du passé et ils comptent à leur tour sur l'avenir qui reconnaîtra tôt ou tard les justes de leur siècle. En rédigeant pendant dix-neuf ans la chronique des hontes du second Empire ils préparent des dossiers à la postérité: ils s'adressent à elle pour qu'elle les venge de leur temps. Comment ne pas croire à la postérité lorsqu'on se sent si seul parmi les vivants? D'autant plus que pour leur génération le passé existe encore, l'avenir compte déjà. Elle croit à autre chose qu'au présent, elle est capable de le subordonner ou même de le sacrifier soit à l'éternel, soit au passé, soit à l'avenir. Depuis Auguste Comte, les morts existaient et pesaient sur l'instant, pour la conscience de l'intellectuel et de l'écrivain, au moins aussi lourdement que les vivants. Et la génération des Goncourt, de Flaubert, de Renan, de Taine est peut-être en un sens la dernière<sup>51)</sup> à croire dans la postérité et à en espérer quelque chose, à compter dès lors avec elle.

On aurait bien étonné les Goncourt en leur disant que le jugement moral des actes individuels n'est point du ressort de l'historien: eux qui aiment voir en celui-ci le juge suprême du bien et du mal des hommes et qui, se flattant de pouvoir « percer » les morts presque aussi sûrement que les vivants, caractérisent avec tant de soin les individus. Ils se passionnent même, entre les lignes, pour ou contre eux: ils ne jouent nullement en histoire l'impartialité que l'on commence juste à cette époque-là, dans l'Université tout au moins, à exiger de l'historien, — de même que dans le roman ils ne recherchent point l'impersonnalité que d'autres s'imposent comme une hygiène intellectuelle et artistique et qui apparaîtra par la suite comme un trait caractéristique de l'attitude « réaliste » en littérature.<sup>52)</sup>

Cette passion, qui se laisse deviner dans leurs livres d'histoire et éclate dans leur *Journal*, est encore nourrie par le regret d'un passé qu'ils aiment contre le présent, eux qui plaident partout la cause de l'ancienne France contre la France bourgeoise, eux pour qui le dix-huitième siècle fait fonction de pa-

radis perdu. Elle peut « orienter » leur enquête, et quelquefois les égarer : elle ne fait pas obstacle à leur désir ardent d'atteindre et de publier sur tout sujet la vérité tout entière. Leurs scrupules sont touchants, leur hantise de la « vérité vraie » provoque le respect au moins autant que le sourire. Qu'il s'agisse d'un ennemi ou d'un ami, ils sont désolés de ne pouvoir tout dire.<sup>53)</sup> Ils se vengent et se rattrapent de ne pouvoir tout imprimer en déversant « tout » dans leur *Journal*, lequel vraiment dit « tout » (mais à qui ? à une postérité distraite et ironique. Combien de gens de lettres ou d'historiens liront les six mille pages du *Journal intégral* ? Je crains fort que les Goncourt n'aient jeté en vain leur bouteille à la mer...).

Attentifs comme personne à la diversité, à la complexité, au manque de continuité et de cohérence de l'être humain, ils regrettent plus que personne de ne pouvoir le saisir, le juger, le tenir. En présence de deux images contradictoires du czar Nicolas premier, ils s'interrogent avec angoisse. « Ah ! l'histoire, l'histoire ! Je pensais au terrible portrait du czar que m'avait fait Herzen. Et peut-être que les deux portraits sont vrais !... »<sup>54)</sup> Se laissant posséder tout entiers chaque fois par les impressions qui les frappent et absorber sans réserve par les aspects qu'ils perçoivent successivement d'un être ou d'un phénomène, l'image incohérente qu'ils se font de la réalité humaine les déconcerte, les paralyse. Etant d'abord des moralistes et des littérateurs, le portrait du personnage historique compte encore à leurs yeux comme il pouvait compter pour les historiens d'autrefois.<sup>55)</sup> Ils ne voient pas que l'histoire moderne, obligée d'embrasser des ensembles de plus en plus vastes et complexes, va nécessairement vers une sorte d'agnosticisme moral, parce que le champ de son regard est trop étendu pour qu'elle se soucie des âmes et s'inquiète des intentions. « Ecrivez donc l'histoire après cela ! Ah ! qu'il y a donc peut-être d'hommes dans un homme ! »<sup>56)</sup> Ce qui va davantage dans le sens de leur temps, objectiviste et scientifique, c'est leur hantise de la certitude : « En y réfléchissant, quelle singularité que dans tous les grands cancons humains, on ne puisse jamais toucher du vrai, atteindre à une conviction ! ». <sup>57)</sup>

Ils se fient encore moins aux reconstructions postérieures aux événements qu'aux témoignages des contemporains ;<sup>58)</sup> ils savent tirer davantage profit des brochures de circonstance que des dissertations d'apparat ; l'inédit leur parle avec une éloquence plus directe que l'imprimé, le privé et l'intime que le publié, le public. Ce qu'ils aiment comme étant le plus vrai dans l'histoire, c'est ce qui confesse ou trahit l'homme de la façon la plus directe : les correspondances, les mémoires, parfois les autobiographies, « le charnier de la vérité ». Même quand ils auront renoncé à leurs projets les plus ambitieux en histoire pour s'adonner au roman, ils continueront à lire et à acheter de ces « documents d'humanité ». <sup>59)</sup> Rarement un vivant aura abordé avec une telle fièvre ces paperasses poussiéreuses et décolorées et demandé avec tant d'insistance aux morts le secret de leur âme ou de leur vie. « On revoit Buzot comme

un mélancolique martyr, Pastoret, ce père de Molé, comme un ignoble révolutionnaire et Vergniaud comme un doux bourreau d'éloquence contre la royauté »<sup>60)</sup>

Le passé qu'ils aiment est un passé tout proche et encore chaud: ce n'est pas le passé auquel s'intéressent la plupart des membres de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. « Que nous fait César traversant le Rubicon? Ce sont des reliques, que la vieille histoire! Mais l'adultère de Mme de Sully, voilà ce qui est de mon humanité, de mon temps, voilà qui me touche. Ce sont là les mémoires, les souvenirs qui font tressaillir. Il faut, pour s'intéresser au passé, qu'il vous revienne dans le cœur et jusque dans les sens. Le passé qui ne revient que dans l'esprit est un passé mort. »<sup>61)</sup> Et ils vont jusqu'à se dire que des esprits « creux et peu critiques » peuvent seuls être tentés par une histoire dont les documents sont si rares et si incertains, et où l'image des hommes et des événements pâlit à cause de l'éloignement: « se tenir satisfait d'hypothèses et de vraisemblances, c'est embrasser la nuée du Passé ». <sup>62)</sup> A moins qu'il ne se trouvât un esprit dont la puissance de divination et de résurrection historiques sût traverser la masse inerte des papiers ou des inscriptions pour retrouver au-delà la vie palpitante du concret: quelqu'un qui « s'aidant des musées, de tout ce qui a joué un rôle autour de l'homme ancien, de tout ce qui en a été le milieu, le moule ou l'empreinte, montrerait cet homme comme personne ne l'a montré; et du strigile, de l'étrille accrochés dans une vitrine de musée, vous ferait toucher la peau de bronze de la vieille Rome ». <sup>63)</sup> On n'ira pas demander cela à ceux qui mettent sur fiches les auteurs anciens ou font un volume « sur la façon dont les Romains se chaussaient »: cela peut servir à mener ces érudits à l'Institut ou au Collège de France,<sup>64)</sup> et non pas à ramener à la vie un passé qui est mort depuis trop longtemps. Si les Goncourt rouvrent en histoire aussi la Querelle des Anciens et des Modernes, c'est qu'en histoire comme partout ailleurs il leur faut de l'immédiat.

Si les morts menaient autour du jeune Michelet une « danse galvanique », pour galvaniser le passé les Goncourt s'inspirent de tout ce dont ont aimé s'entourer les morts dont ils essaient de « ressaisir l'humanité »<sup>65)</sup> en en faisant revivre l'existence dans son cadre quotidien, dans le décor de leur époque. Pour l'historien idéal dont ils esquissent à plusieurs reprises le portrait dans leurs préfaces, « les livres, les lettres, la bibliothèque et le cabinet noir du passé » ne sont pas encore assez:

s'il veut saisir son siècle sur le vif et le peindre tout chaud, il sera nécessaire qu'il pousse au-delà du papier imprimé ou écrit. Un siècle a d'autres outils de survie, d'autres instruments et d'autres monuments d'immortalité: il a, pour se témoigner au souvenir et durer au regard, le bois, le cuivre, la laine même et la soie, le ciseau de ses sculpteurs, le pinceau de ses peintres, le burin de ses graveurs, le compas de ses architectes. Ce sera dans ces reliques d'un temps, dans son art, dans son industrie, que l'historien cherchera et trouvera ses accords. Ce sera dans la communion de cette inspiration d'un temps, sous la

possession de son charme et de son sourire, que l'historien arrivera à vivre par la pensée aussi bien que par les yeux dans le passé de son étude et de son choix, et à donner à son histoire cette vie de la ressemblance, la physionomie de ce qu'il aura voulu peindre.<sup>66)</sup>

S'il veut saisir son siècle sur le vif... En 1860 les Goncourt parlent du dix-huitième siècle exactement comme ils parleront de leur temps en 1864, lorsqu'ils travailleront à *Germinie Lacerteux*. Ils ont donc transféré à l'histoire des soucis d'époque, qu'ils ressentent et traduisent d'une manière très personnelle: ces mêmes soucis, ils les transféreront à nouveau au roman et ils les feront jouer alors dans le sens du « réalisme ». (On sait comment ils étaient devenus historiens du dix-huitième siècle: parallèlement à leurs expériences dans le journalisme et à leurs essais « fantaisistes », le côté incisif et cruel de leur observation psychologique et morale se développait, grâce notamment à l'influence de Gavarni, et s'appliquait aux mœurs contemporaines, à la manière des « physiologies » en vogue depuis une quinzaine d'années mais prenant très vite le ton vengeur et jugeur du pamphlet. *La Lorette*, suivie du *Voyou*, est de 1853: son succès suggéra aux auteurs l'idée de lui donner un pendant dans le passé en écrivant une autre plaquette sur *Le plaisir sous la Terreur*. Ce projet les engagea dans une très vaste recherche, d'où ils devaient tirer en 1854 et 55 deux gros volumes sur l'histoire de la société française pendant la Révolution et sous le Directoire...)

Ces soucis vont dans le sens d'une actualisation, d'une reconstitution animée d'un milieu intéressant — éloigné chez eux, mais pas trop, par l'histoire, comme chez les romantiques il était éloigné grâce au dépaysement de l'imagination. C'est sans doute l'exemple de Balzac, plus encore que celui de Michelet, qui a polarisé les influences romantiques agissant sur les Goncourt historiens avant d'agir sur les Goncourt romanciers. Pour Balzac les « choses » faisaient partie intégrante de la personnalité de l'homme et la caractérisaient d'une manière directe et essentielle. Poussant également à ses dernières conséquences le relativisme romantique, les Goncourt attribuent au costume et au décor de la vie quotidienne une importance prépondérante.

Cette histoire nouvelle, l'histoire sociale, embrassera toute une société. Elle l'embrassera dans son ensemble et dans ses détails, dans la généralité de son génie aussi bien que dans la particularité de ses manifestations. Ce ne seront plus seulement les actes officiels des peuples, les symptômes publics et extérieurs d'un état ou d'un système social, les guerres, les combats, les traités de paix, qui occuperont et rempliront cette histoire. L'histoire sociale s'attachera à l'histoire qu'oublie ou dédaigne l'histoire politique. Elle sera l'histoire vivée d'une race d'hommes, d'un siècle, d'un pays. Elle étudiera et définira les révolutions morales de l'humanité, les formes temporelles et locales de la civilisation. Elle dira les idées portées par un monde, et d'où sont sorties les lois qui ont renouvelé ce monde. Elle dira le caractère des nations, les mœurs qui commandent aux faits. Elle retrouvera, sous la cendre des bouleversements, cette mémoire vivante et présente que nous a gardée, d'un grand empire évanoui, la cendre du volcan de Naples. Elle pénétrera jusqu'au foyer, et en montrera les dieux lares et les religions familiales. Elle entrera dans les intimités et

dans la confiance de l'âge humain qu'elle se sera donné mission d'évoquer. Elle représentera cet âge sur son théâtre même, au milieu de ses entours, assis dans ce monde de choses auquel un temps semble laisser l'ombre et comme le parfum de ses habitudes. Elle redira le ton de l'esprit, l'accent de l'âme des hommes qui ne sont plus. Elle fera à la femme, cette grande actrice méconnue de l'histoire, la place que lui a faite l'humanité moderne dans le gouvernement des mœurs et de l'opinion publique. Elle ressuscitera un monde disparu, avec ses misères et ses grandeurs, ses abaissements et ses grâces. Elle ne négligera rien pour peindre l'humanité en pied. Elle tirera de l'anecdote le bronze ou l'argile de ses figures. Elle cherchera partout l'écho, partout la vie d'hier; et elle s'inspirera de tous les souvenirs et des moindres témoignages pour retrouver ce grand secret d'un temps qui est la règle de ses institutions: l'esprit social, — clef perdue du droit et des lois du monde antique.<sup>67)</sup>

\* \* \*

Réalisme de moralistes et de critiques autant que de peintres, le réalisme des Goncourt est à certains égards moins soif de réalité que besoin de vérité. Ils poursuivent le vrai de toutes leurs forces, dans la reconstitution du passé comme dans la présentation de l'actuel: fidèles à la vérité du document comme ils le sont à la sincérité et à l'unicité de l'impression optique. Et de toutes leurs forces ils visent à démentir et à démasquer les témoins intéressés ou mensongers du passé ou du présent, à prouver que l'histoire, comme Plutarque, a l'habitude de mentir. Leur siècle leur apparaît comme le siècle, à la fois, de la « Vérité » et de la « Blague »: jamais on n'a plus menti ni plus cherché le vrai; <sup>68)</sup> « la vérité dans toutes les sciences, le mensonge dans tous les faits », <sup>69)</sup> les faits de l'histoire d'hier comme ceux de la politique d'aujourd'hui. Rarement les choses se passent effectivement comme on le dit, et jamais, estiment-ils, les motifs des décisions et des événements de l'histoire — ou qui seront « historiques » un jour — ne sont ceux que l'on donne au public.

Les mots! Les mots! Une religion de charité brûle, une religion de fraternité guillotine... L'histoire! Les révolutions! Une affiche qui est toujours le contraire de ce qui se passe sur la scène!<sup>70)</sup>

Forcés d'assister à la comédie du second Empire, il est certain que la mêlée confuse des personnages, les surprises intarissables des coulisses, la contradiction ironique entre les apartés et les phrases prononcées tout haut y ont été pour beaucoup, si les Goncourt ont fini par concevoir les actes de l'histoire humaine comme les actes d'un drame à tiroirs où il ne saurait y avoir de « vrai » que l'effort des acteurs pour illusionner les spectateurs. Ces amis de la vérité sont d'ailleurs, sur un autre plan, des amis de l'artificiel. Leur longue familiarité avec les choses du théâtre et avec le monde des professionnels du théâtre, leur habitude d'aborder par conséquent l'événement dramatique du côté des coulisses et des « ficelles » plutôt que du côté du spectateur, ont dû aiguïser leur sensibilité à la part d'illusion et d'artifice qu'il y a dans le jeu humain. « Dans les coulisses des Français. Le cor d'Hernani, c'est un cornet à piston de la Garde



Impériale! Et Ruy Gomez se plaignait, ce soir, d'avoir trop mangé à son déjeuner de tripes à la mode de Caen. Oh! toutes les choses du monde lorsqu'on les voit par derrière! »<sup>71)</sup> Mais inverser le point de vue à partir duquel on regarde normalement les choses humaines, ne serait-ce pas comme retourner sa lorgnette et regarder par le petit bout?

Si tout cela aide les Goncourt à confondre la vie avec le théâtre, ce doit être surtout leur parti pris de démasqueurs et déshabilleurs de l'humanité qui les empêche de voir que tout n'est pas comédie dans la vie. Une tendance un peu simpliste à identifier la vérité avec ce qui se trouve derrière les masques, avec ce que couvrent les surfaces, leur fait poursuivre, mais sans la souplesse et le détachement de l'« honnête homme » de jadis, l'enquête pessimiste des moralistes de l'âge classique sur « l'homme ». Le rationalisme un peu sec et étroit de l'âge des Lumières a d'ailleurs déteint sur ces ennemis de Voltaire: ils conçoivent trop la vérité comme ce que l'on cache, ce qu'il est de l'intérêt des puissants de ce monde — ou bien de tout le monde — de garder tant qu'on peut sous le boisseau: comme si la grande affaire ici-bas était à la fois de tromper les autres et de se duper soi-même. « On dit que la vérité embête l'homme et il est juste qu'elle l'embête, parce qu'elle n'est pas gaie. Le mensonge, le mythe, la religion sont bien plus consolants ». « Ce qui fait la grande tristesse de ce temps-ci et des hommes de ce temps-ci, c'est qu'il cherche en tout la vérité et la trouve »<sup>72)</sup> Il faut d'ailleurs toujours revenir à ceci, que les Goncourt ont écrit et pensé sous le second Empire: les dictatures courbent les âmes ou bien les courbaturent; elles les marquent pour toujours. Lorsqu'on vit sous un régime policier et qu'on est obligé à des précautions même dans la rédaction d'un journal intime parce que des perquisitions sont toujours possibles, la vérité se présente un peu comme ce qu'il est défendu de dire — et qu'on est dès lors fortement tenté de dire.

Cela a fait que ces êtres si merveilleusement organisés pour saisir les surfaces, pour rendre la peau des choses, se sont pris volontiers pour des scaphandriers de la psychologie morale. Dans leurs œuvres historiques, après avoir admirablement décrit une surface, ils « plongent ». Ils veulent « retrouver et dire la vérité sur ce siècle inconnu ou méconnu, montrer ce qu'il a été réellement, pénétrer de ses apparences jusqu'à ses secrets, de ses dehors jusqu'à ses pensées, de sa sécheresse jusqu'à son cœur, de sa corruption jusqu'à sa fécondité, de ses œuvres jusqu'à sa conscience », comme ils le disent dans la préface de *La Femme au dix-huitième siècle*, qui est l'un de leurs livres les plus intelligents et les plus fins et où effectivement ils tiennent leurs promesses. « C'est ici que l'on commence à toucher le fond de l'amour du dix-huitième siècle et à percevoir l'amertume de ses galanteries, le poison qui s'y cache. »<sup>73)</sup> Mais il arrive quelquefois que ce qu'ils appellent le « fond » des choses ou des êtres n'est que leur deuxième peau. Ils se reconnaissent « une science [...] de physionomistes moraux, qui leur fait déshabiller des caractères à vue de nez, entrer au fond

de tous ceux à qui *ils se frottent*, toucher tous les ressorts des marionnettes, deviner et déduire l'humanité de chacun ». <sup>74)</sup> S'ils se font des illusions sur leur « esprit d'observation », c'est d'abord parce que l'observation semble se réduire à leurs yeux au geste mécanique de celui qui arrache un masque et découvre un visage uniforme d'égoïste et de tricheur.

Ce serait retourner contre eux leur propre méthode que de rechercher le mobile égoïste du procès qu'ils intentent, par-delà la société française du second Empire, à la nature humaine. S'ils ont beau jeu à percer à jour dans leur *Journal* le manque de conviction et de désintéressement des champions des grandes idées, des représentants de l'optimisme officiel du régime, <sup>75)</sup> l'identification qu'ils opèrent inconsciemment entre sincérité et pessimisme n'est pas non plus tout à fait désintéressée, puisqu'ils se vengent de la réalité en la mettant à nu et en la montrant plus laide que nature. Ils inscrivent au passif de la bourgeoisie contemporaine son contentement d'elle-même: mais la sérénité de leur regard est voilée par l'amertume d'âmes que la vie a déçues. C'est sans doute aussi pour arriver à l'Institut que leurs contemporains illustres trouvent que la vie a du bon; c'est pour flatter un certain public, celui qui paie les abonnements des grandes revues, que tant de critiques tirent sur les réalistes au nom de l'idéal. Mais chez les Goncourt le sentiment blessé de la justice se corrompt en plaisir amer de flétrir la bassesse: la haine du mal, chez ces moralistes du pire, est plus énergique et plus active que l'amour du bien. En s'enfermant volontiers dans une pureté stérile, ces spectateurs de la vie oublient que celui qui est obligé de vivre et d'agir a beaucoup plus d'occasions de se compromettre et de se salir. Ayant choisi pour leur part de s'abstenir, ils jugent les autres par référence à une impossible pureté chimique des sentiments et des êtres. <sup>76)</sup>

Sans doute l'illusion est-elle de tous les temps, que l'on peut juger la vie tout en demeurant à l'écart, en se refusant pour sa part à la vivre. Et pourtant, à y réfléchir, elle apparaît bien caractéristique de cet âge de science et de scientisme, d'une époque qui a eu l'ambition — à la fois démesurée et bien humble — de mettre hors du jeu le sujet pour être sûre de capter l'« objet », d'éliminer le point de vue pour assurer la limpidité de la vision, de déshumaniser la connaissance dans l'espoir de la rendre « scientifique ». C'est la même époque où l'homme parie volontiers sur l'artificiel et l'oppose victorieusement à la nature comme son œuvre à lui, la marque de son intervention créatrice, son « acte gratuit » en un sens. C'est l'époque où se prépare la conception *dilettante* de la vie intellectuelle: où certains hommes essaient de réduire leur humanité à une faculté d'intellection, à une puissance de vision, pour ne plus être qu'œil et cerveau: où les savants rebâtissent l'histoire de l'humanité sur l'hypothèse implicite que l'homme n'a jamais été qu'une intelligence et le monde qu'une immense bibliothèque.

### III

Dans la mesure où le « réalisme » du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle peut se ramener à l'étude attentive de l'humanité contemporaine, on doit souligner dans l'attitude réaliste de la génération de 1850 deux traits convergents. D'abord la préférence donnée désormais au « caractère » aux dépens de la « beauté » traditionnelle ou « idéale » : préférence qui était déjà celle du romantisme et qui ne fait maintenant que se préciser et s'accroître. Ensuite la tendance de l'artiste à se détourner de la contemplation de la nature pour se consacrer entièrement à l'« étude » de l'homme en société : tendance qui, paradoxalement, peut amener plus ou moins insensiblement l'artiste à opposer l'humain au naturel et à l'identifier plus ou moins résolument avec l'artificiel.

Les Goncourt ont refait pour leur compte l'évolution qui mène irrésistiblement leur siècle de la « beauté » au « caractère ». Mais dans leur cas c'est en termes d'alternance plutôt que de succession que se pose le débat entre celle-là et celui-ci. Car les Goncourt ont en eux de quoi être attirés à la fois par les pôles opposés : et cette opposition, ils savent la goûter en dilettantes et ils se l'exagèrent encore pour se donner à eux-mêmes l'illusion que leur clavier est plus étendu, que leur compas d'artistes a une plus grande ouverture.

Ce qui répond chez eux à l'exigence de la « beauté », c'est le joli, notamment le « joli » de leur grand siècle, le dix-huitième : quant au « caractère », ils le cherchent partout. On peut même dire en un sens que c'est la seule chose qu'ils cherchent, dans la mesure où l'impression originale et intense qu'ils demandent aux objets du monde extérieur et qu'ils s'efforcent par-dessus tout de « rendre » tient à ce qu'ils y trouvent de singulier et de caractéristique. Mais les traits plus appuyés, l'évidence plus directe que le « caractère » présente dans ce que l'on considère comme « laid » ou « vulgaire » dans la vie courante devaient tout naturellement tenter le pinceau de ces peintres de mœurs : de même que leurs nerfs cherchent une agréable souffrance dans l'âcreté et l'âpreté des sensations qu'ils en tirent.

Ils suivent d'ailleurs le mouvement de leur temps, qui a déplacé peu à peu « de Priam à Birotteau », « des infortunes royales aux infortunes privées », <sup>77)</sup> l'intérêt de la littérature d'imagination : qui est en train de faire naître une sorte de classisme à rebours qui va couronner le « peuple » roi du roman. Aristocrates par leurs goûts et leurs regrets bien plus que par leur naissance, les Goncourt semblent souvent confondre en une seule notion, tout au moins en une seule impression, le « peuple » et le « laid ». Cette perspective classiste les aide à se savoir gré d'être descendus, avec leurs sens d'artistes et leurs goûts raffinés, jusqu'à la réalité contemporaine la plus attristante et la plus « basse ». « Singulière vie que la nôtre, dédoublée, partagée entre les élégances du passé et les horreurs de notre temps ». Ils sont en train d'écrire *Germinie Lacerteux* : « Il est bien étrange que ce soit nous, entourés, encombrés,

de tout le joli du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui nous livrions aux plus sévères et presque aux plus répugnantes études du peuple ». Ils aiment en effet se sentir vivre par instants en partie double, se dire qu'ils peuvent mener quand ils veulent deux vies parallèles qui se contredisent sans s'ignorer. « Je m'en vais ce soir user mes gants de Saint-Gratien à la Closerie des Lilas ». Non pas qu'ils oublient leurs gants, ni leur classe: de se sentir dépaysés parmi des gens à casquette, eux, « les seuls hommes en chapeau du bal », cela fait même une partie de leur plaisir: ils ne se sentent jamais aussi « artistes » que lorsqu'ils coudoient le « peuple ». Mais ce qu'ils cherchent surtout dans ces fréquentations et dans ces expériences, — outre le document « d'après nature » —, c'est le plaisir d'élargir leur vie, de se multiplier par les sensations: en quoi ce sont bien des *dilettantes*, au sens que ce mot prendra couramment vers 1880. « Croisons nos plaisirs », disait Sainte-Beuve lecteur et critique: les Goncourt s'amuse à manger un jour « dans de la vaisselle plate », le lendemain « dans de l'étain »; ils se plaisent à « monter la société comme les étages d'une maison ». Dilettantes encore en ceci, que pour satisfaire leurs goûts contradictoires ils essaient de les répartir entre les deux arts qui se partagent leur vie: en littérature ils veulent bien marcher avec leur temps et lui sacrifier lorsqu'il le faut leur passion du « joli »; mais ils se proposent bien de se rattraper en peinture:

La littérature peut et doit descendre au peuple, au laid, jusqu'à l'horrible. La peinture doit plutôt aller au beau, à l'élégant, au joli. L'une s'adresse aux yeux qui se choquent, l'autre au coeur qui s'émeut.<sup>78)</sup>

Ce sacrifice dont ils se savent tant gré, leur coûte-t-il d'ailleurs tellement? Leur grande école, la vie dans Paris, la vie des rues parisiennes, — et l'exemple balzacien, — leur ont appris à goûter la grimace à côté du sourire; et ils aiment le caprice, le « canaille », le « faisandé » des êtres et des choses.

La passion des choses ne vient pas de la bonté ou de la beauté pure de ces choses. On n'adore que la corruption. On sera passionné d'une femme pour sa putainerie, sa méchanceté, une certaine voyoucratie mauvaise de tête ou de coeur ou de sens. On se passionnera pour un certain faisandé de mots. Au fond, ce qui passionne la corruption, c'est le caprice des êtres ou des choses.<sup>79)</sup>

Voyez-les à Rome, dans la Rome d'avant 1870, comme ils sont loin de chez eux, comme ils sont déplacés. Ils sont trop parisiens pour cette ville. Ils goûtent et admirent une certaine Rome, mais assez vite la ville trop solennelle, trop « éternelle » leur donne la nostalgie de la blague, de la rue, de la bonne mauvaise odeur de Paris.<sup>80)</sup>

Autre trait de la génération de 1850: l'attention sérieuse et studieuse nouvellement prêtée à la vie des hommes dans une société donnée s'accompagne souvent d'une mise en opposition du naturel et de l'humain qui prend

parfois insensiblement des allures polémiques et qui amène chez certains esprits une sorte d'identification entre l'humain et l'artificiel. Cela deviendra une tendance d'époque: Baudelaire et les Goncourt, qui sont les premiers après leur ami Théophile Gautier à vanter ouvertement aux dépens du naturel les vertus de l'artificiel et du factice, y trouvent un plaisir de nouveauté, en un sens de scandale. A la fin du siècle, cette attitude sera devenue un lieu commun de la sensibilité littéraire: la *fin-de-siècle* respirera dans une atmosphère de « serre chaude », où la végétation poétique s'étiolera assez vite.

Victimes orgueilleuses de leur mal, les Goncourt avouent cette « horreur de la nature » qui leur fait « préférer sincèrement les tableaux aux paysages et les confitures aux fruits ». Ces paysagistes en prose parfois admirables n'aiment pas le paysage pour lui-même. Ils le regardent de la même manière dont on regarde les œuvres d'art: leur œil le voit en tableau, leur plume s'efforce de le transformer en tableau. L'entraînement de leur œil est tel, qu'ils finissent par « ne rien voir dans la nature qui ne soit un rappel et un souvenir de l'art ». Et pouvoir dire: « Tout ce qui n'est pas traduit par l'art est pour nous comme de la viande crue », flatte à la fois leur esthétisme et leur aristocratie.

A ce point de vue l'artifice vaut l'art: et tout ce qui est œuvre de l'homme, par opposition à l'œuvre de Dieu, à la nature, rentre pour eux dans cette notion de l'« artificiel ». S'ils se savent nés très tard dans un monde très vieux, ils ne s'en plaignent point: ils sont bien les fils de cette vieillesse, de cette « corruption de la civilisation, qui amène l'homme à ne plus prendre plaisir qu'aux œuvres de l'homme et à s'emmerder des œuvres ». <sup>81)</sup> La campagne les ennue: ils se plaisent davantage dans leur chambre, à feuilleter des albums d'art ou à regarder leurs dessins. Ces peintres impressionnistes ne sont des pleinairistes que juste le temps qu'il faut pour emporter un paysage dans la mémoire visuelle: ensuite, chez eux, ce sera la lutte chaque fois recommencée du dictionnaire contre la palette (lutte dont ils sortent souvent vainqueurs, jamais satisfaits, car ils voudraient « rendre », livrer au papier tout ce qu'ils ont capté et éprouvé). Le calme et l'immobilité de la nature végétale les font penser à la mort: on dirait que la vie se confond pour eux avec l'agitation incessante, et que les choses doivent bouger pour leur donner la sensation qu'elles sont vivantes. « La nature, pour moi, est ennemie; la campagne me semble mortuaire. Cette terre verte me semble un grand cimetière qui attend. Cette herbe paît l'homme. Les arbres poussent de tout ce qui est cadavre, de tout ce qui meurt. Ce soleil qui luit, si clair, impassible et pacifique, me pourrira. Cette eau qui passe, si douce et belle, peut-être lavera mes os. » <sup>82)</sup> Il y a ceux à qui la mort ne fait songer qu'aux renaissances, et ceux qui éprouvent l'essence de la vie comme acheminement à la mort. En présence de la nature éternelle, on dirait que les Goncourt se trouvent seuls, sans défense, en proie à la pensée du néant: et il est certain qu'ils savent gré à Paris de cette agitation incessante et frivole qui y aide puissamment la vie à

ne pas se souvenir de la mort. « Vous échappez à ces idées dans la pierre des grandes villes ». <sup>83)</sup> Les voici rentrés à Paris après une journée à la campagne :

[...] Jamais je n'ai eu l'oeil ni le coeur plus réjouis qu'à voir ce pâté de plâtre, tout barbouillé de grandes lettres, tout sali, tout écrit et puant si bien Paris. Tout est à l'homme ici; à peine un mauvais arbre, venant mal dans une crevasse d'asphalte; — et ces laides façades me parlent comme ne me parle point la nature. Les générations de notre temps sont trop civilisées, trop perfectionnées, trop pourries, trop savantes, trop factices pour faire leur bonheur avec du vert et du bleu. <sup>84)</sup>

On dirait que la malédiction de l'artificiel pèse sur eux. Leur oeil s'est posé trop longuement sur les choses factices pour qu'il puisse encore reconnaître l'éternelle fraîcheur de la nature, pour qu'il soit sensible à sa perpétuelle nouveauté :

Il y a des jours où le ciel me semble vieux et les astres usés. Le firmament montre sa trame. Il y a des morceaux d'azur où j'aperçois comme des repeints, et des nuages où je vois des espèces de rapiécages. Le soleil est passé. Je ne sais quel ton pissieux les siècles ont donné à ces frises de l'univers: un émail éraillé par le pas des siècles, par les clous des souliers du Temps. Dieu me fait l'effet de ces directeurs de théâtre, menacés de faillite, auxquels les fournisseurs ne veulent pas faire de nouveaux *ciel* et qui réservent au public leurs vieux décors et leurs fonds de magasin.

La nature n'y gagne donc pas toujours, à être regardée par des yeux si « artistes ». Les Goncourt en arrivent quelquefois, quand la lassitude et l'ennui sont les plus forts, à regretter la jeunesse du monde. « Qu'il devait être autre, le dais nuptial de nos premiers pères, d'Adam et d'Eve! Toute cette voûte flambait neuf! Les étoiles étaient toutes jeunes. L'azur ressemblait à des yeux bleus de quinze ans. Il y avait une prodigalité d'étoiles, un infini de planètes, des ellipses et des paraboles de feu. » <sup>85)</sup> A la différence de leurs contemporains parnassiens, à la différence de leur ami Flaubert, les Goncourt ne localisent pas ce paradis perdu, ils n'essaient pas de l'identifier avec une époque historique connue: car leur grande époque, le *xviii<sup>e</sup>* siècle, est trop proche, trop connue pour se prêter à une idéalisation radicale. Mais c'est bien le même élan — ou le même soupir — nostalgique vers l'autrefois, vers l'ailleurs, où la vieillesse du siècle pleure la jeunesse du monde. On parle maintenant du passé avec un accent qui était inconnu au premier romantisme, car le passé des poètes de 1830 était surtout un décor, ou une occasion de dépaysement.

De même qu'ils réduisent l'humain à l'artificiel, parallèlement les Goncourt ramènent Dieu à la nature — une nature qu'ils conçoivent comme quelque chose de purement matériel et mécanique <sup>86)</sup> — pour opposer finalement l'homme à Dieu. Car si leur athéisme n'a jamais connu sérieusement le doute, cela ne les empêche point de poser volontiers l'homme en « antagoniste », ou

même en « ennemi », de la puissance inconnue qui a enfanté le monde. Retrouverions-nous dans les années cinquante et au-delà la vieille attitude romantique qui dressait Prométhée contre Zeus? <sup>87)</sup> Le silence de Dieu avait hanté les romantiques. La génération qui mettra une sensibilité façonnée par les poètes de 1830 aux prises avec les négations et les dogmes de l'âge positiviste donnera à ce silence des réponses différentes. Les Goncourt l'inscrivent au passif de Dieu et se tournent résolument du côté de l'homme. « Le cerveau de l'homme me semble plus grand que la création, et la comédie de Balzac que la comédie de Dieu ». <sup>88)</sup> Le sentiment d'une rivalité, d'une sorte de concurrence entre l'homme et Dieu revient souvent dans les notes du *Journal* — au-delà des attitudes romantiques et de l'orgueil aveugle ou myope de l'individu. Ce sentiment est sous-tendu par une idée également discutable aux yeux des logiciens et aux yeux des croyants: l'idée que tout ce qui fait la noblesse spirituelle de l'homme est sa propre œuvre, parce que cela contredit et nie la nature matérielle, la force aveugle qui est responsable du monde. Face à la « création du Créateur », les Goncourt revendiquent ainsi la « création de la créature ». C'est l'homme qui a créé toutes les valeurs les plus hautes de l'existence, et qui ne les doit qu'à lui-même: lui qui a « tout trouvé à l'état sauvage » et a bâti là-dessus la civilisation, *sa* civilisation. Car l'homme a ennobli les choses naturelles et « leur a trouvé une poésie »: il a spiritualisé la matière à son image: il a mis sur les « opérations chimiques et cyniques » de la vie « le voile et l'image poétique, qui rendent supportables la vue et la pensée de la matière ». <sup>89)</sup> En bonne logique les Goncourt devraient mettre à l'actif de l'homme même sa foi en Dieu: eux qui savent, et savent délicatement redire, ce que la religion peut faire de certains âmes nobles.

\* \* \*

Nés à la vie de l'esprit dans un âge de scepticisme, les Goncourt reconnaissent avec tristesse, une tristesse mêlée d'orgueil, qu'ils n'ont qu'une religion, « celle de l'Art ». Leur « ressort de conscience », c'est « l'amour de l'art, qui fait faire autant de sacrifices et coûte autant d'immolations au sincère artiste que son salut au sincère dévot ». <sup>90)</sup> Ce qui dans le premier romantisme était parfois rhétorique creuse ou enthousiasme somme toute un peu superficiel, est devenu une religion intolérante et exclusive pour cette génération qui a vu l'échec de la révolution de 1848 et le coup d'Etat de Louis Bonaparte, et à laquelle la dictature laisse le choix entre la servitude et la solitude morales: qui ne croit plus ni dans les « droits de l'homme » ni dans l'humanité et à laquelle la tour d'ivoire de « l'Art pour l'Art » s'ouvre comme un dernier refuge lorsque tout espoir est perdu. Si cette religion a des côtés de superstition, c'est d'elle pourtant qu'ont vécu les hommes les plus « purs » et épris d'absolu de cette époque de démission et de soumission générales. « Le moment était fu-

neste pour les vers — écrira plus tard Flaubert en préfaçant les *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet —. Les imaginations comme les courages se trouvaient singulièrement aplatis, et le public, pas plus que le pouvoir, n'était disposé à permettre l'indépendance de l'esprit. »<sup>91)</sup> La pensée de Renan esquisse l'évolution qui la conduira au dilettantisme (« Depuis 1852, je suis devenu tout curiosité »); Leconte de Lisle ensevelit sous le marbre parnassien ses rêves humanitaires; les Goncourt répètent que « l'artiste, l'homme de lettres, le savant ne devraient jamais se mêler de politique: c'est de l'orage qu'ils devraient laisser passer au-dessous d'eux ». <sup>92)</sup>

Le plat conformisme de la foule exaspère l'individualisme intransigeant de ces esprits lucides et orgueilleux: ils y puisent un sentiment de révolte contre tous les dogmes et d'indépendance farouche à l'égard de toutes les croyances. « En présence des progrès de l'esprit bourgeois, des bruyantes manifestations de l'utilitarisme, des envahissements de l'art moral, des entraves de toute nature qui restreignaient l'épanouissement des individualités, — remarque le meilleur historien de cette génération, qui n'a pas constitué un "groupe" mais a été fortement marquée par des traits communs, — il était impossible que des tempéraments divers, mais unis dans le culte de l'art pur, ne fussent pas rejetés vers le romantisme qui, indépendamment de son prestige littéraire, représentait l'art libre dominant orgueilleusement le philistin confondu. »<sup>93)</sup> En jugeant la société de leur temps « réfractaire à tout idéal élevé » et capable de « gâter par une dangereuse contagion d'utilitarisme les plus nobles aspirations artistiques », les ascètes bourgeois de « l'Art pour l'Art » se détournent d'elle sans lui laisser presque le temps de leur faire voir qu'elle se passe très bien d'eux. « Ils se consacreront à l'art indépendant, à l'art pur, et comme il faut bien à l'art une matière, ou bien ils iront chercher cette matière dans le passé, ou bien ils la prendront dans le présent, mais pour en faire de simples représentations objectives pleinement désintéressées »: <sup>94)</sup> même si leur « désintéressement » couvre une amertume passionnée et si leur surface d'objectivité masque une arrière-pensée pessimiste et vengeresse.

Car leur religion de l'art est bien en un sens un dérivatif, et ils ne pardonnent pas à la réalité d'être si inférieure à leur rêve, ni à la société de méconnaître leur valeur et d'ignorer souvent leur œuvre. Mais comment concilier le culte des lettres avec une foi active, avec le dévouement à une cause? Car toutes les causes ont été déshonorées; le peuple a montré une irrémédiable immaturité politique et la bourgeoisie sa lâcheté ou sa mauvaise foi; le clergé s'est empressé de se rallier aux vainqueurs;<sup>95)</sup> le théâtre qu'on joue et la littérature qu'on lit flattent l'hypocrisie ou le faux idéalisme du public; les journalistes se vendent chaque jour; les juges se chargent de « faire, au tribunal, de la critique littéraire »;<sup>96)</sup> les professeurs sont prêts à n'importe quoi pour arriver à l'Académie ou pour être nommés ministres...

S'ils détestent les hommes du Deux Décembre, les Goncourt n'ont jamais



démenti leur mépris pour le « règne du parlementarisme », pour ce gouvernement de professeurs, d'orateurs, de « doctrinaires » qui a préparé selon eux, par-delà l'anarchie de la deuxième République, la toute-puissance d'une poignée d'aventuriers et de viveurs. Leur aversion pour les compromissions de l'intelligence, de même que leur éloignement pour la littérature doctrinale et politique, éclate dans leurs réactions rageuses aux attaques portées contre les tenants de l'Art pour l'Art, lors d'une « séance solennelle » de l'Institut en 1868, par Prévost-Paradol, un honnête homme pourtant.<sup>98)</sup> Tout un côté de leur siècle préféré leur est antipathique: la tendance des « philosophes » à donner un but pratique, positif, immédiat à la recherche et au travail de l'intelligence. Ils sont ainsi pour « l'art dont toute la beauté n'est que pour les artistes »:<sup>99)</sup> ils admettent que dire « l'Art pour l'Art » revient à dire l'art pour les artistes.

Et les œuvres faites par des artistes pour des artistes souffrent souvent de leur technicité, de leur spécialité, de leur perfection même. Ce qu'un artiste adresse à ses pairs n'ouvre pas de dialogue, manque souvent d'au-delà, fait preuve en général d'une vitalité réduite: le diamant brille mais ne résonne pas. Et puis si un artiste n'aime que l'art et prétend de le couper de sa vie pour l'isoler dans sa pureté, son art et sa vie risquent de souffrir l'un à cause de l'autre. La tension et l'effort de la « recherche » artistique ont épuisé nerveusement les Goncourt; et à cause de son insuffisante humanité leur œuvre n'a pu atteindre à la plénitude. Il a manqué à ces hauts écrivains, pour être de grands écrivains, une matière qui pût émouvoir en eux l'homme avant de provoquer le littéraire. Est-ce à cause de cela que les pages les plus inoubliables d'un Goncourt sont celles du *Journal* de 1870 où Edmond raconte avec des mots déchirants de simplicité l'agonie des deux frères, celui qui meurt et celui qui regarde mourir?

La seule grande passion de ces âmes a été en effet l'affection qui les a liées l'une à l'autre. Ils se sont refusés à l'amour de la femme par sécheresse, par dédain, peut-être par crainte d'être dupe, aussi parce qu'ils avaient l'habitude de tout faire ensemble; mais surtout pour pouvoir se donner tout entiers à leur œuvre. Ils estiment (Balzac était du même avis, mais d'habitude il n'en tenait pas compte) que « l'idée, chez l'homme, se renforce et grandit de tout ce qu'elle ne donne pas à la femme »<sup>100)</sup> et que l'écrivain doit « mettre sa pensée au-dessus de tous les ennuis, au-dessus de la vie, pour la faire travailler libre et dégagée. Il faut s'abstraire des chagrins, des préoccupations, de tout, pour s'élever à cet état où se fait la conception, la création ».<sup>101)</sup> L'art peut tourner le dos à la vie lorsqu'il ne veut que la représenter: les Goncourt, comme Flaubert, sont d'avis que la pensée de l'artiste travaille plus librement dans une sorte de vide humain, lorsque son contact avec l'humanité se réduit à une prise de vue détachée et objective qui se passe assez bien de sympathie humaine. « Nous autres: de la bile et des nerfs. Il manque la chaleur du sang qui fait l'action; mais de là, peut-être, l'observation. »<sup>102)</sup>

Ou acteurs ou spectateurs: voilà un *aut aut* d'époque. Et que des écrivains choisissent sans hésitation d'être spectateurs, qu'ils se rangent spontanément du côté où sont les critiques, les savants, les esprits plutôt réactifs qu'actifs, cela aussi caractérise un temps où l'art a calqué tant qu'il a pu ses ambitions et ses méthodes sur celles de la connaissance historique ou scientifique. Cet *aut aut* conduit assez logiquement à la dissociation entre le moi de la vie et le moi de l'œuvre qui est au cœur de la morale littéraire de Flaubert et que les Goncourt proclament également, bien qu'elle soit loin d'être le principe de leur littérature. « On ne conçoit que dans le silence et comme dans le sommeil et le repos de l'activité morale. Les émotions sont contraires à la gestation des œuvres. Ceux qui imaginent ne doivent pas vivre. Il faut des jours réguliers, calmes, un état bourgeois de tout l'être, un recueillement *bonnet de coton* pour mettre au jour du grand, du tourmenté, du nerveux, du passionné, du dramatique. » De même que pour Flaubert « il faut faire de son existence deux parts: vivre en bourgeois et penser en demi-dieu ». <sup>103)</sup>

On a retrouvé chez les romantiques de 1830 les origines, ou les antécédents, de cette attitude si caractéristique de l'âge du réalisme et du scientisme. On sait que les bourgeois de Louis-Philippe, si amis de la paix, adoraient pourtant les attitudes belliqueuses: et ces guerriers si pacifiques demandaient à la littérature de *compenser* leur existence tranquille et rangée. « Les imaginations surchauffées se purgeaient des passions comprimées par le milieu social au moyen d'une littérature excessive. » Vingt ans plus tard, la littérature demeure, bien qu'en un sens très différent, « excessive »: le pays a sur le dos vingt ans de plus de gouvernement bourgeois, et la nouvelle génération littéraire, qui a moins de sève créatrice et plus d'esprit critique, est obligée de s'appliquer et de se recueillir davantage. « Cette calme paix bourgeoise, on a beau la maudire, on la subit, et on fait mieux que de la subir, on la vit. L'artiste en détourne son imagination et lui ferme son cœur, mais elle n'en pénètre pas moins ses mœurs et sa conduite. Les habitudes régulières, la vie casanière et rangée jusqu'à la dernière minutie, l'ordre, la considération prudente de l'avenir, deviennent la règle de l'artiste comme du bourgeois. Cette tranquille régularité finit par devenir une des conditions de son travail, et il le sait. Il s'en rend si bien compte que [...] il érige en principe de production d'œuvres violentes ce calme bourgeois de l'existence que d'ailleurs il déclare détestable. » <sup>104)</sup> D'où ce dédoublement, cette dissociation, ce contraste, cette sorte de mauvaise foi sans mauvaise conscience de l'homme qui organise tout en fonction de son art, ce calcul de l'artiste qui joue sur l'absence ou sur la distance, en utilisant le désir, la nostalgie, le regret de l'homme comme on utilise une chute d'eau pour produire de l'électricité. Et aussi cette prudence de littérateur qui économise ses énergies car il pense déjà que le monde est fait pour aboutir à un livre: « les gens qui se dépensent par trop dans leurs passions ou dans le

mouvement nerveux ne feront pas d'œuvres et auront épuisé leur vie à vivre ». <sup>105)</sup>

Pour les Goncourt comme pour Flaubert, l'œuvre compte plus que la vie parce que la vie passe et que l'œuvre dure: et il n'y a peut-être d'« irremplaçable » que le véritable artiste qui emporte avec lui son « secret d'art ». <sup>106)</sup> Hantée par le sentiment de l'éphémère, angoissée par l'écoulement perpétuel de ce qui existe, cette époque irrégulière qui a accueilli du romantisme la superstition de l'art s'adresse à l'art pour qu'il sauve de la mort le plus de vie possible. « Tout pourrit et finit sans l'art. C'est l'embaumeur de la vie morte et rien n'a un peu d'immortalité que ce qu'il a touché. » Il permet à l'éphémère d'échapper à sa destinée, qui serait de vivre un seul jour; il lutte avec le temps pour lui arracher des victimes. Il assume par là une fonction qui rappelle à certains égards celle que l'on confiait jadis à l'histoire: avec cette différence, que l'on ne demandait à l'histoire que de conserver le grand et l'extraordinaire, de sauver le « mémorable », tandis que, de plus en plus, l'art se soucie de saisir et d'arrêter la figure de l'instant qui fuit. « L'art est l'éternisation, la fixation dans une forme suprême, absolue, définitive d'un moment, d'une fugitivité, d'une particularité humaine. » <sup>107)</sup> L'art est donc l'absolu du relatif: il est par là en un sens l'absolution du relatif.

Ce sentiment de l'éphémère qui commence à hanter la sensibilité artistique de l'époque, ce vertige de l'esprit qui, sorti du port du classicisme, se sent emporté sans trêve et sans retour par le courant du temps, se conjuguent chez cette génération avec cette conscience du changement que les historiens et les philosophes du romantisme européen avaient imposée à un public de plus en plus vaste, pour préparer l'affirmation de ce sens de l'histoire qui a été considéré comme la grande conquête intellectuelle du XIX<sup>e</sup> siècle. A cet égard les Goncourt, à la fois historiens et militants, emploient deux poids et deux mesures: s'ils en appellent à l'histoire quand elle peut aider le présent à s'affranchir du poids et du lien des traditions, ils sont prêts à lui tourner le dos quand elle leur imposerait de contredire leurs impressions esthétiques et de dépasser les limites de leur goût personnel. Si leur contemporain Renan répète que l'admiration absolue est toujours superficielle et que la véritable admiration est historique, pour eux l'histoire intervient dans les affaires de l'esthétique pour garantir l'autonomie de l'art moderne face aux prétentions supratemporelles de l'académisme, mais point du tout pour conseiller à un moderne la prudence et la tolérance à l'égard de ce qui dans l'art d'autrefois ne « parle » pas immédiatement à son esprit ou à son goût. Leur contemporain Taine soutient qu'aucun âge n'a le droit d'imposer sa beauté, c'est-à-dire le genre de beauté qu'il poursuit et qu'il préfère, aux âges qui précèdent ni aux âges qui suivent: les Goncourt qui pensent surtout contre l'académisme de l'Institut et le dogmatisme de la vieille critique (sous le second Empire la Sorbonne n'a pas encore eu le temps de s'ouvrir à l'influence de Renan et de

Taine), sont surtout sensibles au dernier aspect de la question. Ils reconnaissent en somme — pour objecter cela aux « benêts officiels de la pédagogie » qui « veulent immobiliser le beau »<sup>108)</sup> — que tout est relatif à un temps: mais ils n'en concluent point que lorsqu'un temps juge l'art d'un autre, bref lorsqu'il se trouve en présence de l'art du passé, il doit lui tenir compte de sa *relation* avec ce passé.

Qu'un homme fasse aujourd'hui l'*Iliade*, trouverait-il un lecteur? Molière présentant le *Misanthrope*, Corneille les *Horaces* aux Français, ne seraient pas lus, et cela justement. Les professeurs et les Académiciens ont persuadé qu'il y avait des oeuvres et des hommes échappant à l'action du temps, aux révolutions du goût, au renouvellement d'esprit, d'âme, d'intellect des temps et des peuples: c'est qu'il faut bien qu'ils gardent quelque chose et qu'ils sauvent un Capitole. Certaines conceptions de Balzac, pas mal de vers d'Hugo, des pages surtout de Henri Heine sont, à mon sens, en ce temps, le sublime; et peut-être cela, un jour, dans des siècles, ne le sera-t-il plus. Tout changerait dans le monde, l'homme passerait par les plus prodigieuses modifications, changerait de religion, referait sa conscience, — et les idées, les phrases, les imaginations, qui ont charmé le monde à son enfance, une race de pasteurs polythéistes, nous charmeraient encore aussi puissamment, aussi intimement après le Christ, Louis XV, Robespierre et Rigolboche? Il faut vivre de cette croyance-là pour l'avoir, du moins, pour la confesser! Et puis les masses aiment à avoir une foi en littérature: cela dispense d'avoir un goût...<sup>109)</sup>

Les Goncourt, qui autrement seraient indifférents à l'antiquité gréco-romaine, trop éloignée de leurs goûts et de leur culture et où rien ne semble répondre aux besoins de leur esprit et de leurs nerfs,<sup>110)</sup> la détestent parce qu'on leur a appris au collège à l'admirer et parce que presque tout le monde autour d'eux fait semblant de l'admirer.<sup>111)</sup> Ils la détestent encore parce que l'indifférence ou l'hostilité par lesquelles la critique a répondu à leurs essais d'un art impressionniste qui refuse le continu, la composition, le *discours*, leur apparaissent liées à des forces de résistance ou d'inertie dont ils rendent responsable, à tort ou à raison, la tradition classique qui relie aux yeux de tout écolier français l'âge de Périclès à celui de Louis XIV. Cette antiquité, qui semble avoir « été faite pour être le pain des professeurs », peut-être l'admiration qu'on a pour elle vient-elle en partie de ce que « l'on entre dans *ses* reliques comme dans une exposition de sauvages. Pour un peu d'art qu'on y trouve, on s'étonne et on s'agenouille »?<sup>112)</sup> En rouvrant en plein XIX<sup>e</sup> siècle la Querelle des Anciens et des Modernes, les Goncourt retrouvent pour leur compte quelques-uns des arguments dont s'étaient servis les partisans de ces derniers. Et ils finissent par refuser d'introduire dans les jugements d'art le relativisme de l'histoire.<sup>113)</sup>

Les « Anciens » sont venus trop tôt, leur art est trop primitif. Le seul progrès que ces traditionalistes hostiles en politique à l'idée du progrès sont prêts à reconnaître dans la marche de l'humanité, consiste dans cette « dématérialisation de l'individu »<sup>114)</sup> grâce à laquelle l'individu n'est plus l'homme

dé ses muscles mais est devenu peu à peu l'homme de ses nerfs (car pour les Goncourt les nerfs sont à l'âme ce que les muscles sont au corps): dématérialisation qui a fait « monter » la littérature « du fait au mobile du fait, des choses à l'âme, de l'action à l'homme, d'Homère à Balzac ». <sup>115)</sup> Cette évolution, ils la mettent en rapport plus ou moins directement avec ce qu'ils appellent « le remplacement de la généralité par la particularité ». <sup>116)</sup> Peu avant 1830, exposant sa manière de concevoir le roman historique, Alfred de Vigny affirmait que l'esprit humain est indifférent aux détails et qu'il n'exige la vérité que dans le « caractère général » d'une époque; mais très vite Balzac devait placer dans les détails l'intérêt essentiel du roman: l'œil humain ayant désormais regardé tout ce qui était à sa portée, il fallait passer l'initiative au microscope... <sup>117)</sup> En élargissant le débat, les Goncourt opposent la littérature « moderne » à l'« ancienne » comme étant l'une « une littérature de myope, c'est-à-dire de détails », l'autre « une littérature de presbyte, c'est-à-dire d'ensemble ». <sup>118)</sup> C'est leur œuvre qu'ils défendent lorsqu'ils justifient les recherches de la « modernité » :

On oppose toujours la simplicité des oeuvres antiques à la complication et à la recherche des oeuvres modernes. On cite les beautés d'Homère, ces tableaux naïfs, l'intérêt qui ne sort guère d'accidents héroïques et matériels, la blessure d'un homme, la mort d'un autre. Mais qui intéresserait aujourd'hui la vieille humanité avec ces contes épiques de son enfance? Tout est devenu complexe dans l'homme. Les douleurs physiques ont été multipliées par les sentiments moraux. On meurt aujourd'hui d'anémie, comme on mourait jadis d'un coup de lance. L'observation et le microscope ont été trouvés. Les caractères sont devenus des habits d'Arlequin. <sup>119)</sup>

La révolution qui précipita cette évolution heureuse, ce fut le christianisme. Contemporains du courant idéal qui aboutira au Parnasse, les Goncourt voient le christianisme en parnassiens, mais pour marquer à son actif ce que Leconte de Lisle et les « néo-grecs » condamnent en lui. Le don que le Christ a apporté à l'humanité, ce fut le sentiment de la souffrance morale. Par là il a élevé l'âme humaine « au-dessus de la matérialité du beau »: de là vient « tout le tendre, tout le sensitif, tout le beau ému du moderne ». <sup>120)</sup> Dans l'art comme dans la vie, rien ne leur est aussi étranger que l'« impassibilité »: qu'il s'agisse de la placidité des poètes créoles du Parnasse ou de la sérénité qu'il coûte tant à leur ami Flaubert d'atteindre dans sa page et qui trahit son humanité palpitante par l'effort même de la contenir. Ils n'ont jamais conçu la puissance de l'*en-deçà*, la vertu de la réticence, ni la lutte contre soi-même: le côté parnassien de Flaubert leur est antipathique; dans le retour à l'antique de la poésie française entre romantisme et Parnasse ils ne veulent voir que l'effet d'une mode ou d'un préjugé, et l'indice d'une mobilité d'esprit, d'une « nervosité » insuffisantes. Partout ils sont contre le « beau »: au XVIII<sup>e</sup> siècle ils lui opposent le « joli », dans leur siècle le « caractère », la « physionomie »,

le « moderne ». C'est « arrêter le soleil » que de soutenir qu'il n'y a rien à faire avec le moderne.<sup>121)</sup> Le soleil a tourné: s'il rendait plus blanc jadis le marbre des statues de l'Acropole, ses rayons tombent à présent sur la robe capricieuse de la Parisienne et sur l'habit noir, « la pelure du héros moderne », comme dit Baudelaire.<sup>122)</sup> Il y a autant de beautés qu'il y a de manières de poursuivre le bonheur, pensait celui-ci en 1846, en sortant de la lecture de Stendhal: les Goncourt s'étonnent en 1855, en des termes qui rappellent ceux de *Racine et Shakespeare* qu'ils n'ont sans doute pas lu, de voir que le dogmatisme de l'esthétique « officielle » n'est nullement découragé par l'évidence du changement perpétuel et la constatation du relativisme universel.<sup>123)</sup>

C'est dans le domaine des arts plastiques, mieux que dans celui de la littérature, que le XIX<sup>e</sup> siècle a saisi cette évolution parallèle des types de civilisation et des formes d'art: entre autres, parce que le support réaliste de la peinture et de la sculpture fournit des repères plus aisés et plus directs pour une confrontation, et parce que l'histoire de l'art peut traverser les espaces et les époques sans buter contre les frontières linguistiques. Chez Stendhal *l'Histoire de la Peinture en Italie* précède *Racine et Shakespeare*; et c'est dans les pages de critique d'art de Baudelaire que nous allons chercher ses plus précieuses affirmations d'esthétique générale. Une raison plus spécifique joue dans le cas des Goncourt: de même que leur littérature a vécu sur des idées de peintre et a dû résoudre des problèmes qui se posent plus couramment à un peintre qu'à un écrivain, leurs idées esthétiques ont cristallisé autour d'un ensemble de questions inspirées plus directement par l'expérience des arts de l'espace que par la pratique de la littérature. Leur réalisme, qui aboutit à un système de notation littéraire du visuel annonçant à certains égards les recherches de la peinture impressionniste, a comporté d'abord une réaction aux tendances académiques de la peinture et de la critique d'art du second Empire. Dans le *Journal* comme dans les romans, c'est sur le terrain des beaux-arts que le débat retrouve chez eux son ampleur (il est significatif à cet égard de comparer le roman des peintres avec celui des hommes de lettres, *Manette Salomon* avec *Charles Demailly*). Ils sont extrêmement attentifs aux variations de la forme humaine à travers les âges et les civilisations:

Le corps humain semble avoir ses modes comme ce qui l'habille; et le triomphe de la Renaissance, c'est le corps long et élégiaque du Moyen Âge prenant de la rondeur, c'est la vierge grêle de Memling transformée en Vénus, une Vénus longue et élancée, la Vénus de Goujon qui n'est ni la Vénus ample de Rubens, ni la Vénus douillette et potelée de Boucher, la Vénus du XVII<sup>e</sup> siècle, la Vénus du XVIII<sup>e</sup><sup>124)</sup>

Et l'artiste doit porter témoignage sur son temps s'il veut survivre à son temps: il doit « embaumer » à l'intention de l'avenir ce qui caractérise son époque et passera avec elle: il doit poursuivre ce que, dans les mêmes années, Baudelaire appelle « la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le carac-

tère de [...] la modernité». <sup>125)</sup> Avec les Goncourt comme avec Baudelaire, nous sommes ainsi aux antipodes de ce classicisme qui, pour soustraire l'œuvre d'art à l'action destructrice du temps, lui conseillait de se situer hors du temps; qui opposait aux revendications réalistes et modernistes l'idéal d'un art qui représente la vie, « mais la vie à cent pieds au-dessus du passant, la vie à cette hauteur où l'on respire les essences, où l'espèce éclipse l'individu, où le type domine l'accident, où la beauté humaine, la beauté impérissable, passe avant cette prétendue beauté parisienne, qui demeure telle rue et tel numéro ». <sup>126)</sup> La « beauté impérissable » des figures placides et parfaites laisse froids ces amis de la « nervosité » moderne. La fameuse *Source* d'Ingres, restitution d'un corps de jeune fille antique, leur semble un pastiche dévitalisé, car « le corps de la femme n'est pas immuable. Il change selon les civilisations, les époques, les mœurs. Le corps du temps de Phidias n'est plus un corps de notre temps. Autres mœurs, autre siècle, autre ligne. L'allongement, les grâces élancées de Goujon et du Parmesan, ce n'est que la femme de leur temps, saisie dans l'élégance du type. De même, Boucher ne fait que rendre la caillette du XVIII<sup>e</sup> siècle, pleine de potelures. Le peintre qui ne peint pas la femme de son temps ne restera pas ». <sup>127)</sup> Ils insistent encore plus que Baudelaire sur l'intérêt passionnant et le rendement artistique de la vie moderne: <sup>128)</sup> ils s'étonnent et ils regrettent que « l'art moderne s'éloigne de la vie moderne, ne touche pas à ce qu'il a sous la main, à ce qui est dans la rue, à l'homme, à la femme du XIX<sup>e</sup> siècle ». <sup>129)</sup>

#### IV

*Mémoires de la vie littéraire* est le sous-titre du *Journal* qui a accompagné au jour le jour, depuis 1851, la vie des frères Goncourt, et où il est question de tout et de n'importe quoi: et l'on peut dire en un sens que les auteurs n'ont vécu d'autre vie que leur vie littéraire. Il n'y a jamais eu de véritable détente dans cette vie, ni de contrepoids à leur passion dominante, à leur travail. Leurs distractions ne les sortent pas du cercle des livres, des objets d'art, des impressions artistiques ou « artistes ». Ils ignorent ou dédaignent les élans, les soucis, les passions qui pourraient les arracher au monde des musées et des bibliothèques, élargir autour d'eux un horizon que borne un entassement de livres, de dessins, de bibelots. Amateurs d'art, érudits, critiques avant d'être écrivains, ils vivent « uniquement plongés, abîmés, engloutis dans les choses d'intelligence et d'art ». <sup>130)</sup> Hors de là, il leur « manque quelque chose comme la respiration »: <sup>131)</sup> ce qui veut dire que la respiration normale des Goncourt est une respiration artificielle. On ne le sent que trop dans leurs livres, auxquels font défaut, en dépit des réussites les plus étonnantes, la plénitude de l'humain et, justement, la respiration de la vie. Ils sont trop « hommes de lettres » pour être « hommes » avec simplicité et spontanéité. Leur vie demeure trop pu-

rement littéraire et esthétique pour que la création romanesque puisse accéder avec aisance chez eux aux trois dimensions de la réalité. Leur imagination littéraire sort avec difficulté du cercle de la vie littéraire ou artistique. Leur art se soucie surtout de refléter des reflets, de reproduire sans l'affaiblir leur vision et leur « impression » des êtres et des choses. Leur réalisme dit oui aux choses et non aux hommes : ou plutôt, il traite les hommes comme des choses, il s'en fait un *spectacle*.

Ils étaient nés peintres et critiques, en effet.

Peintres attentifs à saisir et soucieux de rendre les aspects les plus fugitifs et les nuances les plus subtiles de l'objet. Ce qui les passionnait surtout en tant que spectateurs des choses étant ce qui *changeait* en elles, et leur *changement* même, leur ambition d'artistes fut de les *fixer* dans l'apparence de l'instant avec la plus scrupuleuse obéissance aux conditions, avec la fidélité la plus absolue aux circonstances de leur vision. « Rendre » une chose vue telle qu'ils l'ont regardée, sous un angle donné, à une heure donnée, sous une lumière donnée, dans un contexte donné. Peintres « impressionnistes » en prose dès lors : et qui *transposant* de l'espace au temps, ayant sur les véritables peintres l'avantage du temps, suivent à leur aise — comme un Monet ne pourra le faire qu'en juxtaposant plusieurs instantanés successifs — le changement graduel des aspects de l'objet à la suite du changement de l'éclairage, des conditions de la vision. Peintres paysagistes, en plein air ou dans l'encombrement d'un atelier où ils se plaisent à entasser les objets, à mêler leurs reflets réciproques, à projeter sur eux des éclairages insolites. Peintres aussi de l'humanité ou d'une certaine humanité, saisie dans la courbe des gestes, dans la singularité des tics, surtout dans l'inflexion de la voix, dans la saveur de la parole.

Critiques, c'est-à-dire esprits réactifs, aux deux sens du mot. En tant qu'ils sont des natures secondes, qu'ils ne tirent pas de leur fond ce qu'ils mettent en œuvre, qu'ils ont besoin de matière et d'excitation (« Je suis un critique, écrivait Sainte-Beuve, je suis un caillou et je ne puis faire feu tout seul »). Et en tant qu'ils aiment dire « non ! », qu'ils se posent en s'opposant, que l'attitude qu'ils prennent spontanément en face de ce qui existe est celle de l'homme qui met en question (là où au contraire le philosophe assume et se charge de justifier). Singulièrement doués par conséquent comme chroniqueurs de la vie littéraire et artistique, comme pamphlétaires d'une espèce très particulière, et très tentés par la « critique des défauts ».

Ecrire, être écrivain a ainsi voulu dire tout naturellement pour ces peintres et ces critiques rendre compte du réel dans la fidélité rigoureuse aux conditions changeantes de l'objet en même temps qu'à la perspective mouvante du sujet. Leur note de *Journal* se doit de respecter l'état d'esprit momentané, le sentiment, le ressentiment, l'humeur qui étaient les leurs au moment où ils portraiturent ou jugeaient quelqu'un : comme leur « chose vue » doit tenir compte de l'angle visuel et de la prise de vue.



Dans l'univers des Goncourt, l'objet — être ou chose — compte pour ce qu'il dit — et dans la mesure où il parle — à un œil de peintre ou à une âme de poète: c'est donc le sujet qui le fait accéder à l'existence. Être, pour les choses, c'est provoquer des impressions; vivre, pour un objet, c'est affecter le sujet: à ce réalisme subjectif et artiste quel autre nom pourrait-on donner sinon celui d'*impressionnisme*?

«Rendre» ce qui est, reproduire l'impression de l'objet sans qu'elle s'affaiblisse pendant le trajet qui mène à l'expression, fixer l'éphémère tout en laissant vibrer dans l'image qu'on en présente ce qu'il y a en lui de labile, de fugitif: tout le travail de l'artiste se ramène pour eux à cet effort et à ce souci. Et le tourment de leur «conscience» artistique, ce sera l'insatisfaction perpétuelle de ne pas arriver, si je puis dire, à taper aussi fort que la réalité, la déception de se dire que leur expression n'égale pas en intensité l'impression que des êtres aussi impressionnables et excitables qu'eux ont ressentie au contact, au choc de l'objet.

Ne voir dans l'art que le travail de l'art, réduire la besogne de l'artiste à une restitution le plus possible expressive et fidèle des virtualités dynamiques des objets, de ce qui existe, c'est-à-dire de ce qui est *déjà* là, cette conception du métier artistique appliquée à la littérature restreint la portée de l'art et le rôle de l'écrivain dans la mesure où elle ne voit ou ne valorise en lui que l'homme de la stylisation, de la mise en forme. Tandis que les grandes œuvres soulèvent derrière elles tout un monde, emportent les âmes, obligent le lecteur à réexaminer l'image qu'il se faisait de la condition humaine, l'art qui s'adresse uniquement à l'artiste qui est dans l'homme semble nier implicitement l'intérêt de tout ce qui nourrit en profondeur l'humanité de l'œuvre et ne valoriser du monde que son reflet dans un miroir.

Leur choix hautain est un renoncement, dont ils peuvent parfois se savoir gré, mais dont ils souffrent. Leur art pâtit de leur refus de l'humain, de leur dédain d'autrui, du manque de *sympathie* qui afflige leur vie: l'art le plus subtil ne saurait obvier à une insuffisance d'humanité. Et les Goncourt sont sourdement travaillés par le sentiment d'un échec que nul effort d'art ne saurait réparer, parce qu'il tient à un vide, à une carence. Ils sentent très bien au fond d'eux-mêmes qu'ils ne sont que des «artistes» et des critiques, que leur révolution littéraire ne bouleverse que les surfaces et que leur royaume ne va pas au-delà des apparences, des aspects, des points de vue: qu'ils ne sont pas des créateurs dans toute la force du terme. Ces délicats, ces raffinés savent, même s'ils ne se l'avouent pas franchement, qu'ils n'ont pas grand-chose à dire, qu'ils sont en tout cas bien inférieurs à ce qu'ils auraient besoin d'être pour rester à la hauteur de leur rêve, pour atteindre à cette plénitude du chef-d'œuvre qui seule pourrait combler leur âme et consoler leur orgueil. L'accomplissement, l'apaisement que donne le but atteint, la satisfaction de soi-même a manqué à ces natures fiévreuses auxquelles s'appliquerait si mal le

mot « s'épanouir » : la vie les a maudits de l'avoir dédaignée en leur laissant désirer jusqu'à la mort la plénitude de l'arbre qui a senti mûrir ses fruits.

Cette vanité littéraire qui perce dans leurs préfaces, qui éclate dans leur *Journal*, que leur politesse n'arrive pas tout à fait à cacher en ville; l'amertume et la déception chaque jour renouvelée devant l'accueil froid ou railleur qu'une partie des contemporains fait à leurs expériences et à leurs tentatives artistiques; la rage de ne pas se voir « reconnus » par les autres: tout ce qui fait en somme le côté antipathique de leur personnalité et de leur conduite littéraire — le seul ou presque que la postérité ait fini par retenir — semble trahir chez eux une mauvaise conscience, vouloir tromper une déception plus profonde et rejeter vers le dehors une inquiétude, une angoisse intime, celle de ne pas « réussir » auprès d'eux-mêmes, de ne pas arriver à être ce qu'ils voudraient être avec toutes les énergies de leurs âmes.

Et sans doute, de n'avoir pas su s'accepter tels qu'ils étaient a-t-il été leur noblesse en même temps que leur faiblesse. Ils avaient misé sur le tapis de l'art tout leur avoir, tout leur être. Romantiques de la seconde génération, il n'y avait pour eux qu'un « absolu » qui pût donner à la vie un sens, c'est-à-dire une signification et une direction. C'était à leur génération de constater amèrement que le « bonheur » est un mirage, et de remplacer un mirage qui avait déjà servi par un mirage alors neuf, celui de la « perfection » artistique. Dans leur hiérarchie des valeurs, le bonheur était très haut placé: au-dessus de lui il n'y avait que le triomphe littéraire. Mais ils n'étaient pas assez désintéressés pour dissocier la réussite de l'œuvre d'avec le succès de l'artiste: ce fut en songeant à la gloire qu'ils acceptèrent de ne pas avoir *leur* bonheur et d'immoler leur vie à leur art. La gloire leur était *due* en compensation d'un sacrifice qui était en effet total et qu'ils étaient les premiers à trouver héroïque: la gloire seule pouvait les consoler de ne pas vivre.<sup>132)</sup>

Car l'art était « tout » pour eux, et l'évolution du romantisme artiste, la rencontre au cours des années cinquante des ambitions d'un certain romantisme avec les précautions d'un certain positivisme, les avaient amenés à voir une opposition et presque une hostilité entre ce « tout » et la vie.

Mais ils ne dissociaient non plus le succès de leur littérature de l'affirmation de leurs idées littéraires. Or, ne songeant qu'à se satisfaire eux-mêmes et enclins à se raidir sur leurs positions plutôt qu'à aller vers autrui, ils élargissaient le fossé qui séparait du public les intransigeants de l'art « pur », ils aggravaient le divorce que l'évolution depuis longtemps divergente de la société bourgeoise et de la haute littérature avait rendu irrémédiable. Et au lieu de prendre leur parti de ce divorce, au lieu d'écrire *sibi, Musis et paucis amicis*, ils se cabraient contre les conséquences d'une situation dont ils étaient co-responsables.

Au tournant du demi-siècle, la littérature qui compte en France (c'est-à-dire qui comptera pour l'avenir) est loin d'être cette littérature « sociale » et « sociable » qui avait francisé un siècle plus tôt l'Europe intellectuelle. Au lieu

d'émousser les angles aigus de sa personnalité pour ne pas « se faire remarquer » dans ce salon idéal où se passait sous l'Ancien Régime la vie littéraire, au lieu de « ne se piquer de rien » comme faisait semblant de le faire l'« honnête homme » de jadis, l'écrivain, en tirant les conséquences du romantisme qui avait misé sur le relatif et sur le différent, cultive et accuse son originalité, loin d'une société à laquelle il ne prétend plus rien apporter de manière directe et dont il ne reçoit rien, sinon un élan polémique, une impulsion à penser *contre*. A l'écart, de plus en plus confiné dans son art, il est réduit à rattraper du côté de l'art ce que son isolement lui fait perdre du côté de l'humanité. Car il peut bien affirmer et croire que du haut de sa tour d'ivoire le regard qu'il pose sur le monde et sur les hommes est plus lucide, et sa vision plus claire: le spectateur détaché ne sympathise point avec ce qui n'est pour lui qu'un spectacle, et la lucidité sans la sympathie saisit le dehors des êtres.

L'idée que pour bien représenter la vie on doit s'en abstenir est très caractéristique d'un âge qui parie sur la connaissance « objective » et qui s'achemine vers le scientisme. Mais le mouvement qui porte l'artiste de la seconde génération romantique à s'isoler, à s'enfermer dans sa tour d'ivoire, répond d'abord à l'insatisfaction orgueilleuse de ces fils de René que leur père avait si sévèrement jugés dès leur enfance: « des espèces de solitaires tout à la fois passionnés et philosophes, qui, ne pouvant ni renoncer aux vices du siècle, ni aimer ce siècle, prendront la haine des hommes pour l'élévation du génie, renonceront à tout devoir divin et humain, se nourriront à l'écart des plus vaines chimères et se plongeront de plus en plus dans une misanthropie orgueilleuse ». <sup>133)</sup> Ces insatisfaits qui se jetaient jadis dans la religion et mouraient au monde dans un convent, forment à présent dans la société la classe des déclassés romantiques. Ceux qui n'ont pas su ou voulu donner le change à leur égoïsme, tromper leur moi exigeant à l'aide des illusions ou des credos humanitaires, ont fini vers le milieu du siècle par se faire de l'art une religion. Une religion qui n'arrive cependant pas à apaiser l'homme qui demeure en eux: on ne saurait impunément déséquilibrer un être pour qu'il pousse et fructifie dans une direction exclusive: l'homme ne renonce normalement qu'à ce qui renonce à lui, et derrière l'ascétisme de l'« artiste pur » nous retrouvons sans peine une incapacité de vivre avec plénitude dont l'individu aussi est responsable, et non seulement la société au milieu de laquelle il étouffe.

Avec la fin de l'Ancien Régime littéraire et l'avènement culturel du Tiers Etat, on passe en France d'une classe littéraire homogène où l'artiste savait à quel public il s'adressait, à une pluralité hétérogène de publics séparés des producteurs d'art par des différences de niveau et de culture plus ou moins fortes. La crise qui se préparait depuis longtemps devient aiguë aux environs de 1850: c'est la seconde génération romantique qui en prend la conscience la plus nette, qui en un sens en fait les frais, et qui, ne voyant dans les remèdes proposés que des palliatifs, l'exaspère et la précipite. Perdus au milieu de

la société dont ils *sortent*, les tenants de « l'Art pour l'Art » qui font le pont entre le romantisme des poètes de 1830 et celui des symbolistes aiment se voir comme des « passants épris du juste et du beau qui, au milieu d'hommes gouvernés par de vils appétits, se sentent brûlés par la flamme divine, et, où qu'ils soient, sont loin de leur patrie ». Avant de devenir un cliché indéfiniment reproduit par les petits parnassiens, cette image de Théodore de Banville <sup>134)</sup> traduit bien l'état d'esprit de ces « exilés » qui cherchent une nouvelle patrie dans le « Kamtchatka » de l'art pur. A l'heure où la France bourgeoise demande à tout le monde de se rendre utile et où l'opposition démocratique et socialiste invite les lettres à collaborer à son effort vers l'égalité et la justice, ils affirment que l'art se suffit à lui-même et n'a pas besoin d'être utile, ils estiment qu'il dérogerait s'il devenait un moyen de propagande au service d'une cause. D'autant plus qu'après le Deux Décembre il ne semble rester aux hommes libres que la liberté de s'abstenir, de s'isoler dans la méditation ou dans la création, puisque, en tout cas, tout est perdu jusqu'à la prochaine révolution...

Les Goncourt détestent le second Empire: leur littérature est d'opposition dans la mesure où elle va dans le sens du réalisme, mais leur opposition politique ne s'exerce que dans le secret de leur *Journal*. Chez ces aristocrates opposés de parti pris à tout ce qu'ils rattachent à tort ou à raison à 1789, la conception de l'art comme exercice gratuit de l'esprit et de la main, ayant comme but la production d'objets de plaisir, la multiplication des sources de la joie, la création d'une fête galante de l'esprit, s'allie tout naturellement à ce mysticisme esthétique d'origine romantique qui salue dans l'art la plus haute activité de l'esprit humain: tellement haute qu'elle plane au-dessus de la vie en dédaignant tout ce qu'elle aperçoit au-dessous. Ce mysticisme s'est affirmé au lendemain de 1830, lors de la « bifurcation » du romantisme, en opposition à un autre mysticisme également d'origine romantique, le mysticisme humanitaire, et en réponse à l'« enrichissez-vous » de la monarchie bourgeoise, puis à la curée de la France impériale. Leur éducation première d'historiens qui s'est faite sur le xviii<sup>e</sup> siècle et leurs goûts d'aristocrates portaient les Goncourt à aimer dans l'art le bonheur des formes aisées et libres, à y voir une source de volupté intellectualisée: cet hédonisme esthétique se mysticise à mesure que la grande génération de 1830 entre dans la légende; que l'opportunisme de leur temps en politique, en morale, en philosophie, en littérature les oblige à être pour ou à se donner de fortes raisons d'être contre; que la tension et l'effort d'une expérience artistique qui cherche ses voies dans la solitude et pousse le scrupule jusqu'au tourment les persuadent à ennoblir à leurs propres yeux une tâche qui s'avère si pénible et un but qui semble toujours s'éloigner comme un mirage.

De plus en plus, ils seront les hommes de leurs œuvres (l'un d'eux mourra

à peu près comme le protagoniste d'un de leurs premiers romans); de moins en moins, leur travail se distinguera de leur vie.

Travailler a voulu dire pour eux d'abord observer et noter, en moralistes et en peintres: « littérature », parfois, est employé par eux comme synonyme d'observation. Ils travaillent sans cesse ainsi, sur eux-mêmes et sur les autres. (Les autres s'en aperçoivent: leur aisance et leur politesse, quand ils vont dans le monde, n'arrivent pas à cacher à leurs interlocuteurs une préoccupation et une tension d'esprit perpétuelles). Cette passion les possède à tel point, qu'ils en arrivent parfois à regretter l'interruption du sommeil, l'alternance du jour et de la nuit, « cette intermittence stupide du travail et de l'idée ». <sup>135)</sup> L'habitude de voir et de sentir en vue et en fonction de l'œuvre à faire et la tendance à transposer l'humain sur le registre esthétique émoussent et blasent en beaucoup de cas la sensibilité de l'homme qui est dans l'artiste. Le contraire arrive chez ces nerveux qui se mettent tout entiers dans chacune de leurs émotions et qui tirent directement <sup>136)</sup> d'une sensibilité frémissante la matière de leur art. « On devient à force de s'étudier, au lieu de s'endurcir, une sorte d'écorché moral et sensitif, tressaillant à la moindre chose, sans défense, sans enveloppe, tout tressaillant et tout saignant. L'analyse a creusé le cœur. » <sup>137)</sup> Les Goncourt se plaignent, mais ils chérissent leur mal. Cette sensibilité d'« écorché », d'autres écrivains de leur temps en ont la pudeur (« J'ai souffert beaucoup de ces riens, dont un homme ne doit pas parler », écrivait en 1854 Flaubert, ce Flaubert qui devint si grand pour avoir retourné sa violence contre lui-même), <sup>138)</sup> tandis que leur romantisme l'ennoblit à leurs yeux: leur Charles Demailly trouve distingué d'être l'esclave des choses, des aspects et des reflets des choses...

Ces écorchés sont en même temps des « cyclotimiques »: ils passent par des alternances de fièvre et d'ennui, d'exaltation et de dépression. Pour se mettre au travail de rédaction, de « création », pour achever leur page d'écriture, il faut qu'ils se trouvent dans un état qu'ils comparent à la fièvre: une fièvre qu'ils doivent provoquer quand elle ne s'« allume » pas toute seule ou tout de suite; qui les laisse dans un état de prostration, d'« affaissement », d'« hébètement » lorsqu'elle les quitte; <sup>139)</sup> qui leur donne l'impression qu'ils écrivent directement avec leurs nerfs. L'enfantement est si douloureux chez eux, qu'on a pu se demander si ces écrivains étaient nés pour écrire. Ils travaillent sans arrêt pourtant: quand ce n'est pas l'ambition de créer qui les pousse, ce sont le sentiment du vide et l'ennui qui les talonnent. Comme le dit Flaubert dans les mêmes années, c'est aussi pour « escamoter la vie » qu'ils travaillent: entre eux et elle ils veulent mettre un rideau d'images, de sensations d'art, de pensées; de même qu'ils encombrant leur maison d'objets d'art et de bibelots parce qu'ils ont horreur du vide. Ce rideau, cet édredon n'est sans doute pas assez épais pour les protéger des mille petites blessures de la vie quotidienne: <sup>140)</sup> et le travail n'arrive pas à les absorber au point qu'ils en oublient les vanités, les mesquineries, les misères de la vie littéraire. <sup>141)</sup> C'est

le travail pourtant qui les débarrasse d'eux-mêmes, qui les sauve des forces dissolvantes dont ils sont à certaines heures la proie sans défense. C'est le moins artificiel des paradis («le vin, les haschichs, l'opium, le tabac», «la débauche») <sup>142)</sup> auxquels l'écrivain de leur temps demande, soit une excitation qui exalte ses facultés imaginatives, soit simplement l'«oubli de vivre». <sup>143)</sup> Souvent, au retour de ces voyages qui coupent brusquement pour quelques semaines ou quelques jours leur vie de sédentaires, tristes de se retrouver dans le décor habituel face à leur vie de toujours (les Goncourt ont toujours eu le retour triste), le travail les sort de cette tristesse qui les accable périodiquement, d'autant plus redoutable qu'elle n'a pas de motifs spécifiques. <sup>144)</sup> Ils ont souvent recours, tant que leur état de santé le leur permet, aux «poisons contre l'ennui d'être», et pour secouer leur «machine physique, condamnée à la passivité» il leur faut de temps en temps des plaisirs «excessifs» (les plaisirs courants leur paraissent «creux et fades» après des jours et des jours passés à leur table de travail): <sup>145)</sup> de même qu'au sortir des plus subtils exercices intellectuels il leur arrive d'avoir besoin d'un «encanaillement.» <sup>146)</sup> Mais en général ils sortent de l'«orgie» écoeurés et déçus, car, incapables de véritable détente et d'abandon, ils raisonnent leurs sensations et «épiloguent sur la jouissance». <sup>147)</sup> C'est qu'au fond ils n'ont pas cessé d'analyser et d'observer: par déformation et manie professionnelles d'abord, et aussi parce que ces émotifs, ces égotistes demandent au plaisir de leur donner du bonheur, en attendent des émotions d'une qualité et d'une intensité uniques, ne savent pas se livrer à l'instant présent, <sup>148)</sup> tendus impatientement vers quelque chose qui doit arriver et qui n'arrivera pas ou qui les décevra, <sup>149)</sup> ou bien prisonniers du souvenir d'un état de grâce émotif qui ne se renouvellera point. <sup>150)</sup>

Ils s'étonnent que l'existence soit plate, que dans leur vie de mandarins lettrés «il n'arrive rien que des catalogues», que «l'imprévu heureux» soit, dans la vie, «à l'imprévu de l'embêtement comme un à mille». <sup>151)</sup> Au fond ces romantiques avaient cru à la possibilité de l'imprévu un peu comme le Deslauriers de *L'Education sentimentale* croyait à la «docilité du hasard sous la main des forts». Rien n'arrive hélas, la vie ne ressemble pas du tout aux romans — aux romans d'autrefois, car ceux d'à présent se mettent eux aussi à ressembler à la vie... Les Goncourt souffrent d'«un ennui vague, qui n'a pas d'objet et qui se promène partout». <sup>152)</sup> Pour sortir de cet «affadissement de l'être» — de même qu'ils ont besoin de diversions violentes au travail continu — ils voudraient un changement brusque, ils se surprennent à souhaiter qu'il arrive n'importe quoi qui bouleverse la suite monotone des jours. <sup>153)</sup> Loin de Paris, ils regrettent Paris, mais dès qu'ils y sont rentrés l'atmosphère morale leur «paraît faite de coton et d'huile», les gens qu'ils rencontrent leur «font l'effet de redites». Ils sont rentrés impatients, avec l'espoir confus que le retour leur prépare une surprise, que l'imprévu se soit «amassé» chez eux pendant leur absence: «Mais rien... Au dehors même, rien de nouveau, qui

amuse l'œil. Les étalages sont des rabâchages: les mêmes gravures, les mêmes objets sur le quai. Jusqu'aux dépêches télégraphiques des journaux qui se répètent ». Ils essaient de prendre le vent des idées: « il n'y a point de vent ». A Paris comme ailleurs, la dominante de leur vie est « l'ennui, l'impression de gris ». Plus ils vont, plus ils trouvent « insupportable et désespérante la platitude et l'écoeurement de la vie. Les embêtements bêtes s'y succèdent naïvement, bourgeoisement, régulièrement; [...]. Le matin vous mène au soir sans un imprévu, sans une aventure. On se demande pourquoi on continue à être et à quoi sert le lendemain ». <sup>154)</sup> Les événements publics ne valent pas mieux, à ce point de vue, que la vie privée: l'histoire (ou ce qui un jour sera de l'histoire) s'applique à être aussi plate que la vie quotidienne. Les Goncourt, qui reprochent pourtant à Napoléon III comme dangereuses ou inutiles toutes ses entreprises militaires, trouvent que l'histoire contemporaine manque trop d'imprévu, que tout y est « soumis à un bon sens bourgeois », que les monarques sont trop raisonnables: « pas un caractère! pas un fou — ce qui est la même chose!... pas même un bilieux! ». <sup>155)</sup> L'antiquité, que les Goncourt n'aiment pourtant pas, aurait peut-être de quoi désennuyer ces blasés... <sup>156)</sup> Le romantisme disparaît de plus en plus des mœurs contemporaines, de même que les grands poètes de 1830 se taisent ou s'éloignent: peu à peu, 1830 se poétise et se mythise à leurs yeux (en 1860, *Les Hommes de lettres* élèvent un hymne à 1830). Les Goncourt notent dans leur *Journal* les traits qui caractérisaient le plus subtilement la génération « héroïque ». <sup>157)</sup> Ils sont sensibles à ce qui peut rester encore de romantique dans les mœurs d'un temps où la vie se rationalise et se modernise rapidement, d'une ville dont le préfet Haussmann est en train de changer le visage. Dans certains métiers et chez certains types populaires ils aiment retrouver cet esprit d'aventure qui à leur gré manque trop à leur époque. <sup>158)</sup>

Ils ne l'aiment donc pas d'amour, cette vie régulière et recueillie qu'ils se sont imposée pour que rien ni personne ne vienne déranger leur travail. Sans doute, « le moins ennuyeux des plaisirs, c'est peut-être encore le travail »: <sup>159)</sup> il leur arrive pourtant de comparer avec regret la discipline que l'artiste de leur temps doit s'imposer avec la liberté, et les libertés, de certains écrivains romantiques. <sup>160)</sup> Certains jours ils parlent d'ennui et du spleen qu'exaspèrent chez eux la fatigue nerveuse et l'excès de travail avec un accent qui peut faire songer au *Voyage* baudelairien (« Des hommes sont tentés par la mort comme par une dernière aventure »): <sup>161)</sup> d'autres fois au contraire ils se plaisent à voir une preuve d'élection dans cette maladie d'époque qui sera à la mode jusqu'à la fin du siècle. <sup>162)</sup> C'est qu'ils aiment, en romantiques et en aristocrates, le geste de dédain de l'homme qui ne trouve pas à sa hauteur ce qui existe. Ils savent pourtant que, s'ils voient la vie en noir et le monde en gris, c'est que leur ton vital est bas, qu'ils manquent de l'élan, de la chaleur intérieure, du « stimulant » qui leur feraient aimer la vie et la lutte:

Dans toute notre vie, il nous manque quelque chose comme une bouteille de vin ou une palette de sang, pour être au diapason des hommes, des femmes et des événements. Nous sommes un peu dans l'existence comme des gens entrés au bal de l'Opéra sans être un peu gris.<sup>163)</sup>

Ils savent qu'ils ont eu tort de remplacer trop souvent par des excitants artificiels la « griserie » bienfaisante que donnent les choses et les actes naturels: cela leur donnera sur le tard des nostalgies de cérébraux pour « les belles existences dans l'ordre de la gueule et de la matérialité » qui ont dû être vécues au siècle de Rabelais.<sup>164)</sup> Et cela leur fera goûter, de la façon dont on goûte ce qui contredit les habitudes de notre vie, les rares heures où ils oublient qu'ils sont auteurs et parisiens pour se laisser vivre ou pour se griser de fatigue physique.<sup>165)</sup> Ce la ne les aide pas efficacement contre la solitude morale et l'ennui, d'être à deux. Car si leur fraternité est exemplaire et vraiment unique, par là même ils ne sont pas réellement deux, ils ne font qu'« un isolé, un ennuyé, un maladif », ils n'arrivent pas à se tenir compagnie.<sup>166)</sup> Ils étaient pourtant assez différents au départ, à en croire Jules, et cette différence a pu être utile à leur collaboration littéraire si elle a donné lieu, comme il paraît certain,<sup>167)</sup> à une sorte de complémentarité: en tout cas la vie en commun l'a nivelée progressivement.<sup>168)</sup>

Ils vont dans le monde pour se distraire: mais ces littérateurs n'y trouvent pas assez d'esprit ni de goût. Ils vont dans le monde avec l'espoir d'y trouver la chaleur humaine, la cordialité, la franchise qui donnerait pour une soirée à ces célibataires l'illusion d'une famille: ils n'y trouvent le plus souvent qu'une froide politesse. Le monde, ce « rendez-vous d'étrangers qui se connaissent », les fatigue; les gens du monde — ces hommes, ces femmes qui « ne trouvent pas cinq minutes dans leur journée pour se tenir compagnie à eux-mêmes » — leur paraissent si vides; la politesse leur pèse de plus en plus, car quoi de plus assommant que d'être obligés de « paraître attentifs à des choses qui ne vous intéressent pas »? Les voici dans le salon de la princesse Mathilde:

Toujours ces mêmes passants, ces mêmes allants, ces mêmes venants, les mêmes poignées de main, les mêmes politesses et saluts mécaniques et la même impression d'indifférence, de sécheresse, de détachement dans tous ces salamalecs convenus, souriants et mornes. Un tel oubli et une telle absence, qu'on se dit bonjour deux fois, sans se souvenir de la première. Derrière l'amabilité figée des figures, sous le badinage vague et banal du bout des lèvres, la parole inutile et vide, tout ce monde enfoncé dans l'absorption du moi et de l'égoïste personnalité. On sort de là le coeur froid, comme si on avait passé la soirée au milieu de vivants de glace.<sup>169)</sup>

Le monde des lettres déçoit également les Goncourt par sa sécheresse, par ce calcul perpétuel qui ne laisse rien à la spontanéité, au premier mouvement, à la franchise, qui ignore absolument la chaleur humaine et le désintéressement. Au lieu d'y rencontrer des hommes, ils y coudoient « un feuilleton ou un



paradoxe ». <sup>170)</sup> A côté du monde où l'on s'ennuie et où l'on a froid au cœur, il y a le monde « où on vous emprunte vingt francs » : <sup>171)</sup> la Bohème des brasseries, le boulevard, le demi-monde, et ce monde des théâtres qui touche à la fois à la littérature, au journalisme et à la prostitution. Car la vie littéraire du second Empire ressemble assez au tableau qu'en présentait en 1839 *Illusions perdues* : et jamais la frontière n'a été aussi incertaine que pendant l'époque réaliste entre les milieux où l'on travaille et où l'on crée, ceux où l'on criaille, où l'on triche, ou simplement où l'on s'amuse. Si les Goncourt sont assez hostiles aux clans de Murger et de Champfleury et en général au groupe de la Bohème réaliste, ils semblent pourtant assez aimer les rencontres de brasserie et les causeries d'atelier pour leur sans-façon, leur pittoresque, leur débraillé qui les changent de leur vie réglée et de leurs habitudes bourgeoises. Ils continueront assez longtemps à fréquenter des « bohèmes », des « excentriques », à s'« encanailler » avec des gens qu'ils n'estiment pas et qui mènent une vie très différente de la leur, parce qu'ils ont gardé un goût très vif pour le bizarre et le « fantastique » psychologique et que leur enquête réaliste les conduit dans tous les milieux. Ils fréquentent notamment assez régulièrement un petit groupe composé d'hommes qui tous, sauf Flaubert, font à la fois du journalisme et de la littérature, et de femmes qui mènent de front avec un succès variable le métier d'actrice et celui de « fille », en faisant profiter l'un des occasions et des ressources de l'autre. <sup>172)</sup> Ils resteront fidèles à cette société étrange et mêlée, même si dans les dernières années du second Empire ils sembleront lui préférer de plus en plus le monde de la princesse Mathilde. Apparemment ils goûtent cette compagnie, qui pourtant les dégoûte : <sup>173)</sup> ambivalence d'« aristocrates » qui se plaisent dans la société des êtres les plus vulgaires et prêtent une oreille amusée et attentive aux propos les plus grossiers. L'intérêt « professionnel » s'y double du goût qu'ils avouent pour « un certain faisandé de mots » et pour une certaine « dépravation » <sup>174)</sup> morale. Ils veulent retrouver « le ruisseau à sa source », attraper la note exacte de la langue du peuple dans toute sa verdeur et sa brutalité pour les mêmes motifs qui les conduisent aux bals de barrière et aux milieux populaires que le public retrouvera dans *Germinie Lacerteux*. Ils sont en admiration devant les mots du peuple, ils relatent ce qu'a dit par exemple tel jour chez Flaubert telle dame de petite vertu <sup>175)</sup> avec le soin qu'aurait pu mettre Xénophon à recueillir les menus propos de Socrate.

C'est qu'ils sont d'une époque qui revient vers le réel avec un élan qu'elle tient doublement du romantisme : car elle lui doit son goût du caractéristique et du singulier, sa sensibilité à l'individuel et cette attention pour le détail pittoresque qu'elle a déplacé de l'autrefois à l'actuel ; elle lui doit même le besoin qu'elle éprouve de le renier, de s'interdire l'évasion dans l'irréel ou le rêve, de réagir à tout idéalisme. C'est qu'ils ont identifié le réalisme dont on a tant parlé autour d'eux au cours des années cinquante avec leur besoin obsédant

d'immédiat, de direct, d'intégral dans toute expression, dans le rendu de la conversation comme dans la traduction du visuel. « Cette femme a l'expression, la métaphore d'un pittoresque, d'une fantaisie, d'un imprévu qui nous dégotte tous. » Voudraient-ils écrire comme cette femme parle? Il n'est pas étonnant après tout que la langue quotidienne d'une actrice fasse plus « vrai », plus vivant, plus primesautier que la prose d'un écrivain... « Les femmes naturellement bavardes deviennent éloquents sous une passion ou une émotion. Elles trouvent — les sans orthographe comme les bien élevées, les prostituées comme les marquises — des mots, des phrases, des mouvements, l'éternelle étude et l'éternelle envie et l'éternel désespoir de ceux qui tentent d'écrire vrai et d'émotion ». <sup>176)</sup>

Les prostituées comme les marquises: le réalisme des Goncourt n'est pas classiste en effet, en ce sens du moins qu'il n'a pas d'intentions ni d'arrière-pensées sociales <sup>177)</sup> et qu'il découle directement des exigences de leur œil et des préférences de leur subjectivité. La cour les intéresse au même titre que le « ruisseau », dans la mesure où ils peuvent y surprendre un langage aussi direct, aussi franc, aussi personnel. Si chez une actrice ils louent ce qu'ils retrouvent chez Rabelais, « le récit gras et merveilleusement salé », si « la repartie soudaine et le génie du mot » qu'ils reconnaissent à une autre actrice les fait songer à Beaumarchais, ou encore à quelque chose qui serait « entre Laclos et de Sade », ils admirent chez la princesse Mathilde une « éloquence de l'éreintement » <sup>178)</sup> qui leur rappelle Mirabeau.

Ce génie de l'expression directe, concrète, imagée, cet art de la conversation qui ne fait qu'un avec une nature, les Goncourt le trouvent surtout chez les femmes. C'est même la seule forme d'intelligence qu'ils reconnaissent volontiers à la femme: intelligence concrète, qui tient de l'instinct par sa spontanéité, par la charge de vie qu'elle charrie, par son hostilité à l'abstrait. C'est là le genre d'intelligence auquel les discursifs, les logiciens, les esprits cartésiens sont le moins disposés à rendre justice; celui que l'éducation scolaire enveloppe plus qu'elle ne le développe; le plus éloigné des habitudes et des goûts intellectuels des universitaires. Comment les Goncourt qui ont toujours opposé, avec Gavarni, les hommes « riches » et « pleins de faits » aux intellectuels, aux « hommes d'esprit », ont-ils pu espérer leur revanche de la postérité, eux qui savaient que le passé devient « le pain des professeurs »?

Cette forme d'intelligence intuitive et presque instinctive, ils l'aiment aussi dans la langue imagée et pittoresque du peuple: « Ah, les mots du peuple, l'homme de génie lui-même ne les trouvera jamais! ». <sup>179)</sup> En quoi ils se trouvent d'accord sans le savoir avec les linguistes de leur temps, qui reconnaissent à la création collective et « spontanée » des vertus qu'ils refusent à ce qui peut naître de l'effort isolé et conscient de l'individu cultivé. De même qu'ils tirent les conséquences d'une des confusions de l'esthétique de leur temps lorsqu'ils

prétendent mesurer la valeur d'une œuvre d'art moderne à son intensité émo-  
tive, à sa force de frappe humaine: lorsqu'ils demandent à ce qui est transposé  
les vertus de ce qui est direct. En tant que source d'« émotions » l'art joue  
évidemment perdant face à la réalité: cette confusion est ainsi à l'origine de  
leur effort épuisant vers une « expression » qui serait l'équivalent absolu de  
l'objet exprimé, et de leur désespoir pathétique en face d'une expression qui ne  
peut pas les satisfaire en tant que rendu intégral d'une impression vive.

Ils vont à l'humain avec une telle résolution et tant d'âpreté qu'ils en  
oublient un peu que la littérature est un art. « L'idéal du roman: donner avec  
l'art la plus vive impression du vrai humain, quel qu'il soit. »<sup>180)</sup> Dans leur  
esthétique cette formule occupe la place centrale qui, dans celle de Flaubert,  
revient à cette autre: « il faut faire, à travers le beau, vivant et vrai quand  
même ». Chez Flaubert l'accent tombe sur le mot « beau », chez les Goncourt  
il frappe le mot « vive »: la plénitude artistique d'une œuvre compte moins  
à leurs yeux que sa force de frappe nerveuse, car ils demandent avant tout et  
par-dessus tout à l'art la sensation directe et intense du vécu.

Notre impression, en entrant dans le musée de Saint-Quentin: les La Tour, ce n'est  
plus de l'art, c'est de la vie. Ces têtes vous sautent aux yeux, paraissent se tourner pour vous  
voir, tous ces yeux vous regardent, et il vous semble que vous venez de déranger, dans cette  
grande salle, où toutes les bouches viennent de se taire, le xviii<sup>e</sup> siècle qui causait. Devant  
cela, on comprend que le beau, c'est la réalité, la vérité, la vie, quand l'art et le génie d'un  
homme sont assez forts pour la voir et pour la rendre.<sup>181)</sup>

Mais il leur arrive d'omettre cette réserve et de mal distinguer entre  
le stylisé et le vécu.<sup>182)</sup> Quant à eux, ils voudraient mettre dans leur écriture  
toute l'émotion que leur donne la vie et l'y retrouver tout entière. Le tourment  
de leur art, qui se confond avec celui de leur vie, est de trouver que l'expres-  
sion ne peut correspondre à l'impression, que le reflet laisse nécessairement  
perdre quelque chose de l'objet: de poursuivre inlassablement, incapables  
comme ils le sont de se contenter de l'à-peu-près, le mirage du parfait, du précis,  
du total...

Evidemment, le réalisme des Goncourt est un besoin de leurs nerfs avant  
d'être une théorie artistique. En même temps qu'une volonté héroïque et  
utopique de parvenir au rendu strict des objets et à la traduction intégrale  
de la perception, il traduit sur le plan de la parole un goût de l'outrance, un  
désir d'« encanaillement », un besoin de brutalité, une violence froide de céré-  
braux qui *compensent*, nous l'avons déjà dit, la politesse de leur conduite dans  
le monde, l'ordre et la règle d'une vie où tout est en fonction du travail. Les  
Goncourt emploient toujours le mot le plus fort dans leur *Journal*: ils semblent  
trouver des vertus extraordinaires au mot cru et direct, et croire qu'il faille  
du courage intellectuel pour ne pas le « gazer ». Leur tendance à reculer ou à  
effacer les frontières entre ce qu'on ne dit que « sous la rose » et ce qu'on

peut dire partout se donne libre cours dans le secret du *Journal*: et leur rêve d'écrivains serait de briser la cloison qui sépare, en vertu d'une tradition séculaire, la langue que l'on parle de celle que l'on écrit. Restituer l'allure, l'accent et la couleur de la conversation courante: mouvement analogue et parallèle à celui qui les incite à réduire le plus possible le décalage entre l'objet et son image, entre le monde des choses et la représentation que l'art peut en donner. Rendre le son d'un être humain par l'accent de sa parole, et mettre dans la « chose vue » la marque de l'œil que regarde, ce sont là les deux directions dans lesquelles porte essentiellement leur effort de novateurs en littérature.

\* \* \*

Ils « tentent d'écrire vrai et d'émotion »: <sup>183)</sup> d'où leur méthode « sténographique ». Leurs romans remplacent par l'instantané de la conversation — ou par celui de la description — le continu de l'action narrative: c'est dans le rendu de la parole parlée, éprouvée comme un raccourci « chaud », si l'on peut dire, du personnage, que les auteurs concentrent leurs efforts et cherchent leurs effets. Ils ont étudié la langue des milieux les plus différents et parfois les plus spéciaux, et ils visent à la reproduire fidèlement. <sup>184)</sup> Leur extrémisme réaliste revient volontiers à l'idée d'un objet présenté par un sujet assez habile et assez discret pour s'effacer juste au moment où il le faut: il caresse le rêve d'un récit historique ou romanesque dont l'auteur « ne serait que le sténographe intelligent des choses contées ». <sup>185)</sup> Au fond, ils ne croient pas à la construction romanesque, au roman tel qu'il est traditionnellement conçu et composé: Edmond le reconnaîtra explicitement à l'occasion des romans qu'il écrira seul après la mort de son frère. Le dialogue, qui envahit les romans des deux frères, trouve son cadre naturel dans la liberté du *Journal*, qui se propose de « faire revivre auprès de la postérité » les contemporains par différents moyens de notation de l'instantané, et notamment « par la sténographie ardente d'une conversation ».

C'est qu'au fond ils ne croient pas à la construction tout court. Sténographie ou photographie de l'instant, tout leur art, toute leur conduite et leur œuvre d'écrivains et d'historiens ou de chroniqueurs de la société suppose et avoue le refus de la continuité, de la construction, de la hiérarchie à tous les niveaux: sur le plan du style (ils sont contre la période, la syntaxe, l'architecture), sur celui de la logique (contre le ciment, la liaison, la suite, le discours), sur celui de la psychologie (ils ne croient pas à la personne, ils en nient la cohérence). S'ils savent qu'en rédigeant leur journal, en dépit de leur évidente bonne foi, ils ont été « des créatures passionnées, nerveuses, maladivement impressionnables, et par là quelquefois injustes », bref qu'il leur est arrivé de s'exprimer « avec l'injustice de la prévention ou l'aveuglement de l'antipathie irraisonnée », cela ne diminue pas à leurs yeux l'intérêt de leurs notes, parce

qu'ils estiment au fond qu'on ne peut opposer que des points de vue à des points de vue, des instants à des instants: ils ont voulu « avant tout *faire vivant* d'après un ressouvenir encore chaud ». S'ils entretiennent la postérité de sujets si variés, et d'états d'esprit si variables, s'ils juxtaposent leurs réactions successives au lieu de choisir entre elles, d'opposer les unes aux autres, de raturer les unes par les autres pour conclure, pour « se fixer », c'est que seule leur importe la vérité de l'instant. Leur ambition est de « représenter l'ondoyante humanité dans sa *vérité momentanée* »: <sup>186)</sup> doublement momentanée parce qu'elle jaillit au confluent de deux « mouvants », le modèle et le peintre, l'objet et le sujet. Loin d'être un abandon de leur âme ou de comporter une détente de leur esprit, l'« impressionnisme » des Goncourt apparaît ainsi comme un système de notation de l'instantané et une méthode d'enquête sur soi-même et sur autrui, de description optique et psychologique.

\* \* \*

De même qu'elle ne distingue pas toujours assez nettement le plan du *vécu* et celui du *stylisé*, l'esthétique des Goncourt se refuse à marquer les distances entre ce qui est *arrivé* et ce qui est *inventé*. Les Goncourt doivent à ce refus de la construction en tant que construction, à leur manque d'imagination affabulatrice, et aux équivoques d'un réalisme qui s'inspire des vieilles conceptions sensualistes (*nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*) leur inaptitude à concevoir l'imagination comme une force capable — et chargée — d'organiser un univers obéissant à ses propres lois et se suffisant à lui-même. D'accord ici avec le groupe de Champfleury, ils la considèrent comme la faculté de former des images de la réalité, de combiner et de recomposer des souvenirs: ce qui détermine ses processus serait ainsi, non point une activité autonome, mais tout simplement la perception des images.

Ils opposent victorieusement « l'imprévu, le décousu, l'illogique du vrai » au caractère « logique » des créations de l'imagination: ils voient le « défectueux » de celle-ci dans une suite, une cohérence, une rigueur qu'ils jugent factice au point de vue de la « vérité ». <sup>187)</sup> Attitude qui traduit leur refus de sortir de l'immédiat, de dépasser le discontinu et l'absolu de la notation isolée et de l'impression pure pour composer, relier, construire. Mais en plaidant pour eux-mêmes, pour un art aussi insolite que le leur, ils semblent ne pas se douter que dans des livres qui, en dépit de leurs soucis réalistes et de leur documentation scrupuleuse, demeurent forcément des œuvres d'imagination (sinon pourquoi les appelleraient-ils « romans » ?) c'est le point de vue de l'imagination, non pas celui de la « vérité », qui compte et qui s'impose. Ils méconnaissent en tout cas que l'œuvre d'art est d'abord style, syntaxe, logique. « Faites donc, après cela, dans le roman, des hommes d'un seul morceau! » <sup>188)</sup> Déroutés par l'insaisissable et la complexité d'une nature d'homme étudiée de

très près — complexité que d'autres parviennent à maîtriser ou choisissent de réduire, mais que leur impressionnisme est plutôt fait pour exaspérer —, les Goncourt s'insurgent contre la simplicité et le caractère homogène du personnage traditionnel. Le vrai n'a pas besoin pour eux d'être vraisemblable ou logique: leurs romans mettent le lecteur en face d'un vrai qui est arrivé à quelqu'un (même s'il ne convient pas toujours parfaitement à celui auquel ils le font « arriver », même si leur attribution romanesque est discutable du point de vue de la psychologie des personnages), et cela doit suffire à l'authentifier. Ils ne craignent pas de laisser dans leur récit de l'inexpliqué, ils ne se soucient pas d'y rendre tout plausible: car ils acceptent toutes les conséquences de l'engagement réaliste de la fiction. De même qu'ils aiment semer çà et là au cours du récit des allusions ou des remarques qui ne s'éclaireront que longtemps après,<sup>189)</sup> ils cherchent des effets de nouveauté et de dépaysement dans une rupture brusque de la continuité psychologique. Que l'on songe au découpage capricieux et déroutant d'*En 18...* et à la facture des *Hommes de lettres*. S'ils parviennent par la suite à plus de mesure, les Goncourt aimeront toujours ce qui ne présente pas de justification logique ou psychologique immédiate et évidente comme une marque de cet imprévisible qui est à leurs yeux un garant de vitalité artistique.<sup>190)</sup>

En refusant en principe d'introduire une logique dans l'invention narrative, en s'opposant formellement à la conversion classique du « vrai » en « vraisemblable », ils ne reçoivent pas le *distinguo* balzacien en vertu duquel « l'historien des mœurs obéit à des lois plus dures que celles qui régissent l'historien des faits; il doit rendre tout probable, même le vrai; tandis que, dans le domaine de l'histoire proprement dite, l'impossible est justifié par la raison qu'il est advenu ». <sup>191)</sup> Pour eux l'histoire des mœurs se fait par la juxtaposition de faits que ne sont pas nécessairement « probables » — c'est-à-dire soutenus par un rapport plausible avec la situation qu'on leur donne et les personnages auxquels on les fait endosser —, mais qui sont « vrais » de la vérité de ce qui est arrivé — arrivé à quelqu'un, à n'importe qui en un sens —, autrement dit qui sont *historiques*, bien que faussement attribués (et c'est uniquement là que le romancier est condamné à l'arbitraire et ne peut suivre jusqu'au bout la pratique de l'historien). Un travail minutieux de recomposition (« mosaïque de faits nus », suivant l'expression d'Emile Hennequin)<sup>192)</sup> remplace ainsi chez eux cet effort, comment dire? de « plausibilisation » qui n'acquerra toute sa rigueur que chez Flaubert, mais dont Balzac affirme d'autant plus volontiers la nécessité qu'il adore tout raconter, tout expliquer, tout comparer, établir le plus possible de rapports, évoquer à chaque tournant du récit « un monde de petites causes qui tiennent à tout » et qui sont à l'origine des « vicissitudes de la vie sociale ou privée ». <sup>193)</sup>

Leur illogisme narratif, qui ne déplaira pas à la génération symboliste,<sup>194)</sup> doit être encore mis en rapport avec leur apprentissage d'essayistes, avec l'en-

traînement premier de leur observation, avec l'optique de cette fin de romantisme (d'un romantisme mineur) qui cherche la fantaisie à même la réalité et dont l'attention se tourne de préférence vers les « types » insolites, « excentriques », bizarres, étranges. On ne comprendrait rien (nous y reviendrons) au réalisme des Goncourt si on oubliait que pour eux « réel » et « fantastique » sont des termes complémentaires et point du tout contraires. C'est bien la hiérarchie romantique des valeurs plaçant au sommet de l'échelle l'unique qui s'impose plus ou moins sciemment à leur réalisme: et la singularité est une étape sur la voie de l'unicité...

Si en 1860 — à une date à laquelle E.T.A. Hoffmann compte encore pour eux un peu plus que Restif de la Bretonne — ils pensent que l'invention puisse tenir tout entière dans « la vie vivante du vrai », <sup>195)</sup> c'est aussi qu'ils sont les adeptes d'un réalisme très particulier, qui est passé à travers le romantisme, qui n'est point du tout fermé aux transcendances de l'irréel psychologique, qui aime dégager du réel quotidien des étincelles de fantastique. Ils sont arrivés au réel contemporain par un détour assez long, aboutissant à lui par des chemins qui ne semblaient pas d'abord devoir se rejoindre. A partir de 1852 ils ont été des journalistes qui passaient avec désinvolture du compte rendu critique ou de la chronique d'actualité à l'improvisation fantastique en mêlant bizarrement les genres de sorte à couvrir l'entre-deux, et en même temps des érudits et des fureteurs qui puisaient le goût du clandestin de la vie humaine et des petits côtés de l'histoire dans la consultation de l'inédit et dans l'étude de l'intime qu'ils mettaient en œuvre dans leurs subtiles reconstitutions d'un état social, moral, artistique du passé. Lors de la querelle des « fantaisistes » et des « réalistes » — querelle assez factice entre un groupe mal définissable <sup>196)</sup> et une école qui en partie, tout au moins à ses débuts, fut inventée par la critique pour les besoins du feuilleton et la distraction du public <sup>197)</sup> —, les Goncourt étaient du côté des premiers. Ils n'auraient peut-être pas su définir la « fantaisie », <sup>198)</sup> — ils l'auraient en tout cas mise en rapport à cette date-là avec « fantasque » et non seulement avec « fantastique », — mais ils aimaient dans le caprice et dans la bizarrerie ironique de l'artiste un acte de liberté gratuite et une affirmation de sa propre supériorité vis-à-vis du réel. Avec une désinvolture qui pouvait avoir quelque chose de suffisant et d'agaçant, ils s'essayaient à transposer la manière des grands ironistes du romantisme allemand sur un registre parisien ou provincial (les originaux de la province se prêtaient en général mieux aux effets d'étrangeté et de fantastique qu'ils affectionnaient, et qui parfois sont saisissants, puissants): et ils se trouvaient par ailleurs assez proches d'un certain Gautier, du côté bohème de Gérard de Nerval, de l'ambiance de ceux qu'on devait appeler les « petits romantiques ».

Il faut se dire encore que la variété étonnante des « types » humains, la richesse foisonnante de la faune qu'ils trouvent à la portée immédiate de leur observation ont aidé les Goncourt à croire en principe la tâche du romancier

plus simple et plus aisée qu'elle ne l'était; à penser qu'il s'agissait surtout de beaucoup voir et de bien regarder; à réduire l'invention à de l'inventé. Dans le Paris romantique, et avec sa puissance de vision et de transfiguration, Balzac pouvait dire que « le hasard est le plus grand romancier du monde ». <sup>199)</sup> Dans le monde mêlé qu'ils fréquentent à Paris et parmi les originaux dont la province leur offre un échantillonnage encore riche ou dont elle garde le souvenir, l'observation ironique ou amusée des Goncourt s'exerce sur des types ou des situations dont le ridicule, ou le poignant, ou le bizarre, sollicite leur curiosité et touche leur humanité de plus près que toute histoire inventée. « Jamais l'imagination n'approchera des invraisemblances et des antithèses du vrai »: comme si l'imagination ne consistait qu'à inventer des situations et des combinaisons étranges. « Ce qui est plus bizarre que ce qu'on invente et le vrai dépasse le romanesque »: comme si c'était une raison pour transférer tel quel ce vrai dans le roman. « Les imprévus de la province sont plus imprévus que tout. Nul roman n'a encore su y atteindre! Il y a ici la femme d'un commandant de gendarmerie qui met en vers les sermons du vicaire »: <sup>200)</sup> comme si le roman n'avait que cela à faire et que « romanesque » dût signifier surtout imprévisible, difficile à imaginer.

On dirait qu'ils ne se sont jamais posé cette question, s'il n'y aurait pas entre roman et essai, roman et conte, roman et note rapide, « fugitive », des différences de structure et d'orientation faisant obstacle à une utilisation indifférenciée des « données ». Leur *Journal* recueille des indications d'une extrême ténuité — tout à fait à leur place dans une collection d'anecdotes ou dans un recueil d'« idées et sensations » détachées — et il voit en elles de « jolis sujets de romans »: or, dans un roman elles ne seraient tout au plus que des perles isolées, perdues, déplacées presque, puisqu'elles feraient tache, détourneraient une partie de l'attention qui doit se porter sur l'ensemble. De même que la subtilité de l'analyse psychologique n'est pas toujours à sa place dans un genre d'ouvrage qui s'adresse à un public relativement large, qui puise dans un courant continu sa force de persuasion profonde, la puissance qu'il a d'envelopper le lecteur, qui a intérêt à se faire lire aisément et à donner une impression de naturel plutôt que d'effort, de spontanéité plutôt que de réflexion et de recherche. « Peindre dans un roman la blessure que fait à un homme amoureux la danse de la femme, et la transfiguration mondaine, presque courtesanesque, qu'elle fait de cette femme, tout à coup sortie de sa raison, de son humeur, de toutes ses apparences de caractère »: la sensibilité délicate et ombrageuse, l'esprit pénétrant, le tour de l'attention qu'une « étude » de ce genre suppose et exige la destinent-ils d'emblée à un roman? Cela vaut également pour les innombrables projets littéraires qui naissent, pour vivre un instant, le long des pages du *Journal* (« il y a quelque chose à faire de cela »; « on me contait, hier, une très belle action, dont on pourrait faire, littérairement, quelque chose de très beau et de très dramatique »). Pour ces observateurs du réel



qui ne savent ni ne veulent inventer, pour ces moralistes épris de singularité et cherchant dans ce qui est singulier l'exception à la règle et la suggestion « fantastique », le fait arrivé, la « chose vue » assument une qualité et des vertus qui les rendent irremplaçables — là où leur rôle paraîtrait négligeable à ceux qui considèrent comme décisif le travail autonome de l'imagination.

Et nous touchons là un contraste de fond où il y a quelque chose de rédhibitoire. C'est en procédant de l'ensemble aux parties que la construction romanesque atteint à la force de persuasion spontanée de la synthèse vivante: la démarche propre à la création suit donc dans le roman un mouvement qui est inverse par rapport à celui qui est familier et naturel à ces analystes, ces collectionneurs, à ces successifs pour qui tout vit et s'impose à l'état isolé. Les Goncourt sont des critiques, des stylistes et des peintres pour lesquels il va de soi qu'avec ces qualités l'on doit pouvoir librement bâtir sur le terrain vague du roman. « Placer dans un roman un chapitre sur l'œil et l'œillade des femmes. Observations longues et étudiées sur une femme qui *fait l'œil* »: <sup>201)</sup> mais il faut être Balzac (et encore...!) pour faire tenir n'importe quoi dans un roman. Il arrive ainsi que ce qui constitue l'actif de leur *Journal* risque souvent d'être inscrit au passif des romanciers, quand sa « mise en œuvre » parvient mal à le fondre ou à l'articuler avec l'ensemble: car les Goncourt abusent, en faisant d'elle une méthode délibérée, de la tendance qu'ont eue de tout temps les faiseurs de romans à utiliser leur forme comme un récipient où l'on loge après coup ce qui a été trouvé au fur et à mesure par la recherche, la réflexion ou l'impression de l'instant.

Ils ont été ainsi les victimes mi-volontaires d'une fausse étymologie — ou d'une étymologie dangereuse — du mot « romanesque ». Cela les a marqués, d'avoir débuté avec la génération à qui le romantisme a appris à jouer légèrement avec l'illusion romanesque sans la prendre tout à fait au sérieux, sans jouer le jeu avec franchise. Si pour nous « romanesque » est d'abord l'adjectif de « roman », pour les essayistes de 1850 qui oscillent du « réalisme » au « fantaisisme » selon l'humeur du jour ou la demande des journaux qui les impriment et quelquefois les paient, « romanesque » renvoie à « romantique » et se confond d'ailleurs volontiers avec « pittoresque » et avec « fantastique ». Quand Gérard de Nerval insiste, en 1852, sur les « ressources romanesques » que lui fourniraient, s'il ne cherchait qu'à « daguerréotyper la vérité », des types qu'il rencontre pendant ses flâneries nocturnes dans le quartier des Halles, « romanesque » ne veut pas dire capable d'animer et de soutenir un roman, mais tout au plus de l'étoffer, de l'enrichir d'épisodes pittoresques ou fantastiques qui ne seront peut-être d'ailleurs que des digressions. Il peut dire en ce sens, comme le disent et continueront à le dire les Goncourt: « Le roman rendra-t-il jamais l'effet des combinaisons bizarres de la vie? Vous inventez l'homme, — ne sachant pas l'observer ». <sup>202)</sup>

Ce Gérard (qui n'est pas celui que découvrira le vingtième siècle) est très

attentif à l'éveil des premières curiosités réalistes.<sup>203)</sup> Il propose, et il oppose, à ses compatriotes un réalisme à la Dickens; pour sa part il est surtout sensible, comme le seront toujours les Goncourt, à la langue des milieux qu'il décrit et des personnages qu'il raconte: il relate les conversations auxquelles il assiste ou participe dans ses flâneries de bohème noctambule, il collectionne et explique les termes argotiques ou spéciaux du monde mêlé où il passe avec un sourire qui cache un malaise, peut-être une angoisse. Un sourire qui est d'ailleurs en partie de commande, parce que le chroniqueur s'adresse à ce public blasé du Petit Journal dont il faut soutenir l'attention vite fatiguée<sup>204)</sup> par les ressources et les trouvailles de l'esprit à la mode: un esprit qui a vite vieilli, comme il arrive presque toujours, et qui fait mélancoliquement dater une page de littérature. On retrouve dans *Les Nuits d'octobre* la mise en page, le style, l'esprit de la « petite presse »: à la distance, elles prennent un air de ressemblance avec tant d'autres recueils contemporains, et notamment avec quelques-unes des pages que les frères Goncourt donnent à « L'Eclair » ou au « Paris » pendant leurs années de journalisme actif (surtout 1852 et 53).<sup>205)</sup> On est frappé en particulier, dans ces pages de Gérard qui visent à un « réalisme » de langue parlée à travers l'abandon de la construction périodique et le recours à une syntaxe paresseuse et invertébrée,<sup>206)</sup> par les longues énumérations de phrases elliptiques ou exclamatives. Elles rappellent assez le décousu des « fantaisies » contemporaines des Goncourt, ce décousu qui dans *En 18...* devient provocant, agressif, gratuit, mais qui peut donner lieu à de singulières réussites (que l'on songe par exemple au *Passeur de Maguelonne*) lorsqu'il s'accepte avec simplicité. *Les Nuits d'octobre* nous replacent dans l'ambiance de ce monde de journalistes et de bohèmes qui prolonge au-delà du milieu du siècle la tradition des « petits romantiques » de Louis-Philippe et chez lequel les tendances réalistes percent à côté, et souvent au cœur, des habitudes fantaisistes. « Quels sont les romans préférables aux histoires comiques, — ou tragiques d'un journal de tribunaux? »<sup>207)</sup>

Ces années là, le roman romantique est en perte de vitesse, mais l'époque est encore assez romantique et riche de « bizarre », tout au moins hors de la bourgeoisie: c'est en gardant la nostalgie du rêve et de l'idéal que cette génération s'approche de la réalité; et si elle s'habitue à aimer le vrai, elle commence d'abord par en aimer les aspects fantastiques. Il y a des esprits qui rêvent si fort qu'ils finissent par croire qu'ils se souviennent: il y en a qui dédaignent de distinguer entre le réel et le rêve. Ces essayistes aiment confondre le plan du souvenir et celui du rêve, et jouent assez innocemment sur l'équivoque pour créer une atmosphère d'ambiguïté qui voudrait être inquiétante. (Evidemment Gérard de Nerval ira infiniment plus loin que les autres dans cette direction). Les souvenirs de leurs lectures viennent en aide aux souvenirs de leur vie. Les dissonances et les contrastes où *Les Nuits d'octobre* cherchent une partie de leurs effets se nourrissent de la culture classique de l'auteur. (Un

tel luxe de citations chez ce bohème, cela serre le cœur du lecteur: peut-être le Gérard de la fin aime-t-il dans ses souvenirs scolaires le souvenir de sa jeunesse, et d'une époque de sa vie non besogneuse?) Les Goncourt, qui pourtant dédaignent dès le début tout ce qui sent l'école, tout ce qui est classique, académique, traditionnel, se plaisent à montrer leur érudition d'historiens et de connaisseurs d'art, en la faisant souvent intervenir dans le récit avec une totale insouciance de l'à-propos. D'avoir commencé à écrire pour des lecteurs dont le souffle s'accommode mieux d'épisodes détachés que d'un récit suivi, pour un public peu disposé à prêter à ses amuseurs une attention soutenue, cela a encouragé leur vice, en empêchant ces artistes de l'instantané et du discontinu que sont les Goncourt par nature et par choix de saisir ou d'apprécier l'antagonisme originel entre leur vocation artistique et les exigences de la narration courante, entre leur temps et le temps du roman traditionnel.

\* \* \*

Si l'histoire littéraire a du mal à « classer » les conteurs et les essayistes des années cinquante, c'est en partie parce qu'elle accepte plus ou moins sciemment une perspective qui lui a été imposée par le naturalisme, dans laquelle « réel » et « fantastique » apparaissent comme des termes s'excluant et s'opposant nécessairement. Cette opposition lui a fait croire entre autres à un antagonisme entre « réalistes » et « fantaisistes » qui ne correspond pas à la situation effective de l'époque. Elle empêcherait de rendre compte de l'évolution des Goncourt vers le réalisme et de saisir la nature particulière de ce réalisme. Quel sens pouvait-elle avoir à l'heure où la France romantique s'ouvrait à l'influence des contes d'E.T.A. Hoffmann? « Hoffmann s'en est venu qui, aux limites des choses visibles et sur la lisière de l'univers réel, a trouvé je ne sais quel coin obscur, mystérieux et jusque là inaperçu, dans lequel il nous a appris à discerner des reflets particuliers de la lumière d'ici bas, des ombres étranges projetées et des rouages subtils, et tout un revers imprévu des perspectives naturelles et des destinées humaines auxquelles nous étions le plus accoutumés. »<sup>208)</sup> Hoffmann, « le poète de ce qui n'a pas l'air d'exister, et qui néanmoins a vie », arrive dans ses contes à faire du corps « l'accessoire » de l'âme,<sup>209)</sup> mais il ne le supprime pas. Au contraire, ce qui chez lui déroute d'abord et attire ensuite, c'est qu'il arrive à rendre présent et familier au lecteur même français l'irréel et l'impossible « par la netteté du récit et la vérité des détails »,<sup>210)</sup> qu'il sait allier à l'étrange une observation minutieuse de la vie réelle. C'est bien cette alliance, ou cet alliage, qui semble être à l'origine d'un succès extraordinaire (en présence duquel les compatriotes de l'écrivain sont demeurés réticents): à tel point que le conte d'Hoffmann et le conte à la Hoffmann semblent avoir joué un rôle important dans l'évolution qui a conduit l'imagination romantique du roman noir à la Anne Radcliff et du roman

historique à la Walter Scott vers le roman de mœurs — en préparant par là de loin l'avènement du réalisme.

Sans doute, comme il arrive aux mots tant qu'ils sont à la mode, « fantastique » englobait bien des nuances diverses que l'on se souciait peu de préciser. Mais les sens qui nous intéressent ici est celui que Sainte-Beuve indiquait discrètement et délicatement en 1830: celui qui se réfère à la faculté de projeter sur le réel un éclairage inattendu qui le dépayse et lui rend la puissance d'étonnement dont l'a privé l'habitude. Au fond le sentiment du « fantastique » ne fait qu'un avec ce « sixième sens » dont parle Hoffmann dans *La Maison déserte*, grâce auquel quelques-uns saisissent dans les êtres, dans les objets, dans les événements le « côté excentrique » qui permet de les déclasser, de les transfigurer, de les rendre incomparables. Charles Nodier allait dans la même direction lorsque, vers 1820, il impliquait dans la notion de romantisme « un ordre de perceptions assez neuf pour être souvent bizarre » à force d'être attentif aux « aspects encore inaperçus des choses ». « Le fantastique tient étroitement à l'homme, dont il utilise les expériences extrêmes, alors que le merveilleux les dépasse ou les dédaigne »: cette distinction<sup>211)</sup> peut nous éclairer sur la nature d'un « fantastique » qui prend dans le réel son point de départ et son point d'appui.

Si les Goncourt n'ont défini nulle part ce qu'ils entendaient par « fantastique », <sup>212)</sup> on s'aperçoit à une analyse attentive — et à la condition d'oublier certaines affirmations tardives et rétrospectives d'Edmond <sup>213)</sup> — que le « fantastique » se situe pour eux dans le sillage et comme sur le prolongement du réel: ce « réel » qui ne suffisait pas à la nervosité, à la mobilité, à la complexité de leur esprit, même si l'évolution générale de leur temps et certaines de leurs facultés devaient les faire pencher de plus en plus résolument vers lui. « L'avenir de l'art moderne, — se demandaient-ils encore en 1861 — ne serait-ce point du Gavarni brouillé avec du Rembrandt, la réalité de l'homme et de l'habit transfigurée par la magie des ombres et des lumières, par ce soleil, poésie des couleurs qui tombe de la main du peintre? » <sup>214)</sup> Ce sont en somme le point de vue adopté, la perspective choisie, l'éclairage projeté qui transfigurent l'objet strictement et fidèlement rendu en le dépassant grâce à une image qui le dépayse sans le trahir. Ce qui éclaire et limite à la fois la portée de leurs appels continuels à l'« observation », à la « nature », au « vrai ». « Quoi de plus vrai qu'un conte fantastique d'Hoffmann? » « L'observation, la nature: il n'y a que cela en tout art. Tout grand et vrai talent vient de là, Hoffmann comme Watteau ». <sup>215)</sup> Ce qui ramène même par un biais leur « japonisme » à leur « réalisme » (puisque l'on tient aux étiquettes), mais montre en même temps avec une particulière évidence que leur réalisme d'aristocrates dédaigne comme banal et quelconque le quotidien et le commun pour s'intéresser à ce qui a le privilège de la singularité et de l'exception:

L'art chinois et surtout l'art japonais, ces arts qui paraissent aux yeux bourgeois d'une si invraisemblable fantaisie, sont puisés à la nature même. Tout ce qu'ils font est emprunté à l'observation. Ils rendent ce qu'ils voient: les effets incroyables du ciel, les zébrures du champignon, les transparences de la méduse. Leur art copie la nature, comme l'art gothique.

Au fond, ce n'est pas un paradoxe de dire qu'un album japonais et un tableau de Watteau sont tirés de l'intime étude de la nature.<sup>216)</sup>

S'ils « rendent ce qu'ils voient », les artistes d'Extrême-Orient semblent regarder surtout du réel les aspects irréels, les « effets incroyables »: ils traduisent en tout cas les spectacles naturels dans un style qui prête à la nature des formes de rêve et une animation fantastique. De même, l'excentricité de l'éclairage choisi, l'intensité de la vision, la singularité de la chose vue prêtent quelque chose d'hallucinatoire à la réalité vers laquelle l'œil des Goncourt va avec prédilection. Et le « fantastique » qui leur est propre se situe au confluent d'E.T.A. Hoffmann et de Théophile Gautier, je veux dire de leur sentiment des transcendances psychologiques<sup>217)</sup> et de leur besoin de voir en objet d'art un objet de nature. Saint-Quentin? « Une ville dont les rues ont tout à fait l'air du décor de Molière, et des nuits carillonnantes, qu'on a l'air de dormir dans une tabatière à musique ». <sup>218)</sup> Leur tendance à transposer artistement, en donnant à tout spectacle qui les frappe une référence précise dans le domaine des arts, en mettant un nom de peintre ou un titre de tableau sur les objets ou les scènes auxquels ils « prêtent la complicité de leurs yeux », deviendra la marque de fabrique d'une écriture qui veut à la fois *faire voir* et *faire voir comme on regarde*. (Car leur façon de voir représente pour les Goncourt une preuve d'originalité, une marque d'aristocratie — ne pas voir comme tout le monde, s'éloigner de la nature « crue » —, en même temps que le moyen de mettre en œuvre des connaissances d'art qui ont effectivement de quoi étonner chez des littérateurs). Mais dans leurs essais des années cinquante il est encore donné de saisir le côté « fantastique » d'un jeu qui vise à un effet d'irréalité en laissant le lecteur perpétuellement en porte-à-faux entre le naturel et l'artificiel, le réel et l'artistique, à l'aide d'une utilisation capricieuse et volontiers indiscreète de l'érudition historique et des connaissances techniques des auteurs.

Dans sa tour de porcelaine blanche, la vieilleuse jetait une faible lueur par la nuit de la chambre. Vaguant sur son petit lac d'huile, elle rayonnait doucement, à travers les paysages de neige de la porcelaine transparente: — sa lumière endormie, un petit éclairage, étroit et resserré, comme un coup de jour dans une eau-forte de Rembrandt. Sur ce brouillard lumineux marchaient, des quatre coins de la pièce, de grandes ombres denses, mangeant formes et contours, et faisant en leur domaine nocturne, avec de grands noirs d'aquatinte, des fonds voilés.

A quelques pas de la vieilleuse, le dessin s'en allait et sombrait dans l'obscur; et parmi les opacités mystérieuses et peuplées, se succédaient mille apparences fantasques. A peine quelques réveils dans tout cela: une glissade de lumière, un miroitement, une paillette rouillée.

L'appartement était frileux, soyeux, capitonné, velouté; le tapis épais et sourd. Les rideaux tombaient, pesants, à larges plis, et les clartés laiteuses de la veilleuse coulaient dans l'air tépide.

Aux fenêtres, il y avait des volets intérieurs en cuir vert; les portes étaient tamponnées de bourrelets. La rue se taisait.

Sur le dos d'une chauffeuse, jetée, forme vague, on devinait une robe; sur un tabouret, des bas blancs tout tirebouchonnés, tiraient à eux la lumière.

[...]

Le vent passe dans la rue; il donne un petit coup aux persiennes de cuir qui font: clic! clic! Quelque chose sur la table de nuit remue. Le ressort d'or d'un râtelier se détend. Le râtelier s'étire peu à peu, et montre lentement ses trente-deux dents blanches. L'une quitte son alvéole, enjambe ses compagnes, descend sur le marbre de la table de nuit, et va jusqu'au bout, sautillant et clopinant avec un petit bruit sec. Là, elle pivote gracieusement sur sa conoïde faisant à la dormeuse une révérence d'actrice rappelée.

C'est grâce à l'éclairage nocturne et à la perspective insolite qu'une scène purement descriptive comme celle-ci arrive à créer l'atmosphère d'étrangeté et d'attente par laquelle les auteurs préparent habilement le lecteur à accepter la donnée fantastique de leur *Histoire d'un râtelier*.<sup>219</sup> De même, l'effet fantastique final de *Venise la nuit* est obtenu grâce à des jeux de perspective. (Ce « rêve » a paru sur « L'Artiste » en 1857: Edmond de Goncourt le présentera en 1886 comme le fragment d'un livre d'« une conception trop lyrique et trop excentrique » pour qu'il pût être publié). Dans le sommeil, les auteurs s'identifient avec le lion de Saint-Marc et, perchés sur sa colonne indéfiniment allongée par le rêve, ils embrassent du regard l'ancien empire vénitien comme on peut le faire dans l'état de veille sur une carte de la Méditerranée orientale. Les bouffées de fumée sortant de la pipe d'un soldat français assis au pied de la colonne causent ces modifications brusques et capricieuses de l'éclairage dont le picturalisme et l'impressionnisme des Goncourt jouent si savamment, et qui s'accordent ici heureusement avec la logique et l'optique du rêve:

Une bouffée blanche s'envola du brûle-gueule. Aussitôt, Venise se décolora et le sourire de ses briques et de ses marbres roses s'évanouit; elle devint la Venise grise des eaux-fortes de Canaletto: une ville barbouillée de traits, brouillée de lignes, avec des horizons fourmillants de campaniles, de terrasses et de cheminées évasées, et toute pleine d'ombres aux apparences remuantes, de silhouettes confuses et tapageuses. Une lumière d'éclipse errante sur des rives confuses, coulant le long de façades effacées, tombait dans l'eau, où le souffle d'une brise poussait, en millions d'accolades, les vagues contre les vagues. Les passants n'étaient plus que des pâtés d'encre qui allaient, et je voyais, dans la nuit du jour, Guardi tenir une palette où il y avait seulement du blanc et du noir.

Soudainement les mille blasons, qui étaient les étoiles du ciel, pâlirent. [...] tous les écus qui rayonnaient à la voûte céleste, vacillèrent ensemble, puis filèrent un à un.

Les bouffées sortaient leurs presées de la pipe. Sous le firmament aveuglé, la ville défaillait. Les pierres perdaient leurs dentelles, les balcons leurs trèfles. Les architectures, noyées, s'affaissaient sur elles-mêmes, au loin, puis là, puis ici. Les plus hautes tours, le pied mangé de fumée, fuyaient dans la brume. Un vide bleuâtre se faisait. De partout, l'horizon se rapprochait sourdement. Une invisible nuit s'élevait sur des vapeurs. Des

colonnes de brouillard foulaient, en tournoyant, les dômes, et l'oeil n'avait plus où se poser.

[...]

La fumée de la pipe du soldat français grandissait et grandissait; et dans son nuage sombrait Venise et la terre et le ciel.<sup>220)</sup>

Ce côté fantastique qui dans la perspective longtemps imposée par la génération naturaliste semblerait compromettre le « réalisme » des Goncourt aide au contraire à le définir et à le situer. Une optique et une sensibilité romantiques ont en effet orienté l'approche du réel chez ces écrivains qui s'étonneront les premiers d'avoir pu écrire des livres comme *Sœur Philomène* ou *Germinie Lacerteux*; chez ces hommes qui toute leur vie ont demandé à l'art — à l'art qu'ils consomment et à celui qu'ils produisent — de les libérer de la présence matérielle du réel, de les éloigner de la nature « crue », de dépasser ce qui existe en le transposant ou en le masquant. C'est la « Fantaisie » — autrement dit l'imagination cherchant son inspiration « dans le caprice, les rêveries, les chimères »<sup>221)</sup> — qui a d'abord dirigé cette littérature d'essais où des suites sans suite de boutades, d'interjections, de bribes de dialogue remplacent souvent, avec une désinvolture qui s'affiche, la forme courante du récit, on ne sait si pour masquer leur incapacité ou pour proclamer leur refus de la continuité narrative: où règne une anarchie que retrouveront à peine le roman et le récit symbolistes: où les genres se mêlent et les frontières se brouillent entre création et critique, esquisse biographique et « vie imaginaire ». <sup>222)</sup> La fantaisie, comme le disait Gustave Geffroy dans sa préface de 1886 aux *Pages retrouvées* des Goncourt des années cinquante, y « disloque et entortille quelquefois les phrases, mais elle sait s'insinuer sous l'enveloppe de l'homme et ajouter de l'humour à l'ennui des jours de pluie. Elle fait tenir un monde de sensations dans un bruit de grelots, elle met un peu de l'énigme humaine dans le décousu de sa conversation, elle fait pleurer et rire à la fois le masque anonyme d'une nuit de carnaval ». Seul ou presque parmi les amis d'Edmond de Goncourt, il a rappelé en plein naturalisme que cette « folle chantante et capricieuse » a accompagné leurs débuts. « Elle est l'inspiratrice des réflexions et la camarade des voyages. Elle désigne les types rares à l'attention éveillée des chercheurs, elle met une sensibilité dans les choses, elle fait tenir des discours nocturnes aux fausses dents d'une femme du monde. De la Chine qu'elle adore, une seule chose lui déplait: c'est que la Chine existe ». <sup>223)</sup>

Pourtant les Goncourt n'ont pas besoin que les choses n'existent pas pour qu'ils puissent les trouver « fantastiques ». C'est même l'intensité avec laquelle ce qui existe retentit en eux qui lui confère des résonances fantastiques. Et l'imagination n'a pas besoin d'*ajouter* au réel, elle n'a que faire d'inventer, parce que le monde est assez bizarre par lui-même, et que la vie est encore riche d'imprévu et d'inattendu en dépit de l'avènement de la bourgeoisie (la vie des autres, celle qu'ils regardent en spectateurs et en chroniqueurs: car la leur, celle qu'ils vivent chaque jour, leur paraît bien plate et bien vide lorsque

le travail ne l'anime ni ne la remplit). De toutes parts on raconte aux Goncourt de ces « légendes vraies » dont « on ferait presque un conte fantastique » : Paris et la province fourmillent de types singuliers, de personnages incroyables, de gens funambulesques — « si funambulesques que leur père semble avoir été trompé par Pierrot ». <sup>224)</sup> Paris est une source intarissable d'étonnement et de pittoresque pour ces curieux d'humanité et de bric-à-brac humain. <sup>225)</sup>

Ils trouvent notamment le fantastique au cœur du réel dans ce comique populaire moins propre à être écrit qu'à être parlé ou mimé, dans ces « charges » qui connaissent encore sous le second Empire, grâce à d'humbles artistes s'adressant à un public hétérogène, la vogue qu'elles ont eu d'abord grâce à Henri Monnier. Une invention étonnante dans le rendu strict des gestes et des inflexions de voix, des « cauchemars d'observation », le don de « créer d'après le vrai le détail sublime de vérité, effrayant d'imprévu tout à la fois et de vraisemblance », c'est là ce qu'ils aiment dans ces charges. <sup>226)</sup> Et il est intéressant de voir que les premières manifestations de réalisme qui les ont passionnés — et troublés jusqu'au « frisson » — ont été les « drôleries à froid » de ces artistes populaires, l'humour cynique, l'« ironie sans entrailles » de ces créations intenses et éphémères, directes comme une sensation, « pures » comme une simple impression, à la fois très subtiles et élémentaires — ce qui leur permet aisément de « rompre avec le consacré et le classique », <sup>227)</sup> ces bêtes noires des frères Goncourt...

ENZO CARAMASCHI

<sup>1)</sup> Cf. R. WELLEK, *The Concept of Realism in Literary Scholarship*, « Neophilologus », janvier 1961, p. 2.

<sup>2)</sup> Gustave Lanson leur reproche d'avoir conçu « une expression de la réalité dont la fidélité était un prétexte pour exclure la poésie et la beauté » (préface à E. BOUVIER, *La Bataille réaliste*, 1913, p. VI).

<sup>3)</sup> D'après R. WELLEK, *article cité*, l'emploi du terme est signalé en France à partir de 1826.

<sup>4)</sup> Sur le « renversement d'influences », vers cette époque, entre littérature et peinture (qui avait été signalé d'abord par Charles Asselineau) cf. A. CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, 1906, p. 351 et suivantes.

<sup>5)</sup> Et encore Sainte-Beuve est venu assez tard au réalisme. Au lendemain de la mort de Balzac, il écrivait que « Balzac a le don de la couleur et des *fouillis* » et que « par là il a séduit les peintres, qui reconnaissaient en lui un des leurs transplanté et un peu fourvoyé dans la littérature » (2 septembre 1850, *Causeries du Lundi*, éd. Garnier, II, p. 455).

<sup>6)</sup> Article de G. MERLET sur *Madame Bovary* et le « roman physiologique », dans la « Revue européenne » du 15 juin 1860, cité par B. WEINBERG, *French Realism: the Critical Reaction, 1830-1870*, New York-Londres, 1937, p. 133.

<sup>7)</sup> Cf. A. CASSAGNE, *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>8)</sup> Cf. éd. la Pléiade, tome VIII, p. 34. Remy de Gourmont a écrit des pages très pénétrantes sur cet aspect du réalisme balzacien dans son *Balzac et Sainte-Beuve*, recueilli dans la cinquième série de ses *Promenades littéraires*, 1913, pp. 235-38.

<sup>9)</sup> « Journal des Débats », 7 janvier 1851, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 101.

<sup>10)</sup> V. HUGO, *Oeuvres complètes*, éd. chronologique du Club français du livre, tome III, 1967, pp. 54-55.

<sup>11)</sup> *Notes sur l'art*, dans « Le Réalisme » du 10 juillet 1856, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, pp. 105-6.

<sup>12)</sup> TH. DE BANVILLE, corresponsable avec PH. BOYER de ces vers faisant partie d'une pièce jouée en 1852 et publiée l'année suivante (cf. B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 108), vit encore en bohème à cette époque : mais il est et sera toujours de ceux pour qui l'art est « une religion intolérante et jalouse » (*Odes funambulesques*, éd. Lemerre, *Commentaire*, p. 294).



- <sup>13</sup>) V. HUGO, *éd. citée*, III, p. 70.
- <sup>14</sup>) F. DESNOYERS, *Du réalisme*, dans « L'Artiste » du 9 décembre 1855, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 121.
- <sup>15</sup>) *Pour ceux qui ne comprennent jamais. Résumé du numéro précédent*, dans « Le Réalisme » du 15 décembre 1856, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 124.
- <sup>16</sup>) *Ibidem*, pp. 123-24.
- <sup>17</sup>) 7 août 1856, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, pp. 122-23.
- <sup>18</sup>) G. DE MAUPASSANT, *Le Roman*, en tête de *Pierre et Jean*, pp. 35-38 de l'édition Gilbert Sigaux (Rencontre, Lausanne).
- <sup>19</sup>) Ed. de la Pléiade, tome VI, pp. 66-67.
- <sup>20</sup>) On en décidera d'après son choix idéologique — ou d'après sa situation dans le temps: quand on est postérité, on préfère la représentation d'une époque aux débats qu'elle a vus naître et qui sont morts avec elle, justement parce qu'on n'y est pas directement intéressé.
- <sup>21</sup>) Novembre 1856: cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 123.
- <sup>22</sup>) « Revue française », juin-juillet 1859: cf. éd. de la Pléiade en un seul volume, p. 780.
- <sup>23</sup>) « Le Constitutionnel » du 17 avril 1847, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 111.
- <sup>24</sup>) « L'Artiste » du 9 décembre 1855, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, pp. 121-22.
- <sup>25</sup>) *Ibidem*, p. 62.
- <sup>26</sup>) A. AUBERT, dans un compte rendu d'un volume des *Oeuvres complètes* de Balzac, sur « Le Constitutionnel » du 27 janvier 1847, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 110.
- <sup>27</sup>) I.C.T., « Le Constitutionnel » du 24 juillet 1834, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 36.
- <sup>28</sup>) Cf. le *Journal des Goncourt*, 12 janvier 1860, éd. en 22 volumes, 1956-58, tome III, p. 205.
- <sup>29</sup>) *La théorie de l'art pour l'art* etc., pp. 37-38.
- <sup>30</sup>) A. WATRIPON, dans « Présent » du 16 août 1857, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 124.
- <sup>31</sup>) E.-M. CARO, *Le sensualisme dans la littérature*, dans la « Revue contemporaine » d'avril 1854, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 120.
- <sup>32</sup>) LAGENEVAIS, « Le Salon de 1849, RDM, 15 août 1849, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 98.
- <sup>33</sup>) Cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 101.
- <sup>34</sup>) *Ibidem*, p. 104.
- <sup>35</sup>) A. PEYTEL, dans la « Gazette littéraire » du 25 juin 1864, cité par B. WEINBERG, *op. cit.*, pp. 135-36.
- <sup>36</sup>) E. MAYNIAL, *L'Epoque réaliste*, 1931, pp. 40-44.
- <sup>37</sup>) Dans « Temps Modernes », 1966, p. 1945. « Le propre de ces opuscules, en général médiocres, c'est qu'ils refusent de distinguer — remarque J.-P. Sartre — les exigences objectives du métier et les traits du caractère. On traite des moeurs du fonctionnaire comme de celles des castors. Et cela ne serait pas entièrement faux si l'on prétendait montrer l'individu comme le produit de ses activités sociales; mais le but de ces auteurs est précisément l'inverse; par les détails, par le style surtout, ils visent à suggérer une sourde adaptation préétablie du professionnel à sa profession: il a été fait pour elle comme elle a été faite pour lui. On ne s'y prendrait pas autrement si l'on voulait préparer l'opinion à quelque retour inopiné au régime des castes. »
- <sup>38</sup>) *Les Français peints par eux-mêmes*, tome I, 1840, p. IV.
- <sup>39</sup>) Cf. la préface de 1884 à *En 18...*, éd. déf., pp. 14-15.
- <sup>40</sup>) *Journal*, 5 avril 1864, édition citée, VI, p. 193.
- <sup>41</sup>) Cf. par ex. *Journal*, 6 juin 1865, VII, pp. 89-90.
- <sup>42</sup>) *Journal*, 22 mars 1865, VII, p. 65; 12 septembre 1864, VI, p. 239; 12 janvier 1865, VII, p. 40.
- <sup>43</sup>) *Ibidem*, 1er septembre 1865, VII, p. 117.
- <sup>44</sup>) *Ibidem*, 1er août 1868, VIII, p. 128.
- <sup>45</sup>) Un critique récent préfère le terme d'« instantanéisme » (J. DUBOIS, *Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1963).
- <sup>46</sup>) « Das Subjective, das subjective Erleben, die subjective Erkenntnisse, der subjective Trieb sind — zugespitzt formuliert — das einzig Objective. » (R. BRINKMANN, *Wirklichkeit und Illusion*, 1957, p. 298, cité par R. WELLEK, *article cité*, p. 8.)
- <sup>47</sup>) *Journal*, 24 novembre 1861, V, p. 26.
- <sup>48</sup>) *Ibidem*, mai 1860, IV, p. 23.
- <sup>49</sup>) Cf. *ibidem*, 2 janvier 1867, VII, p. 236.
- <sup>50</sup>) Cf. la préface de *l'Histoire de la Société française pendant le Directoire*, 1855.
- <sup>51</sup>) Elle croit en tout cas être la dernière: ce motif revient souvent dans la *Correspondance* de Flaubert comme dans le *Journal des Goncourt*.
- <sup>52</sup>) Eux-mêmes d'ailleurs se disent parfois qu'« un auteur doit être dans son livre comme la police dans une ville: partout et nulle part » (27 mai 1864, VI, p. 208).
- <sup>53</sup>) Au sujet de Gavarni, par ex.: « Ce que c'est pourtant que l'histoire, quand l'on l'écrit de gens qu'on a connus et aimés! Nous ne pourrions pas dire dans notre livre toute la vérité vraie [...] » (8 février 1868, VIII, p. 84).
- <sup>54</sup>) 15 octobre 1866, VII, p. 212.

<sup>55)</sup> Avec bien entendu les différences sur lesquelles ils insistent notamment dans la préface de 1856 aux *Portraits intimes du dix-huitième siècle*.

<sup>56)</sup> *Journal*, 4 décembre 1865, VII, p. 142.

<sup>57)</sup> *Ibidem*, 4 avril 1868, VIII, p. 99.

<sup>58)</sup> Cf. par ex. 18 septembre 1867 (VIII, p. 57): « Lu [...] le "Moniteur" de 92 et 93, si falsifié et si tronqué qu'il soit, c'est encore la plus vraie et la plus vivante image de la Révolution. L'inconnu, l'inédit, les jours nouveaux y fourmillent. On y tâte les hommes, on les prend sur le chaud des événements; on y déterre les caractères ».

<sup>59)</sup> *Ibidem*, 6 mars 1867, VII, p. 243.

<sup>60)</sup> *Ibidem*, 18 septembre 1867, VIII, p. 57.

<sup>61)</sup> *Ibidem*, 28 septembre 1861, IV, p. 245.

<sup>62)</sup> *Ibidem*, 13 mai 1862, V, p. 113.

<sup>63)</sup> *Ibidem*, 20 avril 1867, VIII, p. 12.

<sup>64)</sup> Tout le passage est à lire: « Lire les auteurs anciens, quelques centaines de volumes, en tirer des notes sur des cartes, faire un volume sur la façon dont les Romains se chaussaient ou annoter une inscription, cela s'appelle l'érudition. On est savant avec cela et on a tout. On est de l'Institut, — un homme sérieux, professeur au Collège de France, entouré de la considération d'un bénédictin.

Mais prenez un siècle près du nôtre, un siècle immense; brassez une mer de documents, remuez dix mille brochures, cinq cents journaux, tirez de tout cela non une monographie, mais la reconstruction morale d'une société, retrouvez le xviii<sup>e</sup> siècle et la Révolution dans leurs caractères les plus intimes, vous ne serez rien qu'un aimable fureteur, un joli curieux, un gentil indiscret.

Le public français ne pardonne point encore à l'histoire de l'intéresser » (25 janvier 1863, VI, p. 15). A lire aussi 16 mars 1857, II, p. 85.

<sup>65)</sup> Cf. la préface de 1856 aux *Portraits intimes du dix-huitième siècle*.

<sup>66)</sup> Préface de 1860 aux *Maitresses de Louis XV*.

<sup>67)</sup> *Ibidem*.

<sup>68)</sup> *Journal*, 1er février 1866, VII, p. 161.

<sup>69)</sup> *Ibidem*, 13 juillet 1862, V, p. 139.

<sup>70)</sup> *Ibidem*, 9 février 1860, III, p. 223.

<sup>71)</sup> *Ibidem*, 28 septembre 1867, VIII, p. 57.

<sup>72)</sup> *Ibidem*, 10 janvier 1864, VI, p. 170 et 23 octobre 1864, VII, p. 15.

<sup>73)</sup> *La Femme au dix-huitième siècle*, éd. Charpentier-Fasquelle, p. X et p. 192.

<sup>74)</sup> *Journal*, mai 59, III, p. 116.

<sup>75)</sup> Cf. par ex. 17 février 1865, VII, p. 53: « Tous les gens qui font métier de spiritualiser leurs semblables sont rétribués, payés pour cela. Toutes les théories élevant l'homme et le consolant m'ont toujours paru une aspiration à une place, à une chaire, à un bon logement ». A lire également ce texte dans la version publiée par Edmond en 1887 (éd. Charpentier, II, p. 240), datée 12 janvier 1865, qui adoucit et précise à la fois la pensée des deux frères.

<sup>76)</sup> Cf. par ex. 12 septembre 1864, VI, 238: « Il est peu de douleurs, si grandes qu'elles soient, qui ne soient que douleurs; et j'ai vu peu de larmes derrière les morts, qui ne fussent mêlées d'un intérêt ou d'une vanité »; et 5 décembre 1864, VII, p. 31: « Un mari en place est toujours plus regretté qu'un autre. C'est plus qu'une perte, c'est un déficit ».

<sup>77)</sup> *Journal*, août 1858, III, p. 41.

<sup>78)</sup> *Ibidem*, 17 avril 1864, VI, p. 198; 30 mai 1864, VI, p. 210; 15 juillet 1863, VI, p. 94; 9 février 1863, VI, p. 24; 2 juin 1864, VI, p. 211; 9 février 1863, VI, p. 23 et 28 avril 1864, VI, p. 199. Tous ces textes se rapportent à la phase de préparation de *Germinie Lacertoux*.

<sup>79)</sup> *Ibidem*, 30 août 1866, VII, p. 195.

<sup>80)</sup> Cf. *ibidem*, 3 mai 1867, VIII, p. 18.

<sup>81)</sup> *Ibidem*, 10 juillet 1865, VII, p. 97; 1er juin 1860, IV, p. 29; 16 novembre 1864, VII, p. 26; fin février 1854, I, p. 128.

<sup>82)</sup> *Ibidem*, 8 juin 1862, V, p. 121.

<sup>83)</sup> Ed. Charpentier du *Journal* publié par Edmond, I, p. 188: addition à la note du *Journal* du 23 mai 1857, II, p. 115.

<sup>84)</sup> *Journal*, 1er juillet 1856, II, pp. 12-13.

<sup>85)</sup> *Ibidem*, 2 juillet 1862, V, p. 131.

<sup>86)</sup> Cf. *ibidem*, 21 décembre 1862, V, p. 233: « Cela m'effraye souvent de réfléchir combien Dieu ou ce qui a créé l'homme s'est manifesté matériellement dans l'homme. Les manifestations divines me semblent toutes matérielles dans l'homme. La pensée, la réflexion, la rêverie, l'amour, la vertu, l'âme en un mot me paraît par instants une acquisition humaine et quelque chose qui contrarie Dieu ou du moins la Nature ». Voir aussi 9 septembre 1866, VII, p. 200.

<sup>87)</sup> Cf. *ibidem*, 23 mai 1857, II, p. 115.

<sup>88)</sup> *Ibidem*, 26 mars 1858, II, p. 212.

<sup>89)</sup> *Ibidem*, 2 janvier 1867, VII, p. 235 et 4 février 1861, IV, p. 159.

- <sup>90)</sup> *Ibidem*, 30 mai 1858, II, p. 241 et Vendredi-Saint 1868, VIII, p. 101.
- <sup>91)</sup> Cf. *Correspondance*, éd. Conard en neuf volumes, VI, p. 477.
- <sup>92)</sup> *Journal*, 27 avril 1862, V, p. 106.
- <sup>93)</sup> A. CASSAGNE, *op. cit.*, pp. 110-11.
- <sup>94)</sup> *Ibidem*, pp. 212-13.
- <sup>95)</sup> Cf. J. MAURAIN, *La Politique ecclésiastique du Second Empire de 1852 à 1869*, 1930, *passim* et notamment pp. 944-45.
- <sup>96)</sup> P. MARTINO, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, 1913, p. 95.
- <sup>97)</sup> Cf. la préface de 1875 à *Renée Mauperin*.
- <sup>98)</sup> Cf. *Journal*, 17 août 1868, VIII, pp. 134-35.
- <sup>99)</sup> Cf. *ibidem*, 26 juin 1860, IV, p. 43.
- <sup>100)</sup> *Ibidem*, 29 janvier 1865, VII, p. 47. On leur dit qu'il manque à leurs oeuvres « une certaine tendresse », « ce que donne à l'homme la fréquentation de la femme », et ils reconnaissent que c'est vrai : « mais il faut bien se garder de guérir de cela » (18 janvier 1865, VII, p. 43).
- <sup>101)</sup> *Ibidem*, 23 mars 1862, V, p. 79.
- <sup>102)</sup> *Ibidem*, 25 novembre 1865. Cf. aussi 22 mai 1857, II, p. 115 : « Peut-être qu'on n'écrit bien que ce qu'on n'est pas. Les coquins écrivent des livres vertueux, les coureurs de petites filles, des livres de religion, etc. ». Et cf. FLAUBERT : « Tu peindras le vin, l'amour, les femmes, la gloire, à condition, mon bonhomme, que tu ne seras ni ivrogne, ni amant, ni mari, ni tourlourou ».
- <sup>103)</sup> *Journal*, 17 mai 1857, II, pp. 110-11 et *Correspondance*, III, p. 305.
- <sup>104)</sup> A. CASSAGNE, *op. cit.*, pp. 305-07.
- <sup>105)</sup> *Journal*, 17 mai 1857, II, p. 111. Ce qui n'empêche que ces successifs que sont les Goncourt n'insistent ailleurs sur un aspect opposé du problème : « En littérature, on ne fait bien que ce qu'on a vu ou souffert » (27 juillet 1864, VI, p. 226).
- <sup>106)</sup> Dans une note du 25 avril 1866 (VII, p. 181) les Goncourt rechargent d'une signification actuelle le *Qualis artifex pereo* de Néron mourant.
- <sup>107)</sup> *Ibidem*, 10 octobre 1865, VII, p. 129 et 29 août 1866, VII, p. 195.
- <sup>108)</sup> *Ibidem*, 28 août 1855, I, p. 204.
- <sup>109)</sup> *Ibidem*, 10 décembre 1862, V, p. 200.
- <sup>110)</sup> Cf. 13 mai 1862, V, p. 113 : « [...] Le beau y est impersonnel, l'artiste aussi. Il y a des époques, il n'y a point d'artistes. Le sublime, le parfait, l'absolu du beau, l'antiquité, l'a rencontré et atteint dans sa sculpture; mais même là, l'art antique avait supprimé la figure humaine, la physionomie, l'expression. C'est un art décapité ».
- <sup>111)</sup> Cf. 5 juin 1862, V, p. 120 : « En sourtant du Musée Campana. — Décidément, j'ai horreur des Grecs et des Romains. C'est l'art qu'on nous a seriné. Cela représente surtout le Beau du collège. Peuples académiques, arts académiques, temps académiques, qui servent à faire la gloire et le traitement de vieux professeurs. De tout ce beau, sort l'ennui d'un pensum [...] ».
- <sup>112)</sup> *Ibidem*, 13 mai 1862, V, p. 113.
- <sup>113)</sup> Cf. 10 décembre 1866, VII, pp. 224-25 : « En art, il faut tout juger absolument, en dehors du temps et des milieux. Faire d'Homère le plus grand poète qui soit, à cause de l'époque où il a vécu, du commencement des lettres où il est venu, c'est à peu près comme si on proclamait l'homme primitif, le troglodyte antédiluvien, qui a sculpté sur un os un cerf, un dessinateur plus grand que le Vinci ». Renan (le Renan de *L'Avenir*) avait choisi un autre chemin pour tourner le dos à Homère : « Ce n'est pas Homère qui est beau, c'est la vie homérique, la phase de l'existence de l'humanité décrite dans Homère ». C'est d'ailleurs à l'art tout entier qu'il tournait orgueilleusement le dos au nom de la « science » : « La critique a admiré jusqu'ici les chefs-d'oeuvre des littératures, comme nous admirons les belles formes du corps humain. La critique de l'avenir les admirera comme l'anatomiste qui perce ces beautés sensibles pour trouver au delà, dans les secrets de l'organisation, un ordre de beautés mille fois supérieur. Un cadavre disséqué est en un sens horrible; et pourtant l'oeil de la science y découvre un monde de merveilles » (*L'Avenir de la Science, Pensées de 1848*, p. 880 et p. 888 des *Oeuvres complètes*, éd. H. Psichari, tome III, 1949).
- <sup>114)</sup> *Journal*, 15 juin 1862, V, p. 128. Cf. la suite : « L'humanité ne s'élève que comme l'arbre; elle commence par être racine, tout enveloppée de terre et de matière; elle finit par être quelque chose comme la branche, balancée, montant dans l'air, cherchant l'air, buvant le nuage ».
- <sup>115)</sup> *Ibidem*, 13 octobre 1856, II, p. 37.
- <sup>116)</sup> Voir le contexte *ibidem*, 29 mars 1865, VII, p. 67.
- <sup>117)</sup> H. DE BALZAC, *éd. citée*, XI, p. 165.
- <sup>118)</sup> *Journal*, 5 juin 1863, VI, p. 75.
- <sup>119)</sup> *Ibidem*, 4 mars 1860, III, pp. 232-33.
- <sup>120)</sup> *Ibidem*, 5 mars 1866, VII, p. 169 et 20 avril 1867, VIII, p. 13.
- <sup>121)</sup> *Ibidem*, 31 janvier 1863, VI, p. 22.
- <sup>122)</sup> BAUDELAIRE, *éd. citée*, p. 678.
- <sup>123)</sup> Cf. *Journal*, 28 août 1865, I, p. 204.

<sup>124)</sup> *Ibidem*, 11 avril 1862, V, p. 95. A voir aussi la version publiée par Edmond en 1887 (éd. Charpentier, II, p. 29). Et cf. aussi 19 mars 1857, II, pp. 87-88: « Les civilisations ne sont pas seulement une transformation des croyances, des habitudes, de l'esprit des peuples; elles sont une transformation des habitudes du corps.

« On ne peut admettre que les beaux gestes longs et tranquilles, les larges tombées de plis faits dans les tuniques et les toges par les corps solennels de la vieille Rome, de la belle Grèce se retrouveraient sur nos torsos mélancoliques habitués à marcher l'échine voûtée, à se dandiner les bras en anses, à s'affaisser inharmonieusement dans un fauteuil. Comparez maintenant une pause d'éphèbe assis d'une manière théâtrale et ce jeune seigneur crayonné sur une chaise par Cochin. [...] C'est d'un charmant, c'est d'un coquet! C'est un homme *rocaille*, mais ce n'est plus le même homme que l'éphèbe.

« Nous n'avons plus ni la grande ligne de l'antiquité, ni le caprice du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si nous sommes distingués, nous nous développons d'une manière assez mélancolique dans le drap noir; si nous ne le sommes, c'est très laid et canaille ».

<sup>125)</sup> BAUDELAIRE, *éd. citée*, p. 920.

<sup>126)</sup> CH. BLANC, article de 1879 (« Gazette des Beaux-Arts ») cité par E. KOELHER, *Edmond und Jules de Goncourt, die Begründer des Impressionismus*, Leipzig, 1912, p. 74.

<sup>127)</sup> *Journal*, 11 mars 1862, V, p. 71.

<sup>128)</sup> A cet égard le nom de Gavarni est un symbole pour eux, à peu près comme celui de Constantin Guys — « le peintre de la vie moderne » — pour Baudelaire. Cf. par ex. 25 novembre 1856, II, p. 59: « Songer que sauf Gavarni, il n'y ait personne qui se soit constitué le peintre de la vie et de l'habit du XIX<sup>e</sup> siècle! Tout un monde est là, que le pinceau n'a pas touché. Cependant quel intérêt, quel charme, quelle vie dans ces portraits d'après nature du XVIII<sup>e</sup> siècle, — Carmontelle, etc. — qui sont le portrait de l'homme entier et pris dans ses habitudes de pose et dans les entours ordinaires de sa vie. Folie, de faire des portraits dans une pose solennelle et d'en draper le décor avec une colonne et une draperie! ».

<sup>129)</sup> La suite du passage essaie une explication « sociologique » du phénomène: « C'est que les artistes, en peinture et en sculpture, sont des voyous. Ils veulent être distingués, ils croient être *bon genre* en faisant Moyen Age, Renaissance ou Louis XV » (1er novembre 1862, V, p. 191).

<sup>130)</sup> *Journal*, 19 février 1862, V, p. 57.

<sup>131)</sup> *Ibidem*.

<sup>132)</sup> Cf. par ex. 9 octobre 1863, VI, p. 133.

<sup>133)</sup> CHATEAUBRIAND, *Défense du Génie du Christianisme*, cité par A. CASSAGNE, *op. cit.*, p. 339.

<sup>134)</sup> Préface des *Exilés*, cité par A. CASSAGNE, *op. cit.*, p. 329.

<sup>135)</sup> *Journal*, 4 décembre 1868, VII, p. 153. Cf. 6 octobre 1866: « Ennuï de se coucher, quand on est pincé par une sorte de fébrilité de la tête, qui a horreur de cette mort de dix heures! ». Mort qui n'est que partielle d'ailleurs, car « notre observation ne dort pas. Elle est si enragée, si enfiévrée qu'elle prend des notes jusque dans le rêve » (8 mars 1865, VII, p. 57).

<sup>136)</sup> Cf. *ibidem*, 5 mai 1869, VIII, p. 201: « Nous trouvons les livres que nous lisons écrits avec la plume, le cerveau, l'imagination, de la pensée d'auteurs. Nos livres à nous nous semblent bien écrits avec cela, mais encore avec ceci, et c'est leur originalité: nos nerfs et nos souffrances, — en sorte que chez nous, chaque volume a été une déperdition nerveuse, une dépense de sensibilité et de pensée ».

<sup>137)</sup> *Ibidem*, 13 août 1862, V, p. 145.

<sup>138)</sup> *Correspondance*, *éd. citée*, IV, p. 23.

<sup>139)</sup> *Journal*, 1er avril 1860, III, p. 244 et 12 novembre 1861, V, p. 22.

<sup>140)</sup> Car « dans la retraite la plus absolue, à travers la porte la mieux fermée » (3 juin 1864, VI, p. 211), les pensées frivoles du dehors les poursuivent et les « enfièvent ».

<sup>141)</sup> *Ibidem*, 12 novembre 1861, V, p. 21. La campagne, quelquefois, arrive à les « détacher »: cf. novembre 1868, VIII, p. 145.

<sup>142)</sup> Cf. *ibidem*, 30 juillet 1861, IV, p. 223.

<sup>143)</sup> Cf. *ibidem*, 26 octobre 1868, VIII, p. 144.

<sup>144)</sup> Cf. 25 août 1864: « Nous nous remettons à travailler. Nous nous sentons sortir de l'immense tristesse, qui nous a pris à notre retour et qui nous faisait voir tout gris, ennuyeux et vieux. Il nous semble reprendre notre équilibre. Le travail est vraiment le lest de la vie ». Cf. aussi 7 septembre 1868, VIII, p. 139.

<sup>145)</sup> *Ibidem*, 20 mai 1857, II, p. 114. Cf. aussi 28 septembre 1861, IV, p. 245: « Au fond, le seul bonheur pour nous: le travail et quelques étincelles d'orgie ».

<sup>146)</sup> *Ibidem*, 3 novembre 1861, V, p. 17.

<sup>147)</sup> *Ibidem*, 30 juillet 1861, IV, p. 223.

<sup>148)</sup> Cf. *ibidem*, 20 juin 1861, IV, p. 213-14: « Le malheur de tout homme d'idée, c'est-à-dire d'ambition, c'est de ne jamais vivre le présent. Il ne le jouit pas, il ne le goûte pas, il le franchit sans cesse et il le saute. Il vit sans cesse en avant, aspirant l'avenir. L'homme d'idée est toujours homme de projets; sa vie, une vie de rêve ».

<sup>149)</sup> Cf. 19 août 1860, IV, p. 55.

<sup>150)</sup> Cf. 15 avril 1867, VIII, p. 10: « Tout est unique, rien n'arrive qu'une fois dans la vie. Le plaisir physique que vous a donné à telle minute telle femme, le plat réussi que vous avez mangé tel jour, vous ne le retrouverez plus jamais. Rien ne recommence et tout n'est qu'une fois ».

<sup>151)</sup> *Ibidem*, 12 novembre 1861, V, p. 22 et 29 mars 1862, V, p. 84.

<sup>152)</sup> *Ibidem*, 23 avril 1860, IV, p. 23.

<sup>153)</sup> Cf. 12 novembre 1861, V, p. 22. Et aussi 22 juin 1864, VI, p. 220: « Rien n'arrive et tout dure. La longévité des choses est impatientante. Encore, s'il n'arrivait rien à moi; mais je vois mes amis, ils ne sont pas plus que moi en butte au moindre événement. Tout recommence toujours et rien ne finit. Jamais une catastrophe, quelque chose de terriblement imprévu, un déluge, pas même une révolution. L'autre jour, l'Empereur a manqué d'être mangé par les carpes de Fontainebleau. Il n'a que manqué! ».

<sup>154)</sup> Cf. 10 juillet 1860, IV, p. 44; 30 janvier 1861, IV, p. 156; 26 février 1865, VII, p. 55; 25 octobre 1864, VII, p. 17.

<sup>155)</sup> *Ibidem*, 27 décembre 1860, IV, p. 140.

<sup>156)</sup> Cf. 28 août 1855, I, pp. 203-04: « Les Anciens avaient le plaisir grand, leurs distractions étaient le cirque, les combats des animaux, la vraie mort des hommes, les exécutions des martyres sur une large échelle. Les lampions de leurs illuminations étaient des chrétiens résineux ». (On songe à Flaubert: à tant de passages de sa *Correspondance*, à *Salammbo*...) « Nous pauvres distractions, c'est de trembler pour la colonne vertébrale d'un équilibriste, qui ne tombe jamais, [...]; notre Cirque dramatique: un poignard qui rentre, des émotions faites avec du blanc. Et la plus grande monstruosité qu'un Musset puisse faire, c'est de lancer une bouteille d'eau de Seltz dans la gorge d'une fille de bordel ».

<sup>157)</sup> Cf. 24 septembre 1866, VII, p. 202 à propos d'Ulric Guttinguer.

<sup>158)</sup> Cf. 22 mai 1862, V, p. 116: « Hommes qui ont ce qu'on pourrait appeler l'esprit d'aventure et dont toute la vie va d'elle-même à l'inattendu, à l'imprévu; qui ne savent où ils coucheront, qui ne savent ce que leur réserve le lendemain et qui sont heureux de ce doute, qui n'est pas une inquiétude pour eux ».

<sup>159)</sup> *Ibidem*, 23 avril 1860, IV, p. 14.

<sup>160)</sup> Cf. 8 mars 1865, VII, p. 57: « L'homme de lettres, avec le salaire ridicule de la pensée, est condamné à vivre comme un petit bourgeois. Il lui est impossible de se donner l'inspiration d'un caprice, où le talent de gens comme Byron a dû souvent puiser le caprice de leur talent ».

<sup>161)</sup> *Ibidem*, 15 août 1867, VIII, p. 48.

<sup>162)</sup> Cf. 30 juillet 1861, IV, p. 223: « Une chose me rassure sur notre valeur: l'ennui qui nous poursuit. C'est l'étiage de la valeur des hommes modernes. Chateaubriand en est mort, bien avant de mourir; Byron en était mort-né. L'essence des talents bourgeois est d'être gais. Voltaire a passé sa vie à s'intéresser à quelque chose, à lui-même ».

<sup>163)</sup> *Ibidem*, 12 octobre 1866, VII, p. 208.

<sup>164)</sup> *Ibidem*, 17 octobre 1868, VIII, p. 135. Cela semblerait valoir surtout pour Jules de Goncourt qui, en parlant de lui-même par opposition à son frère, notait le 29 août 1865: « Je ne sais pas si vivant dans un autre siècle, en Allemagne, par exemple, au xvi<sup>e</sup> siècle, je n'aurais pas été dans un milieu plus propre à ma nature, un milieu de force et de matérialité, mangeant du sanglier, buvant, baisant. Il y a un fond de porc en moi, qui ne me semble pas arrivé à son développement » (VII, p. 114).

<sup>165)</sup> Cf. 17 décembre 1867, VIII, p. 70: « Nous aimons ces changements, ces triomphes de l'animalité au retour de la chasse, ces coups de fouet de fatigue, cette griserie des fonctions physiques, où le boire, le manger, le dormir deviennent comme des félicités divines de bêtes ».

<sup>166)</sup> Cf. 9 avril 1864, VI, p. 194. Quelques années plus tôt ils considéraient leur union avec plus d'optimisme: « S'appuyant et se fortifiant, arc-boutés l'un dans l'autre, n'ayant pas besoin de se répandre, de se livrer et qui s'épanchent en eux-mêmes [...] » (mai 1859, III, p. 117).

<sup>167)</sup> Sur la collaboration des deux frères, voir les remarques délicates de THÉOPHILE GAUTIER, maintenant dans *Portraits contemporains*, éd. Charpentier, p. 198; les hypothèses ingénieuses de REMY DE GOURMONT (*Sur les Goncourt*, dans la cinquième série des *Promenades littéraires* 1913, p. 64); et l'analyse très poussée de M. ROBERT RICATTE aux pp. 47-57 de sa *Création romanesque chez les Goncourt*, 1953. Et cf. *Journal*, mai 1859, III, p. 117: « L'égoïsme à deux de l'amour, nous le possédons avec toute sa puissance et avec une intensité sans relâche dans la fraternité. Qu'on imagine, si l'on peut, deux hommes, deux cerveaux, deux âmes, deux activités, deux volontés liées, rivées, nouées, confondues jusque dans la vanité! ».

<sup>168)</sup> Cf. 20 décembre 1866, VII, p. 228.

<sup>169)</sup> *Ibidem*, juillet 1858, III, p. 11; 9 août 1868, VIII, p. 132; octobre 1863, VI, p. 130; 31 janvier 1869, VIII, pp. 167-68.

<sup>170)</sup> 19 juin 1861, IV, pp. 212-13. Cf. la suite: « Ni une parole ni une poignée de main où l'on trouve une chaleur, une communication de sympathie. On en sort vide, froid, désappointé. Eux, pourtant, vivent dans cette sécheresse comme dans leur élément natal. Il y a une certaine manière de demander aux gens comment ils se portent, question tellement uniquement faite des lèvres qu'elle est plus affreuse que l'indifférence absolue ». Et cf. 3 décembre 1856, II, pp. 60-61: « Dîné, passé soirée chez Dinocheau et chez moi avec hommes de lettres et putains, — avec ce monde qui crache sur la bourgeoisie, lui refuse

le coeur, l'élan et le mouvement sans arrière-pensée et le battement primesautier. Eh bien! tout ce monde, ce ne sont que des affaires! Ces phrases à froid dans le dos, qui sortent comme des crapauds de la bouche de cette belle putain, ce sont des affaires, quelque chose de sec et de glacial comme des règlements de billets. Les tirades de ces hommes de lettres vont à quelque chose; leurs poignées de mains sont une combinaison; leur blague, une manoeuvre. Gueux et gueuses, ils marchent à la fortune ou à l'éditeur avec une logique de machine, une insensibilité sublime et comédienne, un débarras de coeur et d'honneur complet ».

<sup>171)</sup> *Ibidem*, 1852, I, p. 54.

<sup>172)</sup> Voici deux textes qui peuvent donner la note et rendre le ton de ces réunions: « Grand dîner chez nous: Dennery, Gisette, Julie, Charles Edmond, Flaubert, Bouilhet, Gavarni. Dîner gai et terne. Après dîner, les deux femmes demandent des livres obscènes, pour regarder les images dans le salon » (19 mai 1861, IV, p. 197); « Le soir, nous dînons chez Gisette. C'est toujours cette société étrange, où il y a des mères de famille, des enfants, des jeunes filles devant lesquelles on se permet tout, on s'embrasse, on se liche, on se pelotaille, on s'envoie dès la soupe et on se renvoie les mots libres, les allusions gaillardes, des mots d'argot, l'esprit du cabotinage, les épigrammes salées et les nudités badines du petit journalisme. Il y a de quoi déflorer un foetus » (14 décembre 1862, V, p. 227).

<sup>173)</sup> Cf. 13 juillet 1862, V, p. 138: « A la longue, on devient triste, — comme si on enfonçait dans de la matière, — à côté d'hommes et de femmes qui ne paraissent penser que par leurs sens ». Et 1<sup>er</sup> janvier 1867, VII, pp. 233-34: « Dîner chez Gisette [...]. Toujours ce monde: [...] un monde qui, sous l'embrassade et la fausse chaleur, vous blesse par le coupant de la sécheresse. On sort de là, de ces femmes, de ces robes de volours, de ces sourires, de ces caresses, le coeur tristement contracté, avec l'amertume d'une bouche qui a mordu à un beau fruit amer, pourri et creux ».

<sup>174)</sup> Cf. 30 août 1866, VII, p. 195 et janvier 1862, V, p. 49.

<sup>175)</sup> Cf. par ex. 6 avril 1862, V, p. 88 ou 21 mai 1866, VII, p. 183.

<sup>176)</sup> 21 mai 1866, VII, 1-83 et 4 juin 1857, II, p. 120.

<sup>177)</sup> Sauf celles qu'ils affirment dans la préface de *Germinie Lacerteux*: mais cela est demeuré un épisode dans leur carrière d'écrivains.

<sup>178)</sup> Cf. *Journal*, 16 janvier 1864, VI, p. 171 et mai 1862, V, p. 112.

<sup>179)</sup> *Ibidem*, 14 février 1868, VIII, p. 88.

<sup>180)</sup> *Ibidem*, 21 octobre 1868, VIII, p. 144.

<sup>181)</sup> *Journal*, 12 octobre 1866, VII, p. 208.

<sup>182)</sup> Cf. par ex. 17 juin 1863, VI, p. 77: « Lu le *Souvenir de Solférino* du médecin suisse Dunant. Cela me transporte d'émotion. Il y a des tableaux sublimes touchant à fond la fibre. Cela est plus beau, mille fois plus beau qu'Homère, que la retraite des Dix-Mille et que tout. Quelques pages seules de Ségur, dans la retraite de Russie, en approchent. Ce que c'est que le vrai sur le vif, sur l'amputé, sur ces choses, décrites et peintes de chic depuis le commencement du monde! ». Cf. aussi, au sujet de l'éloquence naturelle des femmes sous le coup d'une émotion, 4 juin 1857, II, p. 120: « C'est un bien terrible argument contre la tragédie que ces douleurs si peu apprêtées, ces larmes et ces mots de source et ce langage au hasard et à l'aventure du chagrin ». Et cf. 2 juin 1861, IV, p. 206.

<sup>183)</sup> 4 juin 1857, II, p. 120.

<sup>184)</sup> Ce qui scandalise et leur vaut des attaques, même avant *Germinie Lacerteux*. Cf. cette note du 4 novembre 1866 au sujet de *Renée Mauperin* et de *Henriette Maréchal*, VII, p. 217: « Jamais en aucun temps, la langue crapuleuse, ignoble et hébétée des pièces de putains et de gandins, n'a autant déteint sur la société et dans la famille. On veut le nier; il y a un consentement de l'hypocrisie générale pour crier haro sur le livre et la pièce qui essayent d'en donner la note, même adoucie ». M. RICATTE remarque à ce sujet (*op. cit.*, p. 459): « Leur réalisme, en matière sociale, sera [...] avant tout linguistique ».

<sup>185)</sup> *Journal*, 22 juin 1869, VII, p. 209. Cf. aussi 9 août 1861, IV, p. 226.

<sup>186)</sup> Cf. la préface d'EDMOND DE GONCOURT (datée 1872, publiée en 1887) à la partie du *Journal* publiée de son vivant (pp. VI-VII de l'édition Charpentier).

<sup>187)</sup> *Journal*, 14 septembre 1864, VI, pp. 240-41.

<sup>188)</sup> 15 mai 1866, VII, p. 182.

<sup>189)</sup> Cf. la préparation des coups de théâtre dans la seconde partie des *Hommes de lettres*; cf. dans *Soeur Philomène* ce qui annonce d'une façon à peine perceptible tout au long du livre le penchant secret de la protagoniste, qui sera brusquement (bien que très discrètement) dévoilé aux dernières lignes du roman; cf. toute la technique de *Renée Mauperin*.

<sup>190)</sup> Cf. par ex. 25 février 1867, VII, p. 242: « Les belles choses en littérature, ce sont celles qui font rêver au delà de ce qu'elles disent. Par exemple, dans une agonie, c'est un geste sans raison, un rien vague qui n'est pas logique, un rien qui est un symptôme inattendu de l'humanité ».

<sup>191)</sup> H. DE BALZAC, éd. de la Pléiade, VIII, p. 154.

<sup>192)</sup> Cf. *Journal*, XIII, p. 116, note 1.

<sup>193)</sup> H. DE BALZAC, *ibidem*.

<sup>194)</sup> « Les hommes veulent que les hommes qu'on leur raconte soient logiques, sans s'apercevoir que

la logique est la négation même d'une existence particulière » (R. DE GOURMONT, *Le deuxième livre des Masques*, 1898, n. 156). Et cf. M. RAIMOND, *La crise du Roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, 1966, *passim*.

<sup>195</sup>) *Journal*, 31 octobre 1860, IV, p. 108.

<sup>196</sup>) Cf. à ce propos R. RICATTE, *op. cit.*, p. 27 et J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 182.

<sup>197</sup>) E. BOUVIER nous semble l'avoir démontré dans sa *Bataille réaliste* de 1913. M. CROUZET (*Un Méconnu du Réalisme: Duranty*, 1964, p. 49) souhaite « une étude renouvelée de la question », mais il « se borne à profiter des résultats acquis ».

<sup>198</sup>) Cf. là-dessus leur article de 1852 *Ouverture du cours de M. Saint-Marc Girardin*, dans *Pages retrouvées*, éd. Charpentier, pp. 85-88.

<sup>199</sup>) H. DE BALZAC, avant-propos de la *Comédie humaine*.

<sup>200</sup>) Cf. *Journal*, 21 février 1862, V, p. 60; 1er septembre 1858, III, p. 45; 13 juillet 1862, V, p. 138.

<sup>201</sup>) 7 août 1864, VI, p. 231; 6 février 1862, VI, p. 178; janvier 1855, I, p. 162.

<sup>202</sup>) Cf. *Les Nuits d'octobre*, dans *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, 1956<sup>2</sup>, tome I, p. 126 et p. 124.

C'est M. RICATTE qui suggère la possibilité d'une influence de Gérard de Nerval sur les Goncourt débutants (*op. cit.*, p. 29).

<sup>203</sup>) Cf. *Les Nuits d'octobre*, *passim*, et notamment ce passage qui clôt le chapitre *Le Réalisme*: « Cicéron critiquait un orateur prolix qui, ayant à dire que son client s'était embarqué, s'exprimait ainsi: « Il se lève, - il s'habille, - il ouvre sa porte, - il met le pied hors du seuil, - il suit à droite la voie Flaminia, - pour gagner la place des Thermes », etc. etc. On se demande si ce voyageur arrivera jamais au port, — mais déjà il vous intéresse, et, loin de trouver l'avocat prolix, j'aurais exigé le portrait du client, la description de sa maison et la physionomie des rues; j'aurais voulu connaître même l'heure du jour et le temps qu'il faisait. - Mais Cicéron était l'orateur de convention, et l'autre n'était pas assez l'orateur vrai » (éd. citée, I, p. 104).

<sup>204</sup>) Cf. là-dessus M. RICATTE, *op. cit.*, p. 27.

<sup>205</sup>) Cf. G. GEFFROY, préface aux *Pages retrouvées* des Goncourt, éd. Charpentier, p. VII.

<sup>206</sup>) Que l'on songe par ex. au chapitre V des *Nuits d'octobre*, qui a comme titre *Les Nuits de Londres* (éd. citée, I, pp. 108-09).

<sup>207</sup>) *Ibidem*, I, p. 104. Les Goncourt écriront dix ans plus tard, après une visite à la prison de Clermont d'Oise: « En pensant à Clermont, je réfléchis combien l'imagination donne peu, ou plutôt qu'elle ne donne rien, en comparaison du vrai: voir les *Misérables* d'Hugo » (29 octobre 1862, V, p. 190).

<sup>208</sup>) SAINT-BEUVE, dans « Le Globe » du 7 décembre 1830, cité par E. TEICHMANN, *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève-Paris, 1961, p. 61.

<sup>209</sup>) H. DE BALZAC, *Une Fille d'Eve*, éd. citée, II, p. 65.

<sup>210</sup>) J.-J. AMPÈRE, dans « Le Globe » du 22 mai 1827, cité per E. TEICHMANN, *op. cit.*, p. 20.

<sup>211</sup>) Qui est de L. LEMONNIER (1947), citée par M. CASTEX, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 1951, p. 5.

<sup>212</sup>) Ils donnent à ce terme un sens qui approche parfois de celui de « romanesque », parfois de celui de « pittoresque », parfois de celui de « funambolesque ». Dans un article de 1852 (*Pages retrouvées*, pp. 85-88) ils semblent identifier fantaisie et imagination.

<sup>213</sup>) Affirmations visant à suggérer que c'était Goncourt et non pas Zola qui avait inventé le naturalisme...

<sup>214</sup>) *Journal*, 12 novembre 1861, V, p. 22.

<sup>215</sup>) *Ibidem*, 10 décembre 1860, IV, p. 125 et 29 novembre 1860, IV, p. 118.

<sup>216</sup>) *Ibidem*, 30 septembre 1864, VI, p. 245. Tandis qu'ailleurs ils insistent sur le côté « imagination » de l'art extrême-oriental: cf. par ex. 1er novembre 1862, V, pp. 190-91.

<sup>217</sup>) Qui s'épanouit chez eux dans le rêve (cf. entre autres 21 février 1864, VI, p. 182) et dans certaines visions fantastiques de la veille (cf. 2 janvier 1864, VI, p. 166). Cf. là-dessus M. HUTTER, *Phantasie und Realismus in den Schriften der Goncourt*, s.l., 1959, *passim*, et notamment le chapitre III.

<sup>218</sup>) *Journal*, 12 octobre 1866, VII, p. 208.

<sup>219</sup>) Publiée de 1852 à 1853 dans le « Paris »: cf. *Pages retrouvées*, éd. Charpentier, pp. 159-61. Les Goncourt avaient essayé un effet analogue au début d'*En 18...* (éd. déf., pp. 19-20). Il y a là des touches descriptives très délicates, qui préparent la même démarche « fantastique » (« Aux accords imperceptibles d'un quadrille inouï, le Pierrot veut enjamber sa marge, et met le pied sur la signature de Gavarni pour un pas impossible. / Son éventail a frémi, Watteau! Elle va sourire, ta marquise. / Et comme accompagnement à ce nocturne éveillé, le feu chante [...] ») Mais ce prélude ne prélude à rien, ou en tout cas les intentions des auteurs demeurent énigmatiques pour le lecteur, d'où une impression de gratuité.

<sup>220</sup>) *Pages retrouvées*, éd. citée, pp. 50-52.

<sup>221</sup>) Comme le lui reproche Saint-Marc Girardin d'après la chronique publiée en 1852 par les Goncourt dans « L'Eclair »: cf. *Pages retrouvées*, p. 86.

<sup>222</sup>) Cf. par ex. *L'ornemaniste P...* et *Un aqua-fortiste*, actuellement dans le recueil *Quelques créations de ce temps*. Et v. là-dessus M. RICATTE, *op. cit.*, p. 83.

<sup>223</sup>) Ed. Charpentier des *Pages retrouvées*, p. XI.

<sup>224)</sup> *Journal*, 7 et 16 août 1866, VII, p. 192 et p. 193.

<sup>225)</sup> Cf. par ex. 27 octobre 1861, V, pp. 12-13: « Quelles oppositions d'existence dans ce Paris! Quels extrêmes! Des existences de vif-argent et des existences d'escargot! Il y a des originaux qui y vivent plus claquemurés, plus momifiés qu'à Nuremberg. / [...] / il y a des existences d'huîtres à Paris! Cela confond. Et si près de ces existences qui ont le feu dans le corps! La vie d'un Claudin, par exemple, [...] mêlé à tout, touchant à tout, présent partout, passant partout et absent de tout [...] ».

<sup>226)</sup> Il s'agit des charges d'Eugène Vachette: « Charges à la Monnier, mais d'une fantaisie plus grande, d'une invention, d'un *trouvé* plus imagé, plus étonnant. Ce sont des cauchemars d'observation. / Ce genre d'imitation, qui entre dans la peau d'une bêtise ou d'une crapulerie, cette vérité prise sur le cru, ces idiotismes du peuple, cette lanterne magique des cancons populaires, — c'est peut-être le sens le plus propre, le plus personnel à notre siècle. Il y a, dans ce temps, une fureur impitoyable de vérité, qui éclate avec ses caractères les plus frappants des drôleries à froid, dans ce déshabillé sans pudeur de la basse humanité XIX<sup>e</sup> siècle. C'est une dissection de génie, faite avec un cynisme qui ne laisse rien d'une société sans y toucher et qui ferait frémir, si elle n'emportait le rire. / [...] Quel siècle effrayant nous sommes, pour l'ironie sans entrailles! Il aura produit de monstrueux chefs-d'oeuvre d'irrespect » (2 juin 1861, IV, pp. 205-07).

<sup>227)</sup> « Peut-être que ce qui, en ce temps, a le plus rompu avec le consacré et le classique, c'est le comique, le comique des bouffons actuels. Cela est du plus grand fantastique, d'une insanité qui arrache le rire, d'un imprévu, d'un caprice de pitre, d'un effet nerveux inouï, des choses qui font l'effet d'un gaz exhilarant qui fait mal, parfois, à faire frissonner [...] » (3 octobre 1863, VI, pp. 130-31).



## LA FORTUNA DI JOSEPH CONRAD IN ITALIA\*

### INVENTARIO AL 1968

#### *Premessa*

Il presente inventario conradiano si articola in cinque sezioni di varia estensione: la prima comprende le poche opere pubblicate in Italia nel testo originale, la seconda — piú ampia — contiene le traduzioni, la terza le riduzioni cinematografiche, radiofoniche e televisive, la quarta le segnalazioni, gli articoli e i saggi italiani su J. Conrad, l'ultima infine i contributi stranieri tradotti.

Delle cinque sezioni quella che potrà risultare meno rigorosa è indubbiamente la quarta, per la massima parte questa essendo costituita da recensioni e articoli, spesso occasionali, pubblicati su innumerevoli periodici e quotidiani, e perciò non sempre di agevole reperimento.

A queste cinque contiamo di far seguire nel tempo una sesta sezione, costituita dall'elenco delle tesi di laurea discusse nelle Università italiane su argomenti conradiani. Si tratta ovviamente di una ricerca difficile (o addirittura impossibile senza la collaborazione dei docenti e delle Facoltà universitarie), che pensiamo però possa riuscire di grande interesse per ottenere un panorama completo della fortuna critica di J. C. in Italia.

Quanto ai limiti di tempo, essi vanno praticamente dal 1924, anno della morte dello scrittore, a tutto il 1968. La fortuna di Conrad in Italia, infatti, come spesso accade (e non in Italia soltanto), ha proprio inizio con la morte dello scrittore. In data anteriore siamo riusciti a schedare finora solo poche voci: e prima del 1924 solo quella relativa all'articolo di Eugenio Giovannetti sul *Tempo* di Roma del 30 nov. 1919.

\* La presente ricerca sarà pubblicata nella sua integralità in CONRADIANA, quadrimestrale edito a cura del *Department of English* dell'Università del Maryland (U.S.A.), e diretto da E. A. Bojarski. Qui se ne anticipano le prime sezioni.

Riteniamo opportuno far notare che il criterio seguito nella schedatura è quello meramente cronologico, tranne che nella seconda sezione dove abbiamo creduto più consigliabile sistemare le traduzioni sotto le singole opere di J.C. riportate a loro volta secondo l'ordine definitivo di pubblicazione in volume e con il rispettivo titolo originale inglese.

Infine avvertiamo che nella citazione di qualsiasi titolo, anche in italiano, abbiamo seguito il sistema inglese e cioè: sono in corsivo i titoli dei volumi, nonché quelli di giornali e riviste; sono in tondo fra virgolette i titoli dei racconti o di opere comunque non facenti parte di un volume a sé.

Le abbreviazioni usate sono le seguenti:

- J.C. = Joseph Conrad  
"O.C.J.C." = "Raccolta delle opere complete di J.C.," a cura di Piero Bigongiari, edita da Bompiani, Milano, date varie.  
"O.J.C." = "Raccolta delle opere di J.C.," edita da Alpes, Milano, date varie.  
T.A.R. = *Il tifone e altri romanzi* di J. C., volume 'omnibus' edito da Mondadori, Milano, 1949.  
T.R.R.B. = *Tutti i racconti e i romanzi brevi* di J.C., vol. I della raccolta di "Tutte le opere narrative di J.C.," a cura di Ugo Mursia, Milano, Mursia, 1967.

*Sezione prima*

EDIZIONI ITALIANE DI OPERE DI J.C. IN LINGUA INGLESE

Si tratta quasi esclusivamente, com'è ovvio, di edizioni scolastiche commentate. Nella scuola italiana C. finora ha avuto una scarsa fortuna, molto probabilmente perché le sue cose considerate più "leggibili" come tessuto narrativo, cioè i racconti marinaireschi, sono irte di vocaboli tecnici che costituiscono una reale difficoltà anche per gli insegnanti.

L'edizione di *The Sisters* (v. n. 5) ha invece una particolare importanza perché si tratta della prima edizione europea del frammento, e dell'unica in commercio. L'opera, pubblicata postuma nel 1928 soltanto in America e in un'edizione limitata a 935 copie, era rimasta per quarant'anni quasi completamente sconosciuta ai lettori e agli studiosi di C.

1. *Typhoon*, introd. e note al testo a cura di Lionello Boscardi, Roma, A. Signorelli, 1956.
2. *Typhoon*, introd., nota biografica e appendici bibliografiche a cura di Ugo Mursia, note al testo di Lionello Boscardi, Milano, Mursia, 1959.
3. *Youth and An Outpost of Progress*, introd., bibliografia e note a cura di Michele Ciaramella, Napoli, Pironti, 1960.
4. *Youth*, introd. e note al testo a cura di Alessandro Serpieri, Firenze, Sansoni, 1963. In appendice saggio del Curatore ("Il valore di 'Youth' nella prima produzione di C."), indice delle espressioni marinairesche e dizionarietto fonetico.
5. *The Sisters*, With an Introduction by Ford Madox Ford, Edited by Ugo Mursia, Milan, Mursia, 1968. Edizione limitata a 950 copie.

TRADUZIONI ITALIANE DELLE OPERE DI J.C.

Il complesso delle traduzioni di opere conradiane può all'incirca dividersi in due gruppi con in mezzo una cesura data dalla 2<sup>a</sup> guerra mondiale e con caratteristiche diverse. Il primo, come abbiamo già detto, praticamente prende l'avvio dalla morte dello scrittore,<sup>2)</sup> ed ha le sue punte massime nel triennio 1928-29-30 con un insieme di una trentina di traduzioni. Fra queste è da segnalare il tentativo di raccolta organica a cura della Casa Alpes di Milano che giunse a pubblicare otto volumi in traduzioni, per allora, nel complesso discrete. Altri editori che contribuirono alla prima conoscenza di C. in Italia furono Morreale, Corticelli, Sonzogno e Bietti di Milano, Barion di Sesto S. Giovanni, nonché le varie Case ispirate dall'attivo Gian Dauli (Modernissima, Delta, etc.). In questo periodo comincia a prendere piede il buon vezzo di tradurre gli autori di lingue diverse dalla francese direttamente dalle lingue originali anziché dalle traduzioni francesi. Tuttavia nel caso di C. i risultati, anche se lodevoli, sono generalmente piuttosto modesti. Gli errori, le imprecisioni, i tagli sono macroscopici; la studiatissima prosa conradiana viene edulcorata, misconosciuta, tradita. Si giunge persino all'assurdo (vedi *L'agente segreto* nell'edizione Sonzogno tuttora in commercio) di manomettere l'ordine dei capitoli, togliendo all'autore una delle sue principali caratteristiche di stile. È vero che per lo più si tratta di edizioni popolari, ma proprio questo vale a creare un'immagine erronea di C.: l'immagine di uno scrittore esotico e di avventure. Quelli che leggono i suoi libri, in mezzo a una congerie di opere e di autori di diversissimo — e per lo più scarsissimo — valore, sono i giovani. Eppure i giovani avvertono e subiscono inconsciamente il fascino particolare di questa prosa inquietante. Sentono che l'autore è "uno di loro," e spesso più tardi — anche in età matura — torneranno a lui.

La seconda fase ha un timido inizio durante gli ultimi mesi di guerra (con le due eleganti edizioni Muggiani del *Piantatore di Malata* e del *Tifone*, rispettivamente dell'ottobre 1944 e del marzo 1945) e, lungo l'arco di un altro ventennio o poco più, culmina con l'edizione completa delle opere di J.C. curata da Piero Bigongiari per l'editore Bompiani e realizzata dal 1949 al 1966 in ventidue volumi effettivi. Un ben diverso impegno muove e i traduttori e

<sup>1)</sup> Le edizioni di cui ai nn. 14a e 80 sono state richiamate alla mia attenzione dal sig. Mario Curreli, giovane studioso dell'opera di J.C.

<sup>2)</sup> La prima traccia editoriale di un'opera conradiana in Italia, per quanto ci risulta, risale al 1920. In una pubblicità della Casa R. Quintieri di Milano, comparsa nel n. 12 del dicembre 1920, dell'*Italia che scrive* di Formiggini, si annuncia un programma "di letterature moderne e contemporanee, che vuol rispecchiare quanto di più vivo si è compiuto in questi ultimi cinquant'anni nella letteratura di tutto il mondo." Tra la quarantina di titoli che l'editore prevede di pubblicare entro il 1921 c'è anche *L'agente segreto* di J.C. In effetti il vol. non fu mai edito, sí che le prime opere di C. pubblicate in Italia restano quelle di cui al n. 1 (in periodico) e al n. 30 (in volume), ambedue del 1924.

gli editori; si affronta ormai C. col rispetto dovuto a un classico e — tranne nel caso delle popolari ristampe stereotipe della Sonzogno — ci si rivolge ad un pubblico piú qualificato e attento. I volumi sono in genere accompagnati da introduzioni e saggi anche importanti (nell'edizione Bompiani vedono la luce molti saggi di critici stranieri e italiani). Le traduzioni sono decisamente migliorate ma l'immagine della prosa conradiana non sempre è perfettamente a fuoco e spesso riesce ancora poco attendibile. All'edizione Bompiani nuoce poi il lungo tempo trascorso, quasi vent'anni, tra la pubblicazione dei primi volumi e gli ultimi; sí che il tono complessivo non ha quell'equilibrio e quell'unitarietà invece desiderabili in un'impresa cosí impegnativa.

Dopo il completamento della serie Bompiani, nel 1967 è cominciata a uscire l'edizione Mursia di tutte le opere narrative di J.C. Circa le ambiziose intenzioni, anche sul piano filologico, che hanno spinto alla realizzazione di questa nuova iniziativa diremo soltanto che essa vorrebbe essere un tentativo di proporre finalmente una lettura (o rilettura) autentica della prosa conradiana: per il resto si rimanda alla nota premessa al primo volume (*T.R.R.B.*). Sui risultati raggiunti il giudizio spetta alla critica. L'edizione è prevista in quattro grossi volumi, di cui due già usciti (*T.R.R.B.* e *Romanzi della Malesia*) e due che saranno pubblicati entro il 1970 (*Romanzi occidentali* e *Ultimi romanzi*). Il criterio adottato nella successione delle opere è quello dello stretto ordine cronologico secondo la data d'inizio della prima stesura. Sono state escluse le opere scritte in collaborazione con Ford Madox Ford, in gran parte rifiutate dallo stesso C. Il testo seguito è quello della *Collected Edition* che riproduce il testo definitivo voluto da C., non sempre seguito dalle precedenti traduzioni italiane, talvolta neanche dall'edizione Bompiani. A pubblicazione avvenuta, gli ampi saggi critici introduttivi di Elio Chinol verranno organicamente raccolti in un volume a sé.

AVVERTENZA: In questa sezione le traduzioni riedite successivamente o da altro editore o in volume di contenuto diverso da quello originario vengono schedate sotto la prima edizione, distinte con lettere dell'alfabeto in minuscolo. Sono invece trascurate le successive edizioni di contenuto identico alle precedenti, sempre se pubblicate dallo stesso editore.

### I. *Almayer's Folly* (1895)

1. "La casa sul fiume grande," trad. di [Lorenzo Gigli], in *Illustrazione del Popolo*, Torino. Pubblicata in 25 puntate, dal n. 27 del 6 luglio 1924 al n. 52 del 21 dicembre dello stesso anno, con illustrazioni di Emilio Sobrero. Nei numeri 25 e 26 erano precedentemente comparse due brevi note redazionali sull'Autore ("la cui opera in Italia è ancora presso che ignorata") e sul romanzo.
  - a. La stessa trad. fu riedita, questa volta dichiarando il nome del traduttore, e con introduzione dello stesso, in *La 'Follia' di Almayer*, Milano, Modernissima, [1925]. Sulla scorta dell'anno di ingresso alla Biblioteca Nazionale di Firenze, questo

volume — che non porta data — viene generalmente attribuito al 1926: l'anno di edizione è invece il 1925, come è provato dalle indicazioni contenute nel n. 1, pag. 13, dell'*Italia che scrive*, Roma, gennaio 1926.

b. Riedita in *La follia di Almayer*, Milano, Sonzogno, 1930.

2. *La follia di Almayer*, trad. e introd. di Tito Diambra, Milano, Morreale, [1926]. Con ritratto di C. Il vol., che non porta indicazione di data, viene generalmente attribuito al 1930 poiché questo è l'anno in cui esso venne segnato nei registri d'ingresso della Bibl. Naz. di Firenze. Ma tale data non corrisponde all'anno effettivo di edizione. Infatti, nella pref. del traduttore si dice che con questo vol. si *inizia* "la serie delle migliori opere del C." presentate dall'editore Morreale. Si tratta pertanto del primo fra i volumi conradiani pubblicati nella serie: fra questi, il terzo (e solamente il terzo, *Il segreto di Falk* etc., v. n. 47) porta la data sicura del 1929; quindi, l'anno di pubblicazione della presente trad. non può essere posteriore al 1929. E poiché il secondo vol. della serie, *Tifone* (v. n. 43), è stato registrato in ingresso alla Bibl. Naz. di Firenze sotto l'anno 1927, la data di edizione di questa *Follia di Almayer* non può essere posteriore nemmeno al 1927. Che in effetti l'anno sia il 1926 è provato poi dalle indicazioni contenute nel n. 11, pag. 246, dell'*Italia che scrive*, Roma, novembre 1926.
3. *La follia di Almayer*, trad. di Ida Lori, Milano, Bietti, 1928.
4. *La follia di Almayer*, trad. di Lucia Krasnik, Milano, Delta, 1929.
5. *La follia d'Almayer*, trad. di Mario Benzi, Sesto S. Giovanni, Barion, 1930. Comprende anche "L'ultimo sorso" ("The End of the Tether") e "Giovinezza" ("Youth") da *Youth and Two Other Stories*.
6. "La follia di Almayer," trad. di Giovanni Fletzer. In *La follia di Almayer - Racconti inquieti (Tales of Unrest)*, vol. I "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1956. Saggio introduttivo di Emilio Cecchi ("J.C."): è il famoso saggio pubblicato nel 1925, ora in *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
7. "La follia di Almayer," trad. di Ugo Mursia. In *Romanzi della Malesia*, vol. II di "Tutte le opere narrative di J.C.," Milano, Mursia, 1968. Comprende anche *An Outcast of the Islands* ("Un reietto delle isole") nella trad. di Ivo Brunetti e Ugo Mursia, *The Rescue* ("Il salvataggio") nella trad. di Renato Prinzhofer, *Lord Jim* nella trad. di Renato Prinzhofer e Ugo Mursia. Saggio introduttivo di Elio Chinol; nota biografica, bibliografia e appendici (riferimenti geografici e fonti biografiche dei romanzi della Malesia, documenti sull'abbandono del piroscafo *Jeddah*, prontuario dei termini marineschi, spiegazione delle parole e frasi straniere e latine riportate in originale nel testo senza traduzione, etc.) a cura di Ugo Mursia; la trad. dei documenti sull'abbandono del *Jeddah* è di Renato Prinzhofer.

## II. *An Outcast of the Islands* (1896)

8. *Il reietto delle isole*, trad. e pref. di G. D'Arese [pseudonimo di Marina M. Cremonesi], 2 voll., Torino, Siavia, 1932.
  - a. Trad. riedita con il titolo *Un reietto delle isole* in vol. II "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1952. Saggio introduttivo di Adelia Noferi ("Una 'testimonianza' perpetua") e nota del traduttore.

9. "Un reietto delle isole," trad. di Ivo Brunetti e Ugo Mursia. In *Romanzi della Malesia*, Milano, Mursia, 1968 (v. n. 7). È l'unica condotta sul testo definitivo voluto da C. con varianti notevoli rispetto alla precedente.

### III. *The Nigger of the "Narcissus"* (1897)

10. *Il negro del "Narciso,"* trad. e introd. di Umberto Pittola, Milano, Corticelli, 1926.
11. *Il negro del "Narciso,"* trad. di Edgardo Baldi, Milano, Sonzogno, 1928.
12. "Il nero del 'Narciso,'" trad. di Alda Politzer. In *Il tifone e altri romanzi*, Milano, Mondadori, 1949. Il volume comprende anche le traduzioni di *Tales of Unrest* ("Racconti inquieti"), "Youth" ("Giovinezza"), "Heart of Darkness" ("Cuore di tenebra"), *Typhoon and Other Stories* ("Il tifone" - "Domani"), *A Set of Six* ("Gaspar Ruiz") escluso "Il Conde," *'Twiixt Land and Sea* ("Fra terra e mare"), *Within the Tides* ("In margine alle maree").
- a. La trad. di *The Nigger of the "Narcissus"* è stata riedita separatamente con l'arbitraria indicazione di "unica trad. autorizzata dall'inglese," in *Il nero del "Narciso,"* Milano, Mondadori, 1950.
- b. La stessa trad. è stata riedita in *Il nero del "Narciso,"* Milano, Club degli Editori, 1965. Introd. di Vezio Melegari e otto tavole fuori testo di Karel Thole.
13. "Il negro del 'Narciso,'" trad. di Mario Colombi Guidotti. In *Il negro del "Narciso" - Tifone e altri racconti*, vol. III "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1955. Saggio introduttivo di Piero Bigongiari ("Lettura del 'Tifone'") già pubblicato in *L'ap-prodo*, gennaio-marzo 1954.
14. *Il negro del 'Narciso,'* trad. e nota introd. di Maria Gallone, Milano, Rizzoli, 1960.
- a. Trad. adoperata, a cura di Giuseppe Orsello, in *Il negro del "Narciso,"* Torino, Edizioni dell'Albero, 1966. Non abbiamo ritenuto di assegnare una scheda autonoma a questa edizione, in quanto si tratta di una banalissima trascrizione della precedente trad., ottenuta mediante qualche piccolo giro di frase e la semplice sostituzione di poche parole con dei sinonimi. Vi sono ripetuti persino gli stessi refusi.
15. *Il negro del "Narcissus,"* trad. di Ugo Mursia e Umberto Pittola, Milano, Mursia, 1965. Nota introduttiva editoriale; con quattro tavole fuori testo di Giovanni Benvenuti. Si tratta di una trad. che pur partendo inizialmente da quella di cui al n. 10 ha caratteri di assoluta autonomia, tanto da giustificare la soppressione del nome del Pittola nelle successive edizioni. Il vol. comprende anche il racconto "L'ufficiale nero" ("The Black Mate") da *Tales of Hearsay*, nella trad. di Renato Prinzhofer (v. n. 114).
- a. La stessa trad., ulteriormente elaborata, è stata riedita in *Tutti i racconti e i romanzi brevi*, vol. I di "Tutte le opere narrative di J.C.," Milano, Mursia, 1967. Il volume comprende anche le trad. integrali delle seguenti opere: *Tales of Unrest* ("Racconti inquieti"), *Youth and Two Other Stories* ("Giovinezza e altre due storie"), *Typhoon and Other Stories* ("Tifone e altre storie"), *A Set of Six* ("Un gruppo di sei"), *'Twiixt Land and Sea* ("Fra terra e mare"), *Within the Tides* ("Entro le maree"), *The Shadow-Line* ("La linea d'ombra"), *Tales of Hearsay* ("Racconti sentiti dire"). Saggio introduttivo di Elio Chinol; nota alle opere, nota biografica, bibliografia e appendici (prontuario dei termini marinareschi, trad. delle

parole straniere riportate in originale nel testo) a cura di Ugo Mursia. Prefazioni e note dell'Autore tradotte da Renato Prinzhofer. Secondo il criterio generale adottato in questa edizione delle opere di J.C., la disposizione dei singoli testi non segue né la divisione né l'ordine di pubblicazione in volume delle varie raccolte, ma lo stretto ordine cronologico secondo la data di inizio della prima stesura di ogni racconto o romanzo breve. Per i nomi dei traduttori delle altre opere contenute nel volume si vedano le voci relative alle varie opere sopra citate.

b. La trad. di *The Nigger of the "Narcissus"* è stata riedita in *Storie di mare e di marinai*, Milano, Mursia, 1968. Il vol. comprende anche le trad. di "Youth" ("Gioinezza"), "Typhoon" ("Tifone"), *The Shadow-Line* ("La linea d'ombra") e "The Secret Sharer" ("Il compagno segreto"). Introd. di Renato Prinzhofer e prontuario dei termini marinareschi.

#### IV. *Tales of Unrest* (1900)

("Karain," "The Idiots," "An Outpost of Progress," "The Return," "The Lagoon")

16. *Racconti inquieti*, trad. di Charis Cortese De Bosis. Vol. VIII "O.J.C.," Milano, Alpes, 1930.
17. "Karain," trad. di Gastone Rossi. Il racconto è in *Cuore di tenebra*, Milano, Sonzogno, 1931 (v. n. 30b).
18. "Racconti inquieti," trad. di Alda Politzer. In *T.A.R.*, Milano, Mondadori, 1949 (v. n. 12).
19. "Racconti inquieti," trad. di Giovanni Fletzer. In *La follia di Almayer - Racconti inquieti*, Milano, Bompiani, 1956 (v. n. 6).
20. ["Racconti inquieti"], trad. di Renato Prinzhofer. In *T.R.R.B.*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 15a).

#### V. *Lord Jim* (1900)

21. *Lord Jim*, trad. di Bice Pareto Magliano, Milano, Corticelli, 1927.
22. *Lord Jim*, trad. di Mario Benzi, Milano, Bietti, 1929.
23. *Lord Jim*, trad. di Alfredo Pitta, Milano, Sonzogno, 1938.
24. *Lord Jim*, trad. di Corrado e Marcella Pavolini. Vol. IV "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1949. Saggio introduttivo di Ramon Fernandez ("L'arte di C."), tratto da *La Nouvelle Revue Française*, A. X. n. 116, dic. 1924.
25. *Lord Jim*, trad. di Alessandro Gallone, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1951. Nota introduttiva editoriale.
26. *Lord Jim*, trad. e pref. di Renato Prinzhofer, Milano, Mursia, 1965. Con appendice di termini marinareschi.
  - a. La stessa trad., rielaborata da Ugo Mursia, è stata riedita in *Romanzi della Malesia*, Milano, Mursia, 1968 (v. n. 7).



27. *Lord Jim*, a cura di Mariarosa Manzoni, Milano, Fratelli Fabbri, 1968. Con quattro tavole fuori testo di Pikka. Per quanto nel retro del frontespizio si parli arbitrariamente di *versione*, si tratta in verità di un breve condensato ad uso dei ragazzi e di cui sinceramente è difficile spiegarsi l'utilità.

## VI. *The Inheritors* (1901)

(in collaborazione con Ford Madox Ford)

28. "Gli eredi," trad. di Claudio Gorlier e Luciano Gallino. In *Gli eredi - La natura di un delitto* (*The Nature of a Crime*), vol. XXII "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1966. Introd. di Claudio Gorlier, saggio di Henry Louis Mencken ("J.C."), tratto da *Smart Set*, dic. 1922, ora in *A Mencken Chrestomathy*, New York, Knopf, 1953.

## VII. *Youth and Two Other Stories* (1902)

("Youth," "Heart of Darkness," "The End of the Tether")

29. "Gioventú" ("Youth"), trad. di Henry Furst, in *Lo spettatore italiano*, Roma, 15 ag.-15 sett. 1924. Del racconto furono pubblicate solo due puntate per cessazione della rivista avvenuta con il n. del 15 sett.
30. *Cuore di tenebra* ("Heart of Darkness"), trad. di Alberto C. Rossi, Milano, Bottega di Poesia, 1924. Nota introd. editoriale. Il vol. contiene solo il racconto di cui porta il titolo. *È la prima opera di C. pubblicata in volume in Italia.*
- a. Lo stesso volume, con il solo cambiamento del frontespizio e della copertina, è stato ripresentato da Sonzogno, Milano, 1927.
- b. La trad. è stata successivamente riedita dalla stessa Sonzogno, Milano, 1928, con l'aggiunta di "Karain," quest'ultimo nella trad. di Gastone Rossi (v. n. 17).
31. "Giovinezza" ("Youth"), trad. di Gastone Rossi. In *Tifone - Giovinezza*, Milano, Sonzogno, 1927 (v. n. 44).
32. *Fino all'estremo* ("The End of the Tether"), trad. di Giovanni Marcellini, Milano, Corticelli, 1928. Il volume contiene solo il racconto di cui porta il titolo.
- a. Trad. riedita da Cooperativa Libro Popolare, Milano, 1953. Pref. di Tommaso Giglio; nota biogr. editoriale.
33. "Giovinezza" ("Youth"), trad. di Mario Benzi. In *La follia d'Almayer*, Sesto S. Giovanni, Barion, 1930 (v. n. 5).
34. "Cuor di tenebre" ("Heart of Darkness"), trad. di Mario Benzi. In *L'agente segreto*, Sesto S. Giovanni, Barion, 1930 (v. n. 65).
35. "L'ultimo sorso" ("The End of the Tether"), trad. di Mario Benzi. In *La follia d'Almayer*, Sesto S. Giovanni, Barion, 1930 (v. n. 5).
36. *La fine* ("The End of the Tether"), trad. di Vittorio Caselli, Milano, Alpes, 1930. Vol. VI "O.J.C." Contiene solo il racconto di cui porta il titolo.

37. "Giovinezza" ("Youth") e "Cuore di tenebra" ("Heart of Darkness"), trad. di Alda Politzer. In *T.A.R.*, Milano, Mondadori, 1949 (v. n. 12).
38. *Gioventú e altri due racconti*, trad. di Piero Jahier e Maj-Lis Rissler Stoneman, Milano, Bompiani, 1949. Vol. V "O.C.J.C." Note introduttive di Piero Jahier; saggio di John Galsworthy ("Rimembranze su C."), tratto da *Castles in Spain and Other Screeds*, London, Heinemann, 1927.
39. *Cuore di tenebra*, trad. di Stanis La Bruna, Milano, Cooperativa Libro Popolare, 1954. Pref. di Anna Del Bo; nota biogr. editoriale. Contiene solo il racconto di cui porta il titolo.
40. "Gioventú" ("Youth"), trad. di Francesco de Rosa, in *Le piú belle nouvelles dell'Ottocento*, vol. II, pagg. 748-777, Roma, Gherardo Casini, 1954.
41. "Giovinezza" ("Youth"), trad. di Luigi Ballerini, in *Il clandestino*, Roma, Gherardo Casini, 1967. Il vol. comprende anche la trad. di "Typhoon" ("Tifone") di cui al n. 53, e di "The Secret Sharer" ("Il clandestino") di cui al n. 81. Nota biografica e antologia critica a cura di Luigi Ballerini.
42. ["Giovinezza e altri due racconti"] "Giovinezza" ("Youth") e "Cuore di tenebre" ("Heart of Darkness"), trad. di Ugo Mursia; "Al limite estremo" ("The End of the Tether"), trad. di Renato Prinzhofer. In *T.R.R.B.*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 15a).
  - a. La trad. di "Youth" è stata riedita in *Storie di mare e di marinai*, Milano, Mursia, 1968 (v. n. 15b).

### VIII. *Typhoon and Other Stories* (1903)

("Typhoon," "Amy Foster," "Falk," "To-morrow")

43. *Tifone*, trad. di Tito Diambra, Milano, Morreale, [1926]. Comprende solo il racconto di cui porta il titolo. Con ritratto di C. Sulla base dell'anno di registrazione alla Bibl. Naz. di Firenze, questo vol. — che non porta data — viene generalmente attribuito al 1927: l'anno di edizione è invece il 1926, come è provato dalle indicazioni contenute nel n. 11, pag. 246, dell'*Italia che scrive*, Roma, novembre 1926.
44. "Tifone," trad. di Gastone Rossi. In *Tifone - Giovinezza* ("Typhoon" - "Youth"), Milano, Sonzogno, 1927 (v. n. 31).
45. *Domani e altri racconti*, trad. di Lorenzo Gigli, Milano, Alpes, 1928. Vol. II "O.J.C." Comprende soltanto "Amy Foster," "Falk" e "To-morrow" ("Domani").
  - a. La traduzione di "Amy Foster" e di "To-morrow" è stata collazionata da Ugo Mursia e Renato Prinzhofer e riedita in *T.R.R.B.*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 15a).
46. *Il tifone*, trad. di Dienne Carter e Silvio Catalano, Milano, Delta, 1929. Nota introduttiva editoriale. Comprende soltanto il racconto di cui porta il titolo e "Amy Foster."
47. *Il segreto di Falk e "Domani" - Due racconti*, trad. di Tito Diambra, Milano, Morreale, 1929. Comprende solo "Falk" e "To-morrow". Si tratta di un'edizione

rarissima, non registrata in alcun repertorio bibliografico né conservata in alcuna biblioteca nazionale italiana.

48. *Il tifone*, trad. di Bruno Maffi, Milano, Muggiani, 1945. Saggio introduttivo di Ramon Fernandez (“L’arte di C.”), tratto da *La Nouvelle Revue Française*, A. X. n. 116, dic. 1924. Comprende solo il racconto di cui porta il titolo. Con una tavola fuori testo di Wassily Kandinsky.
49. “Il tifone - Domani,” trad. di Alda Politzer. In *T.A.R.*, Milano, Mondadori, 1949. Comprende tutti e quattro i racconti (v. n. 12).
50. *Tifone*, trad. di Eliana Trincherò, Milano, Rizzoli, 1950. Nota introd. editoriale. Comprende solo il racconto di cui porta il titolo.
  - a. La trad., ridotta e annotata per le scuole e con introduzione a cura di Giuliana Balestrieri Pulsinelli, è stata riedita in *Tifone*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
51. “Domani” (“To-morrow”), trad. di Giovanni Marcellini, in *La locanda delle streghe e altri racconti*, Milano, Cooperativa Libro Popolare, 1952 (v. n. 91a).
52. “Tifone e altri racconti,” trad. di Giorgio Zampa. In *Il negro del “Narciso” - Tifone e altri racconti*, Milano, Bompiani, 1955 (v. n. 13). Comprende tutti e quattro i racconti.
  - a. La traduzione di “Typhoon” è stata riedita senza indicazione del traduttore in *Le storie del mare*, antologia da vari autori, a cura di Piero Pieroni, Firenze, Vallecchi, 1960.
53. “Tifone” (“Typhoon”), trad. di Luigi Ballerini, in *Il clandestino*, Roma, Gherardo Casini, 1967 (v. n. 41).
54. “Tifone,” trad. di Ugo Mursia, e “Falk,” trad. di Renato Prinzhofer. In *T.R.R.B.*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 15a). Per la trad. degli altri due racconti v. n. 45a.
  - a. La traduzione di “Typhoon” è stata riedita in *Storie di mare e di marinai*, Milano, Mursia, 1968 (v. n. 15b).

## IX. *Romance* (1903)

(in collaborazione con Ford Madox Ford)

55. *Romanzo*, trad. di Vittorio Caselli, vol. III “O.J.C.,” Milano, Alpes, 1928.
56. *Avventura romantica*, trad. e nota finale di Claudio Gorlier e Luciano Gallino. Vol. XXI “O.C.J.C.,” Milano, Bompiani, 1964. Introd. di Claudio Gorlier; “Nota su *Avventura romantica*” di Ford Madox Hueffer (Ford), tratta dall’appendice dello stesso all’edizione postuma di *The Nature of a Crime*, London, Duckworth, 1924.

## X. *Nostromo* (1904)

57. *Nostromo*, trad. e pref. di Vittorio Caselli. Vol. I “O.J.C.,” Milano, Alpes, 1928.
58. *Nostromo*, trad. di Gastone Rossi, Milano, Sonzogno, 1930.

59. *Nostromo*, trad. di Mario Benzi, Sesto S. Giovanni, Barion, 1931.
60. *Nostromo*, trad. di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 1954. Nota introd. editoriale e, in appendice, dizionarietto dei vocaboli e delle espressioni in lingua spagnola.
61. *Nostromo*, trad. e nota di Giovanni Fletzer. Vol. VI "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1956. Saggio introduttivo di F.R. Leavis, tratto da *The Great Tradition*, London, Chatto and Windus, 1948 (*La grande tradizione*, Milano, Mursia, 1968).

#### XI. *The Mirror of the Sea* (1906)

62. "Lo specchio del mare," trad. e note finali di Piero Jahier. In *Lo specchio del mare - Cronaca personale (A Personal Record) - Racconti tra terra e mare ('Twiixt Land and Sea)*, vol. X-XI "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1954. Saggio introduttivo di Piero Jahier ("L'uomo Conrad").

#### XII. *The Secret Agent* (1907)

63. *L'agente segreto*, trad. di Lula Jahn. Vol. IV "O.J.C.," Milano, Alpes, 1928. Singolare, come si vedrà appresso, la sorte... grafica toccata al nome dell'autrice di questa traduzione: in ogni diversa edizione esso è stato sistematicamente storpiato; persino nella scheda bibliografica dell'*Italia che scrive* (pag. 193, n. 7, luglio 1928) dove al posto di L. Jahn è indicato J. Jahn!
- a. Trad. riedita, con il nome di Lila (*sic*) Jahn, da Valsecchi, Milano, 1946.
- b. Riedita, con il nome di Lela (*sic*) Jahn, da Sansoni, Firenze, 1965. Nota introd. di P.S.
64. *L'agente segreto*, trad. di Gastone Rossi, Milano, Sonzogno, 1928.
65. *L'agente segreto*, trad. di Mario Benzi, Sesto S. Giovanni, Barion, 1930. Comprende anche "Cuor di tenebre" (v. n. 34).
66. *L'agente segreto*, trad. di Bruno Maffi, Milano, Rizzoli, 1953. Nota introd. editoriale.
67. *L'agente segreto*, trad. di Carlo Emilio Gadda. Vol. VII "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1953. Saggio introd. di Thomas Mann.

#### XIII. *A Set of Six* (1908)

- ("Gaspar Ruiz," "The Informer," "The Brute," "An Anarchist," "The Duel," "Il Conde")
68. *Gaspar Ruiz*, trad. di Giacomo Prampolini. Vol. V "O.J.C.," Milano, Alpes, 1929. Il vol. comprende, oltre al racconto di cui porta il titolo, anche gli altri cinque della raccolta.
- a. Le traduzioni, esclusa quella di "The Brute" (v. n. 71), sono state collazionate da Ugo Mursia e Renato Prinzhofer e riedite in *T.R.R.B.*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 15a).

- b. La trad. di "The Duel" ("Il duello") è stata riedita in *Il duello*, Milano, Mursia, 1967. Nota editoriale, quattro tavole fuori testo di Marcello Cassinari Vector. Il vol. comprende anche "La locanda delle due streghe" ("The Inn of the Two Witches") da *Within the Tides*, nella trad. di Ugo Mursia e Renato Prinzhofer (v. n. 95).
69. "Gaspar Ruiz," trad. di Alda Politzer. In *T.A.R.*, Milano, Mondadori, 1949 (v. n. 12). Comprende solo cinque racconti (è stato escluso "Il Conde").
70. *Un gruppo di sei*, trad. e nota di Giovanni Fletzer, vol. VIII "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1964. Saggio introduttivo di Irving Howe ("C.: ordine e anarchia"), tratto da *Politics and the Novel*, New York, Horizon Press, 1957 (*Politica e romanzo*, Milano, Lerici, 1962).
71. "La bestiaccia" ("The Brute"), trad. di Renato Prinzhofer. In *T.R.R.B.*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 15a). Il racconto completa la raccolta di *A Set of Six* nello stesso vol. (v. n. 68a).

#### XIV. *Under Western Eyes* (1911)

72. *Sotto gli occhi dell'Occidente*, trad. di Aldo Traverso, Milano, Corticelli, 1928.  
a. Trad. riedita da Rizzoli, Milano, 1955, con una nota editoriale.
73. *Sotto gli occhi dell'Occidente*, trad. di Teresa Novi, Venezia, La Nuova Italia, 1929.
74. *Sotto gli occhi dell'Occidente*, trad. e nota di Camillo Pellizzi. Vol. IX "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1952. Introd. di Piero Bigongiari; appendice con note di André Gide tratte dal *Journal* (23 febr. 1930 e 2 agosto 1930) e di V.S. Pritchett (da *The New Statesman and Nation* del 15 luglio 1950).

#### XV. *A Personal Record* (1912)

75. "Cronaca personale," trad. di Piero Jahier. In *Lo specchio del mare - Cronaca personale - Racconti tra terra e mare*, Milano, Bompiani, 1954 (v. n. 62).

#### XVI. *'Twiixt Land and Sea* (1912)

("A Smile of Fortune," "The Secret Sharer," "Freya of the Seven Isles")

76. (?) *Fra terra e mare*, trad. di Tito Diambra, Milano, Morreale, [1929?]. Di questa edizione non siamo riusciti a trovare alcuna traccia sia nei repertori bibliografici sia nelle biblioteche italiane. La notizia è stata da noi desunta dalla pubblicità editoriale posta in fondo al vol. *Tifone* dello stesso editore (v. n. 43). Poiché in tale pubblicità compaiono oltre al *Tifone*, altre due opere di difficilissimo reperimento ma effettivamente editate (v. n. 2 e n. 47), è da presumere che anche questo quarto volume sia stato pubblicato. Quanto all'anno di edizione, poiché il vol. risulterebbe pubblicato dopo il n. 46 che è sicuramente del 1929, si può pensare al 1929 stesso o a un anno successivo.

77. *Racconti di mare e di costa*, trad. e introd. di Piero Jahier, Torino, Einaudi, 1946. Comprende tutti e tre i racconti della raccolta.
- a. La traduzione è stata riedita in *Lo specchio del mare - Cronaca personale - Racconti tra terra e mare*, Milano, Bompiani, 1954 (v. n. 62).
  - b. Riedita in *Racconti di mare e di costa*, Milano, Mondadori, 1958.
78. "Fra terra e mare," trad. di Alda Politzer. In *T.A.R.*, Milano, Mondadori, 1949 (v. n. 12). Comprende tutti e tre i racconti.
79. "Il compagno segreto," trad. di Enzo Giachino del racconto "The Secret Sharer," in *Le più belle novelle dell'Ottocento*, vol. I, pagg. 862-895, Roma, Gherardo Casini, 1951.
80. "Il passeggero clandestino," trad. anonima del racconto "The Secret Sharer," in *Romanzi e racconti*, Quindicinale di narrativa, n. 4, Firenze, Sadea, gennaio 1966.
81. *Il clandestino*, trad. di Luigi Ballerini del racconto "The Secret Sharer," Roma, Gherardo Casini, 1967. Il vol. contiene anche la trad. di "Youth" ("Giovinezza") di cui al n. 41, e di "Typhoon" ("Tifone") di cui al n. 53.
82. ["Fra terra e mare"], trad. di Pietro De Logu. In *T.R.R.B.*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 15a). Comprende tutti e tre i racconti.
- a. La traduzione di "The Secret Sharer" ("Il compagno segreto"), è stata riedita in *Storie di mare e di marinai*, Milano, Mursia, 1968 (v. n. 15b).

#### XVII. *Chance* (1913)

83. *La figlia del galeotto*, trad. di Mario Benzi, Sesto S. Giovanni, Barion, 1934.
84. *Destino*, trad. e nota di Margherita Guidacci. Vol. XII "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1961. Saggio introduttivo di Henry James ("A proposito di *Chance*"), tratto da "The New Novel" in *Notes on Novelists*, London, Scribner's Sons, 1914.

#### XVIII. *Victory* (1915)

85. *Vittoria*, trad. di Lorenzo Gigli. Vol. VII "O.J.C.," Milano, Alpes, 1930.
86. *Vittoria*, trad. di Gastone Rossi, Milano, Sonzogno, 1932.
87. *Vittoria*, trad. di Gino Cornali, Milano, Speroni, 1946.
88. *Vittoria*, trad. e pref. di Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 1952.
89. *Vittoria*, trad. e nota di Francesco Pellizzi. Vol. XIV "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1964. Saggio introduttivo di F.R. Leavis ("Vittoria o l'anima scettica"), tratto da *The Great Tradition*, London, Chatto and Windus, 1948 (*La grande tradizione*, Milano, Mursia, 1968).

### XIX. *Within the Tides* (1915)

(“The Planter of Malata,” “The Partner,” “The Inn of the Two Witches,” “Because of the Dollars”)

90. *Il piantatore di Malata* (“The Planter of Malata”), trad. di Vittorio Caselli, Milano, Maia, 1929. Il vol. comprende solo il racconto di cui porta il titolo.
91. *La locanda delle streghe*, trad. di Giovanni Marcellini e Salvatore Rosati, Perugia-Venezia, La Nuova Italia, 1930. Il vol. comprende, oltre al racconto di cui porta il titolo, anche gli altri tre della raccolta.
  - a. La trad. dei racconti “The Inn of the Two Witches” e “The Planter of Malata” è stata riedita, con il solo nome di Giovanni Marcellini come traduttore, in *La locanda delle streghe e altri racconti*, Milano, Cooperativa Libro Popolare, 1952. Il volume, con prefazione dello stesso Giovanni Marcellini e una nota biografica editoriale, contiene anche il racconto “To-morrow” (“Domani”) da *Typhoon and Other Stories* (“Tifone e altre storie”) (v. n. 51).
92. *Il piantatore di Malata*, trad. di Gilberto Altichieri, Milano, Muggiani, 1944. Il vol. comprende solo il racconto di cui porta il titolo. Arbitrariamente porta l’indicazione di *prima* traduzione italiana. Con una tavola fuori testo di Félix de Vallotton.
  - a. La trad. è stata riedita in *La linea d’ombra - Entro le maree*, Milano, Bompiani, 1963 (v. n. 94).
93. “In margine alle maree,” trad. di Alda Politzer. In *T.A.R.*, Milano, Mondadori, 1949 (v. n. 12). Comprende tutti e quattro i racconti.
94. “Entro le maree,” trad. di Gilberto Altichieri per il solo “The Planter of Malata” (v. n. 92a) e di G. D’Arese [pseudonimo di Marina M. Cremonesi] per gli altri tre racconti. In *La linea d’ombra - Entro le maree*, vol. XIII “O.C.J.C.,” Milano, Bompiani, 1963. Saggio introduttivo di Francesco Arcangeli (“Per un racconto di C.”) su *The Shadow-Line*, già pubblicato in *Paragone*, aprile 1950. Nota al testo di *Within the Tides* di Piero Bigongiari.
95. [“Entro le maree”], trad. di Ugo Mursia per “The Partner” e “Because of the Dollars,” di Renato Prinzhofer per “The Planter of Malata,” e di Ugo Mursia e Renato Prinzhofer per “The Inn of the Two Witches.” In *T.R.R.B.*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 15a).
  - a. La trad. di “The Inn of the Two Witches” (“La locanda delle due streghe”) è stata riedita in *Il duello*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 68b).

### XX. *The Shadow-Line* (1917)

96. *La linea d’ombra*, trad. di Mario Benzi, Milano, Bietti, 1929.
97. *La nave maledetta*, trad. di Gastone Rossi, Firenze, Bemporad, 1931. Con otto tavole fuori testo di illustratore anonimo.
98. *La linea d’ombra*, trad. di Maria Jesi, Torino, Einaudi, 1947. Pref. di C[esare] P[aves]e] ora in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.

- a. La trad. e la pref. sono state riedite in altra collana dello stesso Einaudi, Torino, 1960. Il nome di Cesare Pavese come autore della pref. compare per esteso.
  - b. Trad. e pref. riedite da Mondadori, Milano, 1960.
99. "La linea d'ombra," trad. di Francesco Arcangeli e Gabriella Festi. In *La linea d'ombra - Entro le maree*, Milano, Bompiani, 1963 (v. n. 94).
100. "La linea d'ombra," trad. di Renato Prinzhofer. In *T.R.R.B.*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 15a).
- a. La trad. è stata riedita in *Storie di mare e di marinai*, Milano, Mursia, 1968 (v. n. 15b).

#### XXI. *The Arrow of Gold* (1919)

101. *Lo strale d'oro*, trad. di A. Paronelli, Milano, Delta, 1929. Pref. editoriale.
- a. Trad. riedita da Quadrante, Milano, 1930. Si tratta dello stesso volume Delta ricopertinato, o quanto meno di una ristampa stereotipa della precedente edizione.
  - b. Riedita da Bietti, Milano, 1934.
102. *La freccia d'oro*, trad. di Franca Violani Cancogni, Torino, Einaudi, 1951. Nota introduttiva editoriale.
103. "La freccia d'oro," trad. e nota di Luigi Biagi. In *La freccia d'oro - Il salvataggio*, vol. XV-XVI "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1958. Saggio introduttivo di Virginia Woolf ("Mr. C.: Una conversazione"), tratto da *The Captain's Death Bed*, London, Hogart, 1950.

#### XXII. *The Rescue* (1920)

104. *Il soccorso*, trad. di T. Gasperi Campani, 2 voll., Firenze, Bemporad, 1931. Con otto tavole fuori testo di Gustavino (pseudonimo di Gustavo Rosso).
105. "Il salvataggio," trad. di Luigi Biagi. In *La freccia d'oro - Il salvataggio*, Milano, Bompiani, 1958 (v. n. 103).
106. "Il salvataggio," trad. di Renato Prinzhofer. In *Romanzi della Malesia*, Milano, Mursia, 1968 (v. n. 7).

#### XXIII. *Notes on Life and Letters* (1921)

107. *Appunti di vita e di letteratura*, trad. di Piero Jahier e Maj-Lis Rissler Stoneman. Vol. XVII "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1950. Saggio introduttivo di Edward Garnett ("Primi passi di C."), tratto dalla prefazione a *Letters from C.*, London, Nonesuch Press, 1928. Note finali di Piero Jahier.



#### XXIV. *The Rover* (1923)

108. *L'avventuriero*, trad. e nota finale di Camillo Pellizzi. Vol. XVIII "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1950. Saggio introduttivo di Virginia Woolf ("J.C."), tratto da *The Common Reader*, London, Hogart, 1925.

#### XXV. *Three Plays* (1924)

109. *Teatro*, trad. e introd. di Marcella Bonsanti. Vol. XXIII "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1965. Il vol. comprende la traduzione dei due atti unici *One Day More* ("Un giorno ancora") e *Laughing Anne* ("Anne la ridente") e del dramma in quattro atti *The Secret Agent* ("L'agente segreto").

#### XXVI. *The Nature of a Crime* (1924)

(in collaborazione con Ford Madox Ford)

110. "La natura di un delitto," trad. di Claudio Gorlier e Luciano Gallino. In *Gli eredi - La natura di un delitto*, Milano, Bompiani, 1966 (v. n. 28).

#### XXVII. *Suspense* (1925)

111. *L'aquila ferita*, trad. di Mario Benzi, Milano, Bietti, 1929. Con ritratto di C.
112. *Incertezza*, trad. e nota finale di Giovanni Fletzer. Vol. XIX "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1962. Saggio introduttivo di Jean-Jacques Mayoux ("I simboli nell'opera di J.C."), tratto da *Vivants Piliers*, Paris, René Julliard, 1960.

#### XXVIII. *Tales of Hearsay* (1925)

("The Warrior's Soul," "Prince Roman," "The Tale," "The Black Mate")

113. "Racconti ascoltati," trad. e nota finale di Margherita Guidacci. In *Racconti ascoltati - Ultimi saggi*, vol. XX "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1963. Saggi introduttivi di Ernest A. Baker ("C. autore di racconti") tratto da *The History of the English Novel*, vol. X, London, Witherly, 1939; e di Edward Morgan Forster ("Nota su J.C."), tratto da *Abinger Harvest*, London, Arnold, 1936.
114. "L'ufficiale nero" ("The Black Mate"), trad. di Renato Prinzhofer. Il racconto è compreso in *Il negro del "Narcissus"*, Milano, Mursia, 1965 (v. n. 15).
- a. La trad. del racconto è stata riedita, con il titolo "L'ufficiale dai capelli neri," in *T.R.R.B.*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 15a).
115. ["Racconti sentiti dire"], trad. di Ugo Mursia per "The Tale" ("Il racconto"), di Demetrio Vittorini per "The Warrior's Soul" ("L'animo del guerriero") e "Prince

Roman" ("Il principe Roman"). In *T.R.R.B.*, Milano, Mursia, 1967 (v. n. 15a). Nel vol. la raccolta dei *Tales of Hearsay* è completata dalla trad. di "The Black Mate" a cura di Renato Prinzhofer (v. n. 114a).

#### XXIX. *Last Essays* (1926)

116. "Ultimi saggi," trad. di Margherita Guidacci. In *Racconti ascoltati - Ultimi saggi*, Milano, Bompiani, 1963 (v. n. 113).

#### XXX. *The Sisters* (1928)

117. *Le sorelle*, trad. di Ugo Mursia e Renato Prinzhofer, Milano, Mursia, 1968. Introd. di Ford Madox Ford, nota di Ugo Mursia. Edizione numerata di 450 copie. La trad. sarà successivamente inclusa nella III ediz. di *T.R.R.B.* (v. n. 15a).

#### XXXI. *Selected Letters*

118. *Epistolario*, scelta, introd. e note di Alessandro Serpieri. Vol. XXIV "O.C.J.C.," Milano, Bompiani, 1966. Sono 187 lettere scelte da: Arthur Symons, *Notes on J.C.*, London, Myers, 1925; G. Jean-Aubry, *J.C.: Life and Letters*, London, Heinemann, 1927; Edward Garnett, *Letters from C.*, London, The Nonesuch Press, 1928; Richard Curle, *C. to a Friend*, London, Sampson Low, 1928; *Letters of J.C. to Marguerite Poradowska*, New Haven, Yale Univ. Press, 1940; William Blackburn, *J.C.: Letters to William Blackwood and David S. Meldrum*, Durham, Duke Univ. Press, 1958; Jocelyn Baines, *J.C., A Critical Biography*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1960; Zdzisław Najder, *C.'s Polish Background*, London, Oxford, Univ. Press, 1964.

NOTA: A conclusione di questa sezione riteniamo possa riuscire di qualche interesse riepilogare quali siano le opere di J.C. che hanno avuto un maggior numero di traduzioni in Italia. Qui di seguito indichiamo quelle con almeno cinque fra traduzioni e riedizioni (il numero della prima colonna è il totale complessivo).

- 12 "Typhoon," di cui 9 trad. e 3 riedizioni,
- 10 "The Secret Sharer," di cui 7 trad. e 3 riediz.,
- 10 *The Nigger of the 'Narcissus'*, di cui 6 trad. e 4 riediz.,
- 9 "Youth," di cui 8 trad. e 1 riediz.,
- 9 *Almayer's Folly*, di cui 7 trad. e 2 riediz.,
- 8 *Lord Jim*, di cui 6 trad., 1 riediz. e 1 "condensato,"
- 8 *The Shadow-Line*, di cui 5 trad. e 3 riediz.,
- 7 *The Secret Agent*, di cui 5 trad. e 2 riediz.,
- 6 "To-morrow," (nessuna riediz.),
- 6 "The Planter of Malata," di cui 5 trad. e 1 riediz.,
- 6 "Heart of Darkness," di cui 4 trad. e 2 riediz.,
- 5 *Nostromo*, (nessuna riediz.),
- 5 *Victory*, (nessuna riediz.),
- 5 "The Inn of the Two Witches," di cui 3 traduzioni e 2 riedizioni.

Sezione terza

RIDUZIONI CINEMATOGRAFICHE  
E TRASMISSIONI RADIOFONICHE E TELEVISIVE  
DI OPERE DI J.C.

Non molte le realizzazioni italiane nel campo del cinema, della radio e della televisione: nessuna in quella teatrale. Sulla scia del rumore — non certo del successo — provocato nel 1965 dall'edizione americana di *Lord Jim* (per la regia di Richard Brooks e con Peter O'Toole nella parte del protagonista), è stato prodotto un solo film italiano: mediocre realizzazione di tipo esclusivamente commerciale.

La radio e la televisione hanno mostrato finora una certa attenzione alle opere di C. L'interesse sembra si stia maggiormente risvegliando e sono annunciate varie iniziative, come quella del regista Giorgio Moser che in Indonesia ha girato per la TV un documentario sul C. malese ("Sopralluogo per una lettura dei racconti malesi di J.C.").

1. *Freya delle sette isole*, adattamento radiofonico, a cura di Mauro Pezzati, del racconto "Freya of the Seven Isles" (da *'Twiixt Land and Sea*). Trasmesso sul programma nazionale il 4 maggio 1952 e replicato sullo stesso l'8 settembre 1952. Regia di Claudio Fino. Compagnia di prosa di Milano della RAI.
2. *Il tifone*, adattamento radiofonico del racconto "Typhoon" (da *Typhoon and Other Stories*) trasmesso nel 1959 (?). Per quanto l'incompleta segnalazione di questa trasmissione ci sia stata fornita dalla RAI-TV non siamo riusciti a trovarne alcuna traccia nei programmi del 1959.
3. *Ancora un giorno*, trad. di Flaminio Bollini dell'atto unico *One Day More*. Trasmesso sul terzo programma radiofonico il 17 febbraio 1961. Regia di Flaminio Bollini. Interpreti: Augusto Marcacci (il capitano Hagberd), Olinto Cristina (Josiah Carvil), Franco Graziosi (Harry), Tullio Altamura (un lampionaio), Gabriella Genta (Bessie Carvil).
4. *Ancora un giorno*, trasmissione televisiva dell'atto unico *One Day More* nella trad. di Flaminio Bollini di cui al prec. n. 3, in onda sul secondo canale TV l'8 febbraio 1962. Regia di Flaminio Bollini. Interpreti: Guido Verdiani (Josiah Carvil), Relda Ridoni (Bessie Carvil), Aldo Silvani (il capitano Hagberd), Aldo Giuffrè (Harry), Gianni De Cesare (un lampionaio). Scene di Luca Crippa. Costumi di Maud Strudthoff.
5. *L'avventuriero*, riduz. e adattamento radiofonico di Giuseppe Lazzari dal romanzo *The Rover*. Trasmesso sul secondo programma radiofonico in sei puntate dal 5 al 22 settembre 1966. Regia di Ernesto Cortese. Interpreti principali: Iginio Bonazzi (il narratore), Arnoldo Foà (Jean Peyrol), Anna Caravaggi (Catherine), Natale Perretti (Scévola), Mariella Furguele (Arlette), Franco Passatore (Michel), Aldo Reggiani (il tenente Eugène Real), Giulio Oppi (il capitano Vincent), Renzo Lori (il tenente Bolt).

6. *L'ospite segreto*, adattamento televisivo di Oreste Del Buono dal racconto "The Secret Sharer" (da *'Twiixt Land and Sea*). Trasmesso sul secondo canale TV il 5 luglio 1967. Regia di Eriprando Visconti. Interpreti: Nino Castelnuovo (capitano Marlow), Giulio Brogi (primo ufficiale Leggatt), Gigi Pistilli (primo ufficiale Burns), Furlanetto, Mario Piave, Checco Rissone, Ivan Kiorogli, Tony Malankas, Franco Tuminelli. Commento musicale a cura di Doriano Saracino; scene di Ludovico Muratori, costumi di Maud Strudthoff. Produttore Tullio Kezich.
7. *L'avventuriero*, riduzione cinematografica dal romanzo *The Rover*, prodotto nel 1967 da Alfredo Bini per la ARCO FILM di Roma. Regia di Terence Young. Interpreti principali: Anthony Quinn (Jean Peyrol), Rosanna Schiaffino (Arlette), Rita Hayworth (Catherine), Richard Johnson (tenente Eugène Real), Ivo Garrani (Sevola). Sceneggiatura di Luciano Vincenzoni e Joe Eisinger; fotografia di Leonida Barboni; costumi di Veniero Colasanti; scenografia di Gianni Polidori.
8. *Il duello*, adattamento radiofonico di Jorio Ferraris tratto dal racconto "The Duel" (da *A Set of Six*). Trasmesso sul secondo programma radiofonico in cinque puntate dal 27 al 31 agosto 1968. Replicato sul programma nazionale dall'11 al 15 novembre dello stesso anno. Regia di Gastone Da Venezia. Compagnia di prosa di Firenze della RAI con Vittorio Sanipoli. Interpreti principali: Franco Giacobini (il tenente D'Hubert), Vittorio Sanipoli (il tenente Feraud), Renata Negri (Madame de Lionne), Franco Luzzi (il conte Hersinger), Cesare Polacco (il colonnello), Virgilio Zernitz (il direttore di scontro), Anna Maria Sanetti (Letizia di Chailly).
9. *Riusciranno i nostri eroi a trovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* Film prodotto nel 1968 da Gianni Hecht Lucari per la Documento Film. Regia di Ettore Scola. Soggetto e sceneggiatura di Age-Scarpelli-Scola. Interpreti principali: Alberto Sordi, Bernard Blier, Nino Manfredi.  
Per quanto non sia una riduzione da un'opera di C., riteniamo di segnalare questo film perché in effetti l'ultima parte è abbondantemente ispirata ai fatti esteriori di "Cuore di tenebre" ("Heart of Darkness"), opera tra l'altro in un punto del film citata dallo stesso protagonista. Nino Manfredi (nella parte di Titino) è proprio il Kurtz del racconto (*si licet parva...*).

UGO MURSIA

N.B. - L'autore del presente inventario sarà grato a chiunque vorrà segnalare notizie, eventuali omissioni e dati comunque utili per un più preciso resoconto della fortuna di J. Conrad in Italia.

## C. S. LEWIS E L'APOLOGIA DEL MEDIOEVO\*

*The Allegory of Love*: e meglio si direbbe, com'è stato più volte suggerito, tanto spontanea viene la tentazione, amore dell'allegoria. Giacché questa prima, grande opera critica di Clive Staples Lewis scaturisce in primo luogo da un gusto innato e da un'acuta sensibilità per il modo di rappresentazione allegorico e lo codifica in chiave interpretativa di una « tradizione medievale » — come specifica il sottotitolo — che risulta poi centrale ad una particolare visione del Medioevo. Opera giovanile di estesissima dottrina, fondamentale contributo storico-critico, coglie il nesso e l'intima unità stabilitisi nel Medioevo fra modo di percezione ed espressione allegorico e concetto — o dottrina — dell'amore cortese: e nel far questo propone ed esemplifica una rivalutazione del periodo che sarebbe col tempo divenuta in Lewis quasi un'ossessione culturale e un'esigenza di adesione spirituale.

Al di là del suo intrinseco valore critico-interpretativo — ed esemplificativo di un interesse novecentesco per le forme letterarie medievali — *The Allegory of Love* rappresenta infatti una tappa fondamentale nello sviluppo di una sorprendente e multiforme figura di letterato e critico, su cui varrà soffermarsi brevemente sia perché quella tappa acquista luce e significato retrospettivi da una maggiore conoscenza dell'autore, sia perché egli stesso rappresenta, per molti versi, una singolare e controversa presenza nel variegato panorama della cultura inglese del Novecento. Ci si espone consapevolmente al rischio di incorrere in quella « eresia del personalismo » da Lewis tanto incessantemente deprecata: ma è la stessa singolarità della sua posizione e la molteplicità dei suoi interessi a rendere proficuo e interessante l'*excursus*.

In Lewis, anzitutto, lo scrittore preesiste al critico, e il lettore al letterato — così come il poeta si mescola all'erudito, l'apologeta cristiano allo storico letterario, l'autore di fantascienza al narratore per bambini, lo scrit-

\* Si tratta di una versione molto ampliata della *Prefazione* all'edizione italiana del libro di C. S. Lewis: *The Allegory of Love (L'allegoria d'amore*, trad. di G. Stefancich, Torino, Einaudi 1969, pp. VII-XVII).

tore autobiografico al moralista. Scrupolo intellettuale, viva immaginazione e volontà di testimonianza spirituale lo rendono attivo in vari campi, e in pari misura sottendono l'eccellenza (e l'idiosincrasia) delle sue opere critiche.

Nato a Belfast nell'Irlanda del Nord, nel 1898, dal padre di origine gallese, « sentimentale, appassionato e retorico » — secondo la sua stessa definizione nell'autobiografia *Surprised by Joy* (1955) — gli era venuto per contrasto l'istintivo e persino eccessivo rifuggire dalle emozioni, ma fors'anche la predisposizione fantastica. Dalla madre, di solido ceppo inglese, oltre al talento critico gli derivava una singolare mescolanza di severità morale e di serena accettazione della gioia di vivere. Passato per un seguito di scuole private che ne acuiavano la solitudine e il concomitante gusto per la lettura, già prima di approdare alla università di Oxford nel 1916 un'insolita erudizione si affiancava in lui all'amore precoce per il mondo fiabesco e cavalleresco del Medio evo, visto come dimensione dell'anima e, si direbbe, fuga dal reale. E l'innato gusto per il *romance* si sosteneva su una visione tutta particolare del Nord come luogo precipuo del *romance*: « la pura "Nordicità" [...] una visione di enormi e limpidi spazi sospesi sull'Atlantico nell'interminabile crepuscolo dell'estate nordica, lontananza, severità ». Visione ad un tempo geografica, fantastica e morale che avrebbe condizionato la sua adesione ad un Medioevo, appunto, nordico e romantico, morale e fiabesco insieme, che ignora volutamente e ha in sospetto il mondo mediterraneo, la solarità diffusa e abbagliante. Come il futuro studioso della letteratura vecchio-francese e del Rinascimento non visitò mai Francia e Italia, così avrebbe per tutta la vita cercato di ricondurre, quasi per partito preso, con voluta provocazione e soddisfazione un po' perversa, il Rinascimento alla sua matrice medievale, la gaiezza di Francia alle origini classiche, la « merry England » dei Normanni alla più solida e severa radice anglosassone.

Fornito di una profonda preparazione classica, sviluppando solide basi filosofiche e un'estesissima conoscenza d'ogni tipo di testi medievali, era però in primo luogo l'uomo e lo scrittore, non l'erudito e lo studioso, a reagire a quel mondo e al fascino del passato. « Fellow » del Magdalen College di Oxford dal 1925 al 1954 (anno in cui, personalità già di statura europea, se non mondiale, avrebbe assunto, dopo varie delusioni e occasioni negategli, la cattedra di letteratura inglese medievale e rinascimentale all'università di Cambridge, tenuta fino a poco tempo prima della morte nel 1963), C.S. Lewis godé di tutto il tempo per approfondire ed estendere la sua straordinaria dottrina. Ma i primi frutti sono dello scrittore: il ciclo di liriche raccolte in *Spirits in Bondage* (1919), che tracciano l'evasione dello spirito prigioniero verso il mondo dell'attività spirituale come « vera terra del cuore », il poemetto *Dymer* (1926), composto in « rhyme royal » — il metro della sua grande

riscoperta medievale, il *Troilus and Criseyde* di Chaucer — « storia di un uomo che genera, con una sposa misteriosa, un mostro, che non appena ha ucciso il padre, diventa Dio ». C'è il gusto per la costruzione allegorica (accanto a svariate possibilità di interpretazione psicanalitica), il senso del *romance* e la volontà di ricreare forme e modi poetici medievali, sia pure filtrati attraverso i moduli tipici dei pre-raffaelliti e dei poeti medievaleggianti del tardo Ottocento. E c'è già il segno di una tendenza, anzi di una vocazione, al passato, che avrebbe anche in seguito portato Lewis a disconoscere la « nuova sensibilità » del Novecento e a negare interesse ai poeti contemporanei.<sup>1)</sup>

Del pari, prima ancora che appaia nel 1936 *The Allegory of Love*, Lewis sente la necessità di testimoniare del travaglio spirituale che lo porterà alla conversione al Cristianesimo in *The Pilgrim's Regress* (1933), dal significativo sottotitolo: « Apologia allegorica del Cristianesimo, della Ragione e del Romanticismo ». È la sua conversione acquista decisiva importanza nel suo sviluppo. Si tratta d'una conversione di tipo eminentemente intellettuale: un processo di chiarificazione interiore e mentale, che scopre nell'ortodossia un sistema di pensiero coerente, unitario e « orientato », prima ancora che un sostegno morale. L'adesione al Cristianesimo condiziona Lewis, critico ad una ancor più stretta aderenza al mondo e alla fantasia medievali, ad una più intima partecipazione e comprensione — con tutti i vantaggi e certi indubbi svantaggi del caso. Da un lato, la piena simpatia e sintonia intellettuale con il periodo e le sue manifestazioni, la capacità di scriverne per così dire dall'interno, dal punto di vista « contemporaneo »; dall'altro, l'eccessiva insistenza sull'intima unità ed ordinata perfezione del periodo, la giustificazione teologica di un gusto innato che sempre più si accanisce in una svalutazione della tradizione moderna — dal Rinascimento all'Illuminismo, dal positivismo ottocentesco al materialismo del Novecento — e in una esaltazione del « vero » passato.

D'altro canto — abbandonando per un momento il Lewis critico — la conversione dà l'avvio al Lewis « apologeta cristiano », indefesso scrittore di cose religiose e divulgatore ascoltato (specie in America, tanto da farne una sorta di influente predicatore laico) dell'ortodossia cristiana. Nel solo nella autobiografia spirituale già citata, *Surprised by Joy*, e in *A Grief Observed* (1961, toccante testimonianza dei pochissimi anni passati con la moglie, sposata nel 1957 quando già inguaribilmente malata e deceduta di lì a poco), quanto in tutta una serie di piane esposizioni di teologia e di problemi morali,<sup>2)</sup> che hanno il loro apice nell'opera, nota anche da noi, *The Screwtape Letters* (1942, *Le lettere di Berlicche*), e persino in una serie di trasmissioni radiofoniche, poi ampliate e raccolte in volume. Voce solitaria, la sua, che predica nel deserto dell'indifferenza contemporanea (non mai pienamente capita) con garbo e raffinatezza, arguzia e buon umore, ma anche con vigore

polemico e ferma aderenza ai valori liberamente scelti. E, s'intende, anche voce controversa, perché se da un lato gli si rinfaccia, accanto ai rischi del semplicismo divulgativo, una certa dose di compiacenza salottiera, di civetteria mondana e di snobismo intellettuale — il successo delle *Lettere di Berlicche* andrebbe ricondotto, per un critico, alla raffinatezza sofisticata con cui viene svolto e reso accettabile un argomento religioso, — dall'altro gli si rimprovera la chiusura mentale verso il mondo moderno, il tono del sopravvissuto in possesso della verità, la battaglia di retroguardia, in difesa, come ha detto John Wain, di un esercito già da tempo volatilizzatosi.

L'attività dell'apologeta cristiano sconfinava nel campo del costume, appartiene per così dire alla cronaca del tempo, nonostante potesse rappresentare per Lewis il compito di maggior impegno spirituale: e se da un lato ribadisce la sua posizione di mentore isolato, legato ad una visione negativa del mondo moderno e ad una stretta aderenza al passato, spiega d'altro canto, in bene e in male, certi ostinati atteggiamenti idiosincratici che andrà assumendo il critico. Prima di passare a questo, occorre però esaurire un altro aspetto della poliedrica figura di Lewis, la sua opera di narratore.

L'impegno morale del convertito, accanto all'amore innato per la poesia e il mito, una genuina ispirazione fantastica e felicità di scrittura, confluiscono nei tre celebri romanzi « interplanetari » e fantascientifici di Lewis, ben noti anche in Italia, e non solo fra gli appassionati del genere: *Dal pianeta silenzioso* (1938), *Perelandra* (1943) e *Quell'orribile forza* (1945). Non si sospetterebbe, forse, che l'agile penna e la grazia dei tre romanzi rispondano alla stessa mano del critico erudito e del formidabile studioso e polemista: eppure è così, e la felicità di tale esperienza costringerà anche a riflettere sul carattere immaginativo, di intimo godimento letterario, di avvertita sensibilità poetica, che nelle opere maggiori conserva, a vivificarne la dottrina, la produzione critica di Lewis.

Dei tre romanzi, su cui non occorrerà soffermarsi qui, diremo che *Perelandra* è quello in cui maggiormente si fa sentire l'ispirazione poetica e romantica, mentre il terzo si raccomanda più per le qualità narrative ed una certa suspense. Ad essi va aggiunto un quarto, tardo romanzo, *Till We Have Faces: A Myth Retold* (1956), che ricrea fantasiosamente la storia di Cupido e Psiche (desunta dall'*Asino d'oro* di Apuleio), mescolando l'interesse per il mito classico all'interesse allegorico e psicologico, concernente il processo di ricerca e scoperta di sé della sorella di Psiche, che al termine della propria esperienza si predispone a ripercorrerne le orme.

L'attività narrativa di Lewis si completa infine con una saga di sette deliziosi libri per bambini (le *Chronicles of Narnia*, 1950-56), in cui il gusto per l'avventura, la fiaba e la magia, sostenuto da un esplicito senso didattico e morale, trova nel velo leggero dell'allegoria la misura per conciliare fine edu-



cativo e poesia, la serietà di intenti e la necessaria semplicità del racconto infantile, per giungere a quella mescolanza di «earnest» e «game» che è per Lewis segno della grande letteratura. Nei sette volumetti confluiscono ricordi d'infanzia, la volontà didascalica e l'interesse di Lewis per la ricreazione moderna della fiaba e del mito, visto essenzialmente come favola morale, e cioè allegoria. Anche in questo egli si riconferma fedele alla sua visione del mondo e alle sue passioni letterarie — sperimentate, si diceva, prima come lettore e autore in proprio che come erudito e critico. Lo studioso sembra aver fornito i materiali e la consapevolezza letteraria, nella stessa misura in cui il lettore di poesia e lo scrittore ha fornito la necessaria vivezza d'approccio, e di adesione in primo luogo poetica e immaginativa, al critico e allo studioso.

Resta dunque l'opera di quello che J.A.W. Bennett, suo successore, ha medievalmente chiamato il «grete Clerk»: che si vorrebbe definire fondamentale, per mole di lavoro ed eccellenza di risultati, se non si intrecciasse appunto, in senso intimo e dialettico, alle multiformi attività cui si è accennato. Giacché gli interessi critici di Lewis favoriscono, se non determinano, la sua visione del mondo nella stessa misura in cui questa trova garanzia e sostegno nell'esplorazione di particolari fenomeni letterari, condizionando talvolta l'indirizzo stesso delle ricerche. Come l'uomo e lo scrittore sono polemici e controversi, così il critico è idiosincratico, come ossessionato dalla «grande clarté» e dall'unità spirituale del Medioevo, «orientato», man mano che la sua attività procede, nel senso di una sempre più fervida e insistita illustrazione ed apologia del passato e dei suoi valori spirituali.

La dottrina, unita ad un gusto genuino per l'apprezzamento del fatto letterario, dà quasi sempre, s'intende, risultati di rilievo: e il desiderio, il bisogno, quasi, di ricercare e asserire una tradizione cui riallacciarsi è fenomeno tipico del Novecento, non certo circoscritto a Lewis, se solo si pensi al suo contemporaneo T.S. Eliot o, pochi decenni prima, a quel Henry Adams che andava a ricercare proprio a Chartres e nel simbolo della Vergine l'unità compromessa nel mondo moderno dalla molteplicità, dalla dispersione, dalla mancanza di un centro.<sup>3)</sup> Ma in Lewis la volontà polemica è talvolta fin troppo evidente, il partito preso complice di accentuazioni e distorsioni, e la soddisfazione per certe «scoperte» corre il rischio di scambiare l'accidente emerso tangenzialmente per la sostanza compiutamente espressa. L'andar contro corrente è in Lewis un'esigenza intellettuale, bisogno dell'animo e della mente, desiderio di asserzione spirituale; ma in certi casi diventa vezzo, compiaciuta civetteria. L'idiosincrasia vede lucidamente, e a fondo, nel proprio oggetto, ma a scapito di altri; *crea*, talvolta, il proprio oggetto, rileva a proprio modo ombre e luci.

Lasciamo per un momento da parte *The Allegory of Love*, che come

opera relativamente giovanile presenta molte delle qualità e ben pochi di questi difetti e che, pur nella sua autonomia, riceve per molti aspetti luce dalle susseguenti prese di posizione ed enfasi del critico. Contemporaneamente alla sua stesura e pubblicazione, Lewis si esercita ad una serie di letture critiche e di chiarificazioni teoriche, spesso di carattere volutamente « revisionista » e polemico. In una garbata, minuziosa e spesso illuminante polemica con E.M.W. Tillyard, protrattasi dal 1934 al 1939, e poi raccolta in volume (*The Personal Heresy in Criticism*), Lewis elabora la sua teoria della letteratura come fatto oggettivo e impersonale. Per nulla affatto « espressione della personalità », la letteratura non ci accosta a visioni del mondo o a condizioni mentali ed emotive del poeta, ma a oggetti e cose svincolati dalla matrice biografica dell'autore, costruiti ed elaborati in una loro autonomia, in cui semmai intervengono componenti culturali che vanno al di là del poeta stesso, desunte da una sorta di coscienza « collettiva », perfino razziale. La condizione mentale ed emotiva del poeta, responsabile dell'oggetto poetico, è comunque un fatto occasionale, temporaneo o eccezionale: e nella sua opera ciò che interessa ed è essenziale non è l'aspetto o l'apporto privato e personale, bensì ciò che è « pubblico, comune, impersonale, oggettivo ». Noi non guardiamo *il* poeta, ma attraverso i suoi occhi; il poeta è ordinatore — originale grazie alla sua arte — di un'esperienza condivisa, è finestra o specchio attraverso cui guardare al mondo con occhi nuovi. È lo spettacolo che egli ci presenta a interessare, non la finestra o lo specchio.<sup>4)</sup>

Il concetto della personalità del poeta come « starting point » (e limitazione) da cui liberarsi è per molti versi tipico del Novecento, familiare — assieme all'insistenza sulla tradizione in cui egli opera — a lettori e seguaci di T.S. Eliot (poeta e critico con cui però Lewis non fu mai in sintonia, più per ragioni di gusto letterario che per diversità di credo): ma sono l'idea che lo sottendono e le conseguenze metodologiche che ne derivano ad acquistare in Lewis particolare significato. Il poeta, in sostanza — come esemplifica magnificamente il Medioevo — non è creatore, ma mediatore; non mira, né potrebbe mirare, all'originalità creativa, bensì all'originalità di percezione e presentazione di un *corpus* di dati e fatti comuni all'esperienza degli uomini — come uno dei tanti artieri delle anonime cattedrali medievali, contento di aggiungere un suo anonimo tocco a ciò che è frutto e possesso di una tradizione e civiltà comune. Nell'opera letteraria la presenza diretta del poeta può solo rappresentare un'intrusione distruttrice. Spunta quindi il concetto della autonomia del mondo fantastico dell'arte, e Lewis stesso si chiede se non si avvicini così al concetto crociano della poesia pura e della categoria autonoma dell'estetico. Egli se ne discosta invece perché la sua riverenza per l'oggetto artistico, da non usarsi come veicolo didascalico o moralistico, né come puntello filosofico o strumento consolatorio, nega appunto il concetto di persona-

lità artistica e presuppone quella partecipazione al bagaglio culturale della tradizione che è in ultima analisi di natura eminentemente spirituale, se non, come gli viene rinfacciato, religiosa.

Lewis svalorza e svilisce la figura del poeta perché maggiormente gli preme la «Musa»; giustamente infastidito dalla «poetolatria», non gli va di attribuire all'uomo quel che è di Dio, al singolo ciò che è patrimonio della civiltà culturale. Nell'opera del poeta riconosciamo l'arte e l'abilità verbale in grado di sfruttare le proprietà extralogiche del linguaggio, e in grazia della quale anche l'esperienza sommamente spirituale (come in Dante) acquista dimensione ed evidenza concreta. Al fondo c'è però sempre l'esperienza e il retaggio spirituale, il mondo dei valori, la «Musa»: ed è in questo senso che nella sua insistenza sull'impersonalità e sulla concretezza dell'arte, sulla sua apparente autonomia, sullo strumento linguistico, Lewis finisce per prendere una strada polemica e controcorrente rispetto al suo tempo, che pure partecipa in larga misura di quelle posizioni. Non per nulla finirà per parlare di *speech-thought*, di «linguaggio-pensiero» poetico; e il suo sguardo, si voglia o no, è rivolto al Medioevo, in cui impersonalità e oggettività hanno un senso preciso di scelta di civiltà e di pensiero.

Tutto ciò è reso evidente dai saggi raccolti in *Rehabilitations* (1939), dove fra l'altro Lewis, in esplicita polemica con T.S. Eliot, intesse le lodi di uno Shelley, poeta spiritualista e romantico per eccellenza, rivaluta uno scrittore tardo-medievaleggiante come William Morris, e affronta il tema del rapporto fra Cristianesimo e letteratura. È qui che egli elabora il suo «syllabus», poi attuato a Oxford, ponendo tutto l'accento sullo studio dei classici e delle origini anglo-sassoni e vecchio-francesi della letteratura inglese, restringendo il curriculum degli studi, come s'è detto, al 1830 e delineando così l'arco ideale di una civiltà letteraria che dall'apoteosi del Medioevo giunge alla culminazione «moderna» del Romanticismo, esulando il più possibile, se non saltandola a piè pari, dalla «parentesi» del Rinascimento e del neoclassicismo illuminista.

È questa un'idea che verrà costantemente riproposta, sviluppata e ribadita, e che già fin d'ora va considerata al centro della visione critica di Lewis. Nella «parentesi», s'intende, ci sono Shakespeare e gli elisabettiani, Milton e Pope: e se Lewis tenderà a ignorare quest'ultimo, con gli altri due fenomeni, almeno, sarà pure costretto a fare i conti — e lo farà con un misto di insofferenza e disagio, ricorrendo a tutta la propria dottrina e capacità dialettica per darne conto senza compromettere la propria costruzione ideale. Restio e impacciato di fronte al teatro, già in un saggio di *Rehabilitations* Lewis identifica il metodo poetico di Shakespeare e degli elisabettiani con il metodo della «variazione» — l'accumulo e l'accavallarsi delle immagini come mere o insistenti variazioni di una medesima idea o motivo, come continuo processo

di definizione e aggiustamento del concetto còlto nel suo farsi — contrappo-  
nendolo al metodo della costruzione sinfonica di un Milton, erede dei classici.  
Lo splendore di Shakespeare non sfugge a Lewis, ma già si direbbe che nel-  
l'idea stessa della «variazione» come principio poetico — di estremo interesse  
per noi moderni — è implicita o supposta la mancanza di un centro, di un  
mondo che possa prestarsi alla costruzione organica. È accaduto, secondo  
Lewis, qualcosa che ha compromesso una preesistente unità.

Così quando nel 1942 egli pubblica *A Preface to Paradise Lost* — forse  
la sua opera critica meno riuscita — affrontando il problema del grande poema  
epico-religioso di Milton, Lewis lo fa con un bagaglio di preconcetti e di  
volontà polemica che ne inficiano la validità. La volontà polemica è nei ri-  
guardi della svalutazione contemporanea di Milton (oggetto com'è noto di  
due celebri stroncature di T.S. Eliot e di F.R. Leavis), ma si traduce in una  
difesa e rivalutazione di Milton su basi moralistiche. Mai come in questa  
opera Lewis contravviene alla propria concezione di una letteratura indipen-  
dente dalla sua utilità o utilizzazione etico-morale, per presentarci un mo-  
dello di poesia imbevuto di religiosità e spiritualità ortodossa (e la coincidenza  
delle date con la fase maggiore dell'«apologeta cristiano» fornisce forse una  
spiegazione). Di Milton, Lewis sa illustrare da par suo anche il valore lette-  
rario — il metodo di costruzione sinfonico e lo stile sublime precipuamente  
adatti ad esprimere gli spazi e i silenzi, le angosce e le esaltazioni della di-  
mensione spirituale e metafisica — e ne chiarisce certi presupposti neopla-  
tonici di notevole importanza. Così, nei magistrali capitoli iniziali, dedicati  
ad una breve e illuminante delineazione degli sviluppi dell'epica, Lewis opera  
una rivelatrice distinzione fra il soggetto, i fini e i mezzi dell'epica primaria  
(Omero, *Beowulf*) e quelli dell'epica secondaria (Virgilio, e seguaci moderni),  
nella quale appare il concetto di finalismo etico-politico e della grandiosità  
del tema connesso allo stile sublime. Ma questa parte di indubbio valore serve  
poi ad un fine polemico ed apologetico estraneo o sovrimposto, ad una forma  
di moralismo persino spicciolo che riduce *Paradise Lost*, com'è stato detto, a  
un *tract for the times*, pietra di paragone fra ortodossia ed eresia che sembra  
coinvolgere, accanto al piano teologico, anche quello critico. Simili deleteri  
sconfinamenti accadevano anche ad Eliot (nel caso, ad esempio, di D.H.  
Lawrence): e, come in quel caso, ad esserne inficiata è la validità del discorso  
critico.

Una volontà polemica — ma svolta in senso piú strettamente letterario —  
pervade l'opera critica di Lewis che può stare alla pari con *The Allegory of  
Love*: la sua monumentale e ammirevole *English Literature in the Sixteenth  
Century, excluding drama*, elaborata su un precedente ciclo di conferenze e  
pubblicata nel 1954 come terzo volume della storia della letteratura inglese

di Oxford. Lewis scende con il meglio di sé — il gusto dello scrittore, lo scrupolo documentario, l'enorme dottrina, la lettura esauriente e meditata di infiniti testi — ad affrontare l'inquietante fenomeno del Rinascimento, il periodo in cui va delinendosi la dolorosa rottura con l'ordine e l'unità medievali. E lo affronta con cura infinita, ma con altrettanta, recisa predisposizione a negarlo, o per lo meno a ricondurlo, nei limiti del possibile e talvolta oltre quei limiti, nell'alveo di una ininterrotta continuità di tradizione con il Medioevo. « *Credo di aver dimostrato che il Rinascimento non c'è mai stato in Inghilterra — avrebbe detto — o, *alternativamente*, che se c'è stato, non ha avuta alcuna importanza* ».

Anche se J.A.W. Bennett ha ragione a sostenere che il libro di Lewis viene a « liberarci dal sortilegio di un Burkhardt o di un Addington Symonds e a impugnare la facile antitesi di un Medioevo fantastico e fideistico contrapposto ad un Rinascimento logico e di liberi pensatori », c'è in esso — come nell'asserzione suddetta — una voluta sforzata di toni e un impulso di sfida. È noto, anche al di fuori degli studi di Lewis, come fra Medioevo e Rinascimento inglese ci sia molta maggiore continuità storico-letteraria, dovuta sia all'estendersi di una attiva tradizione medievale fino a tutto il Cinquecento, sia al ritardo con cui, anche a causa della Riforma e dello scisma anglicano, il Rinascimento europeo giunge in Inghilterra. Esso vi giunge, inoltre, nella sua fase matura, manieristica, prebarocca, già quasi in dissoluzione, attuando quindi quella singolare sutura, mistura e simbiosi fra elementi tardo-medievali e manierismo che si ritrova precipuamente nei drammi di Shakespeare o nella poesia di John Donne e dei primi poeti « metafisici ». Come dice Lewis, « in effetti, noi abbiám cominciato a ritornare al Medioevo prima ancora di esserne emersi ». Ne dan ragione fatti geografici e politici, dall'assolutismo monarchico dei Tudor al nazionalismo guardingo e aggressivo del periodo elisabettiano, dall'incidenza delle lotte di religione alla presenza di quel concetto ideale di « Nordicità », contrapposta al mondo mediterraneo, sostenuto appunto da Lewis.

Oggi siamo avvertiti del pericolo di guardare, comunque, al Rinascimento come fenomeno di rottura schematica, ne riconosciamo le tradizioni magiche accanto a quelle scientifiche, il senso della limitatezza e frustrazione umana accanto alle conclamate certezze sulla dignità dell'uomo. Il discorso impostato e svolto da Lewis è però, ad un tempo, piú letterario e piú ideologico. Costatata la presenza dei grandi scrittori inglesi quasi esclusivamente negli ultimi decenni del Cinquecento, Lewis ha buon gioco a illustrare, nella prima parte del secolo, il persistere di contenuti e forme strettamente medievali, specie fra gli scrittori della tradizione scozzese (il che ci riporta ancor piú verso la Nordicità favolosa e « romantica »). Nella stessa Inghilterra degli umanisti, cosí impegnati dalle controversie religiose piú allo studio critico dei testi bi-

blici che dei classici letterari, i frutti artistici si fan lungamente attendere o troppo spesso deludono: prima dell'«età dell'oro» elisabettiana c'è l'età grigia di stanchi innovatori o rifattori, privatisi di una tradizione, d'un linguaggio e di un centro, e incapaci di dominarne dei nuovi.

Chi lascia la via vecchia per la nuova..., sottintende Lewis. Per loro fortuna, anche fra gli scrittori « aurei » l'abbandono non è mai completo: l'*Arcadia* del Sidney è a mezza strada fra decorativo *romance* medievale ed epica, la *Fairie Queene* di Spenser è fiore tardo e conclusivo della tradizione allegorica e cavalleresca, Thomas Hooker dà meravigliosa descrizione dell'armonico e unitario modello dell'universo medievale, Shakespeare stesso presenta significativi agganci con quella visione. Gli esempi, in un libro fittissimo e ragionatissimo, si potrebbero moltiplicare, ma perdendo nella sinossi molta della loro efficacia. Ciò che conta è l'atteggiamento di fondo che permette quei risultati, presente continuamente fra le pieghe del discorso e compiutamente espresso nel capitolo introduttivo — ad un tempo manifesto e sfida — significativamente intitolato « New Learning and New Ignorance ».

Assunto dal Lewis è che noi guardiamo al Rinascimento con gli occhi e gli strumenti imposti dal Rinascimento stesso, ereditati dalla tradizione letteraria (e accademica) in cui esso stesso si esprime e che ha in esso i suoi presupposti, vedendone e valutandone i fenomeni alla luce e sulla base della loro rilevanza rispetto agli sviluppi futuri. Ma compito proprio dello storico letterario è, per Lewis, non di interessarsi alle idee che si siano in seguito rivelate proficue, bensì di illustrare e porre l'accento su quelle che siano apparse importanti nel loro tempo: secondo la sua immagine, occorre persino sforzarsi di « vedere l'uovo come se non si sapesse che diventerà un uccello ». L'immagine è pertinentissima: Lewis cerca di cogliere l'unità statica, la rotonda perfezione del momento storico prima che ne scaturisca, rompendola, l'uccello dell'inquietudine, libero e svolazzante su terreni ignoti, in direzioni eccentriche.

Rifiutando il punto di vista moderno perché condizionato dal suo oggetto, Lewis si pone per così dire a monte del fenomeno, contempla il Rinascimento dall'alto del Medioevo. Sfugge così ai pericoli del condizionamento attuale, ma si pone nell'esatta posizione per cogliere, dall'alto del passato, molta più continuità e unità nel fenomeno. È ovvio che lo spostamento di prospettiva si risolve in una forma diversa di condizionamento — parzialmente proficuo in senso oggettivo, ma soprattutto consona alla natura degli interessi e alla volontà polemica di Lewis. Così, nel capitolo introduttivo, egli vede la « nuova scienza » soprattutto come « nuova ignoranza », e la presunta ignoranza del passato come fertile presenza culturale. Se la nuova astronomia rinascimentale porterà alla perdita della concezione geniale ed animistica della Natura, al rigetto della fantasia mitica e romantica, per tutto il Cinque-

cento vige ancora, nelle menti artistiche, la vecchia, poetica concezione tolemaica e geocentrica dell'universo. Accanto al razionalismo fomentato dal sorgere della filologia critica, vige ancora, ed anzi si rafforza, grazie agli apporti del neo-platonismo fiorentino, la cosmologia platonica, con il suo corredo di magia bianca, sincretismo, demonologia poetica. Bacone — com'è stato in seguito confermato — è « mago » prima ancora che scienziato. Le scoperte geografiche interessano meno delle fantasiose rievocazioni del mondo antico; e se i nuovi principî educativi, il rifiuto della scolastica, l'insistenza sullo stile ciceroniano e la retorica classica finiscono per avvolgere nelle nebbie di un precoce classicismo o per stroncare la fiorente tradizione latina — e vernacola — medievale, questa si riafferma contro il nuovo « oscurantismo », mantenendo inalterato il fascino dell'allegoria, il gusto enciclopedico e dell'interpretazione emblematica, del *romance* cavalleresco, del mistero e della fiaba, dell'*utile* sapientemente mescolato al *dulci*. Umanisti (e primi protestanti), secondo la nostra visuale all'avanguardia nel senso del progresso storico, combattono per Lewis battaglie di retroguardia,<sup>5)</sup> rendendo libresca e polverosa la letteratura, lottando contro l'aerea e libera fantasia, le emozioni genuine, che sono vanto precipuo del Medioevo, e che per loro fortuna riescono nonostante tutto a riasserire i loro diritti.

Sarebbe inutile insistere qui sulle chiusure mentali ed ideologiche, su enfasi e sfalsamenti di prospettiva che fanno di questo libro — almeno nella sua impostazione — un'opera volutamente a tesi, « orientata », pur nell'eccellenza di tante finissime analisi. Il libro, si direbbe, per foga polemica, vuol ristabilire un equilibrio facendo pendere tutto da un lato il piatto trascurato della bilancia; eccelle e pecca, ancora una volta, per l'ossessione, ad un tempo euristica e spirituale, di ricondurre tutto, o il più possibile, alla matrice unitaria medievale. Giacché dietro al discorso critico-filologico va manifestandosi, come talvolta in T.S. Eliot, l'amore per l'unità gerarchica, l'armonia, l'ordine umano e divino — e cioè l'ortodossia — di un Medioevo che è ad un tempo grande fenomeno storico-letterario e dimensione spirituale dell'animo.

Nella sua prolusione a Cambridge, nello stesso anno 1954, significativamente intitolata *De Descriptione Temporum*, Lewis assumeva apertamente la posizione del sopravvissuto in un mondo che lo lasciava sgomento, e si sarebbe descritto come ultimo rappresentante e difensore del « vecchio ordine occidentale ». Come parlare di *renascentia* — sembra essere qui la domanda implicita di Lewis — se la letteratura s'impolvera e si frange, se ne deriva non la mera « dissociazione della personalità » di cui parla Eliot, ma la dispersione spirituale dell'uomo, la sua lontananza dal centro, il conseguente sgomento di fronte allo spazio vuoto e ad un infinito che l'immaginazione non sa più organizzare magnificamente come nel Medioevo?

La fisionomia letteraria e spirituale di quel mondo è esplorata e descritta da Lewis in una serie di lezioni — prelegomeni allo studio della letteratura medievale e rinascimentale — pubblicati nel 1964 col titolo di *The Discarded Image*: l'immagine scartata, abbandonata. I presupposti filologici, si direbbe, di queste sue ricerche sono raccolti in un'opera resa possibile solo dalla sua vastissima dottrina, *Studies in Words* (1960), che attraverso l'analisi delle accezioni semantiche e delle implicazioni filosofiche di varie parole-chiave,<sup>6)</sup> chiariva i frequenti e possibili errori di interpretazione che oscurano o compromettono la nostra comprensione del passato. A quest'opera faceva seguito, nel 1916, un libro minore, più disteso, di grazia sovrana, *An Experiment in Criticism*, in cui Lewis esaminava la possibilità di una critica che stabilisse il valore letterario di un libro dal *tipo* di lettura che esso rende possibile. Il tipo di lettura reso possibile dall'opera artisticamente inferiore sarebbe quello dei « più », ossia quello che ne ricerca l'utilità immediata ovvero filosofica e morale, « l'evento », il mero esercizio di stile, il riflesso biografico o la verità e la filosofia della vita, la « visione del mondo » o l'evasione consolatoria: laddove, essendo l'opera riuscita un oggetto artistico oltre che un veicolo di significato, un *Poema* oltre che un *Logos*, la lettura dei « meno » ne coglie il valore abbandonandosi in primo luogo ad una ricezione immaginativa, procedendo poi a coglierne i principi costitutivi e architettonici, la rilevanza globale dello stile e della tecnica, dei valori ritmici e fonici, per ricavarne non un'utilità pratica o una visione della vita, ma un arricchimento della consapevolezza, una trascendenza dell'io.<sup>7)</sup>

L'esasperato problema dell'io, ancora una volta, è di oggi: non si porrebbe in quella visione armoniosa dell'universo che è grandiosa costruzione e vanto del Medioevo, e a cui si ritorna, seguendone il cammino, con Lewis. Il suo Medioevo non è quello di E.R. Curtius né quello di Auerbach (le cui opere Lewis sembra aver ignorato, non ponendosi problemi come quelli del *sermo humilis* o del nuovo pubblico letterario, delle forme retoriche o della distinzione degli stili): è un Medioevo eminentemente fatto di libri, legato, per le idee costitutive, al passato greco-latino, e per lo spirito e il tono alla matrice barbarica, ossia germanica e « nordica ». Non è tanto il Medioevo delle ballate, dei *romances* o della lirica — visti come momenti di evasione e salutare vacanza dello spirito — quanto il Medioevo sistematico che ha la sua culminazione nella *Divina Commedia* e nella *Summa* di Tomaso d'Aquino. In *The Discarded Image* viene subito precisato che l'uomo medievale non è già viandante o sognatore, ma costruttore di sistemi, retto dall'impulso a dare organizzazione formale alle proprie turbolente attività. Qui, come in *The Allegory of Love*, Lewis eccelle nella delineazione della continuità fra mondo classico e mondo medievale: l'impulso a sistematizzare è già fenomeno della tarda antichità, e fors'anche da questo deriva al modello medievale dell'uni-



verso la sua sublimità classica, non già « gotica ». Il modello stesso, eccetto che in Dante, non è eminentemente cristiano, tanto che viene ignorato da mistici e teologi, e solo in un secondo momento otterrà il suggello della spiritualità cristiana. Ancora una volta, per illuminarlo, Lewis si pone a monte del fenomeno. Ma è suo merito renderci avvertiti di come descrizioni dell'aldilà presenti in Platone o Cicerone abbiano notevole rilevanza per le varie trattazioni medievali che giungono fino a Dante; nel *Somnium Scipionis*, influente in tutto il Medioevo, grazie anche al commento di Macrobio, per la cornice del sogno e della visione, è già presente l'ascesa alle sfere celesti; così nel IX libro della *Pharsalia*. Nella *Tebaide* di Stazio è la personificazione di dea Natura cui è dovuto il passaggio dal caos al cosmo; dal *De Deo Socratis* di Apuleio derivano i demoni o folletti, intermediari fra uomo e dèi, che saranno ripresi dalla teologia platonica; dal neo-platonismo dei primi secoli, sviluppati parallelamente, e talvolta in aperta sfida, al Cristianesimo, deriva il concetto di una cosmologia monistica, il principio della Triade e della pienezza, della scala gerarchica e delle corrispondenze fra i piani della creazione. È un sistema geocentrico, ma non antropocentrico, dell'universo che si va formando, già espresso embrionalmente nel *Timeo*, che si ritrova in Alano di Lilla, nei poeti filosofici della scuola di Chartres (e qui si entra nel vivo di *The Allegory of Love*); Macrobio dà sistemazione alla teoria geografica delle cinque zone e a quella dei quattro elementi, alla teoria dei sogni, che si ritrovano in svariati scrittori medievali. Il sistema etico risale a Cicerone; quello delle nove gerarchie celesti si ritrova espresso nel Pseudo-Dionigi; l'influentissimo Boezio, nel *De Consolatione Philosophiae*, procede su basi neoplatoniche. La teoria dei « cieli » che ruotano attorno alla terra spinti dal *Primum mobile* (a sua volta mosso dall'amore di Dio), ciascuno dei quali retto da una « intelligenza »; la teoria dell'uomo come microcosmo che ripete in sé il macrocosmo, costituito di quattro elementi la cui preponderanza dà luogo ai quattro umori fondamentali, dotato di tre anime, cinque sensi esteriori e cinque interiori: tutto questo, staccandosi dalla matrice classica, si compone nel Medioevo in una visione organica, unitaria e perfetta dell'universo, particolarmente familiare a noi lettori di Dante.

Di questa immagine o modello, dopo averne chiarite le componenti culturali, Lewis si diletta al pari (o forse più) dei sistematori medievali: la vive in sé come esperienza emotiva prima ancora che intellettuale, finisce per vederla come immagine eminentemente poetica, immaginativa più che meramente intellettuale, come sogno e canto dell'anima in armonia col cosmo. È la perfezione, la pienezza del modello ad affascinarlo; egli vibra all'unisono, preso dalla musica delle sfere celesti che si ripercuote nell'animo. Allegrezza e gaudio si ripropongono in lui come per i poeti medievali che mostrano completa fiducia e abbandono a quel sistema, e che lo realizzano concretamente

nelle loro opere consapevoli di aggiungere solo bellezza esteriore, formalismo, evidenza a ciò che è già lì, preesiste all'atto poetico, chiede soltanto di essere cantato.

Di qui l'angoscia di Lewis — analoga a quella di Pascal dinanzi all'infinito che appare vuoto — di fronte a un mondo che si è disfatto di quell'immagine sostituendovi modelli meccanicistici o addirittura probabilistici, la sua avversione ad un Rinascimento almeno in parte colpevole della distruzione. Si chiarisce del pari la vera matrice del suo concetto di impersonalità e oggettività dell'artista: è quella del poeta — nel senso di artefice, artiere, *maker* — medievale, che non mira alla creazione originale, e tanto meno all'espressione di sé, quanto a contribuire col suo umile tocco all'ordinamento o all'evidenza plastica, concreta, del preesistente modello.<sup>8)</sup>

L'estesissima, minuziosa dottrina eccelle nella delineazione delle origini e delle componenti culturali del modello: ma il di sotto vibra l'adesione spirituale, la gioia mentale del riconoscimento, l'amore. Negli *Studies in Mediaeval and Renaissances Literature* (raccolti postumi nel 1966) Lewis persegue le diramazioni o attuazioni poetiche del modello — spaziando da un'analisi delle origini letterarie delle leggende arturiane a uno studio delle similitudini dantesche, dall'esame di quel gioiello tardo-medievale che è la *Morte Darthur* di Malory<sup>9)</sup> a un saggio su « Immaginazione e pensiero nel Medioevo », soffermandosi infine su Edmund Spenser, poeta rinascimentale che ricrea la tradizione medievale del *romance* cavalleresco e dell'allegoria, nutrito di neoplatonismo medievale e cortese prima che rinascimentale, precursore, per la musicalità del verso e la sfarzosità degli addobbi, del Romanticismo.

A Edmund Spenser, poeta amatissimo di Lewis perché esempio emblematico della continuità medievale nel Cinquecento, tempra di moralista cristiano e al tempo stesso *romancer* di altissima scuola e tradizione arcaica, tutto preso dal gusto del magico e dell'avventura, dell'atmosfera fiabesca, elusiva e senza tempo che è del Medioevo come del Romanticismo medievaleggiante, è dedicata l'ultima opera critica del Lewis, *Spenser's Images of Life* (uscita postuma nel 1967 sulla base degli appunti per i suoi corsi universitari).

Quintessenza dello spirito « gotico », Spenser rappresenta per Lewis la grandiosa consumazione del Medioevo in pieno Rinascimento, e la proiezione verso il Romanticismo al di sopra dello spregiato Rinascimento: diventa emblema del suo ideale letterario. L'ultimo suo libro esige per Spenser l'abbandono fantastico, ma anche l'attenzione per tutta quella serie di contrasti morali su cui è imperniata la sua massima opera, la *Fairie Queene*, e che nella loro antitesi dialettica portano ad un'affermazione di vita e di sanità spirituale. Alla casa di Busirane, frutto dell'artificio, si contrappone il Tempio di Venere, emblema dell'amore maturo e civile, in cui arte e natura sono in perfetta simbiosi; alla Pergola della Felicità, spuria e artificiosa, si contrap-

pone il Giardino di Adone, e nel concetto del sano e perfetto amore coniugale Lewis vede la culminazione etica e spirituale, oltre che artistica, del poema. Il male è, qui come nel Medioevo, malattia, debolezza, mancanza, non ha né può avere valore positivo: e il trionfo del bene è trionfo della gaiezza e del sano operare, della vitalità, dell'amore responsabile e maturo. Il libro di Lewis abbonda di delucidazioni critiche del poema, ma in questo si raccoglie il suo intimo significato: un inno all'universo, alla vita e al bene pari a quello che gli sembra trasparire dal poema.

Già nel lontano 1922 Lewis aveva esordito con uno scritto su Spenser: *questo* Spenser è il punto di partenza e di arrivo della sua attività critica, così com'è il punto d'arrivo di *The Allegory of Love*. *The Allegory of Love* è, a sua volta, il punto di partenza di Lewis nel suo lungo itinerario critico al Medioevo. Concepito in un periodo in cui la ragione letteraria, pur senza escluderla, non è stata ancora sopraffatta dalla ragione spirituale, è il segno precoce di una vocazione, introduzione letteraria ed immaginativa ad un mondo che solo in seguito avrebbe vibrato per Lewis d'un richiamo extraletterario. Ha già in sé, per squarci e illuminazioni, elementi anticipatori della futura ossessione di Lewis per il Medioevo come mondo spirituale e dimensione dell'animo. Ma come resta esente dai difetti dell'eccesso o dell'idiosincrasia, così costituisce, indipendentemente dalla sua posizione nell'itinerario del critico, una delle più solide, sorprendenti e proficue disamine che ancor oggi si abbiano di quel periodo.

L'interesse iniziale scaturiva dal paradosso della poesia amorosa medievale, che nonostante il suo carattere raffinato e spirituale, si indirizzava alla « donna d'altri », celebrando una sorta di rito poetico dell'adulterio. Infiniti sono stati, come si sa, i tentativi di spiegazione di simile fenomeno: da quello sociologico, che lo connette alle istituzioni del sistema feudale, a quello dell'eresia — o per converso, dell'ortodossia — religiosa, dalla teoria dell'« ostacolo » che rendendo irraggiungibile l'oggetto crea la necessaria tensione del desiderio, fino al concetto di una esclusiva letterarietà del fenomeno, costruzione intellettuale che nulla ha a che vedere con la realtà dei fatti.<sup>10)</sup>

Occorre subito specificare, anche a scanso di equivoci, che in *The Allegory of Love* non solo Lewis non propone una sua teoria al riguardo, ma nemmeno indirizza la sua indagine al *concetto* dell'amore medievale: se ne serve come punto di partenza. Un libro come quello di Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, cui si potrebbe pensare di ricorrere per analogia, e che Lewis stesso recensì al suo apparire, oltre che sfrenatamente « speculativo » nelle parti storiche e « manifest nonsense », a suo giudizio, nel riferirsi all'eresia albigea, doveva apparirgli in sostanza inutile. Il filo della sua ossessione era l'allegoria, prima che l'amore: la capacità di percezione e rappresenta-

zione allegorica in sé, nella sua formazione storico-letteraria, e solo in terzo luogo in quanto applicata allo stato psicologico e mentale dell'amore. Lo stesso interesse iniziale per la lirica d'amore cortese passava in secondo piano rispetto all'interesse per la *narrativa* amorosa cortese e alla sua possibilità di estrinsecazione della realtà psicologica grazie alla forma dell'allegoria.

Non solo: il modo allegorico di rappresentare l'amore finisce per colorarlo di finalità etiche, o per predisporlo a tale finalismo. Lewis citava con soddisfazione la conclusione morale cui giungeva De Rougemont nel suo libro: « l'amour cesse d'être un démon quand il cesse d'être dieu ». In *The Allegory of Love* quasi mai l'amore è visto come *démone* o demone, bensì come *gentillesse* ed esaltazione dell'animo, e benché originariamente il suo oggetto sia la donna altrui, la culminazione dell'itinerario medievale sarà proprio nel senso dell'amore matrimoniale celebrato nella sua pienezza di sentimento e di vita. Sia la strada dell'allegoria che quella dell'amore — e questa in grazia di quella — portano cioè, conseguentemente, a Spenser come conclusioni e traguardo.

Questo per l'indirizzo generale: ma *The Allegory of Love* offre ben più complessa ricchezza di lettura. Il fenomeno dell'amore cortese quale appare in Linguadoca nell'XI secolo è il punto di partenza. L'emergenza della « specie romantica dell'amore » non sembra riconducibile né a fonti classiche né a origini cristiane o germaniche, ed è forse destinata a rimanere questione insoluta. Ma se due delle sue caratteristiche — umiltà e cortesia — si riconnettono alla situazione feudale, le altre due — amore adultero e religione d'amore — possono riconnettersi da un lato all'idea medievale che esclude l'amore dal matrimonio, dall'altro all'influsso ovidiano, alla trasposizione dell'emozione religiosa sul piano terreno, e in terzo luogo ad una forma di implicita o esplicita forma di rivalità e parodia rispetto alla religione vera e propria. Se la concezione provenzale dell'amore si sviluppa nel senso di una conciliazione fra amore terreno e amore spirituale nella tradizione dello Stil Nuovo culminante in Dante, al Nord tende ad innestarsi nella tradizione ovidiana. Di qui, nei poeti narrativi francesi del XII secolo, precipuamente nel Chrétien de Troyes del *Lancelot*, l'importanza che assume la religione d'amore, che nel *De Arte Honeste Amandi* di Andrea Cappellano trova la propria complessa sistemazione teorica nel senso preciso della direzione extramatrimoniale e della segretezza, del parallelismo completo — a volte vera e propria rivalità — con la religione vera e propria, se è vero, come dimostra Lewis, che la tentata conciliazione di Andrea Cappellano lascia aperta la disparità dei due piani.

Ma la religione d'amore — e qui è il punto focale, e fors'anche geniale, di Lewis — e lo stesso concetto romantico-cortese dell'amore, pur inserito nella narrazione oggettiva di fatti ed avventure, porta in primo piano l'esi-

genza di una descrizione e analisi degli stati mentali, emotivi, interiori dei personaggi coinvolti. È a questo punto che scatta la molla dell'allegoria: l'allegoria come mezzo per rendere possibile la *concretezza di un'analisi introspettiva*, il soggettivismo nell'ambito di un'arte e di una cultura eminentemente oggettive.

Nel secondo, trionfante capitolo — indubbiamente il più originale, sottile ed avvincente del libro — Lewis si applica quindi ad illustrare la genesi e gli sviluppi, dalla tarda antichità classica, del modo di rappresentazione allegorico. Oggi noi non accetteremmo più la sua distinzione fra simbolismo come modo di pensiero e allegoria come modo d'espressione, anche se essa serve a Lewis per insistere sulla concretezza rappresentativa dell'allegoria.<sup>11)</sup> Ciò che importa è che l'origine dell'allegoria come modo d'espressione viene magistralmente ricondotta alle personificazioni della tarda poesia latina. Nella *Tebaide* di Stazio è colto il momento in cui gli dèi della mitologia pagana si trasformano in mere personificazioni, con il corollario che personificazioni anche indipendenti dalla mitologia classica acquistano il potere di *agire* al pari delle divinità.<sup>12)</sup> Il crepuscolo degli dèi pagani diventa apoteosi delle astrazioni: ed è questo un riflesso di secoli di sperimentazione morale e religiosa — non tanto risultato del cristianesimo, quanto *modus vivendi* raggiunto fra mitologia classica e monoteismo. Le personificazioni fioriscono in un periodo di mutamento dell'esperienza morale, in cui acquista predominanza il conflitto interiore dell'individuo,<sup>13)</sup> l'idea di moralità come lotta contro le passioni — sia nell'ambito cristiano, da Agostino in poi, che in quello dei tardi moralisti latini (Epitteto, Marco Aurelio e Seneca) —, e in cui il conflitto o il dramma interiore trovano espressione tramite le metafore prima, le personificazioni e l'allegoria poi.

La *Psychomachia* di Prudenzio, con i suoi combattimenti fra Patientia e Ira, Superbia e Mens humilis, Luxuria e Sobrietas, e via dicendo, ne è esempio emblematico: e Lewis segue passo passo lo stabilirsi del modo allegorico d'espressione in una magnifica carrellata, che va da Claudiano a Sidonio Apollinare, da Ennodio a Marziano Capella (e poi da Boezio a Fulgenzio, da Fortunato a Sedulio Scoto)... Nei primi il declino degli dèi è l'inizio di una loro utilizzazione non solo a fini allegorici ma a fini fantastici e «meravigliosi», di ricchezza decorativa e di *romance*, di favola e leggenda: e nasce così il meraviglioso come *fiction* e immaginazione, il mito e il mondo dell'immaginazione romantica si svincolano da religione e rito, si predispongono all'uso che ne faranno i poeti. Nei secondi, personificazioni e allegoria servono ai fini di illustrazione filosofica e morale, passando direttamente in sermoni e omelie, mantenendo viva la «domanda» creata, e in parte soddisfatta, dall'antichità.

È questa, s'intende, una semplificazione della minuziosa e puntuale disa-

mina di Lewis, postosi ancora una volta a monte del fenomeno da analizzare, in grado perciò di illuminarlo distesamente dall'alto e di colmare quel vuoto, spesso esistente nella nostra consapevolezza culturale, fra mondo antico e letterature moderne. I poeti narrativi dell'amore non inventano l'allegoria come forma letteraria — gli viene consegnata dalla tradizione dell'alto Medioevo, vivificata intellettualmente dai poeti filosofici della scuola di Chartres. Come gli scrittori sunnominati predisponavano già molte delle convenzioni su cui si basa la poesia medievale — il mattino di maggio, il giardino, la visione o il viaggio, e via dicendo — così i poeti della scuola di Chartres (da Bernardo Silvestre ad Alano di Lilla), nutriti di platonismo, offrono l'esempio di un « naturalismo » che rivaluta la dignità e la bellezza del mondo proprio in grazia di una personificazione fra filosofica e letteraria di dea Natura, che avrà grande importanza per i poeti posteriori fino a Spenser.

Gli specialisti disserteranno sull'esattezza dell'analisi, che ha comunque il potere di render vivi e di restituirci questi poeti. A Lewis sta a cuore porre l'accento da un lato sulla reviviscenza del metodo — ché tale è diventato — allegorico, dall'altro sulla formazione di un « umanesimo », che per lui è evidentemente il *vero* umanesimo, il quale celebra un *tertium quid*, una via di mezzo fra la concezione cortese e quella religiosa della vita, fra i rigori della teologia e la sfrenatezza di corte. Qui si celebra l'amore naturale, la dignità dell'amore terreno come pienezza dell'uomo, conferendo un grado di rispettabilità e consistenza allo stesso concetto dell'amore cortese, di per sé precario ed « estraniato ». È questo, per Lewis, il punto d'arrivo di Spenser: e si comprende l'importanza che egli annette al contributo dei poeti della scuola di Chartres, che oltre tutto offrono l'esempio immediato di un'allegoria svolta in grande stile e arricchiscono di nuove figure ed idee (dea Natura, Genio) la tradizione poetica.

Si giunge così al cuore del libro di Lewis, al fulcro della sua rivalutazione letteraria del Medioevo. Nel *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris si passa dal *romance* d'amore alla piena allegoria amorosa; abbandonando l'avventura fantastica si tratta della realtà del mondo interiore, e laddove i luoghi fisici, concreti del poema si riducono a « ipotesi » romantiche, i luoghi e i personaggi che chiameremmo « astratti » servono ad una presentazione della vita reale. Campo dell'azione è il cuore della donna, e la realtà psicologica acquista possibilità di rappresentazione scindendosi in svariate personificazioni allegoriche. La scena del poema risponde alle tradizionali convenzioni formali — il mattino di maggio, il fiume, il giardino, il roseto: ma nel roseto, che rappresenta la realtà psicologica e mentale dell'eroina, si muovono ed agiscono personaggi allegorici che traducono in termini di azione concreta i diversi moti e il variare dell'animo. A parte i personaggi allegorici di per sé (come Diletto, signore del giardino, Oziosa, custode del cancello, ecc.), l'eroe

del libro è « scisso » in personaggi come Speranza, Dolcopensiero, Ragione, mentre l'eroina è « qualificata » da personaggi come Bellaccoglienza, Franchezza e Pietà, da un lato, e Paura, Onta, *Danger*, dall'altro. L'eroe è condotto nel roseto da Bellaccoglienza, ma respinto da *Danger*, scoraggiato da Ragione, aiutato da Franchezza e Pietà: coglie, grazie a Venere, un bacio, ma si scatenano allora Onta e Paura e *Danger*... L'azione del poema risulta così, per Lewis, la trasposizione in termini di evidenza concreta di una trama e di un conflitto che sono di natura essenzialmente psicologica. Guillaume de Lorris figura quasi come fondatore del romanzo sentimentale: e se Jean de Meung, nella sua furia enciclopedica e satirica, compromette quella perfetta armonia confondendone i valori allegorici, ritornando alla narrazione meramente letterale, zeppa di divulgazione filosofica e scientifica (specie dei principî della scuola di Chartres), e finendo per distruggere le basi stesse della tradizione amorosa cortese, la prima parte del *Roman de la Rose* fissa il canone ineguagliabile di una rappresentazione dell'amore che solo il procedimento allegorico rende possibile ed evidente.

I frutti e gli sviluppi si hanno nella grande letteratura medievale inglese — cui si restringe ora l'indagine di Lewis — intimamente legata alla matrice francese. Se il *Piers Plowman* di Langland è frutto particolare di un'immaginazione morale e intellettuale che sfiora la capacità visionaria, ma resta episodio a sé, legato sul piano formale alla tradizione autoctona, anglosassone, Geoffrey Chaucer, il maggiore poeta inglese del periodo, si ricollega in pieno alla tipologia letteraria fissata dal *Roman de la Rose*. Per illustrare il punto — con un procedimento che ormai ci è familiare — Lewis esula dal Chaucer che i posteri riconosceranno « maggiore », dal Chaucer dei *Canterbury Tales*, per soffermarsi sul Chaucer che i contemporanei riconobbero maestro e guida: il cantore dell'amor cortese, di ascendenza francese, appena sfiorato dagli influssi italiani di Petrarca, Dante, Boccaccio. Si perde così tutta la dimensione di Chaucer fecondo innovatore delle lettere inglesi, per esaltarne la dimensione precipuamente medievale e cortese. Sulle finissime analisi letterarie delle sue opere, il libro parla da sé: in Chaucer la concezione dell'amor cortese può esprimersi compiutamente anche al di fuori dell'allegoria, perché il procedimento allegorico di Guillaume de Lorris ha reso possibile enuclearne i termini. L'analisi dell'amore acquista autonomia, profondità psicologica e nobiltà di sentimento superando il metodo allegorico che ha aperto la via: e nell'opera maggiore del Chaucer « francese » (benché la fonte sia italiana), nel *Troilus and Criseyde*, si assiste alla culminazione del processo. Il *Troilus and Criseyde* svolge le sottigliezze del sentimento e delle motivazioni amorose in forma letteraria diretta perché l'allegoria, avendo isolato il mondo della realtà interiore, ha permesso di trattarne indipendentemente da ogni altra forma o realtà (allegoria compresa). Discostandosi dal *Filostrato* del Boccaccio da cui deriva nella misura stessa in cui si sforza il più

possibile di allineare la storia dell'infedeltà di Criseide sui precetti dell'amor cortese, l'opera rappresenta la grande storia d'amore uscita dal travaglio letterario del Medioevo. « Dal *Filostrato* per la via del *Roman de la Rose* », sintetizza Lewis; e il *Troilus and Criseyde*, recuperato, talvolta anche per eccesso, alla tradizione medievale, appare come il grande poema celebrativo, come il coronamento del sentimento amoroso provenzale.

S'intende che il recupero di Chaucer alla tradizione francese dell'amore cortese (da cui s'era partiti) risponde in Lewis alla visione di quel Medioevo nordico e romantico di cui si è detto, e rappresenta quel ridimensionamento del poeta che permette di porlo come precursore della linea ideale che, passando per Spenser e Milton, porterà fino ai Romantici. Si va già configurando la particolare visione della letteratura inglese di Lewis, nettamente contraria a quella su cui pone l'accento il Novecento sulla scia di Eliot e di Pound (la linea del Chaucer « drammatico » che ha i punti di forza in Shakespeare e negli elisabettiani, nei metafisici, in Hopkins e Browning, esulando appunto dalla tradizione romantica). Ma, per tornare al libro, restano ancora in piedi il filo, non ancora esaurito, dell'allegoria e la questione, non ancora risolta, della direzione adultera dell'amore. L'un filo servirà a risolvere anche l'altro.

I dottissimi capitoli su Gower e Thomas Usk e sulla predominanza per tutto il Quattrocento e buona parte del Cinquecento della forma allegorica, mostrano i tentativi per conciliare il codice amoroso con quello morale. In Gower, accanto all'esposizione esemplificata del codice d'amore e al gusto romantico per le avventure meravigliose, si fa strada l'idea morale della ritrattazione. La *Confessio Amantis* è, al di là di storie e leggende, e d'una parziale propensione allegorica, la storia della morte dell'amore, del risveglio dall'illusione. È la vecchiaia a guarire dall'amore, a spingere alla rinuncia e alla palinodia. In Thomas Usk si tende alla conciliazione, tramite l'allegoria, di amore cortese e amore spirituale:<sup>14)</sup> e se nel Quattrocento l'allegoria si riduce a mera cornice stereotipa, sfondo o decorazione formale di storie d'amore, applicandosi sempre più come modo d'espressione codificato a sermoni e omelie, nonché ad un trattamento della vita umana in generale (e non solo sotto la specie amorosa), essa finisce per caricarsi parallelamente di significati e valori morali. In interessantissimi scrittori di transizione come Stephen Hawes e Gavin Douglas, Lewis coglie la confluenza di allegoria amorosa e allegoria omiletica o morale: ed è tale fusione, le cui tappe sono puntualmente percorse nel libro, che si trova alla base della *Faire Queene* di Spenser, punto d'arrivo ad un tempo letterario e spirituale dell'itinerario, in cui si risolve l'inquietante dissociazione dell'amore dal suo retto coronamento.

Discendente lineare dell'epica italiana, pervaso del sentimento dell'amor cortese, il poema di Spenser rappresenta per Lewis la celebrazione dell'amore romantico *nel* matrimonio e non più al di fuori di esso, e cioè la soluzione



trionfante della divisione apparsa in Linguadoca cinque secoli prima. Delle origini italiane del poema Lewis dà ampia trattazione, per dimostrare come Spenser segua nella struttura e nello stile l'Ariosto così come Virgilio segue Omero: la sua ascendenza medievale è soprattutto di sentimento e di tono, di prospettiva e immaginazione. Impari rivale dell'Ariosto, Spenser è impregnato di meraviglioso, ma si pone verso la favola con tipica «high seriousness»; e fa, questo è il punto, programmatico ricorso all'allegoria. Sulle differenze con l'Ariosto, ampiamente illustrate qui, si è soffermato anche da noi, perfezionandone il quadro, Mario Praz: e se il gusto spenseriano per tornei e *pageants*, trionfi e processioni, più che nel Rinascimento ha le sue radici nella tradizione autoctona e popolare dell'Inghilterra elisabettiana, a questa tradizione risale anche il gusto per la costruzione allegorica. La «protratta allegoria» di Spenser, com'è noto, è di carattere morale, filosofico, politico e religioso, e Lewis ne illustra compiutamente il significato in ciascun libro del poema: ma ha ragione ad avvertire che è per lo più qualcosa di sovrimposto alla narrazione, che tanto più si apprezza quanto meno ci si preoccupa del significato allegorico. Ma non è tanto *questa* allegoria a costituire elemento distintivo e risolutore: è l'allegoria degli stati amorosi e delle condizioni dell'essere, che Spenser eredita dalla tradizione medievale.

Come già si è accennato, per Lewis il poema è costruito su una serie di contrasti e contrapposizioni allegoriche (che noi magari a questo punto chiameremmo simboliche), fra il regno della Luce e quello della Tenebra, fra Vita e Morte, Amore e Odio, Busirane e Venere, la Pergola della Felicità e il Giardino d'Adone, fra arte e natura, bene e male. Ora le contrapposizioni non solo si risolvono, ciascuna, nel senso del bene e della Natura, ma appaiono aspetti complementari di un'unica realtà positiva che si manifesta in forme antitetiche: e la soluzione dell'apparente dualismo coinvolge anche il fenomeno centrale dell'amore. Se il nucleo del poema sono i libri III e IV, che celebrano la Castità e l'Amicizia, in essi si raggiunge l'ultimo stadio della storia dell'amor cortese, ossia l'amore legittimo e maturo (che così va inteso, medievalmente, il termine Castità) che trova coronamento nel matrimonio in esplicita *opposizione* all'amore cortese. Il *romance* del matrimonio sconfigge il *romance* dell'adulterio da cui pure scaturisce: la natura — che è poi la dea Natura medievale, che soprassiede alla generazione — trionfa dell'amore cortese sottoponendolo ai propri eterni fini e accogliendone la componente romantica nel matrimonio.

Il poema diventa così espressione celebrativa dell'immagine della vita, gioioso inno alla natura, esaltazione dell'amore ricondotto al suo oggetto genuino. Ciò avviene, ancora una volta, in grazia dell'allegoria — che suggella così fertili sponsali con un'ormai diversa, e più alta, forma d'amore. Il discorso critico giunge così ad una conclusione sia nel senso dell'analisi letteraria che

della ricerca spirituale: e questo secondo aspetto acquista sempre maggior rilievo nella seconda parte dell'opera. La «sanità mentale» di Spenser è un punto d'arrivo, culminazione di un processo sia letterario che spirituale — ci salva «dalla catastrofe di un Rinascimento troppo radicale». Ritorniamo — o meglio ci avviamo — all'ossessione di Lewis. Ma è per ora conclusione appena accennata di un libro affascinante, in cui erudizione, gusto enciclopedico, scrupolo filologico e grande capacità di apprezzamento poetico ci rivelano una memorabile immagine letteraria del Medioevo, ci scoprono dimensioni e continuità insospettite, ci accostano a poeti fatti magistralmente rivivere nel loro contesto. Il desiderio genuino della comprensione precede, nell'eccellenza dei risultati, la volontà apologetica.

SERGIO PEROSA

<sup>1)</sup> Così avrebbe scritto Lewis in una lettera del gennaio 1951: «A che pro tenersi al corrente con la scena contemporanea? Perché si dovrebbero leggere autori che non piacciono per il motivo che vivono nel nostro tempo? Tanto varrebbe leggere quelli che fanno lo stesso lavoro o hanno gli stessi capelli tinti o lo stesso reddito o le stesse misure toraciche». Nel *syllabus* approntato per l'università di Oxford si arresta lo studio della letteratura al 1830, con la paradossale affermazione: «C'è intrinseca assurdità nel rendere la letteratura corrente oggetto di studio accademico, e lo studente che vuole l'assistenza del *tutor* per leggere le opere dei contemporanei tanto varrebbe che chiedesse l'aiuto di un'infermiera per soffiarsi il naso» (*Rehabilitations*, p. 91); e Nevill Coghill ci riferisce che «era motivo di gaudio per lui non trovare in Shakespeare alcun uso della parola *modern* che non fosse carico di spregio».

<sup>2)</sup> Si tratta di opere come *The Problem of Pain* (1940), *Beyond Personality* (1944), *Miracles* (1947), *The World's Last Night* (1960) e come le *Letters to Malcolm* (1964); il volume delle trasmissioni radiofoniche ha il titolo *Mere Christianity* (1952).

<sup>3)</sup> I due testi della ricerca di Henry Adams sono *Mont-Saint-Michel & Chartres* (1905) e *The Education of Henry Adams* (1907, in ediz. ital. presso Adelphi, a cura di V. GABRIELI).

<sup>4)</sup> Così si legge, nello stile immaginifico e idiosincratico di Lewis: «Quando si ritiene che il cacciatore crei la selvaggina, e quando le qualità della cacciagione che mi vien messa davanti vengono attribuite al cacciatore e per nulla a Pan, quando mi si consiglia di mangiare non perché si tratta di buon cibo secondo le regole universali della nutrizione umana, ma perché così potrò conoscere meglio il cacciatore, è a questo punto che devo dire schiettamente ai miei ospiti che non sanno né come nutrire un uomo né come riverire gli dei». E ancora: «Le finestre si mettono non perché si possa studiarle, ma piuttosto perché si possano dimenticare. E se si scopre che si è costretti a badare al vetro piuttosto che al paesaggio, allora o la finestra o l'occhio sono difettosi». — Va comunque avvertito, qui e per i resoconti che seguono, che le minuziose, puntuali e agguerrite analisi di Lewis perdono molta della loro forza dialettica nel riassunto.

<sup>5)</sup> L'umanesimo è per Lewis in sostanza disumano, e come tale causa «un danno immenso»: Helen Gardner gli rimprovera di non aver colto, nell'isolamento spirituale ed anche accademico in cui lavorava, il ruolo centrale di un figura come quella di Erasmo e di aver trascurato il significato della nuova retorica e della nuova didattica per gli scrittori del periodo «aureo».

<sup>6)</sup> Si tratta di gruppi di parole come *kind-physis-Natura-nature*; *sad* e *satis*; *wit* (e connessi); *free-liber-frank-liberal*; *sense-sentire-sententia-sensus-sensible*; *world-terra-orbis-saeculum-mundus*, ecc.

<sup>7)</sup> Il discorso impostato da Lewis è naturalmente sottilissimo. Stabilito che l'opera letteraria è e *significa* al tempo stesso, dopo aver fra l'altro illustrato varie distinzioni fra tipi di fantasia e di realismo, di «verità» e «probabilità ipotetica», di *escape* ed *escapism*, Lewis procede alla constatazione che «è solo in quanto *Poema* che un *Logos* [cioè un significato] diventa opera letteraria», per porre l'accento sul necessario apprezzamento dei valori compositivi e architettonici anteriormente alla questione del significato. In tal modo egli supera la questione — sollevata ad esempio da T. S. Eliot — del *belief*, ossia dell'accettazione o meno del significato: «il segno di una lettura strettamente letteraria... è che non occorre credere o approvare il *Logos*», tanto più che la letteratura stessa, come già il poeta, è semplice «porta» o «finestra» sul mondo. La letteratura «è *connaître*, non *savoir*; è *erleben*», e in grazia di essa noi possiamo vedere, arricchendo la nostra consapevolezza, con occhi altrui: «l'esperienza letteraria sana

la ferita, senza minare il privilegio; dell'individualità»; leggendo si trascende se stessi nel momento in cui si è massimamente se stessi. Non occorre aggiungere che l'opera di Lewis abbonda di profonde intuizioni e di qualche notevole idiosincrasia e punta polemica: non solo contro la « lettura critica » fatta precedere e non seguire alla ricezione emotiva e intellettuale, ma contro l'intrusione del lettore al pari di quella del poeta, contro la critica valutativa, prescrittiva, militante o « vigilante » e, s'intende, contro la poesia contemporanea che, discostandosi dal *Logos*, si avvicina alla condizione cifrata della « partitura » di segni.

<sup>8)</sup> Così in una lettera del febbraio 1943: « Il termine "creazione" applicato alla paternità di un'opera umana mi sembra assolutamente fuorviante. Noi ri-sistemiamo elementi che Egli ci fornisce. Non c'è vestigio di vera creatività *de novo* in noi... Scrivere un libro assomiglia molto di meno alla creazione che piantare un giardino o generare un figlio; in tutti e tre i casi noi entriamo come *una* delle cause in una corrente causale che opera, per così dire, per suo conto. Non vorrei che fosse altrimenti. Se si potesse veramente *creare* in senso stretto, non troveremmo di aver creato una sorta di Inferno? ».

<sup>9)</sup> L'opera di Malory appare significativamente a Lewis, com'egli spiega in una lettera del settembre 1955, « simile ad una vecchia cattedrale inglese a cui diverse generazioni hanno contribuito con molti stili diversi, in modo che l'effetto totale non è stato previsto da nessuno e si deve considerare qualcosa a metà fra un'opera d'arte e un'opera di natura ». È questa l'idea fondamentale della sua visione dell'arte medievale. Quanto alle similitudini dantesche, Lewis distingue quelle di tipo virgiliano (di carattere illustrativo, spesso usate per introdurre il pathos), quelle intese a introdurre elementi di realismo per soddisfare il gusto popolare, quelle di carattere psicologico, e infine quelle che presentano cose legate non dalla mera analogia poetica, ma da una profonda analogia, o persino identità, filosofica (come nel *Paradiso*, xxviii, 118 e xviii, 58).

<sup>10)</sup> Lewis stesso sembra propendere, nel libro, per la teoria dell'amore cortese come fenomeno essenzialmente letterario; nelle pagine conclusive del suo libro *The Four Loves* (1960) modificherà questa sua opinione sul carattere meramente letterario della passionalità cortese.

<sup>11)</sup> In una lettera del dicembre 1958, Lewis avrebbe chiarito ancor meglio questo suo concetto dell'allegoria: « Per allegoria io intendo una composizione — sia pittorica che letteraria — in cui realtà immateriali vengono rappresentate con oggetti fisici inventati: ad es. l'immagine di Cupido rappresenta allegoricamente l'amore erotico (che in realtà è un'esperienza, non un oggetto che occupi una data area di spazio), oppure, in Bunyan [l'autore secentesco del *Pilgrim's Progress*], un gigante rappresenta la disperazione... L'immagine di Bunyan del Gigante Disperazione non scaturisce affatto da una ipotesi [supposal]. Non è una supposizione ma un fatto che la disperazione può catturare e imprigionare un'anima umana. Ciò che è irreali (fittizio [fictional]) è il gigante, il castello e la caverna ». Si veda sotto a proposito del *Roman de la Rose*.

<sup>12)</sup> Il dio Marte non ha giustificazione mitologica nella *Tebaide*, e interviene come movente dell'ira e della guerra; Bacco compare come personificazione dell'ubriachezza, e così nel libro x e xii appaiono le personificazioni di Virtus e Clementina, mentre nell'xi c'è già la lotta allegorica fra Pietas e Natura.

<sup>13)</sup> Nell'*Etica* aristotelica, l'uomo buono è esente dalle tentazioni, e non ha importanza il conflitto interiore: sintomo di virtù è anzi l'assenza di sforzo.

<sup>14)</sup> Nel suo *Testament of Love* (importante perché in prosa), vien detto esplicitamente che l'eroina, Margaryte, « indica la grazia, il sapere, o la saggezza di Dio, ovvero la santa chiesa »: nel suo caso, come nel caso della Beatrice dantesca, si tratta ad un tempo dell'amore terreno e dell'amore divino.

## RASSEGNE

### *SUPERAMENTO DEI MITI NELLA STORIOGRAFIA DELLA GUERRA 1915-18*

Ha scritto recentemente Giorgio Rochat<sup>1)</sup> che «soltanto oggi, a mezzo secolo di distanza, comincia la storiografia della grande guerra», e ciò perché «d'ora in poi, sulla guerra ci saranno molte opinioni, non una sola al di sopra di ogni sospetto, come è stato per cinquant'anni». D'ora in poi, vuol dire Rochat, perché solo ora sono usciti lavori che rovesciano completamente, e non solo parzialmente e nei particolari, la prospettiva storiografica sulla guerra 1915-18, la prospettiva celebrativa, che aveva fatto del tremendo scontro europeo con il quale si chiuse di fatto il secolo XIX, qualche cosa di sacro, di intoccabile, di indiscutibile. Questi lavori sono frutti dell'opera di Mario Isnenghi — *I vinti di Caporetto* (Marsilio Editori, Padova, 1967) e di Enzo Forcella e Alberto Monticone — *Plotone di esecuzione. I processi della 1ª guerra mondiale* (Laterza Editori, Bari, 1968). Diremo subito che condividiamo il giudizio di Rochat. In effetti, solo con questi due volumi comincia a farsi luce anche in Italia un diverso modo di guardare agli eventi di cinquant'anni or sono, un modo che si sforza di modificare l'angolo visuale, di guardare attraverso occhi non ufficiali, e perciò dimenticati e, diremmo, volutamente cacciati nel dimenticatoio, quasi a voler nascondere, con questa semplice ed iniqua operazione di cattiva coscienza, «voci» sepolte nel fragore della vittoria prima, dell'esaltazione nazionalista e fascista, poi, nel rifiuto democratico e repubblicano, infine, di risollevarle, oltre a tutti gli altri veli, anche questo velo, come nota bene Forcella, quando afferma che (anche dopo i vent'anni del fascismo) «non si può dire che ci si sia sentiti [da questo punto di vista] molto piú liberi. È come se due generazioni di italiani, non di rado in aperta contraddizione con gli orientamenti professati, avessero stabilito una specie di *accordo inconscio* per salvare il mito e nascondere la loro cattiva coscienza». <sup>2)</sup> Il corsivo è nostro, perché la sottolineatura non è certamente necessaria nel contesto del discorso di Forcella. Piuttosto ci serve per approfondire le considerazioni che andavamo facendo. Un «accordo inconscio» rimanda a delle motivazioni inconse. Se è vero che la stori-

grafia della grande guerra ha avuto fino ad oggi questo freno psicologico, non è meno vero che freni psicologici di tal genere sono riscontrabili anche in altri, sia pure meno importanti, settori della nostra cultura, almeno della cultura paludata ed accademica. Se è da rigettare come criterio di indagine il pregiudizio ideologico, se non è certamente augurabile che una scienza come quella storica trovi artefici programmaticamente dissacratori, è altrettanto vero, a parer nostro, che sono necessari studiosi intenzionati ad usare nel loro lavoro unicamente dello spirito critico e del desiderio di raggiungere la verità degli eventi, senza esclusione di colpi e senza timori reverenziali. Questi timori reverenziali ci sono stati nei confronti della grande guerra, ci sono — da parte dei democratici in genere, da parte degli uomini di sinistra, protagonisti e no — nei confronti della Resistenza, e ciò limita l'attendibilità delle ricostruzioni storiche e allontana soprattutto i non addetti ai lavori, specialmente quei giovani che amano e ricercano unicamente la verità. In questo senso ulteriore, noi vediamo nei volumi di Forcella e Monticone, da un lato, e di Isnenghi, dall'altro, il fatto nuovo. In essi, infatti, non ci sembra che manchi — e programmaticamente — l'intenzione della scoperta di una verità che si indovina nascosta, e nascosta non per caso. La ricostruzione che fa Isnenghi dello stato d'animo dei soldati attraverso gli scritti degli ufficiali è di natura omogenea alla ricostruzione dello stesso stato d'animo che è stata possibile a Forcella e Monticone col frugare negli archivi, col mettere le mani nelle «buste» mai toccate ed aperte, col raccogliere, tra le 100.000, le 166 sentenze «esemplari» per casi di diserzione, ammutinamento, autolesionismo, per ribellioni diverse, atti di codardia. In entrambi i volumi si vuol dire, innanzitutto, guardate, questi erano i soldati ai quali abbiamo innalzato monumenti, i cui nomi abbiamo scolpiti «nelle lapidi e sulle motivazioni delle medaglie al valore senza chiedergli il parere». <sup>3)</sup> Ed erano legittimamente diversi da come li ha dipinti la minoranza ideologicamente e socialmente borghese, la minoranza degli interventisti di tutte le estrazioni. Non è un caso che il saggio di Forcella, con cui si apre il volume *Plotone di esecuzione*, sia intitolato «Apologia della paura. È un respingere impostazioni ben note, è un aderire a tesi non nuove. Non è un caso, ancora, infatti, che Forcella citi, <sup>4)</sup> da un lato, Adolfo Omodeo, di cui abbiamo visto l'edizione recente dei *Momenti della vita di guerra* (Einaudi, Torino 1968, con introduzione di Alessandro Galante Garrone), per quanto riguarda l'interpretazione ufficiale (anche se più «nobile», più «risorgimentale», più «democratica» di altre di stampo conservatore e militarista), dall'altro Antonio Gramsci. E, dunque, sia l'uno che l'altro di questi volumi esemplari nella loro novità di impostazione, si scelgono altri «protagonisti», che non sono più gli ufficiali, e la loro ideologia, ma che sono i soldati nella loro semplice e genuina umanità. Non vorremmo, peraltro, a questo punto del nostro discorso, che si credesse ad una nostra adesione all'interpretazione del libro di Forcella e Monticone che dà Leo Valiani, <sup>5)</sup> quando, nella sintetica presentazione del volume, dice: «La moderna storiografia sociale si caratterizza

anche per l'attenzione che rivolge a quelle forme di mancato inserimento nell'assetto economico, politico, giuridico di una società, che si svolgono al livello piú elementare. Così, gli studiosi di storia economica hanno ripreso ad indagare (lo facevano già gli economisti di un tempo) i fenomeni di massa del vagabondaggio, della mendicizia, della violazione delle leggi poste a difesa della proprietà. È naturale dunque che si indaghi altresí il comportamento di quanti, su un piano diverso da quello dei personaggi politici che per restare fedeli ai loro convincimenti calpestarono pubblicamente le leggi della guerra, a queste disobbedirono non per ragioni ideologiche, ma semplicemente perché non vedevano per quale motivo dovessero esporsi al combattimento o anche perché ne avevano fisicamente paura. Quest'indagine, che in Italia, ove pure una gran parte della popolazione fu notoriamente contraria all'intervento nei due conflitti mondiali, finora mancava...». Con tutto il rispetto (grande) che proviamo per Valiani, non ci sembra felice l'accostamento che obiettivamente ci vien fatto di cogliere tra vagabondi, mendicchi, violatori delle leggi poste a difesa della proprietà e uomini strappati alle loro case, per essere inviati al «fronte», espressione insufficiente a rappresentare ciò che doveva significare l'essere allontanati da lavoro, affetti, serenità o normalità di vita per soggiornare in spaventose trincee, esposti a tutti i pericoli e a tutte le abiezioni, su un lembo sconosciuto di questa Italia non ancora veramente «unita» e che reagirono, spesso, e in così gran numero, con una consapevolezza del proprio rifiuto di combattere e di obbedire che la lettura anche di poche sentenze ci conferma non senza procurarci un disagio sottile, anche a cinquant'anni di distanza. È proprio questa consapevolezza che il doppio è un rifiuto autentico e che è massiccio, è motivato, è reale, in una parola, che rende l'apporto storiografico di Forcella e di Monticone utile a comprendere di che tipo fosse il «dissenso» di questi soldati, che sono — non dimentichiamolo — spesso, ancora vivi, ancora tra noi, che spesso sono perfino riusciti a vedere un'altra guerra, e forse, chissà, a prendere perfino una posizione, certo piú «ideologica» in questa occasione, quando una posizione si dovette prendere. Non è un discorso vano quello di Forcella, quando vede nei dissenzienti di allora i progenitori, in senso proprio, oltretutto, dei dissenzienti di oggi, ammesso che questa sia precisamente la convinzione di Forcella. Non è un discorso vano, quando egli denuncia, scientificamente, che tipo di scempio si sia fatto dell'umanità di quegli uomini, del loro personale destino, e del tipo di scempio che si fa ancora oggi, in condizioni simili, o forse piú abiette, in tante altre parti del mondo. Non è un discorso vano, quando si pensi alla mostruosità di tutte le concezioni ideologiche, quando esse giustificano, anzi esaltano valori privi di contenuto umano e sociale.

Ci interessa ora dar ragione di un passaggio ulteriore che il discorso così brevemente disegnato comporterebbe. In una sua recensione allo stesso volume di Forcella e Monticone,<sup>6)</sup> Piero Dallamano si chiede: «... che cosa c'era "sotto" le ribellioni e il proclamato indifferentismo alla "patria" e alla dichiarazione che il so-

pravvivere e il salvare la pelle era piú importante dell'eroismo, come risulta in tante lettere di poveri fantaccini pugliesi, veneti, sardi? Tutto sommato, c'è una precisa ideologia: quella che rifiuta il metro dell'eroismo, del sacrificio supremo per l'ideale su cui l'ideologia egemone, cioè della classe borghese, pretende di misurare a tutto suo comodo il comportamento dei cittadini subalterni». Non neghiamo che quest'ulteriore implicazione sia in assoluto possibile. Neghiamo che, allo stato degli studi, sia possibile ora. La lettura delle sentenze conferma, a nostro modo di vedere, che se da un lato non si può negare nella concezione della classe dirigente soprattutto delle gerarchie militari, una visione dello Stato tipicamente autoritaria, dall'altro, però, non si può ancora concludere che la consapevolezza dei fantaccini venuti da lontano fosse «ideologica», e di un'ideologia che non può essere contrapposta. È quello che ritiene, invece, di poter dimostrare Mario Isnenghi, nell'altro dei volumi «esemplari» di cui stiamo parlando.<sup>7)</sup> Egli ha scelto Caporetto, la rotta di Caporetto, come momento, nella sua eccezionalità, indicativo del vero atteggiamento interiore dei soldati, estraneo e ribelle alla guerra, e quindi a chi l'aveva voluta, allo Stato e alla ideologia dominante che pretendevano di rappresentarli. Sono essi i «vinti» e ad essi va l'interesse di Isnenghi. Fin qui, non andremmo molto al di là di quanto abbiamo ritenuto di poter dire a proposito dell'opera di Forcella e Monticone. Ma Isnenghi — e qui la estrazione politica, la milizia politica stessa contano pure qualche cosa, ed è legittimo che così sia — va molto al di là. In parole illuminanti egli così interpreta Caporetto: «Caporetto fu un fatto politico, l'esito di un lungo processo di dissoluzione dell'integrazione subalterna del proletariato; ed è il punto di partenza di un processo rivoluzionario che prolunga le sue prospettive nel dopoguerra oltre il contenimento momentaneo, al di là della provincia italiana, nel fluido quadro delle insorgenze rivoluzionarie in Europa. In se stessa la vicenda italiana dell'ottobre rappresenta una manifestazione e un esito della contraddizione oggettiva delle moderne guerre di massa: quella per cui la classe dirigente arma il popolo, ma con ciò stesso mette in movimento un processo disgregatore della propria assoluta gestione del potere, ponendo in essere la possibilità di una dissociazione rivoluzionaria delle classi subalterne». È questa interpretazione di Caporetto, come «momento» critico di un processo che viene di lontano e va necessariamente verso la rivoluzione, che lascia incerti e dubbiosi. Non solo e non tanto per le buone ragioni di fatto che contesta ad Isnenghi Salvatore Sechi in una recensione recente,<sup>9)</sup> quanto perché, a nostro avviso, Isnenghi interpreta tutta la vicenda della guerra secondo uno schema marxista troppo rigido, che porta a vedere nella guerra mondiale una contraddizione interna della borghesia europea, e, di conseguenza, nella ribellione del proletariato in armi l'insorgenza necessaria e contrapposta. In questo modo, ci sembra che Isnenghi svaluti, ovviamente al di là delle sue intenzioni, lo stesso «sciopero militare», collegandolo, come fa, necessariamente, ad un processo rivoluzionario, fallito il quale — come fallí — la stessa ribellione perde di valore, o ne assume uno assolutamente inautentico. A nostro av-

viso, invece, la ribellione del popolo in armi ha un valore autonomo, che si situa come il primo atto, un atto di rifiuto, frammentario, incerto, disorganico fin che si vuole, ma netto, al ruolo che la classe dirigente assegna a masse che, proprio col primo conflitto mondiale, fanno il loro ingresso sulla scena politica. L'atto successivo sarà la milizia nei partiti di massa e la lotta dura, continua nelle organizzazioni sindacali. Ma non c'è la possibilità, a nostro avviso, di vedere in quel « dissenso », in quel « rifiuto », una consapevolezza di classe sfruttata nel ruolo più barbaro per un disegno politico di cui le masse dissenzienti sono soltanto oggetto. Non neghiamo che questa sia l'ulteriore specificazione possibile della prospettiva storiografica sulla grande guerra aperta con i due volumi che abbiamo accostato, e poi distinto, come ci sembra legittimo e giustificato fare.

Queste considerazioni ci portano alle ragioni originarie del nostro discorso. Sono da poco cessate le celebrazioni ufficiali del Cinquantenario della Vittoria (1918-1968). Non ci siamo meravigliati che fossero rievocazioni ovvie, semmai abbiamo avvertito in esse un tono prevalentemente burocratico e dimesso, « mediocre », come lo ha definito Dallamano,<sup>10)</sup> pur se avevano l'intenzione di rilanciare il patriottismo di sempre, quello che gli storici degni di questo nome oggi non accettano più. Non saremo certamente noi a dolerci della « mediocrità » del tono: lasciamo volentieri ad altri di rammaricarsene, preferiamo la « mediocrità » alla gonfia retorica. Piuttosto a noi sembra che i bilanci storiografici, d'uso in queste occasioni, abbiano giustamente messo in rilievo come manchino davvero, al di là dell'ottimo volume di Piero Pieri,<sup>11)</sup> contributi generali sulla grande guerra che diano ragione del segno che quest'immane catastrofe ha lasciato nella società italiana e precisino i nessi tra il primo conflitto mondiale e il fascismo, le responsabilità storiche della destra extraparlamentare, della classe politica conservatrice, della sinistra democratica, dei dirigenti del partito socialista. I libri che sono usciti di recente, a parte quelli di Forcella-Monticone e Isnenghi, sembrano veramente scritti non ora, ma trenta o quarant'anni fa, come nota ancora Rochat.<sup>12)</sup> Pensiamo al volume di Mario Silvestri, *Isonzo 1917*,<sup>13)</sup> pensiamo alla memoria difensiva del generale Capello, pubblicata da Einaudi con un'introduzione di Renzo De Felice, pensiamo al diario inedito di Angelo Gatti. Questi libri hanno fatto rumore, specialmente il primo, che è il meno accademico, il più denso di affermazioni « paradossali ». L'autore che non è uno storico di professione, fa anzi lo scienziato ed è perfino troppo scopertamente polemico con gli storici di professione, non ha certamente scritto qualche cosa che sia valido sul piano strettamente storiografico. Ma è anche di questo tipo di pubblicazioni che lo stesso mondo degli storici ha bisogno per uscire dai propri schemi. Giustamente Rochat<sup>16)</sup> nota che Silvestri non sostituisce ai miti, ai pregiudizi consolidati che contesta, altri — e più validi — criteri di interpretazione del passato. Però c'è da ricordare a Rochat che il contributo di chi scrive di storia senza essere addetto ai lavori ha proprio la funzione — se ne ha una — di demistificare e di demitizzare, al limite di distruggere perfino la « sensatezza » della storia. Spetta agli storici di professione di uscire



dagli schemi interpretativi ormai classici, quello di stampo marxista e quello di stampo democratico-risorgimentale, per non parlare di quello di stampo fascista, per trovarne uno completamente rovesciato. L'avvertenza è quella di uscire dalle miserie di allora, di non indulgere a sforzi solo in parte utili, come quello di De Felice nella sopravvalutazione del Capello, passando, magari, attraverso una rilettura critica degli apporti e dei contributi classici, utilizzando nuove fonti come quelle alle quali hanno attinto, documentatamente, Isnenghi, Forcella e Monticone. Ne deriverebbe una storiografia pluralistica, l'unica possibile, a diverse voci, anche su questo tema, così presente — quasi patologicamente — nella società italiana, eppure — e forse per questo — ancora in parte chiuso entro schemi superati. Ciò, oltretutto, salverebbe anche le prospettive che abbiamo detto superate, perché esse verrebbero recuperate in funzione dialettica, affinché non accada che la guerra dei « vincitori » divenga guerra esclusivamente dei « vinti » e si perdano del tutto le ragioni di quella ideologia democratica, allora interventista, poi fortemente anti-fascista, non meno e forse più consapevolmente di altre componenti sociali e politiche.

GIANNANTONIO PALADINI

<sup>1)</sup> Cfr. « Resistenza. Giustizia e Libertà », *Gli storici italiani e la grande guerra: i miti crollano*, n. 1, gennaio 1969, p. 3.

<sup>2)</sup> E. FORCELLA - A. MONTICONE, *Plotone di esecuzione*, Laterza, Bari, 1968, p. XIII.

<sup>3)</sup> E. FORCELLA - A. MONTICONE, *Plotone di esecuzione*, cit., p. XIV.

<sup>4)</sup> E. FORCELLA - A. MONTICONE, *Plotone di esecuzione*, cit., pp. XXV-XXVI.

<sup>5)</sup> Cfr. « L'Espresso », 22 dicembre 1968, p. 23.

<sup>6)</sup> Cfr. « Paese Sera - Libri », 1 dicembre 1968, p. 3.

<sup>7)</sup> M. ISNENGI, *I vinti di Caporetto*, Marsilio Editori, Padova, 1967.

<sup>8)</sup> M. ISNENGI, *I vinti di Caporetto*, cit., p. 95.

<sup>9)</sup> Cfr. « Rivista Storica Italiana », anno LXXX, fascicolo II, 1968, p. 421.

<sup>10)</sup> Cfr. « Paese Sera - Libri », 1 dicembre 1968, p. 3.

<sup>11)</sup> PIERO PIERI, *L'Italia nella prima guerra mondiale*, Einaudi, Torino, 1965.

<sup>12)</sup> Cfr. « Resistenza. Giustizia e Libertà », cit., p. 3.

<sup>13)</sup> MARIO SILVESTRI, *Isonzo 1917*, Einaudi, Torino, 1967.

<sup>14)</sup> LUIGI CAPELLO, *Caporetto, perché? La 2ª annata e gli avvenimenti dell'ottobre 1917*, Einaudi, Torino, 1967.

<sup>15)</sup> ANGELO GATTI, *Caporetto. Dal diario di guerra inedito (maggio-dicembre 1917)*, a c. di Alberto Monticone, Il Mulino, Bologna, 1964.

<sup>16)</sup> Cfr. « Nuova Rivista Storica », settembre-dicembre 1965.

## RECENSIONI

SALVADOR BUENO: *Aproximación a la literatura hispanoamericana*, La Habana, UNEAC (coll. Contemporáneos), 1967, pp. 224.

Salvador Bueno nacque nel 1917 a La Habana, nella cui Università insegna da circa un ventennio. È autore di numerosi saggi di letteratura cubana e di una editorialmente fortunata *Historia de la literatura cubana*. Il libro che presentiamo è una raccolta di saggi, nati originariamente come oggetto di conferenze o di articoli di periodici lungo un arco di tempo che va dal 1951 al 1965, e riguardanti i maggiori topici della letteratura ispanoamericana. Eccone l'indice: El Popol Vuh, libro sagrado de los maya quichés; El enigma de Bernal Díaz; La cultura colonial en Hispanoamérica; Domingo F. Sarmiento y su «Facundo»; La literatura gauchesca: *Martín Fierro*; Manuel González Prada, el precursor; La poesía de Manuel José Othón; Rubén Darío y el Modernismo hispanoamericano; Rubén Darío en su centenario; La dramática vida de Horacio Quiroga; Mariano Azuela: médico de su desencanto; *Doña Bárbara*: la novela del llano; Rómulo Gallegos como cuentista; Evocación de Enrique González Martínez; Honduras y picardía de José Rubén Romero; La sombra de Don Segundo; Aproximaciones a Gabriela Mistral; Dos novelistas del negro brasileño: Lins do Rego y Jorge Amado.

Il primitivo proposito dell'autore è dettato dunque non tanto dall'«afán de analizar y penetrar a fondo en las muchas facetas y dimensiones que ofrecen al crítico e investigador literario estos temas», quanto dall'attualità e dalla ne-

cessità che egli avverte di portare al di fuori del recinto docente i temi e gli autori ispanoamericani. Ne deriva un libro privo di ogni accademismo filologico, ma che non manca di rigore storico e di equilibrato senso critico. E benché l'autore non riesca a tenere alto l'interesse scientifico in tutti i suoi capitoli, data la brevità sintetizzante ma efficace dei singoli saggi e la stessa loro originaria natura di articoli o di conferenze, nell'insieme il suo libro risulta pregevolissimo per la sua straordinaria ricchezza evocativa di temi e di problemi meritevoli di più approfonditi studi ed indagini. Così si passa, per esempio, dal capitolo iniziale sul «Popol Vuh» — riproponente l'opera non tanto per svelarne valori già noti, quanto con un fine revivalistico, per cui il critico cubano ne mette in luce il fascino poetico e la enorme importanza che essa ed altre consimili hanno nello sceveramento degli antecedenti culturali della civiltà ispanocristiana d'America — all'ottima analisi (risalente al 1954) della struttura e dei personaggi del *Doña Bárbara* di Rómulo Gallegos; da «El enigma de Bernal Díaz» («¿ hasta qué punto existe verdad histórica en el relato de Bernal Díaz») al più acuto saggio su «La cultura colonial en Hispanoamérica» — che traendo spunto critico dal bilancio negativo tracciato da Giovanni Papini circa il divenire della cultura europea nell'America Latina, approda a conclusioni affatto opposte, analoghe a quelle precedentemente espresse dal messicano Alfonso Reyes se pur raggiunte attraverso l'analisi di contenuti diversi —, e alla originale interpretazione vitalista — sempre in chiave americanista — del

*Don Segundo Sombra* di Ricardo Güiraldes.

L'esposizione discorsiva e semplice nella sua linearità sintattica è sorretta da una freschezza di linguaggio che ne rende piacevole la lettura.

Giovanni De Cesare

BETTY TYREE OSIEK: *José Asunción Silva (Estudio estilístico de su poesía)*. Mexico, Ediciones De Andrea (Colección Studium-61), 1968, pp. 208.

Betty Tyree Osiek è professoressa di letteratura ispanoamericana nell'Università del Missouri, a Saint Louis. Il suo libro — ospitato nella nota « Colección Studium » dell'editore De Andrea di Città del Messico — si aggiunge alla già nutrita serie di studi esistenti sul poeta colombiano, della cui problematica poetica vuole essere un tentativo di interpretazione in chiave stilistica. Nell'analisi della poesia del Silva, dunque, la studiosa nordamericana affronta l'esame linguistico del testo servendosi della consueta tecnica del calcolo statistico applicato ai 2836 versi del poeta. Dei risultati ottenuti attraverso la somma dei sostantivi, aggettivi, verbi, ecc., ella si serve per giungere a catalogare l'uso di costanti (« *palabras clave* ») e la presenza di temi dai quali scaturisce un « *nivel semántico* » e, ovviamente, « *simbólico* ».

Alla luce di questo discorso, Tyree Osiek mette in relazione le parole usate dal poeta con quattro motivi principali astratti dal tessuto ideologico della sua opera: 1. - la visione pessimistica dell'uomo e del suo destino; 2. - il problema dell'elemento « tempo » nella sua proiezione umana; 3. - la natura nella sua presentazione tecnica tradizionale nonché in quella pittorica individuale; 4. - il tenta-

tivo di dar corpo all'ineffabile, al mistero, e di rinnovamento dell'arte poetica e delle teorie estetiche.

Dopo una programmazione così promettente, Tyree Osiek osserva che la posizione di Silva nei confronti della filosofia approdò ad un fondamentale scetticismo — per cui nell'uomo, secondo il poeta, soni i « *cuentos más durables que las convicciones / de graves filósofos y sabias escuelas* » —. Rivela quindi, attraverso la presenza di Nietzsche, variamente e più o meno esplicitamente accennata in più punti dell'opera del poeta, una chiara « *semejanza entre la idea nietzscheana del superhombre y el punto de vista aristocrático de Silva* » (p. 14). E, a proposito del pessimismo del poeta colombiano — che a mio parere s'incardina e aderisce alla sua opera in modo tissurale —, l'ispanoamericanista nordamericana suggerisce che « *podemos entender sus sueños e ideales de adolescente, destruidos uno a uno por la muerte de sus seres queridos, por la incomprensión de su poesía y por el egoísmo y frialdad del mundo del comercio* » (p. 14-15). Aggiunge che « *precisamente este pesimismo ha dado universalidad a la poesía de Silva: tradujo a sentimiento conmovedor el dolor de su experiencia humana* »; ed afferma infine che « *los únicos medios posibles para que el poeta eludiera la realidad causante de su pesimismo, eran la evasión o la muerte por propia mano* ». Tale asserzione, che pur giungendo a *posteriores* non è sufficientemente suffragata, svisciva, come è facile osservare (ma di ciò non s'avvede l'autrice del libro), la statura umana di José Asunción Silva e riduce a mero effetto di causa il valore globale della sua opera. L'uomo è vittima di talune delusioni sia nel campo affettivo che in quello economico: consegue da ciò quel pessimismo che investe di sé tutto un mondo poetico? Ma quante so-

no al mondo le persone che, sebbene in condizioni simili o peggiori, non concludono la loro esistenza nello stesso modo? La norma dell'indagine esterna, evidentemente, può essere applicata con qualche speranza di successo a comuni cittadini privi di una superiore sensibilità. Nel caso del poeta santaferegno, per ventura, così non è; perché la vicenda poetica e umana di Silva fu ben più complessa e varia; e il motivo del suo gesto (al di là del circostanziale stimolo al compimento, presumibilmente secondato dal disastro finanziario) s'innesta nella problematicità del caso acratice del lirico, e non può non essere messo in rapporto con quell'etica esistenziale wertheriana che travagliò e conchiuse, in una comunità di destini se pure in circostanze e con cause contingenti diverse, la vita di molteplici esponenti romantici e decadenti: da Chatterton a Gérard de Nerval, da Larra a Ganivet, da Van Gogh a Pavese. Non si può, infatti, nell'analisi della vita e dell'opera del poeta colombiano, prescindere dalla sua veemente spiritualità, da quella carica esistenziale per cui la stessa filosofia svuota del suo valore teorico e ritorna al suo significato primigenio di ricerca della verità (si vedano, ad esempio, « Psicopatía » e « Resurrecciones » ne' *El libro de versos*); come non si può passar sopra a quella sua sensibilità temperamentale patologicamente romantica alla cui chiarissima luce egli ci si svela affetto da malinconia depressiva — determinata da fenomeni connessi alla vita affettiva e mentale — che con termine medico si chiama psicastenia (si rileggano, verbigrazia, i *Nocturnos, Vejeces, Don Juan de Covadonga, Día de difuntos, Muertos, Triste*, ecc...).

È precisamente qui, nella visione parziale e quindi falsata del campo di ricerca, il limite evidente dell'uso esclusivo

di una tecnica di indagine; che, se per contro viene affiancata ad altri metodi in una reciproca complementarità, dà sovente risultati eccellenti, o comunque visioni d'insieme soddisfacenti.

D'altra parte sorprende, poi, come la studiosa americana, nell'analisi semantica della parola *vida* (pp. 16-17) scivoli su puntualizzazioni di carattere critico-soggettivo invece di attenersi — secondo il canone metodologico che ella programma di seguire — al procedimento tecnico-oggettivo. Come pure sorprende, ivi ed oltre, il tono didascalico, per non dire apodittico, con cui vorrebbe scoprire messaggi ed emblemi in versi che già di per sé sono chiari, poiché il simbolo vi è a portata umana, non già transumana. Bisognerebbe qui mettere in evidenza la differenza tra « emblema » e « simbolo », e suggestivo sarebbe stato il tener presente la polemica tra Jung e Freud sul concetto di *simbolo* (cfr. il libro, ora in edizione italiana, di E. A. Bennet: *Che cosa ha veramente detto Jung*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1967). Solo in questo modo il gioco freddo della Tyree Osiek potrebbe animarsi ed essere passibile di novità nella valutazione letteraria ed estetica dell'opera, specialmente, poi, nello studio politonico della poesia di Silva.

Nelle prime due parti del libro, dunque, l'analisi testuale dei singoli semantemi è, nell'insieme, di valore didattico. Manca l'approfondimento dei problemi connessi alla poetica dell'autore colombiano, pur adombrando a tratti, la studiosa nordamericana, delle intuizioni e una certa vivacità proiezionale (cfr., per esempio, alle pp. 43-44, gli accenni all'impressionismo coloristico e all'uso espressionistico della parola « luna »). Nella terza parte, lo studio delle tecniche stilistiche e delle strutture sintattiche nella produzione poetica di Silva si rivela

migliore del precedente, piú incisivo ed efficace: l'analisi si compie a freddo, con un procedimento piacevolmente sincopato, sorretto dalla osservazione capillare di tutto il sistema e da una capacità tecnica molto razionale. Qui, del resto, non si richiede una leva emozionale propulsiva (necessaria invece nell'analisi interpretativa del testo), sia pur affrontando un esame anche qualitativo, oltre che quantitativo, della struttura linguistica dell'opera. Molto ben condotto mi sembra, inoltre, nel quarto ed ultimo capitolo, l'esame della tecnica della versificazione del Silva. E i risultati, frutto d'un notevole possesso dei mezzi d'indagine metrica, sono decisamente positivi.

Ai quattro capitoli fin qui commentati, seguono le appendici I (*Poemas adicionales*), II (*Frecuencia del uso de palabras*), III (*Selección de artículos críticos*) e una bibliografia assai pregevole per la sua completezza.

Giovanni De Cesare

FERÑAO LOPES: *Crónica de D. Pedro*, edizione critica corredata di introduzione e glossario di Giuliano Macchi, Officina Romanica, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1966.

L'*Introduzione* inizia con un accuratissimo esame della tradizione manoscritta della *Crónica de D. Pedro*, rappresentata da 43 codici, e della prima edizione della cronaca curata nel 1735 a Lisbona dal Padre Pereira Bayao.

Si passa poi allo studio delle relazioni tra i vari manoscritti con la presentazione dell'albero genealogico degli stessi in uno *stemma codicum* che permette l'inserimento di manoscritti che potranno essere reperiti in futuro.

La *recensio* e la *eliminatio* dei manoscritti sono fatte con estrema cura, riportando il Macchi le diverse lezioni che determinano l'accettazione o il rifiuto di un manoscritto. Devo dire, inoltre, che l'editore si è trovato davanti al fenomeno della contaminazione, fenomeno che induce molto spesso in errore anche nell'accertare la sua esistenza.

Il Macchi riserva la terza parte dell'*Introduzione* ai criteri di edizione. Giustifica la scelta di un manoscritto come modulo di lavoro e come base dal punto di vista esclusivamente grafico, e il rifiuto metodologico, invece, di eleggere un manoscritto fondamentale nell'accezione comune del termine, basando invece l'edizione su una comparazione tra due rami. Spiega poi il criterio di scelta fra le lezioni di manoscritti considerati su un piano di assoluta parità teorica, rifacendosi ai concetti di *facilior* e *difficilior* e dell'*usus scribendi* del cronista. Del metodo dell'*usus scribendi* giustamente mette in evidenza la insicurezza.

Per comprovare la sua scelta dei manoscritti l'editore esamina le varianti che i manoscritti per lui piú autorevoli rigettano; le divide in quattro categorie di lezioni: 1) errori evidenti (grammaticali e sintattici); 2) errori non evidenti, ma dimostrabili sulla base di constatazioni oggettive; 3) errori non evidenti, dimostrabili sulla base di criteri soggettivi (*lectio facilior*, *usus scribendi*, ecc.); 4) varianti indifferenti. Il tutto è esemplificato con una dovizia di particolari e di rinvii veramente ammirevole. Il paragrafo si chiude con una tavola dei passi ricostruiti.

Il quarto paragrafo tratta della organizzazione esterna dell'edizione. Tra le varie teorie circa l'assetto grafico da scegliere per le edizioni di testi arcaici, l'editore ha preferito attenersi al criterio

di introdurre nella grafia base del manoscritto scelte quelle semplificazioni correntemente riconosciute, senza le quali la lettura sarebbe difficile, e di conservare invece tutti i fenomeni sui quali non si è ancora giunti a concordare la valutazione. Spiega poi il criterio seguito nella stesura del glossario che si compendia in un elenco completo di tutte le parole (esclusi articoli, preposizioni, congiunzioni, pronomi personali, aggettivi possessivi nei loro usi più comuni, e alcune parole come *rey*, *infante*, ecc.) di cui, grazie ai rimandi, si possono controllare i particolari usi. L'opera si chiude con l'indice onomastico e relativi rimandi.

Il testo della cronaca è diviso in 44 capitoli preceduti da un prologo. A piè di pagina sono riportate le varianti testuali. Mancano le note alla fine del testo perché i motivi che hanno portato alla scelta delle lezioni sono stati esposti nell'*Introduzione*, nella doviziosa semplificazione che ha determinato la elezione dei manoscritti più autorevoli.

Secondo me, unico neo in un lavoro tanto accurato e scientificamente pregevole, è la mancanza di una soddisfacente inquadratura storica della cronaca. È un lavoro freddamente e rigorosamente filologico a cui manca il calore del quadro ambientale che aiuta ad apprezzare l'edizione critica di una cronaca.

*Donatella Ferro*

ANTONIO MACHADO: *Prose*, traduzione e note di Oreste Macrì e Elisa Terni Aragone, Roma, Lerici, 1968, pp. XL-716.

Col volume delle *Prose* di Antonio Machado, da lui tradotte con la «pre-

ziosissima collaborazione» di Elisa Terni Aragone, Oreste Macrì completa, per ora, la sua ingente opera di pioniere degli studi su colui che da molti viene considerato il maggior poeta di quella fioritura letteraria che caratterizzò la vita spagnola tra la guerra di Cuba e la guerra civile: un'opera che trovò la sua espressione più complessa nella seconda edizione (1962) delle *Poesie*, ma ebbe inizio quasi trent'anni fa. Per certi aspetti, nemmeno la lingua spagnola possiede un *corpus* machadiano dell'importanza di quello costituito da questi due volumi, delle *Poesie* e delle *Prose*, curate da Macrì, il quale ha ora approntato la 3ª edizione delle *Poesie* e già accenna ad una seconda edizione delle *Prose*, alla cui preparazione potranno servire alcune delle note che seguono.

Prima di tutto converrà tuttavia rilevare l'opportunità, direi la tempestività della traduzione delle *Prose*. Essenzialmente, la fama di Machado è fama di poeta; ma sempre più esemplare ai nostri occhi appare anche la sua figura di uomo, quale si esprime anche nelle prose più occasionali; e sempre più autentiche, scavate, originali la sua saggezza, la sua riflessione, che possiamo senz'altro chiamare filosofica, poiché si nutrì della meditazione su testi di Platone e di Kant, di Bergson e di Heidegger, benché rifugga dall'esposizione trattatistica e sistematica e si esprima spesso nell'aporisma, nelle *sentencias y donaires*, come si conviene ad un uomo di « poche parole vere ». Meno di un anno prima dell'edizione del Macrì è uscito un volume di un altro appassionato machadiano e machadista, Manuel Tuñón de Lara (*A. Machado poeta del pueblo*, Barcellona, 1967, pp. 371), volume che, pur intitolandosi a Machado *poeta del pueblo*, si occupa assai più di Machado nella sua integrità di uomo che degli

aspetti formali della sua lirica. Si tratta di uno dei casi di piú perfetta penetrazione di opera, uomo e tempo, dice Tuñón de Lara nella sua prefazione; e con ciò dà la chiave del suo libro. Non ci sono due Machado, ce n'è uno, insiste (p. 238), citando Dionisio Ridruejo: «Machado non sarebbe stato un poeta grande se non fosse stato anche un pensatore». Questa insistenza sulla integrità umana, e quindi sul pensiero, individua una delle tendenze della critica machadiana, nella quale si iscrisse anche l'autore di questa recensione e nella quale si inserisce anche il rilievo dato e da dare alla prosa di Machado, e ai *Proverbi*, quasi ponte tra canto e riflessione, nell'opera di Machado, e quindi esponenti del mondo machadiano nella sua integrità. Il libro di Tuñón de Lara (sviluppo dell'ampia introduzione da lui premessa nel 1960 alla scelta pubblicata da Seghers nei *Poètes d'aujourd'hui*) ha il merito di vedere la potenziale contrapposizione (dialetticamente mediabile) tra questa maniera di sentire il poeta ed una maniera che tende a mettere in rilievo piuttosto gli elementi astrattamente tematici e stilistici che la concreta umanità da cui nasce il canto; cosa che del resto fa con molto garbo e rispetto, e rilevando, ad esempio, come all'interpretazione piú integrale del poeta Machado (e quindi della poesia in generale) inclini proprio colui che un tempo fu individuato da Machado come l'uomo di punta d'un modo di «poesia pura» a cui Machado si sentiva estraneo: Jorge Guillén.

L'interesse per la componente filosofica della personalità di Machado ha portato a studi sui rapporti tra il suo pensiero e quello dei pensatori che piú poterono influire su di lui. Sánchez Barbudo ha cosí pubblicato addirittura un grosso volume sui rapporti tra Machado e Unamuno. Poco sottolineato è stato

tuttavia, pare, il rapporto tra Machado e Ortega, forse perché esso non si può fondare su testi machadiani della notorietà del *Poema de un día*, in cui invece si parla di Unamuno e di Bergson. Pure Tuñón de Lara sembra lasciare ad un lato Ortega, nella considerazione della formazione culturale di Machado.

Se prendiamo in mano le *Prose* curate da Macrì, possiamo seguire, sulla traccia dell'*Indice dei nomi*, la cronaca del rapporto tra Machado ed Ortega. (L'*Indice dei nomi* è un contributo concreto del volume agli studi machadiani, tanto ovvio e modesto quanto efficace. Che occupi pagine bene spese ci convinceremo tanto piú esaminando la profluvie degli scritti machadiani di questi anni. Dovrebbe tuttavia essere rivisto: per es., vi vedo citato Machiavelli solo una volta — p. 607 — ma Machado lo cita anche alle pp. 287, 319, 430, sempre per contrapporsi). Scrivendo a Juan Ramón Jiménez, nel 1915, Machado gli dice di aver «fatto un lavoretto sul libro di Ortega, di cui *La lectura* ha pubblicato la prima parte, ma con tanti refusi che ha rinunciato a pubblicare il resto». Cosí si spiega il frammento (pp. 90-1) che si intitola alle *Meditaciones de Quijote*, ma che di queste non parla affatto: il resto, a quanto sembra, è andato perduto; ed è un peccato, perché l'idea di Cervantes «gran pescatore di linguaggio» è suggestiva: si collega a quella profonda radicazione di Machado (e del suo Cervantes) nella vita popolare che è il tema fondamentale anche del lavoro di Tuñón de Lara. Del 1916 è la pagina su Ortega (pp. 147-8); ma senza dubbio le citazioni piú impegnative di Ortega sono posteriori: si parla del «maestro» Ortega nel 1922 (p. 96), del «grande» Ortega nel 1924 (p. 227), del «benedetto» Ortega, che ha contribuito a liberare gli spagnoli dalla sudditanza fran-

cese, nel 1928 (p. 275). L'opera orteghiana piú citata è *La deshumanización del arte*, che è del 1925. L'ammirazione per Ortega sembra aver resistito anche durante gli anni della guerra civile. Nel 1938 Machado diceva di Joaquín Xirau, con cui viveva quell'epoca terribile, che era « discepolo di Ortega » (p. 518); ed è dello stesso anno l'affermazione che i suoi rapporti con Ortega, come con Unamuno, con Baroja, con Valle Inclán, furono da discepolo a maestro (p. 117): affermazione questa che fu considerata da Tuñón de Lara (p. 35) un « error de localización histórica », dal momento che Ortega era « algo más joven que él y que empieza a ser conocido cuando la poesía de Machado está ya enteramente acreditada ». L'affermazione di Tuñón de Lara si inserisce nel suo orientamento, che contrappone « elitismo » (a cui ascrive l'autore della *Rebelión de las masas*) e « neohumanismo » e trova il massimo valore di Machado (p. 160) nell'affermazione dell'uomo come misura di valore e protagonista della storia. (In questo senso, Tuñón de Lara si distanzia anche da Unamuno, quando afferma, p. 280, che l'uomo di carne ed ossa di Unamuno è l'uomo « a secas » di Machado, ma con la differenza che questo uomo « a secas » « no es una entidad abstracta, sino que pertenece a un medio, a una clase »: una distinzione che mi pare dovuta piú a una deformazione « emocional » che a una pacata considerazione). Ma credo che Machado non si sbagliasse nello stabilire il suo rapporto nei confronti di Ortega: se questi era piú giovane di lui di ben otto anni, precedette tuttavia Machado negli studi filosofici.

Nel complesso, la cronaca del rapporto di Machado con Ortega è modesta, e tale probabilmente resterà anche quando l'abbozzo qui tentato sarà integrato.

Ma credo che un approfondimento del concetto di credenza e del rapporto iotivo, che sono fondamentali nell'atteggiamento di Machado di fronte alla conoscenza, e quindi nella formulazione piú matura della sua personalità intellettuale e morale, condurrebbe a rilevare il loro stretto legame col prospettivismo orteghiano, la cui iniziale formulazione si può collocare nel 1910. Machado, uomo di profondi e tenaci affetti, fu sempre legato a Unamuno; ma la visione unamuniana della vita attenua la sua efficacia su di lui man mano che si allontana l'esperienza della morte di Leonor. Forse allora prende il sopravvento Ortega: nell'epoca di *Abel Martín*, pubblicato sulla *Revista de Occidente* di Ortega nel 1926. La continuità in Machado è ben lungi dall'essere staticità.

Ma lasciamo questo argomento, troppo importante per essere piú che accennato in questa sede, e ritorniamo all'edizione delle *Prose*. « Lo stato editoriale delle prose machadiane è a tutt'oggi insoddisfacente, mancando un'edizione fededegna e completa, accertata per intero sugli originali e opportunamente commentata, annotata e disposta secondo un certo ordine, specialmente per quanto riguarda gli scritti sparsi e occasionali », nota (p. XXXV) Macrì. Prima del suo volume, la raccolta piú importante delle prose machadiane era costituita dalle *Obras. Poesía y prosa*, pubblicate a Buenos Aires, nel 1964, da Aurora de Albornoz e Guillermo de Torre. I criteri della raccolta, prudenzialmente intitolata *Obras*, ma piú vicina d'ogni altra (e specialmente di quella dell'editrice Plenitud, che pur si chiama di *Obras completas*) alla completezza sostanziale, sono stati chiariti da Guillermo de Torre (in *Insula*, n. 227, ott. 1965). Questi è contrario ad una raccolta di tutto ciò



che un autore ha scritto, prescindendo dalla sua intenzione di pubblicare. Ricorda che lo stesso Antonio Machado racconta (ora p. 21 delle *Prose*) che, essendogli stato dato un inedito di Bécquer, lo distrusse, pensando che non valesse la pena e non contribuisse al prestigio dell'autore il pubblicarlo; ricorda la lettera di Machado al suo amico soriano Pedro Chico (*Prose*, pp. 229-30), in cui gli diceva che certi appunti suoi trovati da Pedro Chico non dovevano essere pubblicati, perché erano trucioli della sua bottega di falegname, buoni per il cestino della carta straccia. Di fronte alla corsa alla pubblicazione degli inediti, anche dei meno significativi, la posizione di Guillermo De Torre appare ben comprensibile, anche se potremmo obiettare a Machado che, assumendosi la responsabilità di distruggere l'inedito di Bécquer, egli ci ha posto nella condizione di dovergli credere sulla parola, per quanto riguarda la valutazione di esso. Le opere di Machado sono ora divenute un patrimonio della lingua spagnola, e noi abbiamo il diritto di considerare i suoi scritti in modo diverso da come li considerava lui. Comunque, De Torre ha ragione, nel senso che occorre distinguere tra scritti pubblicati, scritti destinati evidentemente alla pubblicazione (come è il caso dell'importante minuta del *Discorso d'entrata nell'Accademia*, composta nel 1931 e mai letta né pubblicata in vita), lettere, che suppongono almeno un destinatario, e appunti di carattere puramente privato, « trucioli di bottega ». Non ogni « scritto » è un'« opera ». « Opera » può considerarsi ciò che è stato pubblicato intenzionalmente dall'autore, almeno nel caso di un autore che pubblicò abbastanza poco, come è Machado. Bene sarebbe che questa distinzione risultasse chiara; e bene quindi fece Guillermo de Torre

quando confinò la corrispondenza ed altri scritti in appendice. (Forse sarebbe stato opportuno che la differenza risultasse anche dal corpo minore). Un poco incomprensibilmente, tuttavia, egli incluse tra queste un certo *Cuaderno de literatura*, che egli stesso dimostrò non essere altro che un riassunto di parti della nota storia letteraria di Fitzmaurice-Kelly, e che ingombra ben trenta pagine delle *Obras*. Macrì giustamente lo rifiuta.

Viceversa Guillermo de Torre, a quanto dice nel citato articolo per insistenza di Aurora de Albornoz, incluse tre scritti pubblicati da Antonio a diciotto anni, nella rivista *La caricatura*: tre soli degli undici. Macrì li trascura, probabilmente per le stesse ragioni che indussero De Torre a ridurli: perché in essi non appare alcun segno dell'io futuro del poeta. Eppure mi pare sempre interessante assistere ai primissimi passi di uno scrittore divenuto celebre; e del resto gli scritti scelti da Guillermo de Torre dimostrano un notevole impegno. Non credo che siano frutto del desiderio d'un minimo guadagno, come crede De Torre, o almeno credo che fosse dominante il desiderio di presentarsi come un nuovo scrittore. Si tratta della primissima tappa d'una lunga vicenda, che non può non avere segreti rapporti col resto.

L'ordinamento delle prose di Machado si presenta più problematico di quella delle poesie, in larga parte curato dallo stesso autore. Questi ha pubblicato un solo libro di prose, il *Juan de Mairena* del 1936: si tratta, in realtà, delle *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos* pubblicati da Machado prima nel *Diario de Madrid*, dal 19 novembre 1934, e poi ne *El Sol*, dal 17 novembre 1935 al 24 maggio 1936. Nel giugno 1936 appariva il volume che non mostra alcun tentativo di riordinamento tematico. Appun-

to in questa esteriore e apparente frammentarietà di zibaldone il *Mairena* appare uno dei *libri piú libri* e piú costruttivi di tutta la civiltà letteraria spagnola del periodo 1898-1936.

Gli altri scritti prosastici di Machado pubblicati lo devono essere, a mio modo di vedere, seguendo lo stesso criterio, cioè l'ordine di pubblicazione. Senza dubbio è piú importante l'ordine di composizione, ma esso è difficilmente assodabile in molti casi. La serie dei pensieri di Mairena, interrotta il 24 maggio 1936, evidentemente dapprima perché l'autore era occupato alla cura del volume e poi per gli avvenimenti, ricomincia nel gennaio 1937 sul primo numero de *La hora de España*, rivista mensile che si pubblicava a Valenza, dove Machado si era rifugiato nel precedente novembre. Con diversi titoli, non molto caratterizzanti, la collaborazione continua regolarmente fino al novembre 1938. (Deduco i dati dalla bibliografia di Macrì, *Poesie*, 2ª ed., pp. 1256-7.) Si tratta d'un gesto vitale unico, di una intenzionalità chiara: probabilmente gli scritti furono pubblicati in ordine cronologico di composizione, comunque nell'ordine voluto dall'autore. In questo caso, trattandosi d'un periodo così drammatico della vita della Spagna e della vita dello scrittore, è particolarmente importante rispettare l'ordine cronologico, che è ordine esistenziale, al fine che il lettore possa seguire il maturare del pensiero dello scrittore in reazione al maturare delle circostanze. Per questo mi pare che l'ordine di pubblicazione, seguito nell'edizione Albornoz-De Torre, sia preferibile all'ordine scelto da Macrì, che ha raccolto le collaborazioni seguendo il variare dei titoli (*Sigue hablando J. de M.*, *Apuntes y recuerdos de J. de M.*, ecc.).

Mentre continuava a collaborare a *La*

*hora de España*, Machado pubblicò, dal marzo all'ottobre 1938, una serie di articoli su *La vanguardia*. In questo ed in analoghi casi mi parve evidente l'opportunità di conservare l'unità delle due serie, anche contro il criterio cronologico. Gli articoli de *La vanguardia* sono infatti, nella loro maggioranza, eterogenei nei confronti degli scritti de *La hora de España*, anzi presenterebbero il problema che si impone nel caso di scrittori che si siano occupati di giornalismo: si devono includere, tra le *Opere*, scritti legati alle contingenze della professione giornalistica? Dico lo presenterebbero, perché questi pochi articoli costituiscono una eccezione non ingombrante, e per l'epoca della loro composizione sono quasi un testamento politico dell'autore.

Nel complesso, avrei preferito che Macrì, nel pubblicare le prose, avesse seguito, sostanzialmente, il criterio con cui egli stesso ha compilato la bibliografia delle prose sparse (*Poesie*, pp. 1254-60). Qui ha invece mescolato il criterio cronologico, facendo precedere al *Mairena* gli scritti ad esso anteriori (con qualche eccezione: per esempio ha collocato tra di essi la prefazione a *La corte de los milagros* di Valle Inclán, che è del 1938, e denuncia chiaramente l'appartenenza ad un'epoca diversa, nella sua poco machadiana loquacità) con un criterio tematico: gli scritti sono raggruppati secondo riguardino *Poetica*, *Letteratura generale*, *Letteratura monografica*, *Filosofia*, *Scritti politici, sociali, universitari, d'anteguerra*. La profonda unità o solidarietà degli interessi di Machado si rivela nell'indocilità degli scritti machadiani a tali suddivisioni: il *Discorso di ammissione all'Accademia* è costituito da idee che si possono attribuire alla *filosofia* o alla *poetica* oltre che alla *letteratura generale*, e così si dica anche di

scritti che apparentemente parlano di un unico autore, come gli scritti su Jiménez, su Baroja. Non si capisce perché il frammento su Solana (p. 124) sia messo sotto la rubrica *Filosofia*. E non si vede perché i due scritti, che sono in realtà lo stesso scritto con varianti, di pp. 124 e 140, sul secolo XIX debbano essere collocati sotto due rubriche diverse (quello di p. 124 ha «acefalia», ed è da pensare che «acefalia» si debba leggere anche a p. 140, invece di «acrofalia» o «acrofilia», di non chiaro significato). A proposito di questa pubblicazione di due frammenti che in realtà sono un solo frammento con varianti, sarà da notare che certi appunti manoscritti, pubblicati per la prima volta nel ben noto numero speciale dei *Cuadernos hispanoamericanos*, nel 1949, sono stati utilizzati poi e pubblicati con leggere varianti su *La voz de Soria*. Non mi pare opportuno pubblicare le due versioni come scritti auto-

nomi (come fanno Albornoz-Torre): meglio sarà preferire la versione stampata rilevando le varianti del manoscritto, cosa che può essere molto suggestiva.

Un carattere distintivo dell'edizione di Buenos Aires è, per quanto riguarda le prose, l'indicazione, nelle note, del luogo di prima pubblicazione. Se ne sente un poco la mancanza nell'edizione del Macrì, anche se il più delle volte si trova in essa o nella bibliografia delle *Poesie* il modo di stabilire tale luogo. Si desidererebbero dei più espliciti rimandi, analoghi a quelli esaurientissimi delle *Poesie*. Siamo vicini comunque ad avere delle *Prose machadiane*, come già abbiamo delle *Poesie*, un'edizione in italiano che vada molto al di là della pur preziosa opera di presentazione al pubblico italiano di tale autore, e al di là non solo delle altre traduzioni, ma anche delle edizioni originali.

*Franco Meregalli*

# REPERTORIO BIBLIOGRAFICO

DEGLI SCRITTI RIGUARDANTI LE LETTERATURE  
STRANIERE E COMPARATE  
PUBBLICATI IN ITALIA NELL'ANNO 1966

*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 1966), 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. VI (1967) di questi Annali, per le quali il presente Repertorio si riferisce alle annate precedenti e al 1966. Gli scritti per i quali non è indicato l'anno di pubblicazione si intendono pubblicati nel 1966.

- |   |  |
|---|--|
| AA = <i>Aut Aut</i> , Milano.   | CN = <i>Cultura Neolatina</i> , Roma.  |
| AAP = <i>Atti dell'Accademia Pontaniana</i> , Napoli.   | CS = <i>Cultura e Scuola</i> , Roma.   |
| Ae = <i>Aevum</i> , Milano.   | Cu = <i>Cultura (La) - Rivista di Scienze, Lettere e Arti</i> , Roma.  |
| AFCF = <i>Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari</i> , Venezia.    | Cv = <i>Convivium</i> , Torino.  |
| AGI = <i>Archivio Glottologico Italiano</i> , Firenze.  | DH = <i>De Homine</i> , Roma.  |
| AIUO = <i>Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli</i> , Napoli.                    | Dr = <i>Dramma (Il)</i> , Torino.  |
| AIV = <i>Atti dell'Istituto Veneto</i> , Venezia.   | EL = <i>Europa (L') letteraria</i> , Firenze.  |
| AL = <i>Approdo (L') letterario</i> , Torino.   | EM = <i>English Miscellany</i> , Roma.   |
| AM = <i>Approdo (L') musicale</i> , Torino.   | EW = <i>East and West</i> , Roma.  |
| AMAP = <i>Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti</i> , Padova.        | FL = <i>Fiera (La) letteraria</i> , Roma.  |
| AMAT = <i>Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria</i> , Firenze. | FiL = <i>Filologia e Letteratura</i> , Napoli.   |
| AR = <i>Atene e Roma</i> , Firenze.   | Ga = <i>Galleria</i> , Caltanissetta.  |
| ASI = <i>Archivio storico italiano</i> , Firenze.   | GF = <i>Giornale italiano di Filologia</i> , Roma.   |
| ASNP = <i>Archivio storico per le provincie napoletane</i> , Napoli.                              | GSLI = <i>Giornale storico della letteratura italiana</i> , Torino.  |
| Ath = <i>Athenaeum</i> , Pavia.   | Hu = <i>Humanitas</i> , Brescia.   |
| AV = <i>Ateneo Veneto</i> , Venezia.  | Ics = <i>Italia (L') che scrive</i> , Roma.  |
| Ba = <i>Baretti (Il)</i> , Napoli.  | In = <i>India</i> , Roma.  |
| Be = <i>Belfagor</i> , Firenze.   | Inv = <i>Inventario</i> , Firenze.   |
| Bi = <i>Bibliofilia (La)</i> , Roma.  | Le = <i>Letteratura</i> , Roma.  |
| Cc = <i>Canocchiale (Il)</i> , Roma.  | LI = <i>Lettere italiane</i> , Padova.   |
| CC = <i>Civiltà Cattolica (La)</i> , Roma.  | Ma = <i>Maia</i> , Bologna.  |
| Co = <i>Comunità</i> , Milano.  | MANL = <i>Memorie della classe di Scienze morali, storiche e filosofiche dell'Accademia Nazionale dei Lincei</i> , Roma. |
| Com = <i>Comprendre</i> , Venezia.  |  |

- 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.
- 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*, Roma.  
 RSR = *Rassegna storica del Risorgimento*, Roma.
- \*SC = *Strumenti critici*, 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: *L'evoluzione di Sartre* - in: *TPr*, n. 1, pp. 295-297.
- 2** - Accame, Giano: *René Guénon fiume sotterraneo* - in: *Ics*, n. 4, pp. 58-59.
- 3** - Accame, Giano: « *L'appuntamento* » di Déon - in: *Ics*, n. 7, pp. 106-107.
- 4** - Acquarone, Alberto: rec. a: *C. Sandburg, Abramo Lincoln* - in: *RSR*, fasc. III, pp. 496-497.
- 5** - Acquarone, Alberto: rec. a: *J. C. L. Sismondi, Recherches sur les constitutions des peuples libres. Texte inédit*, a cura di M. Minerbi - in: *RSR*, fasc. IV, pp. 643-644.
- 6** - Acquarone, Alberto: rec. a: *E. Eyck, Storia della Repubblica di Weimar* - in: *TPr*, n. 4, pp. 391-395.
- 7** - Adamov, Arthur: *La politica degli avanzati* - Trad. di C. M. Rietmann - Torino, Einaudi, pp. 54.
- 8** - Adorno, Francesco: *Bruckner e Hegel storici del pensiero antico* - in: *AMAT*, vol. XXXI, pp. 253-284.
- 9** - Agnoletto, Attilio: rec. a: *G. Mann, Storia della Germania moderna 1799-1958* - in: *NRS*, fasc. I-II, pp. 232-234.
- 10** - Agreda (de), Sor María de Jesús: *Frammento di « Mística ciudad de Dios »* - in: *QIA*, n. 33, pp. 42-43.
- 11** - Alatri, Paolo: *Rassegna critica degli « Studies on Voltaire and The Eighteenth Century »* - in: *SF*, n. 30, pp. 492-499.
- 12** - Alberti, Ambrogio: *Pascaliana* - in: *RFN*, fasc. II, pp. 189-209.
- 13** - Alberti, Rafael: *Degli angeli* - A cura di V. Bodini - Torino, Einaudi, pp. 160.
- 14** - Alberti, Rafael: *Los ojos de Picasso* - Trad. di M. Eusebi Ciceri - in: *PL*, n. 202, pp. 69-73.
- 15** - Alexander, Sidney: *The Hand of Michelangelo* - Montreal, Casalini, pp. 693.
- 16** - Amoretti, Giovanni Vittorio: « *L'istruttoria* » di Weiss - in: *Ics*, nn. 11-12, pp. 186.
- 17** - Andrade Albuquerque, António: *Il filo conduttore* - Trad. di E. Cicogna - Milano, Garzanti, 1962, pp. 164.
- 18** - Andreucci, Costanza: *Léautand o dell'io misura dell'universo* - in: *Dr*, nn. 352-353, pp. 45-54.
- 19** - Andreucci, Costanza: *Claudel, uomo di fede* - in: *Dr*, n. 357, pp. 53-58.
- 20** - Andreucci, Costanza: *Jean Genet e il complesso di Giuda* - in: *Dr*, n. 358, pp. 37-44.
- 21** - Andreucci, Costanza: *Tennessee Williams* - in: *Dr*, n. 359, pp. 34-42.
- 22** - Angelis (de), R. M.: rec. a: *Antologia di poeti negri d'America* - A cura di L. Piccioni e P. Cacciaguerra - in *NA*, fasc. 1984, pp. 560-564.
- 23** - Angoff, Charles: *Paradosso* - Trad. di D. M. Pettinella - in: *Ba*, nn. 40-41, pp. 23-24.
- 24** - Anouilh, Jean: *Commedie amare e in costume* - Trad. di C. V. Lodovici, A. Franci, E. Anton, R. Rébora - Milano, Bompiani, pp. 419.
- 25** - Anselmi, Luciano: *Marcel Proust e le arti figurative* - in: *Opl*, n. 12, pp. 60-66.
- 26** - Antonini, Giacomo: *Vita e romanzo di Proust* - in: *Opl*, n. 4, pp. 87-97.
- 27** - Antonini, Giacomo: *Presenza di André Gide* - in: *Opl*, n. 12, pp. 49-59.
- 28** - Anzilotti, Rolando: *Nota su Lowell* - in: *AL*, n. 33, pp. 68-69.
- 29** - Apollinaire, Guillaume: *I colchici e altre poesie* - A cura di A. Camerino - Padova, Rebellato, pp. 149.
- 30** - Aranguren, José Luis L.: *Etica e politica* - Trad. di E. Maccagnolo - Brescia, Morcelliana, pp. 232.
- 31** - Aranguren, José Luis L.: *Riflessioni attuali sull'Università americana* - in: *Hu*, n. 11, pp. 1057-1062.

- 32** - Arcangeli Marenzi, M. Laura: *Linguaggio e poesia. Paul Eluard, Simone Weil, Antoine de Saint-Exupéry* - Venezia, Libreria univers., pp. 187.
- 33** - Arcangelo (d'), Lucio: rec. a: *H. A. Murena, I parricidi argentini* - in: *QIA*, n. 33, pp. 53-54.
- 34** - Arden, John: *L'ultimo addio di Armstrong* - in: *Si*, nn. 244-245, pp. 49-70.
- 35** - Argenziano, Bruno: *Il teatro italiano in Svezia* - in: *Vel*, nn. 2-3, pp. 227-232.
- 36** - Argezi, Tudor: *Poesie* - A cura di S. Quasimodo - Milano, Mondadori, pp. 274.
- 37** - Ariotti, Anna Maria: *L'homo viator in Gabriel Marcel* - Torino, Ed. di filosofia, 1965, pp. 50.
- 38** - Armandi, Gabriele: *Il « Nerone » di Walter* - in: *Opl*, n. 2, pp. 118-120.
- 39** - Armandi, Gabriele: *Le « poesie » di Tjutčev* - in: *Opl*, n. 3, pp. 126-127.
- 40** - Armandi, Gabriele: *La corrispondenza di Oscar Wilde* - in: *Opl*, n. 5, pp. 110-111.
- 41** - Armandi, Gabriele: *« Il peso delle anime » di Bernard de Kenaoul* - in: *Opl*, n. 6, pp. 114-116.
- 42** - Armandi, Gabriele: *Il viaggio sentimentale di Viktor Sklovskij* - in: *Opl*, n. 7, pp. 121-123.
- 43** - Armandi, Gabriele: *Il carteggio Nietzsche-Burckhardt* - in: *Opl*, n. 8, pp. 114-117.
- 44** - Armandi, Gabriele: *Un Tagore inedito* - in: *Opl*, n. 10, pp. 122-124.
- 45** - Armandi, Gabriele: *Lo storico crociato* - in: *Opl*, n. 12, pp. 112-114.
- 46** - Artaud, Antonin: *Al paese dei Tarahumara e altri scritti* - A cura di H. J. Maxwell e C. Rugafiori - Milano, Adelphi, pp. 245.
- 47** - Arzak, Nikolaj: *Le mani* - Trad. di C. Riccio - in: *FL*, n. 3, p. 9.
- 48** - Ascheri, Carlo: *Feuerbach 1842: necessità di un cambiamento* - in: *DH*, nn. 17-18, pp. 147-255.
- 49** - Asturias, Miguel Angel: *Vento forte* - Trad. di C. Vian - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 233.
- 50** - Auden, Wystan Hugh: *Opere poetiche* - Trad. di A. Ciliberti, G. Fattorini - Milano, Lerici, vol. I, pp. 559.
- 51** - Auden, Wystan Hugh: *La diaspora* - Trad. di D. M. Pettinella - in *Ba*, n. 39, p. 50.
- 52** - Augias, Corrado: *I paraventi di Genet* - in: *TP*, n. 5, pp. 60-61.
- 53** - Augias, Corrado: *Brecht, un caso chiuso?* - in: *TP*, nn. 9-10, pp. 73-75.
- 54** - Augias, Corrado: *Gli stupidi di Selby* - in: *TP*, n. 12, pp. 86-88.
- 55** - Augustin, Ernst: *La testa* - Trad. di G. Scimone - Torino, Einaudi, pp. 477.
- 56** - Austin, William: *Peter Ruff l'errante* - I - Trad. di A. Camerino - in: *FL*, n. 11, pp. 22-24.
- 57** - Austin, William: *Peter Ruff l'errante* - II - Trad. di A. Camerino - in: *FL*, n. 12, pp. 12-14.
- 58** - Avila, Pablo Luis: *Tres variantes en « Diván del Tainarit »* - in: *QIA*, n. 33, pp. 3-4.
- 59** - Ayala, Francisco: *Il fondo del bicchiere* - Trad. di M. Vasta Dazzi - Milano, Longanesi, 1965, pp. 220.
- 60** - Ayer, Alfred Jules: *Il concetto di persona e altri saggi* - Trad. di F. Mondadori, E. Renzi - Milano, Il saggiatore, pp. 268.
- 61** - Babolin, Albino: *L'assoluto nel discorso esistenziale e critico di Martin Buber* - in: *SP*, n. 1, pp. 77-150.
- 62** - Babolin, Albino: rec. a: *A. Jaffé, Ricordi - Sogni - Riflessioni di C. G. Jung* - in: *SP*, n. 3, pp. 520-523.
- 63** - Baccolo, Luigi: *Il vagabondo salvato da madama Flagello* - in: *FL*, n. 17, pp. 4-5.
- 64** - Baccolo, Luigi: *Il piacere dei grandi sentimenti* - in: *FL*, n. 22, pp. 6-7.
- 65** - Baccolo, Luigi: *Un amore inguaribile* - in: *Mo*, n. 1, p. 9.
- 66** - Baccolo, Luigi: *La leggenda di un angelo* - in: *Mo*, n. 4, p. 9.



- 67** - Baccolo, Luigi: *Il professore di bellezza* - in: *Mo*, n. 7, p. 9.
- 68** - Baccolo, Luigi: *Due «collabos»* - in: *TP*, n. 5, pp. 39-45.
- 69** - Bachelard, Gaston: *La fenomenologia del rotondo* - in: *Vr*, n. 20, pp. 3-10.
- 70** - Badaloni, Nicola: rec. a: *F. A. Yates, Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* - in: *Be*, n. 2, pp. 227-229.
- 71** - Bagg, Robert - Scully, James: *Esce il dandy, entra la tigre: poesia americana degli anni sessanta* - in: *Vr*, n. 21, pp. 86-125.
- 72** - Baioni, Giuliano: rec. a: *L. Mittner, Storia della letteratura tedesca dal pietismo al Romanticismo (1750-1820)* - in: *Vr*, n. 20, pp. 121-125.
- 73** - Baklanov, Grigorij Jakovlevič: *Sotto il cielo di luglio* - Trad. di M. Olsonfieva - Milano, Feltrinelli, pp. 255.
- 74** - Balboni, Enzo: *I mille giorni di John F. Kennedy* - in: *VP*, n. 4, pp. 363-367.
- 75** - Balboni, Enzo: *Gli anni inquieti dell'età di Roosevelt* - in: *VP*, n. 5, pp. 476-478.
- 76** - Baldassarri, Mariano: *Complemento alla bibliografia degli scritti di W. Jaeger* - in: *RFN*, fasc. IV, pp. 507-508.
- 77** - Baldi, Sergio: *Lettere a Conrad* - in: *AL*, n. 34, pp. 122-123.
- 78** - Baldi, Sergio: *La via di Roma* - in: *AL*, n. 35, pp. 143-144.
- 79** - Baldi, Sergio: *Vathek* - in: *AL*, n. 36, pp. 130-131.
- 80** - Baldwin, James: *Gridalo forte* - Trad. di A. Buzzi - Milano, Rizzoli, pp. 248.
- 81** - Baratto Trentin, Françoise: *Verga en France* - in: *RLMC*, fasc. III, pp. 183-202.
- 82** - Barbati, Claudio: *Un ingegnere alla ricerca della realtà perduta* - in: *FL*, n. 43, p. 7.
- 83** - Barbiellini-Amidei, Gaspare: *Simone Weil e Adorno tra illuminismo e metafisica* - in: *FL*, n. 32, p. 3.
- 84** - Barnwell, Harry T.: rec. a: *B. Weimberg, The Art of Jean Racine* - in: *SF*, n. 30, pp. 515-517.
- 85** - Barolini, Antonio: *Da Camus libertario a Camus uomo d'ordine* - in: *FL*, n. 29, p. 15.
- 86** - Baron, Roland: *La Grammaire de Hugues de Saint-Victor* - in: *SM*, fasc. II, pp. 835-855.
- 87** - Barsotti, Divo: *La via del Chassidismo* - in: *Hu*, n. 6, pp. 649-651.
- 88** - Barth, Karl: *Il mio pensiero nel decennio '29-'39* - in: *Mu*, n. 4, pp. 360-369.
- 89** - Barthes, Roland: *Saggi critici* - Trad. di L. Lonzi - Torino, Einaudi, pp. 299.
- 90** - Barthes, Roland: *Principi e scopi dell'analisi strutturale* - in: *NA*, n. 2, pp. 104-116.
- 91** - Battacchi, Marcow: *La psicolinguistica: recenti sviluppi e nuovi problemi della psicologia del linguaggio* - in: *CS*, n. 19, pp. 180-187.
- 92** - Battista, Piero: *Attualità del Francion di Charles Sorel* - Roma, Conte, pp. 46.
- 93** - Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal e Petits poèmes en prose* - A cura di M. L. Beelli, N. B. Pellegrini - Torino, Giappichelli, pp. 187.
- 94** - Beauvoir (de), Simone: *La forza delle cose* - Trad. di B. Garufi - Torino, Einaudi, pp. 623.
- 95** - Beccaro (del), Felice: *Rapporti letterari italo-francesi nel primo Novecento* - in: *RLMC*, fasc. III, pp. 171-182.
- 96** - Beckett, Samuel: *From an Abandoned Work*, con una nota di F. Fortini - in: *PL*, n. 194, pp. 110-126.
- 97** - Bécquer, Gustavo A.: *Rimas* - A cura di I. Schweiger-Acuti - Milano, La gollardica, pp. 95.
- 98** - Belčeva, Elisaveta: *Poesie* - Trad. di R. Platone, S. Paparatti - Frascati, Tip. laziale, pp. 37.
- 99** - Belfiori, Fausto: *Un libro di Leclercq* - in: *Ics*, n. 7, p. 105.
- 100** - Bellavita, Luigi: *L'Anschluss* - in: *VP*, n. 11, pp. 865-868.

- 101** - Bellini, Giuseppe: *Introduzione a Neruda* - Milano, La goliardica, pp. 134.
- 102** - Bellini, Giuseppe: *La narrativa di Miguel Angel Asturias* - Milano-Varese, Inst. Editoriale cisalpino, pp. 217.
- 103** - Bellini, Giuseppe: *Verso il Memorial de isla negra di Neruda. La poesia di Estravagario. Navigaciones y regresos. Cien sonetos de amor* - Milano, La goliardica, pp. 66.
- 104** - Bellini, Giuseppe: *P. Neruda e altri saggi sulla poesia ispano-americana* - Milano, La goliardica, pp. 145.
- 105** - Bellini, Giuseppe: *Quevedo in America* - Milano, La goliardica, pp. 123.
- 106** - Bellow, Saul: *L'ultima analisi* - Trad. di P. Ojetti - Milano, Feltrinelli, pp. 147.
- 107** - Belvederi, Raffaele: rec. a: *P. O. Kristeller La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento* - in: *Hu*, n. 9, pp. 956-957.
- 108** - Benavente, Jacinto: *Drammi* - Pref. di C. Vian - Trad. di L. Cerutti - Milano, Fabbri, 1965, pp. 602.
- 109** - Benjamin, Walter: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* - Trad. di F. Filippini - Torino, Einaudi, pp. 161.
- 110** - Bennett, Arnold: *Short Stories from Elsie and the Child* - A cura di V. Amici Portelli - Milano-Roma-Napoli, Alighieri, pp. 125.
- 111** - Bense, Max: *La teoria dei segni come fondamento della nuova estetica* - in: *Vr*, n. 22, pp. 9-16.
- 112** - Bense, Max: *Progetti di estetica generativa* - in: *Vr*, n. 22, pp. 17-23.
- 113** - Bensimon, Marc: rec. a: *I. Silver, Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*, vol. I: *Ronsard and the Greek Epic* - in: *SF*, n. 28, pp. 91-95.
- 114** - Ben-Zevi, Mordecai: *La figlia del kibbuz e altri drammi* - Trad. di E. Monselise Ottolenghi - Milano, Il saggiatore, 1964, pp. 481.
- 115** - Berger, Yves: *Il sud* - Trad. di A. L. Zazo - Milano, Bompiani, pp. 185.
- 116** - Bergson, Henri: *L'evoluzione creatrice* - Trad. di L. Alano - Milano, Fabbri, pp. 396.
- 117** - Bergson, Henri: *Le due fonti della morale e della religione* - Trad. di M. Vinci-guerra - Milano, Ed. di Comunità, pp. 340.
- 118** - Bernardelli, Francesco: *Port Royal* - in: *Dr*, n. 361, pp. 55-56.
- 119** - Bernardini, Silvio: *Boris Pasternak* - in: *TPr*, n. 1, pp. 141-148.
- 120** - Bernardini, Silvio: *L'avanguardia in Russia* - in: *TPr*, n. 3, pp. 98-115.
- 121** - Bernari, Carlo: *Mann e noi* - in: *PL*, n. 192, pp. 39-52.
- 122** - Bernobini, Paolo: «*Il work in progress*» di *Flaubert* - in: *OA*, n. 7, pp. 194-196.
- 123** - Bertelli, Sergio: rec. a: *N. Rubinstein, The Government of Florence under The Medici (1434 to 1494)* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 988-996.
- 124** - Bertin, Alfeo: rec. a: *M. Frisch, Il mio nome sia Gantenbein* - in: *Po*, n. 3, pp. 421-422.
- 125** - Bertini, Gian Maria: rec. a: *M. di Pinto, Studi sulla cultura spagnola del Settecento* - in: *QLA*, n. 33, pp. 54-56.
- 126** - Bettoni, Efrem: *L'aristotelismo di Ruggero Bacone* - in: *RFN*, fasc. V-VI, pp. 541-563.
- 127** - Beyer, Charles J.: *D'Alembert et Montesquieu « persécutés »* - in: *SF*, n. 28, pp. 83-84.
- 128** - Bianchini, Angela: *Tre amiche di Henry James* - in: *Mo*, n. 8, pp. 9-10.
- 129** - Bianchini, Angela: *Tre amiche di Henry James* - in: *Mo*, n. 10, pp. 9-10.
- 130** - Bianchini, Angela: *L'avanguardia in Spagna* - in: *TPr*, n. 3, pp. 134-142.
- 131** - Bienek, Horst: *Il condannato* - Trad. di F. Maione - in: *Ba*, nn. 40-41, pp. 25-31.
- 132** - Bigi, Emilio: rec. a: *I. Maier, Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469-1480)* - in: *GSLI*, fasc. 444, pp. 597-605.
- 133** - Bigongiari, Pietro: *Char e « L'età*

- che spezza» - in: *AL*, n. 33, pp. 115-120.
- 134** - Bigongiari, Piero: *Barthes e la fondazione del discorso simbolico* - in: *AL*, n. 35, pp. 137-143.
- 135** - Bigongiari, Piero: *Meraviglia di Breton* - in: *AL*, n. 36, pp. 69-82.
- 136** - Bigongiari, Piero: *Hartung fra materia e antimateria* - in: *Le*, n. 84, pp. 53-61.
- 137** - Bingham, Alfred J.: rec. a: *W. and A. Durant, The Age of Voltaire* - in: *RLMC*, fasc. I, pp. 74-76.
- 138** - Bingham, Alfred J.: rec. a: *Aspects of the Eighteenth Century* - in: *RLMC*, fasc. IV, pp. 317-320.
- 139** - Binni, Francesco: *Note di poetica inglese* - in: *Le*, nn. 82-83, pp. 80-88.
- 140** - Binni, Francesco: *La dimensione di Storia* - in: *Le*, nn. 82-83, pp. 194-196.
- 141** - Binni, Francesco: *Miti del Nuovo* - in: *Le*, n. 84, pp. 105-108.
- 142** - Binni, Francesco: *Responsabilità del critico* - in: *Le*, n. 84, pp. 108-110.
- 143** - Binni, Francesco: rec. a: *E. Wilson, Il castello di Axel* - in: *Po*, n. 1, pp. 119-122.
- 144** - Binni, Francesco: *Percorso narrativo di Saul Bellow* - in: *Po*, n. 6, pp. 831-842.
- 145** - Binni, Lanfranco: rec. a: *H. Michaux, Altrove* - in: *Po*, n. 5, pp. 706-709.
- 146** - Bioy Casares, Adolfo: *L'invenzione di Morel* - Pref. di G. Piovene - Introd. di J. L. Borges - Trad. di L. B. Wilcock - Milano, Bompiani, pp. 144.
- 147** - Biscione, Michele: *Problemi di metodo* - in: *Mo*, n. 3, p. 8.
- 148** - Blaas, Richard: *Tentativi di approccio per la cessione del Veneto* - in: *AV*, fasc. spec., pp. 5-52.
- 149** - Blair, Eric: *Una boccata d'aria* - Trad. di B. Maffi - Milano, Mondadori, pp. 285.
- 150** - Bo, Carlo: *Da Voltaire a Drieu La Rochelle* - Milano, La goliardica, pp. 319.
- 151** - Bo, Carlo: *Amorosa guerra contro se stessa* - in: *FL*, n. 25, p. 7.
- 152** - Bobbio, Norberto: *Hegel e il giusnaturalismo* - in: *RF*, n. 4, pp. 379-407.
- 153** - Bodini, Vittorio: *Travestimenti barocchi* - in: *Mo*, n. 5, p. 9.
- 154** - Bömer, Franz: *Der Eid beim Genius des Kaisers* - in: *Ath*, fasc. I-II, pp. 77-133.
- 155** - Bodini, Vittorio: *Un saggio di Ortega y Gasset* - in: *TPr*, n. 4, pp. 399-400.
- 156** - Body, Jacques: *Le premier séjour de Jean Giraudoux a Murich* - in: *RLMC*, fasc. I, pp. 52-61.
- 157** - Bohl, Robert W.: *I documenti diplomatici statunitensi sulla questione veneta* - in: *RSR*, fasc. IV, pp. 615-621.
- 158** - Bonaccorso, Giovanni: *Gli anni difficili di Marivaux* - Messina, Peloritana, 1964, pp. 238.
- 159** - Bondy, François: *Romain Rolland e l'impegno dello scrittore* - in: *FL*, n. 10, p. 11.
- 160** - Bonfantini, Mario: *Ottocento francese* - Torino, Giappichelli, pp. 327.
- 161** - Bonfantini, Mario: *De Sanctis e Zola* - in: *RLMC*, fasc. III, pp. 183-188.
- 162** - Boni Fellini, Paola: *Rabelais a Roma* - in: *NA*, fasc. 1985, pp. 89-95.
- 163** - Borges, Jorge Luis: *Un cortile* - Trad. di A. Peconi - in: *Ba*, nn. 37-38, p. 86.
- 164** - Bosio, Franco: *Scienze dello spirito e filosofia nello storicismo di Dilthey* - in: *AA*, n. 91, pp. 21-35.
- 165** - Bosso, Corrado: rec. a: *J. Ehrard, Montesquieu critique d'art* - in: *SF*, n. 30, pp. 518-522.
- 166** - Botta, Guido: *Ferlinghetti e Corso: Beats col trattino* - in: *OA*, n. 7, pp. 178.
- 167** - Bousquet, G.-H.: *Un texte concernant le rituel de la visite à Médine* - in: *RSO*, fasc. II, pp. 165-169.
- 168** - Brady, Patrick: *Rococo Style in French Literature* - in: *SF*, n. 30, pp. 428-437.
- 169** - Branciforti, Francesco: *La tradizione manoscritta del Canzoniere di Guilhelm De Montanhagol* - in: *FiL*, 1965, fasc. IV, pp. 360-390.

- 170** - Brandon Albini, Maria: *Narrativa francese. Vere e false avanguardie* - in: *Po*, n. 1, pp. 106-110.
- 171** - Branner, N. C.: *I pappagallini blu* - Trad. di L. Carlinfanti - in: *FL*, n. 27, pp. 11-13.
- 172** - Brentano (von), Bernard: *Lore Lay* - Trad. di I. Maione - in: *Ba*, nn. 37-38, pp. 65-67.
- 173** - Brodin, Pierre: *Julien Green* - Trad. di C. Claretto - Torino, Borla, 1965, pp. 156.
- 174** - Browning, Robert: *Fra' Lippo Lippi, Andrea del Sarto* - Milano, La goliardica, pp. 32.
- 175** - Brunelli, Giuseppe Antonio: *Introduzione alla poesia di Paul Valéry. Da Solitude a Intermède (1887-1892)* - Messina, Peloritana, 1964-65, voll. 2.
- 176** - Brunelli, Giuseppe Antonio: *Jean de Sponde* - Catania, Squeglia, 1965, pp. 23.
- 177** - Buber, Martin: «Utopisti» e «scientifici» - in: *Co*, nn. 139-140, pp. 85-92.
- 178** - Bulatovič, Miodrag: *Arrivano i demoni* - Trad. di B. Meriggi, A. M. Raffo - Milano, Mondadori, pp. 369.
- 179** - Bulgakov, Minail Afanas' Evič: *Romanzo teatrale* - Trad. di V. Dridso - Torino, Einaudi, pp. 213.
- 180** - Burckhardt, Jacob: *Riflessioni sulla storia universale* - Trad. di M. T. Mandalari - Milano, Rizzoli, pp. 343.
- 181** - Burnshaw, Stanley: *Poesie* - Trad. di L. Rebay - in: *AL*, n. 34, pp. 18-27.
- 182** - Busst, A. J. L.: *Ballanche et Fossati. Une collaboration mystérieuse* - in: *RLMC*, fasc. IV, pp. 279-303.
- 183** - Butor, Michel: *Il passaggio* - Trad. di O. Del Buono - Milano, Mondadori, pp. 293.
- 184** - Butzlaff, Wolfgang: *Nazismo e seconda guerra mondiale nel teatro tedesco* - in: *Po*, n. 3, pp. 370-387.
- 185** - Calasso, Roberto: *Artaud profeta* - in: *Mo*, n. 8, pp. 9.
- 186** - Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño* - A cura di C. Samonà - Roma, De Santis, pp. 184.
- 187** - Caldwell, Erskine: *Amore e soldi* - Trad. di B. Oddera - Milano, Bompiani, pp. 237.
- 188** - Caldwell, Erskine: *Giorni sulla costa del golfo* - Trad. di C. Ardini - Milano, Mondadori, pp. 246.
- 189** - Calvet, Jean: *Per una critica cattolica* - Trad. di I. Andreini Rossi - Alba, Ed. Paoline, pp. 212.
- 190** - Cambon, Glauco: rec. a: *S. Bellow, Herzog* - in: *Vr*, n. 20, pp. 108-110.
- 191** - Camenzind, Joseph Maria: *Da-Kai. Romanzo manciuriano* - Trad. di I. Affentranger - Torino, SEI, 1965, pp. 446.
- 192** - Camilucci, Marcello: *Oblomov e l'Oblomovismo* - in: *St*, n. 5, pp. 307-310.
- 193** - Campagnolo, Umberto: *Le tribunal de Nuremberg et celui de Bertrand Russell* - in: *Com*, nn. 29-30, pp. 157-160.
- 194** - Campanini, Giorgio: *Emmanuel Mounier fra Péguy e Marx* - in: *St*, n. 7, pp. 442-451.
- 195** - Campanini, Giorgio: *Cristianesimo e marxismo nel pensiero di Mounier* - in: *VP*, nn. 7-8, pp. 627-641.
- 196** - Camus, Albert: *Saggi letterari. Il rovescio e il diritto, Nozze, L'estate* - Trad. di S. Morando - Milano, Bompiani, pp. 189.
- 197** - Canc, Giampiero: rec. a: *H. Matthews, Mutazioni* - in: *Vr*, n. 20, pp. 110-114.
- 198** - Capanna, Francesco: rec. a: *W. Mager, Benedetto Croce's literarisches und politisches Interesse an der Geschichte* - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 467-471.
- 199** - Čapek, Karel: *La malattia bianca* - in: *Si*, n. 248, pp. 41-57.
- 200** - Capriolo, Ettore: *Il futuro e il botteghino* - in: *Si*, n. 238, pp. 2-4.
- 201** - Capriolo, Ettore: *John Arden e il realismo* - in: *Si*, nn. 244-245, pp. 47-48, 90.
- 202** - Caraci, Giuseppe: *La «Vinland Map»* - in: *SM*, fasc. II, pp. 509-616.
- 203** - Caramaschi, Enzo: *Flaubert et l'actuel* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 9-28.

- 204** - Caramella, Santino: *L'arte di Leibniz* - in: *Ba*, n. 42, pp. 15-21.
- 205** - Caravaca, Francisco: *Las ideas de Larra sobre la sátira y los satíricos* - in: *QIA*, n. 33, pp. 4-25.
- 206** - Cardona, G. R.: *I nomi dei figli di Tôgarmâch secondo il Sepher Yôsêphôn* - in: *RSO*, fasc. I, pp. 17-28.
- 207** - Carile, Paolo: rec. a: *I. Siciliano, Il Romanticismo francese. Da Prévost a Sartre* - in: *Cv*, fasc. VI, pp. 650-653.
- 208** - Carile, Paolo: *Collaborazionismo e letteratura in Francia durante la seconda guerra mondiale* - in: *Mn*, n. 4, pp. 370-382.
- 209** - Carlesso, Giuliana: *La versione Sud del «Roman de Troie en prose» e il volgarizzamento di Binduccio dello Scelto* - in: *AIV*, t. CXXIV, pp. 519-560.
- 210** - Carloni Valentini, Renata: *In margine alle traduzioni italiane delle tragedie di Racine: due sceneggiature del Settecento* - in: *SF*, n. 30, pp. 485-492.
- 211** - Carnazzi, Giulio: *I dialoghi della Compton-Bernnett* - in: *Mo*, n. 2, p. 10.
- 212** - Carnazzi, Giulio: *L'ispettore e il demonio* - in: *Mo*, n. 9, p. 10.
- 213** - Carr, Edward Hallett: *Sei lezioni sulla storia* - Trad. di C. Ginzburg - Torino, Einaudi, pp. 173.
- 214** - Caruso, Paolo: *Sulla sociologia del romanzo* - in: *AA*, n. 92, pp. 86-88.
- 215** - Casari, Luciano: *Johann Beer (1655-1700) e i suoi romanzi musicali* - in: *Ae*, fasc. V-VI, pp. 477-479.
- 216** - Cases, Cesare: rec. a: *K. Lazaro-wicz, Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire* - in: *SG*, n. 9, pp. 233-241.
- 217** - Casey, Calvert: *Il ritorno* - Trad. di L. Cipriani Panunzio - Torino, Einaudi, pp. 159.
- 218** - Cassirer, Ernst: *Filosofia delle forme simboliche* - Trad. di E. Arnaud - Firenze, La nuova Italia, vol. III, pp. 372.
- 219** - Castiglione, Luigi: rec. a: *F. Mauriac, Il Figlio dell'Uomo* - in: *Hu*, n. 10, pp. 1049-1050.
- 220** - Castro, Silvio: rec. a: *A. Coutinho, Introdução à literatura no Brasil* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 146-148.
- 221** - Catalano, Franco: rec. a: *R. Cobb, Les années révolutionnaires, instrument de la Terreur dans les départements. Avril 1793-Floréal An II* - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 455-461.
- 222** - Cataluccio, Francesco: *Panislamismo e albori di nazionalismo arabo nel secolo XIX* - in: *ASI*, n. 449, pp. 30-75.
- 223** - Cataluccio, Francesco: *Storia e storiografia dell'India moderna* - in: *CS*, n. 19, pp. 137-143.
- 224** - Cavallo, Franco: *Arriva Artaud* - in: *FL*, n. 10, p. 17.
- 225** - Cecchetti, Dario: *L'elogio delle arti liberali nel primo Umanesimo francese* - in: *SF*, n. 28, pp. 1-14.
- 226** - Cecioni, Cesare G.: *La polemica tra Thomas Warton e Joseph Ritson sulle origini della poesia inglese* - in: *RLMC*, fasc. II, pp. 98-103.
- 227** - Čechov, Anton Pavlovič: *Novelle* - A cura di L. Volpicelli - Trad. di G. De Dominicis Jorio, E. Lo Gatto, O. Malavasi Arpshofén - Milano, Mursia, pp. 199.
- 228** - Čechov, Anton Pavlovič: *Il giardino dei ciliegi* - Trad. di G. Guenieri - Torino, Einaudi, pp. 68.
- 229** - Čechov, Anton Pavlovič: *La steppa e altri racconti* - A cura di M. A. Bacci - Trad. di A. Annuzzi - Forlì, Forum, pp. 210.
- 230** - Ceppa, Leonardo: rec. a: *G. Miegge, Lutero giovane* - in: *RF*, n. 1, pp. 91-94.
- 231** - Cercov, Wladimir: *Non bisogna negare né escludere nulla* - in: *FL*, n. 29, p. 5.
- 232** - Cernuda, Luis: *Antología poética* - A cura di P. L. Avila - Milano, La goliardica, pp. 96.
- 233** - Cerny, Jindrich: *Nuova regia e nuovi autori dopo la grande paura* - in: *Si*, n. 248, pp. 5-14.
- 234** - Cerulli, Enrico: *Un episodio della storia culturale medievale: il «Libro dei Miracoli di Maria» nelle letterature europee e orientali* - in: *CS*, n. 19, pp. 117-123.

- 235** - Cerutti, Lucia Maria: *Interpretazione del teatro di Antonio Buero Vallejo* - in: *Ae*, fasc. III-IV, pp. 315-364.
- 236** - Cervantes Saavedra (de), Miguel: *Don Chisciotte della Mancia* - A cura di A. Terenzi - Trad. di F. Carlesi - Roma, L'unità, pp. 559.
- 237** - Ceserani, Remo: *William Kurz Wimsatt e il «New criticism» americano* - in: *Be*, n. 6, pp. 681-710.
- 238** - *Chanson de Roland* - Trad. di R. Lo Cascio - Milano, Rizzoli, pp. 207.
- 239** - Checconi, Sergio: *Thomas Mann* - Firenze, La nuova Italia, pp. 218.
- 240** - Cheever, John: *Lo scandalo Wapshot* - Trad. di I. Leonetti - Milano, Garzanti, pp. 315.
- 241** - Chiarini, Giorgio: *Lo «Sponsus»* - in: *AL*, n. 34, pp. 128-131.
- 242** - Chiarini, Giorgio: *Poesia popolare e origini neolatine* - in: *AL*, n. 36, pp. 138-140.
- 243** - Chiarini, Paolo: *Ipotesi per Brecht* - in: *SG*, n. 8, pp. 60-106.
- 244** - Chiarini, Paolo: *Ein neues Porträt Thomas Manns?* - in: *SG*, n. 9, pp. 220-232.
- 245** - Chiaromonte, Nicola: *Artaud e la sua doppia idea del teatro* - in: *TP*, nn. 3-4, pp. 48-58.
- 246** - Chiaromonte, Nicola: *Il cerimoniale di Jean Genet* - in: *TP*, n. 11, pp. 31-41.
- 247** - Chiereghin, Salvino: *Brecht* - in: *VP*, n. 12, pp. 1012-1015.
- 248** - Chiodi, Pietro: rec. a: *R. Hermann, Dialettica senza dogma: marxismo e scienze naturali* - in: *RF*, n. 3, pp. 336-339.
- 249** - Chiusano, Italo A.: *La poesia di Hermann Hesse* - in: *FL*, n. 13, p. 16.
- 250** - Chiusano, Italo A.: *Lo sconcertante Böll* - in: *FL*, n. 32, p. 16.
- 251** - Chiusano, Italo A.: *Heinrich Böll e la fine di un viaggio di servizio* - in: *FL*, n. 44, p. 7.
- 252** - Chiusano, Italo A.: rec. a: *K. Schröter, Thomas Mann* - in: *TPr*, n. 3, pp. 265-269.
- 253** - Chpaltine, Guillaume: *Réflexions sur la poésie* - in: *Cc*, nn. 1-3, pp. 61-72.
- 254** - Cialfi, Mario: *L'estasi di Hoelderlin* - in: *Opl*, n. 1, pp. 94-104.
- 255** - Cialfi, Mario: *Herder, grido di un popolo* - in: *Opl*, n. 2, pp. 99-106.
- 256** - Cialfi, Mario: *L'ombra di Goethe* - in: *Opl*, n. 10, pp. 78-87.
- 257** - Cigada, Sergio: *Cocteau-Saba* - in: *Ae*, fasc. III-IV, pp. 382-383.
- 258** - Cigada, Sergio: *Villon, «Testament», strofe XLIII-XLV* - in: *SF*, n. 28, pp. 80-83.
- 259** - Cinti, Bruna: rec. a: *G. de Torre, La difícil universalidad española* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 143-146.
- 260** - Colapietra, Raffaele: rec. a: *P. Antonetti, Francesco De Sanctis et la culture française* - in: *RSR*, fasc. III, pp. 495-496.
- 261** - Collingwood, Robin G.: *Il concetto della storia* - A cura di D. Pesce - Milano, Fabbri, pp. 360.
- 262** - Comellas, José Luis: rec. a: *O. Vergés Mundó, La I Internacional en las Cortes de 1871; J. Termes Ardévol, El movimiento obrero en España. La Primera Internacional (1864-1881)* - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 465-467.
- 263** - Compagno, Silvia: rec. a: *W. Ritchie, The Authenticity of the «Rhesus» of Euripides* - in: *RFIC*, fasc. II, pp. 79-82.
- 264** - Congreve, William: *Così va il mondo* - Trad. di V. Brinzi - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 147.
- 265** - Conrad, Joseph: *Opere complete* - A cura di P. Bigongiari - Trad. di A. Serpieri - Milano, Bompiani, vol. XXIV, pp. 398.
- 266** - Cordié, Carlo: *Madame De Staël* - in: *CS*, n. 17, pp. 54-63.
- 267** - Cordié, Carlo: *Sismondi* - in: *CS*, n. 18, pp. 108-114.
- 268** - Cordié, Carlo: *Metastasio, non Petrarca, in una citazione di Stendhal («La*

- Chartreuse de Parme*», cap. XXVI) - in: *LI*, n. 3, pp. 316-318.
- 269** - Cordié, Carlo: *Un paese a due voci* - in: *Mo*, n. 2, pp. 9-10.
- 270** - Cordié, Carlo: *Romanzi del Sei e Settecento* - in: *Mo*, n. 6, pp. 9-10.
- 271** - Cordié, Carlo: *L'epicureo imperiale* - in: *Mo*, n. 9, pp. 9-10.
- 272** - Cordié, Carlo: rec. a: *P. Moreau, Ames et thèmes romantiques* - in: *Pai*, n. 3, pp. 178-180.
- 273** - Cordié, Carlo: rec. a: *G. Mongredien, Recueil des textes et des documents du XVII siècle relatifs à Molière* - in: *Pai*, n. 6, pp. 382-384.
- 274** - Cordié, Carlo: rec. a: *E. Migliorini, Studi sul pensiero estetico del Settecento (Crousaz, Du Bos, André, Batteux, Diderot)* - in: *Pai*, n. 6, pp. 384-385.
- 275** - Cordié, Carlo: rec. a: *Il Simbolismo nella letteratura nord-americana. Atti del Symposium tenuto a Firenze, 27-29 novembre 1964* - in: *Pai*, n. 6, pp. 387-390.
- 276** - Cordié, Carlo: rec. a: *D. W. Brogan, Storia della Francia moderna* - in: *Pai*, n. 6, pp. 393-394.
- 277** - Cordié, Carlo: *Bino Binazzi e Louis Le Cardonel* (Aggiunte bibliografiche con un testo in appendice) - in: *RLMC*, fasc. III, pp. 235-243.
- 278** - Cordié, Carlo: rec. a: *P. Antonetti, Francesco de Sanctis et la culture française* - in: *SF*, n. 30, pp. 522-525.
- 279** - Corino, Karl: rec. a: *R. von Heydebrand, Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaft»*. *Ihr Zusammenhang mit dem Zeitgenössischen Denken* - in: *SG*, n. 10, pp. 406-410.
- 280** - Corsani, Mary: *D. H. Lawrence e l'Italia* - Milano, Mursia, 1965, pp. 142.
- 281** - Corsani, Mary: *D. H. Lawrence traduttore dall'italiano* - in: *EM*, n. 17, pp. 249-278.
- 282** - Corte, Antonio: *Jacques Borel* - in: *Mo*, n. 7, p. 10.
- 283** - Cortellese Platania, Elena: rec. a: *K. Canevaro-A. Marchese, Teilhard de Chardin, figlio dell'obbedienza* - in: *ST*, n. 2, pp. 134-135.
- 284** - Corti, Maria: *I «cinque minuti» di Babel'* - in: *SC*, n. 1, pp. 53-62.
- 285** - Costantini, Costanzo: *Per Bulatovic Godot è arrivato* - in: *Si*, n. 237, p. 20.
- 286** - Cotroneo, Girolamo: rec. a: *E. Weil, Filosofia e politica* - in: *NS*, n. 77, pp. 97-101.
- 287** - Coward, Noël: *Al calar del sipario* - Introd. e trad. di R. Nissim - in: *Dr*, nn. 352-353, pp. 6-35.
- 288** - Cox, Hilda M.-Novi, Teresa: *Gems of English Prose and Verse* - Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 398.
- 289** - Craveri, Piero: *Ricchezze e potere* - in: *Mo*, n. 10, p. 9.
- 290** - Crébillon (de), Claude P. J.: *Il sofà. Racconto morale* - Pref. di M. Bonfantini - Trad. di M. Molino - Milano, Sugar, pp. 246.
- 291** - Criniti, Nicola: *Martin Lutero (10 novembre 1483-31 ottobre 1517)* - in: *VP*, n. 12, pp. 989-994.
- 292** - Crinò, Anna Maria: *Uno sconosciuto autografo drydeniano al British Museum* - in: *EM*, n. 17, pp. 311-320.
- 293** - Cristini, Giovanni: *I Grimm* - Brescia, La scuola, pp. 136.
- 294** - Cristini, Giovanni: *Il caso Havemann* - in: *FL*, n. 12, p. 3.
- 295** - Cronia, Arturo: rec. a: *J. Bukáček, Vrchlický a Dante* - in: *LI*, n. 2, pp. 236-237.
- 296** - Cronia, Arturo: rec. a: *La letteratura italiana in Cecoslovacchia dal 1945 al 1964* - in: *LI*, n. 2, pp. 243-245.
- 297** - Crucitti, Francesca B.: rec. a: *H. V. Wardman, Ernest Renan, a Critical Biography* - in: *RLMC*, fasc. III, pp. 244-245.
- 298** - Čukovskij, K.: *Majašovskij poeta delle catastrofi* - in: *RS*, n. 4, pp. 101-105.
- 299** - Cyrano de Bergerac, Nector S.: *Lettres* - Ed. crit. di L. Erba - Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965, pp. 243.

- 300** - Da Edgar Allan Poe a Allen Tate - A cura di A. Rizzardi - Caltanissetta-Roma, Sciascia, pp. 448.
- 301** - Dahlberg, Edward: *Mia madre Lizzie* - Trad. di R. Wilcock - Torino, Einaudi, pp. 207.
- 302** - Dalla Valle, Daniela: *Neo-stoicismo e barocco in Urbain Chevreau* - in: *SF*, n. 28, pp. 30-53.
- 303** - Daniel-Rops, Henry: *Morte, dov'è la tua vittoria?* - Trad. di F. Quaranta - Milano, Massimo, 1965, pp. 490.
- 304** - Daninos, Pierre: *36° sottozero* - Trad. di S. Gioia - Milano, Bompiani, pp. 185.
- 305** - Danti, Angiolo: rec. a: *H. Barycz, Spojrzenia w przeszłość Polsko-włoską (Sguardi al passato italo-polacco)* - in: *LI*, n. 1, pp. 111-119.
- 306** - D'Avack, Massimo: *Chi non ha paura di Mr. Albee?* - in: *OA*, n. 7, pp. 267-269.
- 307** - Davičo, Oskar: *Titolo provvisorio dell'infinito* - Trad. di B. Meriggi - Milano, Mondadori, pp. 745.
- 308** - De Benedetti, Paolo: *Due premi Nobel* - in: *Opl*, n. 12, pp. 34-38.
- 309** - De Cesare, Giovanni B.: *Alfonso Reyes «Americanista»* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 29-48.
- 310** - De Cesare, Raffaele: rec. a: *E. Martínez Estrada, Realidad y Fantasía en Balzac* - in: *RFN*, fasc. I, p. 140.
- 311** - De Cesare, Raffaele: rec. a: *G. Hubert, La sculpture dans l'Italie napoléonienne; Les sculptures italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration* - in: *SF*, n. 28, pp. 100-103.
- 312** - De Domenico, Elio: *Anthologie littéraire* - Napoli, Loffredo, 1964, pp. 598.
- 313** - Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe* - Introd. e note di P. Spelta - Trad. di O. Previtali - Brescia, La scuola, pp. 366.
- 314** - Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe* - A cura di R. Ruscitti - Trad. di P. Fornari - Padova, R.A.D.A.R., pp. 260.
- 315** - Defoe, Daniel: *Vita e avventure di Robinson Crusoe* - Trad. di R. Ferrari - Milano, Club del libro, pp. 407.
- 316** - De Gennaro, Giuseppe: *Lirica religiosa del secolo d'oro* - Napoli, Fiory, vol. I, 1965, pp. 119.
- 317** - Dekker, Eduard Douwes: *Max Havelaar ovvero Le aste del caffè della Società di commercio olandese* - A cura di P. Bernardini Marzolla - Torino, UTET, 1965, pp. 347.
- 318** - Del Conte, Rosa: *Le «brutte infedeli» ovvero Quasimodo interprete di Argezi* - in: *Be*, n. 4, pp. 471-482.
- 319** - Delcorno, Carlo: rec. a: *A. Lorian, L'expression de l'hypothèse en français moderne, antéposition et postposition* - in: *Ae*, fasc. I-II, pp. 202-203.
- 320** - De Palma, Armando: rec. a: *N. Rescher, Hypothetical Reasoning* - in: *RF*, n. 1, pp. 76-82.
- 321** - De Palma, Armando: *Marx empirista o dialettico?* - in: *RF*, n. 4, pp. 452-472.
- 322** - Déry, Tibor: *Il signor A. G. nella città di X* - Trad. di E. Rossi - Milano, Feltrinelli, pp. 410.
- 323** - Desaise, Roger: *Hélène ou la danse d'Euphorion* - A cura di G. Montagna - Siena, Maia, pp. 152.
- 324** - De Sanctis, Nicola: *Note sull'ontologicità del tempo e i Filosofi dell'Esistenza* - in: *SG*, n. 2, pp. 197-236.
- 325** - Descartes, René: *Discorso sul metodo* - A cura di E. Gilson - Trad. di E. Carrara - Firenze, La Nuova Italia, 1965, pp. 148.
- 326** - Destro, Alberto: rec. a: *E. Heller, Nietzsche. Drei Essays* - in: *NA*, fasc. 1990, pp. 273-276.
- 327** - De Tomasso, Vincenzo: rec. a: *R. M. Alberes, Miguel de Unamuno* - in: *Hu*, n. 11, pp. 1161.
- 328** - De Tomasso, Vincenzo: *«Sopra eroi e tombe»* - in: *Ics*, nn. 8-9, pp. 133.
- 329** - Dewey, John: *La ricerca della certezza. Studio del rapporto fra conoscenza*



- e azione - Pres. di A. Visalberghi - Trad. di E. Becchi, A. Rizzardi - Firenze, La Nuova Italia, pp. 329.
- 330** - Dhaenens, Jacques: *À propos de l'établissement du texte de «El Desdichado»* - in: *SF*, n. 29, pp. 286-290.
- 331** - Díaz y Díaz, Manuel C.: *Los documentos hispano-visigóticos sobre pizarra* - in: *SM*, fasc. I, pp. 75-107.
- 332** - Dicenta, José F.: *Le porte chiuse* - in: *TPr*, n. 3, pp. 242-260.
- 333** - Dickens, Charles: *La bottega dell'antiquario* - A cura di M. Lombardi-Lotti - Firenze, Le Monnier, pp. 219.
- 334** - Dickens, Charles: *Il canto di Natale* - A cura di O. Caldiron - Trad. di P. Di Valmarana, M. Hochkoffer, M. L. Fehr - Padova, R.A.D.A.R., pp. 193.
- 335** - Dickens, Charles: *David Copperfield* - A cura di C. Pavese - Torino, ILTE, pp. 331.
- 336** - Dickens, Charles: *David Copperfield* - Trad. di F. Prattico - Pref. di C. Bo - Roma, Editori riuniti, pp. 897.
- 337** - Dickens, Charles: *Il grillo del focolare* - A cura di E. S. Lo Vullo Bianchi - Messina-Firenze, D'Anna, pp. 143.
- 338** - Diderot, Denis: *La monaca* - Trad. di Mic-Mac - Roma, Editori riuniti, pp. 268.
- 339** - Diderot, Denis: *La monaca* - Trad. di L. G. Tenconi - Milano, Zibetti, pp. 223.
- 340** - Di Stefano, Giuseppe: *Claude de Seyssel, Jean Courtecuisse, Laurent de Premierfait o Jean Trousseau?* - in: *SF*, n. 28, pp. 76-80.
- 341** - Domin, Hilde: *Poesie* - Trad. di L. Traverso - in: *AL*, n. 35, pp. 64-69.
- 342** - Donleavy, James P.: *Un uomo singolare* - Trad. di M. Ricci Dèttore - Milano, Garzanti, pp. 403.
- 343** - Donoso, José: *Incoronazione* - Trad. di G. Maritano - Milano, Dall'Oglio, pp. 274.
- 344** - Dostoevskij, Fjodor Mihailovič: *Tutte le opere di Fjodor Dostojevskij* - A cura di E. Bazzarelli - Trad. di A. Polledro - Milano, Mursia, vol. VI, pp. 856.
- 345** - Dostoevskij, Fjodor M.: *Crotcaja e altri racconti* - Trad. di B. Del Re, P. Zveteremich - Milano, Bompiani, pp. 117.
- 346** - Dragonetti, Roger: *Le passage périlleux* - in: *Cv*, fasc. I-IV, pp. 3-76.
- 347** - Drost, Wolfgang: rec. a: *W. Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie - Commedia dell'Arte und Théâtre Italien* - in: *RLMC*, fasc. II, pp. 141-144.
- 348** - Drost, Wolfgang: rec. a: *K. Wais, Der Erzähler Italo Svevo. Werke und Rezeption* - in: *RLMC*, fasc. II, pp. 153-154.
- 349** - Drost, Wolfgang: rec. a: *W. Engler, Der französische Roman von 1800 bis zur Gegenwart* - in: *RLMC*, fasc. III, pp. 246-247.
- 350** - Droz, Eugénie: *Gabriel Du Puyherbault, l'agresseur de Rabelais* - in: *SF*, n. 30, pp. 401-427.
- 351** - Dubuffet, Jean: *Céline pilota* - in: *Vr*, n. 21, pp. 3-11.
- 352** - Ducasse, Isidore: *Poesia* - Trad. di F. Albertazzi - Introd. di R. Di Marco - Bologna, Sampietro, pp. 75.
- 353** - Duckworth, Colin R.: *Albert Thibaudet at War* - in: *SF*, n. 29, pp. 260-268.
- 354** - *Due poeti turchi* - A cura di G. Alcat - in: *Po*, n. 2, pp. 235-238.
- 355** - Dumas, Alexandre (père): *I tre moschettieri* - A cura di U. Dèttore - Trad. di A. Donaudy - Milano, Mursia, pp. 596.
- 356** - Dumas, Alexandre (père): *Il visconte di Bragelonne, ovvero Dieci anni più tardi* - Trad. di T. Monicelli - Milano, Rizzoli, 1965, vol. V.
- 357** - Eco, Umberto: *Le poetiche di Joyce. Dalla Summa al Finnegan Wake* - Milano, Bompiani, pp. 171.
- 358** - Ejchenbaum, B.: *Il problema dei «formalisti»* - in: *RS*, n. 2, pp. 101-114.
- 359** - Eliot, Thomas Stearns: *Poesie* - A cura di R. Sanesi - Milano, Bompiani, pp. 441.
- 360** - Eliot, Thomas Stearns: *Incontro con Dante* - in: *FL*, n. 3, pp. 4-5.

- 361** - Eliot, Thomas Stearns: *Quello che devo a Dante* - Trad. di S. Rosso-Mazzinghi - in: *LI*, n. 1, pp. 1-10.
- 362** - Eluard, Paul (Eugène Grindel): *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica* - Intr. e trad. di F. Fortini - Torino, Einaudi, pp. 463.
- 363** - Eramo (d'), Luce: *Nietzsche il profeta* - in: *FL*, n. 36, pp. 6-7.
- 364** - Erlich, Victor: *Il formalismo russo* - Trad. di M. Bassi - Milano, Bompiani, pp. 329.
- 365** - Esser, Manfred: *Duello* - Trad. di L. Nesler - Torino, Einaudi, pp. 137.
- 366** - Fabro, Cornelio: *Kierkegaard e i filibustieri* - in: *FL*, n. 3, p. 7.
- 367** - Fagiolo, Marcello: rec. a: *F. Lloyd Wright, La città vivente* - in: *TPr*, n. 4, pp. 395-399.
- 368** - Falqui, Enrico: *San Marcel Proust* - in: *FL*, n. 2, p. 9.
- 369** - Falqui, Enrico: *Testimonianze francesi sulla «Voce»* - in: *NA*, fasc. 1986, pp. 236-247.
- 370** - Fancelli, Maria: rec. a: *F. W. Wodtke, Gottfried Benn* - in: *RLMC*, fasc. I, p. 62.
- 371** - Fancelli, Maria: rec. a: *P. Weiss, Congedo dai genitori* - in: *RLMC*, fasc. I, pp. 62-63.
- 372** - Fancelli, Maria: rec. a: *G. Bevilacqua, Letteratura e società nel Secondo Reich* - in: *RLMC*, fasc. II, pp. 151-152.
- 373** - Fancelli, Maria: rec. a: *A. Liede, Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinns-poesie an den Greuzen der Sprache* - in: *RLMC*, fasc. II, pp. 152-153.
- 374** - Faulkner, William: *La paga del soldato* - Trad. di M. Alvaro - Milano, Garzanti, pp. 309.
- 375** - Fazio, Fulvio: *Hegel e la sociologia* - in: *CS*, n. 18, pp. 199-205.
- 376** - Febvre, Lucien: *Studi su Riforma e Rinascimento e altri scritti su problemi di metodo e di geografia storica* - Trad. di C. Vivanti - Pref. di D. Cantori - Torino, Einaudi, pp. 730.
- 377** - Fegatelli, Renzo: *Nelly Sachs* - in: *FL*, n. 43, p. 4.
- 378** - Fehrman, Carl: *Dante in Svezia* - in: *Vel.*, nn. 2-3, pp. 191-206.
- 379** - Fernández Retamar, Roberto: «*Conversazioni di poesia*» - A cura di G. Toti - in: *Ga*, fasc. V-VI, pp. 193-205.
- 380** - Ferrarotti, Franco: *La sociologia di Adorno e Horkheimer. Una postilla* - in: *DH*, nn. 17-18, pp. 143-146.
- 381** - Ferrarotti, Franco: *Herbert Marcuse o dell'impazienza* - in: *FL*, n. 26, p. 6.
- 382** - Ferrarotti, Franco: *Quello che Adorno non vuole vedere* - in: *FL*, n. 47, p. 3.
- 383** - Ferrata, Giansiro: *Parigi, Firenze, la divaricazione (II)* - in: *PL*, n. 192, pp. 3-38.
- 384** - Ferrata, Giansiro: *A un maestro Amebeo (Da Barthes a Barthes)* - in: *PL*, n. 198, pp. 98-115.
- 385** - Ferrero, Giuseppe Guido: *Le pèlerinage de Charlemagne* - Torino, Tirrenia, 1965, pp. 101.
- 386** - Ferretti, Giovanni: *Fenomenologia e teoria della conoscenza in Max Scheler* - in: *RFN*, fasc. I, pp. 25-62.
- 387** - Fetscher, Iring: *Karl Marx e la futura società senza classi* - in: *DH*, nn. 17-18, pp. 43-72.
- 388** - Feuerbach, Ludwig: *Necessità di un cambiamento 1842/43. [Notwendigkeit einer Veränderung 1842/43]* - in: *DH*, nn. 17-18, pp. 256-294.
- 389** - Fevral'skij, A.: *Mejchold e Puškin* - in: *RS*, n. 4, pp. 82-90.
- 390** - Fiedler, Leslie Aaron: *Aspettando la fine. La crisi della cultura, della razza, del sesso negli Stati Uniti* - Trad. di L. Ballerini - Milano, Rizzoli, pp. 268.
- 391** - Finale, Carlo: *Benjamin sistemato* - in: *TP*, n. 6, pp. 80-82.
- 392** - Fiorentino, Liberato: *Essais de littérature française* - Giovinazzo, Andriola, 1965, pp. 82.
- 393** - Firbank, Arthur A. R.: *Inclinazioni* - Trad. di L. Lovisetti Fuà - Firenze, Vallecchi, pp. 171.

- 394** - Flamenca: *Las novas de Guillem de Nivers* (Flamenca) - A cura di A. Limentani - Padova, Antenore, 1965, pp. 123.
- 395** - Flaubert, Gustave: *I capolavori* - A cura di C. Bo - Milano, Mursia, pp. 845.
- 396** - Flaubert, Gustave: *Dictionnaire des idées reçues* - A cura di L. Caminiti - Napoli, Liguori; Paris, Nizet, pp. 345.
- 397** - Fongaro, Antoine: rec. a: P. A. Jannini, *La Fortuna di Apollinaire in Italia* - in: *SF*, n. 30, pp. 525-527.
- 398** - Fontaine, Jacques: *La diffusion carolingienne du « De natura rerum » d'Isidore de Séville d'après les manuscrits conservés en Italie* - in: *SM*, fasc. I, pp. 108-127.
- 399** - Fontane, Theodor: *La serena rinuncia* - Trad. di E. Pocar - Milano, Rizzoli, pp. 181.
- 400** - Foresta, Gaetano: *Unamuno, cultore di Dante* - in: *NA*, fasc. 1985, pp. 12-17.
- 401** - Foresta, Gaetano: *Unamuno e Croce* - in: *NA*, fasc. 1989, pp. 28-39.
- 402** - Forradellas Figueras, Joaquin: *Las tres estatuas de Jorge Guillén* - in: *QIA*, n. 33, pp. 26-33.
- 403** - Forti, Umberto: *Le valutazioni della tecnica all'inizio dell'età moderna e il « Discorso sul metodo » di Cartesio* - in: *CS*, n. 17, pp. 226-234.
- 404** - Fournier, Alain: *Il corpo della donna* - A cura di M. G. Bottai - in: *Ga*, fasc. III-IV, pp. 135-149.
- 405** - Francescato, Giuseppe: rec. a: L. M. Dos Santos Magno, *Áreas lexicais em Portugal e na Itália* - in: *AGI*, fasc. I, pp. 79-80.
- 406** - Francescato, Giuseppe: rec. a: A. Reichling, *Verzamelde studies* - in: *AGI*, fasc. I, pp. 80-83.
- 407** - Francescato, Giuseppe: *Contributi allo studio degli elementi italiani in olandese* - in: *SFI*, vol. XXIV, pp. 443-608.
- 408** - Franceschetti, Giancarlo: rec. a: P. Albony, *La création mythologique chez Victor Hugo* - in: *SF*, n. 28, pp. 106-110.
- 409** - *Francese antico* - A cura di V. Pajano - Galatina, Pajano, 1958, cc. [16].
- 410** - Franchini, Raffaello: *Il caso Havemann* - in: *Mo*, n. 8, p. 8.
- 411** - Franconeri, Francesco: *Hemingway, Kafka e alcune considerazioni sulla tecnica narrativa* - in: *VP*, n. 1, pp. 50-56.
- 412** - Françon, Marcel: *Le Texte des « Essais »* - in: *SF*, n. 29, pp. 278-282.
- 413** - Frank, Anne: *Diario* - Pref. di N. Ginzburg - Trad. di A. Vita - Torino, Einaudi, pp. 306.
- 414** - Frasson, Alberto: *Kafka e la critica marxista* - in: *Opl*, n. 1, pp. 25-41.
- 415** - Freer, Alan J.: *Ancora su Isaac de Pinto e Diderot* - in: *ASNP*, fasc. I-II, pp. 121-136.
- 416** - Frescaroli, Antonio: *I germi dell'anti-romanzo in « Bouvard et Pécuchet »* - in: *Ae*, fasc. I-II, pp. 138-155.
- 417** - Freud, Sigmund: *Introduzione allo studio della psicoanalisi* - A cura di E. Weiss - Roma, Astrolabio, 1965, pp. 526.
- 418** - Friedenthal, Richard: *Tutta un'epoca come l'intendeva Goethe* - in: *FL*, n. 31, pp. 3-4.
- 419** - Friedman, Maurice: *Le basi dell'etica nella filosofia di Martin Buber* - in: *DH*, nn. 17-18, pp. 3-16.
- 420** - Friedmann, Georges: *La scuola parallela* - in: *Mu*, nn. 7-8, pp. 677-691.
- 421** - Frisch, Max: *Homo faber. Resoconto* - Trad. di A. Rendi - Milano, Feltrinelli, pp. 285.
- 422** - Fromm, Harold: *Spenserian jazz and the Aphrodisiac of Virtue* - in: *EM*, n. 17, pp. 49-68.
- 423** - Frontaura y Vásquez, Carlos: *Las tiendas* - A cura di N. Gigante - Taranto, Magna Grecia, 1965, pp. 91.
- 424** - Fucinese, Damiano: *« Passeggiate romane » di Gregorovius* - in: *Ics*, n. 1, p. 5.
- 425** - Fuentes, Carlos: *La morte di Artemio Cruz* - Trad. di C. Di Michele - Milano, Feltrinelli, pp. 247.

- 426** - Gabanizza, Clara: *Trentasei gradi sotto zero* - in: *Ics*, n. 10, p. 159.
- 427** - Gabrieli, Francesco: rec. a: *E. Wagner, Abū Nuwās* - in: *RSO*, fasc. II, pp. 181-182.
- 428** - Gabrieli, Francesco: rec. a: *G. Wiet, Introduction à la littérature arabe* - in: *RSO*, fasc. III, pp. 274-275.
- 429** - Gabrieli, Francesco: rec. a: *Ch.-A. Julien, Histoire de l'Afrique blanche des origines à 1945* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 1002-1003.
- 430** - Gabrieli, Francesco: *La letteratura araba oggi* - in: *TPr*, n. 2, pp. 171-219.
- 431** - Gabrieli, Mario: *Fortuna delle lettere svedesi in Italia* - in: *Vel*, nn. 2-3, pp. 183-190.
- 432** - Gadda Conti, Giuseppe: *Ribelli dal sangue freddo* - in: *FL*, n. 24, p. 17.
- 433** - Gadda Conti, Giuseppe: *I tre James* - in: *FL*, nn. 33-34, pp. 8-9.
- 434** - Gadda Conti, Giuseppe: «*Papa*» al magnetofono - in: *FL*, n. 35, p. 15.
- 435** - Gadda Conti, Giuseppe: *Lincoln combattente* - in: *Mo*, n. 6, p. 8.
- 436** - Gallina, Anna Maria: rec. a: *R. Aramon i Serra, Els cants en vulgar del Llibre Vermell de Montserrat* - in: *QIA*, n. 33, pp. 50-51.
- 437** - Gambazzi, Paolo: *Il concetto di prassi lavorativa in Hegel* - in: *AA*, n. 93, pp. 21-40.
- 438** - Ganne, Gilbert: *Mai il fine giustifica i mezzi* - in: *FL*, n. 14, pp. 4-5.
- 439** - Garbini, Giovanni: *Considerazioni sull'origine dell'alfabeto* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 1-18.
- 440** - Garbini, Giovanni: rec. a: *I. M. Diakonoff, Semito-Hamitic Languages. An Essay in Classification* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 287-290.
- 441** - García Lorca, Federico: *Romanza della Guardia civile spagnola, Scena del tenente colonnello della Guardia civile* - Trad. di A. Cremona - in: *Ga*, fasc. III-IV, pp. 121-126.
- 442** - Gargani, Aldo G.: *Idea, mondo e linguaggio in T. Hobbes e J. Locke* - in: *ASNP*, fasc. III-IV, pp. 251-292.
- 443** - Gargani, Aldo G.: rec. a: *G. E. Moore, Principia Ethica* - in: *Be*, n. 3, pp. 352-357.
- 444** - Garosci, Aldo: rec. a: *J. Hohenberg, Foreign Correspondence. The Great Reporters and Their Times* - in: *RSI*, fasc. I, pp. 252-258.
- 445** - Garrison, Edward B.: *Notes on Certain Italian Mediaeval Manuscripts* - in: *Bi*, n. 1, pp. 1-30.
- 446** - Gautier, Théophile: *Madamigella di Maupin* - A cura di U. Dettore - Trad. di T. Padovani - Milano, Mursia, pp. 301.
- 447** - Gautier, Théophile: *La signorina di Maupin* - Trad. di A. Donaudy - Milano, Club degli editori, pp. 335.
- 448** - Geismar, Maxwell: *John Howard Griffin* - in: *NA*, fasc. 1991, pp. 329-335.
- 449** - Gentili, Vanna: *Il mondo rappreso di Dylan Thomas* - in: *PL*, n. 202, pp. 15-41.
- 450** - Geulincx, Arnold: *Etica e metafisica* - A cura di I. Mancini - Bologna, Zanichelli, 1965, pp. 415.
- 451** - Gherardini, Brunero: rec. a: *B. Willems, Introduzione al pensiero di Karl Barth* - in: *Hu*, n. 12, pp. 1224-1226.
- 452** - Giachery, Emerico: *Gabriele D'Annunzio par Pierre de Montera* - in: *QD*, fasc. XXXIV-XXXV, pp. 631-636.
- 453** - Giacomelli Deslex, Marcella: *Caratteri del romanticismo francese* - Torino, Tirrenia, pp. 49.
- 454** - Giacomini, Ugo: *Appunti sull'etica di Wittgenstein* - in: *AA*, n. 92, pp. 72-80.
- 455** - Giammanco, Roberto: *Il carteggio Faulkner-Cowley* - in: *TPr*, n. 4, pp. 402-403.
- 456** - Giannantonio, Pompeo: *Il lungo itinerario degli Studi danteschi di Gabriele Rossetti* - in: *FiL*, fasc. III, pp. 279-308.
- 457** - Gide, André: *L'immoralista, La porta stretta* - A cura di C. Bo - Trad. di S. Carcano - Milano, Mursia, pp. 221.

- 458** - Ginzburg, Carlo: *Da A. Warburg a F. H. Gambrich* - in: *SM*, fasc. II, pp. 1015-1065.
- 459** - Giordan, Henri: *Romain Rolland et le mouvement florentin de « La Voce »* - in: *RLMC*, fasc. III, pp. 220-230.
- 460** - Gnädinger, Louise: *Die spekulative Mystik im « Cherubinischen Wandersmann » des Johannes Angelus Silesius, I* - in: *SG*, n. 8, pp. 29-59.
- 461** - Gnädinger, Louise: *Die spekulative Mystik im « Cherubinischen Wandersmann » des Johannes Angelus Silesius, II* - in: *SG*, n. 9, pp. 145-190.
- 462** - Gnoli, Gherardo: *Zosimo e Zoroastro: a proposito del « maga »* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 273-275.
- 463** - Gnoli, Gherardo: *Un'iconografia sessanide di Zoroastro?* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 275-279.
- 464** - Gnoli, Gherardo: *Airyō . śayana* - in: *RSO*, fasc. I, pp. 67-75.
- 465** - Gnoli, Riccardo: rec. a: *A. Padoux, Recherches sur la Symbolique et l'Energie de la Parole dans certains Textes Tantriques* - in: *RSO*, fasc. I, p. 90.
- 466** - Gnoli, Riccardo: rec. a: *M. Biardeau, Bharṭhari, Vākya-padīya, Brahmaṅanda, avec la vṛtti de Hariṅśabha* - in: *RSO*, fasc. I, pp. 91-92.
- 467** - Gnoli, Riccardo: rec. a: *S. K. De, Sanskrit Poetics* - in: *RSO*, fasc. III, pp. 275-276.
- 468** - Gobineau (de), Joseph Arthur: *Souvenirs de voyage* - A cura di P. Berselli Ambri - Firenze, Sansoni, pp. 151.
- 469** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *Elegie romane* - Vers. metrica di N. Russo - Milano, Il tirso, 1965, pp. 51.
- 470** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *I dolori del giovane Werther* - A cura di C. Picchio - Milano, Mursia, pp. 155.
- 471** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *Viaggio in Italia* - A cura di G. Parisi Tedeschi - Roma, Babuino, 1965, pp. 393.
- 472** - Goethe (von), Johann Wolfgang: *Viaggio in Italia* - A cura di G. V. Amoretti - Torino, UTET, 1965, pp. 858.
- 473** - Gogol', Nikolaj Vasil'evič: *Le anime morte* - Intr. di V. Bijusov - Trad. di A. Villa - Torino, Einaudi, pp. 379.
- 474** - Gončarov, Ivan Aleksandrovič: *Oblomov* - Trad. di L. Simoni Malavasi - Milano, Rizzoli, vol. 2.
- 475** - Gor'kij, Maksim: *Racconti* - A cura di V. De Nicolais - Trad. di G. Donnini - Firenze, Sansoni, 1965, pp. 129.
- 476** - Gorlier, Claudio: *Due classici dissepolti: Wieland e Clarel* - in: *AL*, n. 33, pp. 125-131.
- 477** - Gorlier, Claudio: *I dieci anni di « Studi americani »* - in: *AL*, n. 34, pp. 125-126.
- 478** - Gorlier, Claudio: *Il « juke-box » di Ginsberg* - in: *AL*, n. 34, pp. 126-128.
- 479** - Gorlier, Claudio: *La tragedia americana di Truman Capote* - in: *AL*, n. 35, pp. 148-151.
- 480** - Gorlier, Claudio: *Il regno dell'innocenza* - in: *AL*, n. 35, pp. 151-153.
- 481** - Gorlier, Claudio: *La rivolta dei « visi pallidi »: cultura e accademia negli Stati Uniti* - in: *AL*, n. 36, pp. 135-138.
- 482** - Gorlier, Claudio: *E. A. Robinson - Robert Frost* - in: *PL*, n. 192, pp. 126-132.
- 483** - Gorlier, Claudio: *« The Spire »* - in: *PL*, n. 194, pp. 130-134.
- 484** - Gorlier, Claudio: *Il Blake di Ungaretti* - in: *PL*, n. 196, pp. 142-146.
- 485** - Gorlier, Claudio: *Le avanguardie anglosassoni* - in: *TPr*, n. 3, pp. 81-97.
- 486** - Gorz, André: *Il traditore* - Pref. di J.-P. Sartre - Trad. di J. Graziani - Milano, Il saggiatore, pp. 296.
- 487** - Gouldner, Alvin W.: *L'imminente crisi del funzionalismo e di altre teorie sociologiche* - in: *Mu*, nn. 7-8, pp. 692-720.
- 488** - Graetz, Wolfgang: *I congiurati del 20 luglio* - Trad. di I. Pizzetti - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 246.
- 489** - Gramigna, Giuliano: *Ritorno di Butler* - in: *FL*, n. 2, p. 18.
- 490** - Gramigna, Giuliano: *La gravosa favola di Déry* - in: *FL*, n. 9, p. 15.

- 491** - Gramigna, Giuliano: *Il romanzo è altrove* - in: *FL*, n. 11, p. 5.
- 492** - Gramigna, Giuliano: *Graham Greene non crede nei personaggi troppo pallidi* - in: *FL*, n. 17, p. 16.
- 493** - Gramigna, Giuliano: *La responsabilità delle forme* - in: *FL*, n. 22, p. 15.
- 494** - Gramigna, Giuliano: *Kafka riabilitato* - in: *FL*, n. 45, p. 17.
- 495** - Gramigna, Giuliano: *Le parole come valvole di sicurezza* - in: *FL*, n. 48, p. 20.
- 496** - Grass, Günter: *Il tamburo di latta* - Trad. di L. Secci - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 623.
- 497** - Grass, Günter: *I plebei provano la rivolta* - in: *Vr*, n. 21, pp. 24-85.
- 498** - Gratry, Alphonse: *Diario della mia vita* - A cura di A. Bergamaschi - Milano, Vita e pensiero, pp. 174.
- 499** - Grau, Shirley Ann: *I guardiani della casa* - Trad. di M. Bonsanti - Milano, Garzanti, pp. 325.
- 500** - Greene, Graham: *Due diari africani* - Trad. di A. D'Anna - Milano, Mondadori, pp. 134.
- 501** - Greene, Graham: *Una sensazione di realtà* - Trad. di B. Oddera - Milano, Mondadori, pp. 179.
- 502** - Greene, Graham: *Quinta colonna* - Trad. di P. Leoni - Milano, Mondadori, pp. 279.
- 503** - Gregory, Tullio: *Leo Spitzer* - in: *TPr*, n. 1, pp. 157-163.
- 504** - Grzelecki, Stanislaw: *Lo stile e la realtà* - in: *NAr*, n. 2, pp. 196-198.
- 505** - Guarnieri, Silvio: *Per una affermazione di Georg Lukács* - in: *FiL*, fasc. II, pp. 149-159.
- 506** - Guentert, Georges: rec. a: *G. Cangiotti, Le « Coplas » di Manrique tra Medioevo e Umanesimo* - in: *Vr*, n. 20, pp. 132-135.
- 507** - Guglielmi, Edoardo: *Il diario dei Goncourt* - in: *Hu*, n. 8, pp. 831-836.
- 508** - Guiducci, Armanda: *Il prestigio della scrittura (I)* - in: *PL*, n. 200, p. 16.
- 509** - Guiducci, Armanda: *Il prestigio della scrittura (II)* - in: *PL*, n. 202, pp. 42-68.
- 510** - Gulick, Grover C.: *La carovana dell'alleluia* - Trad. di S. Damiani - Milano, Baldini e Castoldi, pp. 311.
- 511** - Gulik (van), Robert: *Il paravento di lacca* - Trad. di M. Dèttore - Milano, Garzanti, pp. 173.
- 512** - Hailey, Arthur: *Hotel* - Trad. di A. Dell'Orto - Milano, Rizzoli, pp. 374.
- 513** - Halliwell, David: *Il piccolo Malcolm e la sua lotta contro gli eunuchi* - in: *Si*, nn. 244-245, pp. 71-90.
- 514** - Hasan, Iqtida: *Haidarī's « Gulšan-e Hand » (1800 A.D.)* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 237-250.
- 515** - Hašek, Jaroslav: *Il buon soldato Škvěrik* - A cura di B. Meriggi - Milano, Feltrinelli, voll. 3-4, pp. 358.
- 516** - Havel, Václav: *Memorandum* - in: *Si*, n. 248, pp. 59-78.
- 517** - Hawthorne, Nathaniel: *Settimio Felton o L'elisir di lunga vita* - A cura di E. Zolla - Venezia, Pozza, pp. 213.
- 518** - Hegel, Georg Wilhelm F.: *La dialettica. Antologia sistematica* - A cura di C. Fabro - Brescia, La scuola, pp. 267.
- 519** - Hegel, Georg Wilhelm F.: *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* - Trad. di B. Croce - Antologia a cura di A. Plebe - Bari, Laterza, pp. 199.
- 520** - Hegel, Georg Wilhelm F.: *Il sistema filosofico. Estratti dall'Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio e dai Lineamenti della filosofia del diritto* - A cura di A. Banfi - Pref. di L. Sichirollo - Firenze, La Nuova Italia, pp. 187.
- 521** - Heine, Heinrich: *Lorelei* - Trad. di I. Maione - in: *Ba*, nn. 37-38, p. 64.
- 522** - Heisig, Karl: *Zu Altspan. « Artimaña, quadramāna, Guadramame, guardamāna »* - in: *QIA*, n. 33, pp. 43-44.
- 523** - Hemingway, Ernest: *Le opere: Fiesta, Addio alle armi, Da: I quarantenne racconti, Il vecchio e il mare* - Trad. di vari - Torino, U.T.E.T., pp. 804.

- 524** - Henry, Albert: *Stilistica e testi antichi* - in: *SC*, n. 1, pp. 3-12.
- 525** - Herling, Gustavo: *La patria letteraria* - in: *FL*, n. 2, p. 13.
- 526** - Herling, Gustavo: *La tredicesima sedia di Ilf e Petrov* - in: *FL*, n. 9, p. 6.
- 527** - Hersey, John: *Fino a Hiroscima* - Trad. di B. Oddera - Milano, Longanesi, pp. 389.
- 528** - Hill, Ellen B.: *L'antropologia culturale e l'educazione nel lavoro sociale* - in: *DH*, nn. 17-18, pp. 307-312.
- 529** - Hocke, Gustav René: *Curtius, Roma e l'Europa* - in: *TP*, n. 12, pp. 37-44.
- 530** - Hofmann, Gert: *Il borgomastro* - in: *TPr*, n. 2, pp. 313-364.
- 531** - Hofstätter, Hans Helmut-Pixa, Hannes: *Storia comparata del mondo* - Trad. di A. Bianchi, A. Garbrecht - Milano, Il saggiaiore, vol. IV, pp. 392.
- 532** - Holan, Vladimir: *Una notte con Amleto e altre poesie* - A cura di A. M. Ripellino - Torino, Einaudi, pp. 177.
- 533** - Holthusen, Hans Egon: *Situazioni della poesia* - Trad. di V. M. Villa - Milano, Mursia, pp. 237.
- 534** - Horia, Vintilă: *La settima lettera* - Trad. di O. Nemi - Milano, Borghese, 1965, pp. 338.
- 535** - Huch, Ricarda: *Poesie d'amore* - A cura di R. Spurà - Introd. di B. Tecchi - Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1965, pp. 128.
- 536** - Hugo, Victor: *I miserabili* - Introd. di G. Valentini - Note di G. Valentini, G. Toschi - Trad. di G. Toschi - Milano, Bietti, pp. 1159.
- 537** - Hugo, Victor: *Ruy Blas* - Introd. e trad. di C. Terron - in: *Dr*, nn. 362-363, pp. 99-125.
- 538** - Hume, David: *Trattato sull'intelligenza umana* - A cura di R. Vella - Bologna, Patron, pp. 186.
- 539** - Husserl, Edmund: *Esperienza e giudizio. Ricerche sulla genealogia della logica pubblicate e redatte da Ludwig Landgrebe* - Trad. di F. Costa - Milano, Silva, 1965, pp. 469.
- 540** - Huxley, Aldous: *Giallo cromo* - Trad. di C. Giardini - Torino, Einaudi, pp. 227.
- 541** - Huxley, Aldous: *Il mondo nuovo* - Trad. di L. Gigli - Milano, Mondadori, pp. 239.
- 542** - Ibsen, Henrik: *I drammi* - Intr. di F. Antonicelli - Trad. di A. Rho - Torino, Einaudi, voll. 2.
- 543** - Incardona, Nunzio: *Una filosofia come paradosso* - in: *FL*, n. 6, p. 10.
- 544** - Ionesco, Eugene: *Ionesco interno* - in: *FL*, n. 4, pp. 10-11.
- 545** - Ionesco, Eugene: *Ionesco, journal 2* - in: *FL*, n. 5, p. 13.
- 546** - Ionesco, Eugene: *Ionesco, journal 3* - in: *FL*, n. 10, pp. 12-13.
- 547** - Irving, Washington: *Sketches and Tales* - A cura di S. Perosa - Milano, Mursia, 1963, pp. 171.
- 548** - Isnardi Parenti, Margherita: rec. a: *P. Mesnard, Il pensiero politico rinascimentale* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 996-1002.
- 549** - Jackiewicz, Aleksander: *La questione dei sintomi nel film* - in: *NAr*, n. 2, pp. 138-141.
- 550** - Jahnn, Hans Henny: *La nave di legno* - Trad. di F. Saba Sardi - Milano, Rizzoli, pp. 230.
- 551** - Jakobson, Roman: *L'architettura grammaticale della poesia brechtiana « Wir sind Sie »* - in: *PL*, n. 198, pp. 3-22.
- 552** - Jakobson, Roman-Valesio, Paolo: *Vocabulorum constructio in Dante's Sonnet « Se vedi li occhi miei »* - in: *SD*, vol. 43, pp. 7-34.
- 553** - James, Henry: *I bostoniani* - Trad. di G. Cosco - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 482.
- 554** - Jamme, A.: *Inscriptions Photographed at Qaryat al-Fa'w* - in: *RSO*, fasc. IV, pp. 289-301.
- 555** - Jannini, P. A.: *La rivista « Poesia » di Marinetti e la letteratura francese* - in: *RLMC*, fasc. III, pp. 210-219.
- 556** - Janousek, Jiri: *Aspetti antropologici della recitazione nel nuovo cinema* - in: *NAr*, n. 2, pp. 180-182.

- 557** - Jelenski, Konstantin A.: *Norwid nostro coetaneo* - in: *TP*, n. 1, pp. 12-14.
- 558** - Jerome, Jerome Klapka: *Tre uomini in barca... e a zozzo* - A cura di G. Rodari - Trad. di F. De Rosa - Milano, Mursia, pp. 289.
- 559** - Jodogne, Pierre: *Structure et technique descriptive dans « Le Temple d'Honneur et de Vertus » de J. Lemaire de Belges* - in: *SF*, n. 29, pp. 269-278.
- 560** - Jodogne, Pierre: rec. a: *D. Poirion, Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machant à Charles d'Orléans* - in: *SF*, n. 29, pp. 296-299.
- 561** - Jonard, Norbert: *Parini, Voltaire et le problème du bonheur* - in: *RLMC*, fasc. I, pp. 18-45.
- 562** - Jost, François: *Littérature comparée: un concept ambigu?* - in: *RLMC*, fasc. II, pp. 85-97.
- 563** - Jouanny, Robert: *Un poète oublié: Jules Tellier (1863-1889)* - in: *SF*, n. 28, pp. 54-68.
- 564** - Jouanny, Robert: *Un poète oublié: Jules Tellier (II)* - in: *SF*, n. 29, pp. 240-253.
- 565** - Jouhandeau, Marcel: *Inediti* - A cura di L. Bàccolo - in: *FL*, n. 52, pp. 6-7.
- 566** - Jung, Carl Gustav: *Psicologia e religione* - Trad. di B. Veneziani - Milano, Comunità, pp. 155.
- 567** - Jung, Carl Gustav: *Opere...* - Trad. di R. Raho - Torino, Boringhieri, voll. 5, pp. 601.
- 568** - Kahlo, Gerhard: *Randbemerkungen zu Vātsyāyana und seinen Nachfolgern* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 251-268.
- 569** - Kaiser, Ernst: *Die Entstehungsgeschichte von Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»* - in: *SG*, n. 8, pp. 107-118.
- 570** - Kamenskij, V.: *Majašovskij al Cafè dei poeti* - in: *RS*, n. 4, pp. 110-112.
- 571** - Kanceff, Emanuele: *Per una bibliografia delle opere di J.-J. Bouchard* - in: *SF*, n. 29, pp. 211-225.
- 572** - Kant, Immanuel: *Critica della ragion pura* - Trad. di G. Gentile, G. Lombardo-Radice - Bari, Laterza, voll. 2.
- 573** - Katz, Menke: *Soffitta in Manhattan* - Trad. di D. M. Pettinella - in: *Ba*, n. 42, pp. 29-30.
- 574** - Ka-Tzetnik 135633: *Copri fuoco - Wiedergutmachung* - in: *Po*, n. 3, pp. 391-402.
- 575** - Kelkel, Lothar-Schéerer, René: *Husserl. La vita e l'opera* - A cura di E. Renzi - Milano, Il saggiatore, pp. 181.
- 576** - Kerouac, Jack: *Big Sur* - Trad. di B. Oddera - Milano, Mondadori, pp. 269.
- 577** - Kerraoul (de), Bernard: *Il peso delle anime* - Trad. di R. Ortolani - Milano, Garzanti, pp. 341.
- 578** - Kipling, Rudyard: *La luce che si spense* - A cura di U. Bottalla - Trad. di U. Pittola - Milano, Mursia, pp. 231.
- 579** - Kipling, Rudyard: *Capitani coraggiosi* - A cura di G. Galleno - Messina-Firenze, D'Anna, pp. 225.
- 580** - Kister, M. J.: *Notes on Some Arabic Verses* - in: *RSO*, fasc. II, pp. 157-163.
- 581** - Klineberg, Otto: *Cultura e personalità* - in: *DH*, nn. 17-18, pp. 151-157.
- 582** - Knebel, Fletcher: *La notte di Camp David* - Trad. di B. Oddera - A cura di C. Fruttero, F. Lucentini - Milano, Mondadori, pp. 358.
- 583** - König, René: *Il problema dei giudizi di valore in Max Weber* - in: *DH*, nn. 17-18, pp. 17-26.
- 584** - Kopit, Arthur: *La conquista dell'Everest* - in: *Si*, n. 237, pp. 62-64.
- 585** - Kostić, Veselin: *Ariosto and Spenser* - in: *EM*, n. 17, pp. 69-174.
- 586** - Kluge, Alexander: *Biografie* - Trad. di E. Filippini - Milano, Mondadori, pp. 312.
- 587** - Labedz, Leopold-Hayward, Max: *Per noi è Abram Terz* - in: *FL*, n. 1, pp. 16-18.
- 588** - Labiche, Eugène: *Il più felice dei tre* - Introd. e trad. di M. Le Duc - in: *Dr*, nn. 355-356, pp. 9-48.



- 589** - Labiche, Eugène: *Le ferrovie* - in: *Si*, n. 237, pp. 41-61.
- 590** - La Fontaine (de), Jean: *Fables choisies de Jean de la Fontaine* - Reggio Emilia, Prandi, 1965, pp. 33.
- 591** - Lamartine (de), Alphonse: *Il manoscritto di mia madre* - Trad. di G. Rigotti - Milano, Ed. paoline, 1965, pp. 302.
- 592** - Lampell, Millard: *Il muro* - Trad. di G. Lunari - Milano, Lerici, 1965, pp. 133.
- 593** - Langfus, Anna: *Amos* - in: *TPr*, n. 4, pp. 353-390.
- 594** - Laurent, M.-H. Alexandre: *Une lettre inédite et un tableau inconnu de Massimo d'Azeglio* - in: *RSR*, fasc. IV, pp. 583-593.
- 595** - Lawall, Gilbert W.: *Theocritus' Fourth Idyll: Animal Loves and Human Loves* - in: *RFIC*, fasc. I, pp. 42-49.
- 596** - Lawrence, David Herbert: *L'arcobaleno* - Trad. di L. Storoni Mazzolani - Milano, Mondadori, pp. 465.
- 597** - Lawrence, David Herbert: *Classici americani* - Trad. di A. Bertolucci - Milano, Bompiani, pp. 204.
- 598** - Lăzărescu, George: *La fortuna di Dante in Romania* - in: *Vr*, n. 6, pp. 647-658.
- 599** - Leclerq, Jean O.S.B.: *L'art de la composition dans les sermons de S. Bernard* - in: *SM*, fasc. I, pp. 128-153.
- 600** - Leclerq, Jean O.S.B.: *Sur le caractère littéraire des sermons de S. Bernard* - in: *SM*, fasc. II, pp. 701-744.
- 601** - Leduc, Violette: *La bastarda* - Prefaz. di S. de Beauvoir - Trad. di V. Riva - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 429.
- 602** - Lefevre, Renato: *Giovanni Potken e la sua edizione romana del Salterio in etiopico* - in: *Bi*, n. 3, pp. 289-308.
- 603** - Legouis, Emile-Cazamian, Louis: *Storia della letteratura inglese* - Trad. di F. Guicciardi - Torino, Einaudi, pp. 1458.
- 604** - Leibniz, Gottfried W.: *Monadologia* - A cura di S. Vanni Rovighi - Brescia, La scuola, pp. 56.
- 605** - Leiris, Michel: *Età d'uomo, Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno* - Trad. di A. Zanzotto - Milano, Mondadori, pp. 332.
- 606** - Leone, Sergio: *Konstantin Michajlovič Fofanov, poeta* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 49-56.
- 607** - Lera (de), Ángel María: *Noemi* - Trad. di A. Peconi - in: *Ba*, n. 39, pp. 30-34.
- 608** - Leslav, Wolf: *A short Chronicle on the Gafat* - in: *RSO*, fasc. III, pp. 189-198.
- 609** - Levasti, Arrigo: «*Le grandi correnti della mistica ebraica*» - in: *PL*, n. 194, pp. 147-155.
- 610** - Lichtenberg, Georg Christoph: *Osservazioni e pensieri* - A cura di N. Saito - Torino, Einaudi, pp. 178.
- 611** - Lida, Raimundo: *Lorca vivo* - Trad. di M. L. La Loggia - in: *FL*, n. 38, p. 10.
- 612** - Lidman, Sara: *Cinque diamanti* - Trad. di I. Tanzi, G. Giudici - Milano, Rizzoli, pp. 290.
- 613** - Lind, Jakov: *Paesaggio di cemento* - Trad. di M. Ingenney, M. Marianelli - Milano, Bompiani, pp. 213.
- 614** - *Liriche cinesi (1753 a.C.-1278 d.C.)* - A cura di G. Valensin - Pref. di E. Montale - Milano, Mondadori, pp. 269.
- 615** - Liverani, Mario: rec. a: *J. A. Soggin, When the Judges Ruled* - in: *RSO*, fasc. I, p. 81.
- 616** - Livšits, B.: *I due volti di Majašovskij* - in: *RS*, n. 4, pp. 106-109.
- 617** - Lobkovicz, Nikolaus: *Marx 1966 (Un grande pensatore e la genesi di una ideologia)* - in: *Hu*, n. 11, pp. 1063-1091.
- 618** - Locke-Elliott, Sumner: *Silenzio, potrebbe sentirci* - Trad. di M. Vassalle - Milano, Club degli editori, pp. 400.
- 619** - Locker, Ernst: *L'afar e il somalo* - in: *RIL*, fasc. I, pp. 25-53.
- 620** - Lo Gatto, Ettore: *Nuove pubblicazioni su Pasternak e l'Achunatova* - in: *TPr*, n. 4, pp. 406.

- 621** - Lombardi, Franco: *In tema di antropologia culturale. «Il crudo e il cotto» di C. Lévi-Strauss* - in: *CS*, n. 18, pp. 172-181.
- 622** - Lombardi, Franco: *Calvino e il suo contributo alla formazione del pensiero moderno* - in: *DH*, nn. 17-18, pp. 101-142.
- 623** - Lombardi, Olga: rec. a: *E. Sábato, Sopra eroi e tombe* - in: *NA*, fasc. 1985, pp. 121-122.
- 624** - Lombardo, Angelo: *L'ultimo Salingler* - in: *Mo*, n. 3, p. 9.
- 625** - London, Jack: *Il richiamo della foresta* - Trad. di L. Felici - Introd. di I. Gentili Tedeschi - Bologna, Zanichelli, pp. 155.
- 626** - London, Jack: *Il vagabondo delle stelle* - Trad. di G. Marcora - Milano, Zibetti, pp. 281.
- 627** - Lonigro, Sebastiano: *La canzone della «Fanciulla guerriera» nella poesia popolare europea* - in: *SG*, n. 1, pp. 1-51.
- 628** - Lord, Walter: *Ricordatevi di Alamo* - Trad. di C. Casalegno - Torino, SEI, pp. 227.
- 629** - Loriga, Vincenzo: *La poesia di René Char* - in: *Cc*, nn. 1-3, pp. 55-60.
- 630** - Loriga, Vincenzo: *A proposito di un'autobiografia (Jung oggi)* - in: *Cc*, nn. 4-6, pp. 139-153.
- 631** - Losano, Mario G.: *Un rivoluzionario nella Romania del 1848: Nicolae Balcescu* - in: *RSI*, fasc. III, pp. 677-715.
- 632** - Lovecraft, Howard P.: *Le montagne della follia* - Trad. di G. De Luca - Milano, Sugar, pp. 319.
- 633** - Lovecraft, Howard P.: *I mostri all'angolo della strada* - A cura di C. Fruttero, F. Lucentini - Milano, Mondadori, pp. 439.
- 634** - Lowell, Robert: *Poesie* - Trad. di R. Anzilotti - in: *AL*, n. 33, pp. 54-67.
- 635** - Löwith, Karl: *Il senso della storia* - in: *DH*, nn. 17-18, pp. 27-42.
- 636** - Lowry, Malcolm: *Sotto il vulcano* - Trad. di G. Monicelli - Milano, Feltrinelli, pp. 387.
- 637** - Lugnani, Lucio: *Aspetti della tematica decadente nell'opera di Arthur Rimbaud* - in: *ASNP*, fasc. I-II, pp. 57-106.
- 638** - Lunačarskij, A.: *Majačkovskij innovatore* - in: *RS*, n. 3, pp. 119-132.
- 639** - Lunari, Gigi: *Labiche e il teatro dell'assurdo* - in: *Si*, n. 237, p. 40.
- 640** - Lunghi, Fernando L.: *Sul carteggio Nietzsche-Wagner* - in: *CS*, n. 19, pp. 153-156.
- 641** - Lupi, Sergio: *Coscienza e inconscio nell'arte di Heinrich von Kleist* - Torino, Giappichelli, pp. 137.
- 642** - Lupi, Sergio: *Tre saggi su Brecht* - Milano, Mursia, pp. 215.
- 643** - Lutz, Georg: *La stampa bavarese negli anni dell'unificazione italiana (1858-1862)* - I - in: *RSR*, fasc. I, pp. 32-50.
- 644** - Lutz, Georg: *La stampa bavarese negli anni dell'unificazione italiana (1858-1862)* - II - in: *RSR*, fasc. II, pp. 205-240.
- 645** - Macchia, Giovanni: *Il romanzo d'analisi nel XVIII secolo - Parte II* - Roma, De Sanctis, 1965, pp. 252.
- 646** - Macchi, Giuliano: *Le poesie di Roy Martinz do Casal* - in: *CN*, fasc. II-III, pp. 129-157.
- 647** - Macrí, Oreste: *Una traduzione dell'«Amadigi di Gaula»* - in: *AL*, n. 33, pp. 120-123.
- 648** - Macrí, Oreste: *Il romanzo di Ernesto Sábato* - in: *AL*, n. 33, pp. 123-125.
- 649** - Macrí, Oreste: *Memoria e segni nella poesia di José Ángel Valente* - in: *AL*, n. 35, pp. 78-92.
- 650** - Madariaga (de), Salvador: *I gialli, i bianchi e i neri* - Trad. di M. Bianchi di Lavagna - Milano, Borchese, 1965, pp. 195.
- 651** - Madrignani, Carlo A.: rec. a: *H. Hatzfeld, Estudios sobre el barroco* - in: *GSLI*, fasc. 443, pp. 443-449.
- 652** - Maffei, Aldo: *Per un'edizione critica del «Tableau économique» di François Quesnay* - in: *SF*, n. 29, pp. 282-286.
- 653** - Maffei, Aldo: *Quesnay e la fisiocrazia nella storia del pensiero politico* - in: *SF*, n. 30, pp. 438-445.

- 654** - Magni, Maurizio: *La guerra civile in Spagna in un libro di Georges Roux* - in: *Ics*, nn. 8-9, p. 132.
- 655** - Magrini, Liliana: *Le mistiche nere, bianche e rosa* - in: *OA*, n. 7, pp. 174-177.
- 656** - Magrini, Liliana: *Le avanguardie francesi* - in: *TPr*, n. 3, pp. 116-133.
- 657** - Maierú, Alfonso: *Il problema della verità nelle opere di Guglielmo Heyetesbury* - in: *SM*, fasc. I, pp. 40-74.
- 658** - Maione, Italo: *La letteratura tedesca dell'emigrazione* - in: *Ba*, n. 37-38, pp. 3-7.
- 659** - Maione, Italo: «*Brand*» di Ibsen (1866-1966) - in: *Ba*, n. 39, pp. 3-7.
- 660** - Maione, Italo: *Il teatro di Jean Genet* - in: *Ba*, n. 42, pp. 3-14.
- 661** - Malamud, Bernard: *Prima gli idioti* - Trad. di I. Ombroni - Torino, Einaudi, pp. 224.
- 662** - Malègue, Joseph: *Pietre nere. Le classi medie della salvezza* - Trad. di G. Visentin - Torino, SEI, voll. 2.
- 663** - Malinverni, Bruno: rec. a: *E. Schmidt Volkmar, Der Kulturkampf in Deutschland 1871-1890* - in: *RSI*, fasc. I, pp. 258-261.
- 664** - Mallarmé, Stéphane: *Tutte le poesie e prose scelte* - A cura di L. De Nardis - Parma, Guanda, pp. 336.
- 665** - Mallary Master, George: *The Hermetic and Platonic Tradition in Rabelais* - in: *SF*, n. 28, pp. 15-29.
- 666** - Mamoli, Rossella: rec. a: *N. Wright, American Novelists in Italy* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 140-143.
- 667** - Mancini, Italo: *A Safenwil sulle orme del giovane Barth* - in: *VP*, n. 1, pp. 12-19.
- 668** - Mancini, Mario: rec. a: *J. Frappier, Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange* - in: *CN*, fasc. II-III, pp. 293-299.
- 669** - Manfredi, Antonio: *Il pietismo* - in: *TPr*, n. 1, pp. 149-156.
- 670** - Mann, Thomas: *Altezza Reale* - A cura di G. Dolfini - Trad. di L. Brusotti - Milano, Mursia, pp. 292.
- 671** - Mann, Thomas: *Padrone e cane e altri racconti* - Trad. di I. von Aurep - Milano, Feltrinelli, pp. 221.
- 672** - Maquet, Albert: *Albert Camus* - Milano, Mursia, pp. 195.
- 673** - Maquet, Albert: *Deux témoignages inédits de Charles Boucheron* - in: *SF*, n. 28, pp. 71-75.
- 674** - Marabini, Claudio: *I personaggi proustiani della «Recherche»* - in: *Na*, fasc. 1991, pp. 319-328.
- 675** - Marchi, Giovanni: *Il viaggio italiano di Goethe* - Trad. e introd. di G. Parisi Tedeschi - in: *NA*, fasc. 1988, pp. 567-569.
- 676** - Marchi, Giovanni: rec. a: *Stendhal, Romanzi e racconti* - A cura di C. Cordié - in: *NA*, fasc. 1990, pp. 268-270.
- 677** - Marchi, Giovanni: rec. a: *G. de Nerval, I Racconti* - in: *NA*, fasc. 1990, pp. 270-271.
- 678** - Marchi, Giovanni: rec. a: *Farse spagnole del secolo d'oro* - A cura di C. Vian - in: *NA*, fasc. 1990, pp. 271-273.
- 679** - Marchianó, Grazia: *Incontro con Murilo Mendes* - in: *FL*, n. 22, p. 9.
- 680** - Marcuse, Herbert: *Ragione e rivoluzione. Hegel e il sorgere della teoria sociale* - Trad. di A. Izzo - Bologna, Il mulino, 1965, pp. 481.
- 681** - Marengo, Franco: *Per una nuova interpretazione dell'«Arcadia» di Sidney* - in: *EM*, n. 17, pp. 9-48.
- 682** - Marengo, Franco: *Sidney e l'Arcadia nella critica letteraria* - in: *FiL*, fasc. IV, pp. 337-376.
- 683** - Marinoni, Bianca: *L'originale radiofonico in Germania* - in: *RLMC*, fasc. II, pp. 132-140.
- 684** - Maritain, Jacques: *Breve trattato dell'esistenza e dell'esistente* - Trad. di L. Vigone - Brescia, Morcelliana, 1965, pp. 112.
- 685** - Maritain, Jacques: *Il compito dello spirituale nei confronti del progresso e della pace* - in: *Hu*, n. 6, pp. 577-584.
- 686** - Marivaux: *La comare* - Trad. di C. Andreucci - in: *Dr*, n. 354, pp. 69-76.

- 687** - Marlé, René: *Dietrich Bonhoeffer* - in: *CC*, n. 2793, pp. 214-230.
- 688** - Marotti, Ferruccio: *Il teatro svedese in Italia* - in: *Vr*, nn. 2-3, pp. 233-238.
- 689** - Martano, Giuseppe: rec. a: *E. Paolo Lamanna, Kant, un profilo* - in: *Ba*, nn. 37-38, pp. 128-130.
- 690** - Martinengo, Alessandro: rec. a: *J. J. Arrom, Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* - in: *RLMC*, fasc. I, pp. 76-78.
- 691** - Martinez, Eugenia: *Guglielmo Hauff* - Firenze, Le Monnier, pp. 207.
- 692** - Masini, Ferruccio: *Federico Garcia Lorca e la Barraca* - Bologna, Cappelli, pp. 134.
- 693** - Masini, Ferruccio: rec. a: *B. Hillebrand, Artistik und Auftrag. Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche* - in: *SG*, n. 10, pp. 389-405.
- 694** - Masini, Ferruccio: rec. a: *E. Jünger, Al muro del tempo* - in: *Le*, nn. 82-83, pp. 196-199.
- 695** - Masini, Ferruccio: rec. a: *H. E. Holthusen, Situazioni della poesia* - in: *Le*, n. 84, pp. 110-113.
- 696** - Masini, Ferruccio: rec. a: *M. Esser, Il duello* - in: *Le*, n. 84, p. 113.
- 697** - Masini, Ferruccio: rec. a: *E. Augustin, La testa* - in: *Le*, n. 84, p. 114.
- 698** - Masini, Ferruccio: rec. a: *G. Grass, Anni di cani* - in: *Le*, n. 84, pp. 114-115.
- 699** - Masini, Ferruccio: rec. a: *H. E. Holthusen, Situazioni della Poesia* - in: *Po*, n. 5, pp. 701-703.
- 700** - Massolo, Arturo: *Enttäusserung, Entfremdung nella Fenomenologia dello Spirito* - in: *AA*, n. 91, pp. 7-20.
- 701** - Mastrelli, Carlo Alberto: *Sul nome della gigantessa Rán* - in: *SG*, n. 10, pp. 253-264.
- 702** - Materassi, Mario: *Le prime prove narrative di William Faulkner* - in: *PL*, n. 196, pp. 74-92.
- 703** - Materassi, Mario: rec. a: *S. Anderson, Un povero bianco* - in: *Po*, n. 2, pp. 269-270.
- 704** - Materassi, Mario: *James Baldwin, un profeta del nostro tempo* - in: *Po*, n. 3, pp. 359-369.
- 705** - Materassi, Mario: rec. a: *J. Conrad, Epistolario* - A cura di A. Serpieri - in: *Po*, n. 4, pp. 551-553.
- 706** - Materassi, Mario: *Ottocento americano* - in: *Po*, n. 10, pp. 1269-1273.
- 707** - Mathieu, Vittorio: *Studi kantiani degli ultimi vent'anni (1945-65)* - in: *CS*, n. 17, pp. 98-108.
- 708** - Maupassant (de), Guy: *Novelle* - A cura di A. Desideri - Messina-Firenze, D'Anna, pp. 213.
- 709** - Mauro, Walter: rec. a: *D. Puccini, Romancero della Resistenza spagnola* - in: *Po*, n. 1, pp. 122-124.
- 710** - Mauro, Walter: rec. a: *S. de Beauvoir, La forza delle cose* - in: *Po*, n. 3, pp. 419-421.
- 711** - Mauro, Walter: rec. a: *M. Brandon Albini, Mezzogiorno vivo* - in: *Po*, n. 5, pp. 699-701.
- 712** - McCarthy, Mary T.: *Gli uomini della sua vita* - Trad. di A. Daré - Milano, Feltrinelli, pp. 312.
- 713** - McCarthy Mary T.: *Vita stregata* - Trad. di C. Rossi Fantonetti - Milano, Garzanti, pp. 287.
- 714** - McCarthy, Mary T.: *Il generale Macbeth* - A cura di F. Capriolo - in: *Si*, n. 239, pp. 4-6.
- 715** - McComb, A. K.: *The Anglo-Americans in Florence* - in: *EM*, n. 17, pp. 279-310.
- 716** - McNamara, Mathew: *Some Early Rabbinic Citations and the Palestinian Targum to the Pentateuch* - in: *RSO*, fasc. I, pp. 1-15.
- 717** - Meersseman, Gilles G. O.P.: *Penitenza e penitenti nella vita e nelle opere di Dante* - in: *LI*, n. 2, pp. 121-137.
- 718** - Melchionda, Mario: *Davenant, Hobbes, Sprat: introduzione alla critica letteraria della Restaurazione - II* - in: *FiL*, 1965, fasc. III, pp. 317-336.

- 719** - Melchionda, Mario: *Davenant, Hobbes, Sprat: introduzione alla critica letteraria della Restaurazione - I* - in: *FiL*, 1965, fasc. IV, pp. 416-448.
- 720** - Melville, Herman: *Moby Dick o la balena* - A cura di S. Del Missier - Trad. di C. Melandri Minoli - Palermo, Palumbo, pp. 382.
- 721** - Menichetti, Aldo: *L'inedita « Espistre des Ronmains » del cod. Vat. Reg. lat. 1323* - in: *CN*, fasc. II-III, pp. 158-198.
- 722** - Menna, Filiberto: *La finestra sull'interno* - in: *OA*, n. 7, pp. 168-174.
- 723** - Meoli Toulmin, Rachel: rec. a: *F. Saxl, Storia delle immagini* - in: *LI*, n. 4, pp. 450-455.
- 724** - Meragalli, Franco: *Dante nella Controriforma spagnola* - in: *AIV*, t. CXXIV, pp. 61-84.
- 725** - Merton, Thomas: *Gandhi e il ciclope* - in: *Hu*, n. 8, pp. 785-803.
- 726** - Metz, Christian: *Considerazioni sugli elementi semiologici del film* - in: *NAr*, n. 2, pp. 46-66.
- 727** - Miani, Giovanna: rec. a: *G. Güntert, Un poeta scienziato del Seicento: Lorenzo Magalotti* - in: *LI*, n. 4, pp. 462-465.
- 728** - Michaux, Henri: *Altrove, Viaggio in Gran Garabagna, Nel paese della magia, Qui Paddemá* - Trad. di L. Magrini, C. Vasio - Milano, Rizzoli, pp. 164.
- 729** - Michel, Alain: *Cicéron et la psychologie de l'art* - in: *Ma*, fasc. I, pp. 3-19.
- 730** - Michener, James Albert: *Sayonara* - Trad. di M. Gallone - Milano, Rizzoli, pp. 276.
- 731** - Mild, Ledoux-Hans, George: *English and American Short Stories* - Torino-Milano-Padova, Paravia, pp. 224.
- 732** - *Mille e una notte* - Nuova trascrizione di M. Tibaldi Chiesa - Milano, Hoepli, pp. 296.
- 733** - *Mille e una notte* - Racconti arabi raccolti da A. Gallard - Trad. di V. Valente - Milano, Club del libro, vol. IV, pp. 459.
- 734** - Miller, Arthur: *Incidente a Vichy* - Trad. di B. Fonzi - Torino, Einaudi, pp. 68.
- 735** - Miller, Henry: *Il tempo degli assassini* - A cura di G. Debenedetti - Milano, Sugar, pp. 125.
- 736** - Minissi, Nullo: *Breve storia di Šolochov* - in: *Be*, n. 3, pp. 335-337.
- 737** - Minissi, Nullo: *Critica tradizionale e critica strutturale* - in: *Be*, n. 5, pp. 537-544.
- 738** - Mirandola, Giorgio: rec. a: *Saint-Évremond, Opere slegate* - A cura di L. De Nardis - in: *LI*, n. 4, pp. 465-467.
- 739** - Mirbeau, Octave: *Il diario di una cameriera* - Milano, La conchiglia, pp. 211.
- 740** - Mishra, Laxman Phrasad: *Il concetto di religione e moralità nei primi romanzi hindi* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 57-64.
- 741** - Mittner, Ladislao: *Scrittura per i ciechi* - in: *Mo*, n. 4, p. 8.
- 742** - Mittner, Ladislao: *Bobrowski, il « Sarmatico »* - in: *Mo*, n. 7, p. 8.
- 743** - Mittner, Ladislao-Tecchi, Bonaventura: *In memoria di Enrico Burich* - in: *SG*, n. 8, pp. 119-124.
- 744** - Mittner, Ladislao: *Violette e marmi nella lirica di Heine* - in: *SG*, n. 10, pp. 265-323.
- 745** - Mittner, Ladislao: *Le avanguardie in Germania* - in: *TPr*, n. 3, pp. 57-80.
- 746** - Modenato, Francesca: rec. a: *J. M. Aubert, Loi de Dieu - Lois des hommes* - in: *SP*, n. 1, pp. 199-201.
- 747** - Molière (J. Baptiste Poquelin): *Don Giovanni o Il convitato di pietra* - Trad. di C. V. Lodovici - Torino, Einaudi, pp. 82.
- 748** - Moloney, Brian: *Tematica e tecnica nei romanzi di Giorgio Bassani* - in: *Cv*, fasc. V, pp. 484-495.
- 749** - Momigliano, Arnaldo: rec. a: *R. Häusserl, Tacitus und das Historische Bewusstsein* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 974-976.
- 750** - Momigliano, Arnaldo: rec. a: *S. Pines, The Jewish Christians of the Early Centuries of Christianity according to a New Source* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 980-981.

- 751** - Momigliano, Arnaldo: *Ronald Syme* «Premio cultori di Roma» - in: *SR*, n. 2, pp. 135-137.
- 752** - Montherlant (de), Henry: *Il caos e la notte* - Trad. di G. Monnino - Milano, Club degli editori, pp. 277.
- 753** - Monticone, Alberto: rec. a: *Maréchal Fayolle, Cahiers secrets de la Grande Guerre* - A cura di H. Contamine - in: *RSR*, fasc. I, pp. 110-114.
- 754** - Moravia, Sergio: rec. a: *M. Planck, Scienza, filosofia e religione* - in: *Po*, n. 3, pp. 415-417.
- 755** - Moravia, Sergio: rec. a: *Usi e significati del termine struttura* - A cura di R. Bastide - in: *Po*, n. 5, pp. 697-699.
- 756** - Moravia, Sergio: *Intellettuai e vita politica nell'età del Direttorio. Gli «Idéologues»* - in: *RSI*, fasc. III, pp. 614-676.
- 757** - Morgenstern, Christian: *Canti grotteschi* - A cura di A. Turazza - Torino, Einaudi, pp. 76.
- 758** - Mornay (Du Plessis de), Philippe: *Il Discours de la vie et de la mort di Philippe Du Plessis-Mornay* - A cura di M. Richter - Milano, Vita e pensiero, 1964, pp. 89.
- 759** - Morra, Umberto: *Profilo culturale dell'India d'oggi* - in: *TPr*, n. 4, pp. 7-35.
- 760** - Mortimer, Anthony: *Modern English Poets. Five Introductory Essays* - Milano-Varese, Cisalpina, pp. 161.
- 761** - Moss, Leonard W.: *Su alcuni problemi metodologici dell'antropologia culturale. L'osservatore partecipante in una situazione di disastro* - in: *DH*, nn. 17-18, pp. 260-266.
- 762** - Müller, R.F.G.: *Eine indische Lehre über Zunahme und Abnahme bei Körperlichen Umsetzungen* - in: *RSO*, fasc. I, pp. 77-80.
- 763** - Murdoch, Iris: *Sotto la rete* - Trad. di A. Micchettani - Milano, Garzanti, pp. 327.
- 764** - Mutini, Claudio: *In margine a una dimenticata recensione di Thomas Mann: Le ultime rime di Michelangelo* - in: *FiL*, 1965, fasc. I, pp. 84-112.
- 765** - Nacciarone, Luigi: *Jane Austen. Saggio critico* - Napoli, Intercontinentalia, 1965, pp. 263.
- 766** - Nada, Narciso: *Roberto d'Azeglio e Alphonse Lamartine* - in: *SF*, n. 29, pp. 254-260.
- 767** - Nahapet K'oušak: *Poesie d'amore* - A cura di G. Viazzi - Milano, Scheiwiller, 1964, pp. 37.
- 768** - Nallino, Maria: *Una cinquecentesca edizione del Corano stampata a Venezia* - in: *AIV*, t. CXXIV, pp. 1-12.
- 769** - Nardi, Piero: rec. a: *J. Moestrup, La Scapigliatura. Un capitolo della storia del Risorgimento; Mostra della scapigliatura (Catalogo)* - in: *LI*, n. 4, pp. 467-469.
- 770** - Nardis (de), Luigi: *Prospettive critiche per uno studio su Vittorio Pica e il decadentismo francese* - in: *RLMC*, fasc. III, pp. 203-209.
- 771** - Nathan, Jacques: *Il teatro di Victor Hugo* - in: *Dr*, nn. 362-363, pp. 95-96.
- 772** - Naveh, Joseph: *Old Aramaic Inscriptions (1960-1965)* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 19-36.
- 773** - Negri, Antimo: *Venti anni di studi hegeliani in Italia (1945-65)* - in: *CS*, n. 17, pp. 109-117.
- 774** - Negri, Antimo: *Gli studi hegeliani in Francia (1945-65)* - in: *CS*, n. 18, pp. 157-164.
- 775** - Negri, Antimo: *Venti anni di studi hegeliani in Germania (1945-65)* - in: *CS*, n. 19, pp. 157-166.
- 776** - Neri, Nicoletta: *Molière e il teatro inglese della restaurazione* - Torino, Giapichelli, pp. 58.
- 777** - Neruda, Pablo: *Die Höhen von Macchu Picchu* - Trad. di R. Hagelstange - Hamburg, Hoffmann und Campe, 1965, pp. 34.
- 778** - Neruda, Pablo: *Prose* - Pref. di G. Bellini - Milano, La goliardica, pp. 105.
- 779** - Nerval (de), Gérard: *I racconti* - Trad. di E. Citati, F. Calamandrei - Torino, Einaudi, pp. 540.

- 780** - Neto, Agostino-Craveirinha, Jose-Dambara, Kaoberdiano: *Poèmes africains* - in: *Com*, nn. 29-30, pp. 122-132.
- 781** - Nicoletti, Gianni: *Poesia in Baudelaire* - Torino, Ed. dell'albero, 1965, pp. 146.
- 782** - Nicoletti, Gianni: *Michel de Ghelderade non decet* - in: *Le*, nn. 82-83, pp. 192-194.
- 783** - Nicoletti, Gianni: *That is the Question* - in: *Le*, n. 84, pp. 101.
- 784** - Niebuhr, Reinhold: *Fede e storia. Studio comparato della concezione cristiana e della concezione moderna della storia* - Trad. di G. Giampiccoli - Bologna, Il mulino, pp. 313.
- 785** - Nietzsche, Friedrich: *Opere* - A cura di G. Colli, M. Montinari - Trad. di F. Masini, M. Montinari - Milano, Adelphi, vol. V, pp. 570.
- 786** - Nietzsche, Friedrich: *Opere* - A cura di G. Colli, M. Montinari - Milano, Adelphi, vol. V, 1965, pp. 536.
- 787** - Nobis, Heribert M.: *Die Bedeutung der « Quaestiones mechanicae »* - in: *Mo*, fasc. III, pp. 265-276.
- 788** - *NOH or accomplishment - Il teatro giapponese NŌ* - Di E. Fenollaso e E. Pound - A cura di M. de Rachewitz - Firenze, Vallecchi, pp. 250.
- 789** - Norsa, Achille: rec. a: *E. Fromm, La fuga dalla libertà* - in: *Po*, n. 3, pp. 417-419.
- 790** - Norwid, Cyprian Kamil: *Poesie scelte* - in: *TP*, n. 1, pp. 15-21.
- 791** - Nuffel (van), Robert O. J.: *Leon Kochnitzky e Dante (da documenti inediti)* - in: *Cv*, fasc. I-IV, pp. 334-344.
- 792** - O' Casey, Sean: *Teatro* - Trad. di vari - Torino, Einaudi, pp. 587.
- 793** - Olescia, Jurij: *Partita di calcio tra russi e tedeschi allo stadio di Mosca* - Trad. di D. D. Sarra - in: *FL*, n. 26, pp. 12-14.
- 794** - Olivetti, Vittoria: rec. a: *C. G. Jung, Risposta a Giobbe* - in: *TP*, n. 5, pp. 74-75.
- 795** - Olivieri, Livio: *Sui rapporti culturali tra Germania e Italia* - in: *Vr*, n. 5, pp. 531-540.
- 796** - Oman, Giovanni: *Un poeta pastore: al-Rā'ī. II. Versi contenenti toponimi* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 89-100.
- 797** - Oman, Giovanni: *Notizie bibliografiche sul geografo arabo al-Idrīsī (XII secolo) e sulle sue opere. Addenda II* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 89-100.
- 798** - Oman, Giovanni: *Stele funeraria del Museo Orientale di Roma* - in: *AION*, vol. XVI, pp. 269-272.
- 799** - O'Neill, Eugene: *Arriva l'uomo del ghiaccio* - Trad. di B. Fonzi - Torino, Einaudi, pp. 199.
- 800** - Onufrio, Salvatore: *Jaspers e la storia* - in: *Mo*, n. 4, p. 8.
- 801** - Orlando, Francesco: *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici* - Padova, Liviana, pp. 253.
- 802** - Orlando, Francesco: *Baudelaire e la sera* - in: *PL*, n. 196, pp. 44-73.
- 803** - Orlando, Francesco: *Ancora sull'esegi critica di « Sainte »: 1) Altre precisazioni critiche su « Sainte »* - in: *SF*, n. 28, pp. 86-88.
- 804** - Osborne, John: *Prova inammissibile* - Trad. di R. Nissim - Torino, Einaudi, pp. 97.
- 805** - Otero (de), Blas: *Salmo per l'uomo d'oggi* - Trad. di A. Peconi - in: *Ba*, nn. 37-38, p. 87.
- 806** - Ottonello, Pier P.: *Michelstaedter o la persuasione del nulla* - in: *Hu*, n. 12, pp. 1202-1206.
- 807** - Pacchi, Arrigo: *Cinquant'anni di studi hobbesiani* - in: *RF*, n. 3, pp. 306-335.
- 808** - Paci, Enzo: *La filosofia di Whitehead e i problemi del tempo e della struttura* - Milano, La goliardica, 1965, pp. 201.
- 809** - Paci, Enzo: *Ayer e il concetto di persona* - in: *AA*, n. 93, pp. 7-20.
- 810** - Paci, Enzo: *Per lo studio della logica in Husserl* - in: *AA*, n. 94, pp. 7-25.
- 811** - Paci, Enzo: *Tema e svolgimento in Husserl* - in: *AA*, n. 95, pp. 7-28.

- 812** - Paci, Enzo: *Il senso delle strutture in Lévi-Strauss* - in: *PL*, n. 192, pp. 114-125.
- 813** - Padoan, Giorgio: *Guido Gozzano «cliente» di Émile Zola* - in: *LI*, n. 2, pp. 226-235.
- 814** - Paganuzzi, Enrico: *Spigolature nel dramma provenzale di S. Agnese del cod. vat. Chigi C. V. 151* - in: *CN*, fasc. I, pp. 102-104.
- 815** - Pagnol, Marcel: *Le château de ma mère* - A cura di E. Denina - Torino-Milano-Padova, Paravia, pp. 155.
- 816** - Painter, George Duncan: *Marcel Proust* - Trad. di E. Vaccari Spagnol, V. Di Giuro - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 769.
- 817** - Panaro, Cleonice: *Sul dantismo politico-religioso d'Eliot* - in: *Le*, nn. 82-83, pp. 113-115.
- 818** - Panikkar, Raimundo: *Il mistero del tempo* - in: *Hu*, n. 6, pp. 659-661.
- 819** - Paoli, Rodolfo: *Lettere di Thomas Mann* - in: *AL*, n. 34, pp. 123-124.
- 820** - Paoli, Rodolfo: *Il giovane Heuss e Lulu von Strauss und Tomey* - in: *AL*, n. 34, pp. 124-125.
- 821** - Paoli, Rodolfo: *Pintor e «Il sangue d'Europa»* - in: *AL*, n. 35, pp. 144-148.
- 822** - Paoli, Rodolfo: *Nelly Sachs* - in: *AL*, n. 36, pp. 33-34.
- 823** - Paoli, Rodolfo: *Hermann Kesten: «L'epoca dei folli»* - in: *AL*, n. 36, pp. 131-133.
- 824** - Paoli, Rodolfo: *Kafka e il marxismo* - in: *AL*, n. 36, pp. 133-134.
- 825** - Paolini, Paolo: *Le teorie critico-figurative di Heinrich Woelfflin e la storiografia letteraria italiana* - in: *Ae*, fasc. I-II, pp. 75-101.
- 826** - Papapános, Kostas: *Una notte di bufera* - Trad. di G. Fischetti - in: *Ba*, n. 42, pp. 31-54.
- 827** - Paratore, Ettore: rec. a: P. O. Kristeller, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento* - in: *RCCM*, n. 1, pp. 97-108.
- 828** - Pardi, Francesca: *Enfasi e preziosismo nei romanzi di J. Giraudoux* - in: *NA*, fasc. 1981, pp. 79-87.
- 829** - Pardi, Francesca: *L'urlo di Allen Ginsberg* - in: *NA*, fasc. 1990, pp. 200-219.
- 830** - Pardo, Michele: *Mirskij e la letteratura russa contemporanea* - in: *NA*, fasc. 1983, pp. 373-378.
- 831** - Parkinson, Cyril N.: *La legge di Parkinson ovvero 1 = 2* - Trad. di L. Bianciardi - Milano, Bompiani, pp. 150.
- 832** - Pasolini, Pier Paolo: *La fine dell'avanguardia* - in: *NAr*, nn. 3-4, pp. 3-28.
- 833** - Pasternak, Boris: *Lettere agli amici georgiani* - in: *RS*, n. 2, pp. 76-97.
- 834** - Pavese, Renzo: *Impressioni dell'Italia negli scrittori svedesi* - in: *Vel*, nn. 2-3, pp. 171-182.
- 835** - Peconi, Antonio: rec. a: A. M. De Lera, *Tierra para morir* - in: *Ba*, n. 39, pp. 85-87.
- 836** - Peirce, Charles S. S.: *Pragmatismo e pragmaticismo - Saggi scelti* - A cura di G. Gilardoni - Padova, Liviana, pp. 203.
- 837** - Peirone, Luigi: *Note dantesche. 1. Echi di Jaufré Rudel nella «Divina Commedia». 2. Il Sordello dantesco* - in: *GF*, n. 1, pp. 16-20.
- 838** - Peirone, Luigi: *Il «trobar leu» di Arnaut Daniel e un passo del «Purgatorio»* - in: *GF*, n. 2, pp. 154-160.
- 839** - *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et Constantinople* - A cura di G. G. Ferrero - Torino, Tirrenia, 1965, pp. 58.
- 840** - Pellegrini, Carlo: *Le pubblicazioni francesi su Dante in occasione del settimo centenario* - in: *ASI*, n. 450, pp. 139-159.
- 841** - Pellegrini, Giovanni Battista: rec. a: G. Meo Zilio, *Stile e poesia in César Vallejo* - in: *QIA*, n. 33, pp. 52-53.
- 842** - Penati, Giancarlo: rec. a: P. Smulders, *La visione di Teilhard de Chardin* - in: *RFN*, fasc. I, pp. 145-148.
- 843** - Penati, Giancarlo: rec. a: J. Guilton, *Profili paralleli* - in: *RFN*, fasc. III, pp. 367-371.



- 844** - Pennacchietti, Fabrizio A.: *La natura sintattica e semantica dei pronomi arabi « man », « mā » e « 'ayym »* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 57-88.
- 845** - Pento, Bortolo: rec. a: *F. de Quevedo, Sonetti amorosi e morali* - Trad. di V. Bodini - in: *NA*, fasc. 1981, pp. 118-120.
- 846** - Penzo, Giorgio: *L'unità del pensiero in Martin Heidegger. (Una ontologia estetica)* - Padova, Gregoriana, 1965, pp. 485.
- 847** - Penzo, Giorgio: *Essere « e » tempo e tempo « e » essere. I* - in: *SP*, n. 1, pp. 151-198.
- 848** - Penzo, Giorgio: *La morte nel Mistero pasquale e la morte nel mistero dell'Essere di Heidegger* - in: *SP*, n. 2, pp. 211-225.
- 849** - Penzo, Giorgio: *Essere « e » tempo e tempo « e » essere. II* - in: *SP*, n. 3, pp. 359-426.
- 850** - Péret, Benjamin: *Il disonore dei poeti* - Trad. di B. Dal Fabbro - Milano, Contra, 1965, pp. 84.
- 851** - Permoli, Piergiovanni: *Jean Prévost: uno scrittore nel « maquis »* - in: *Cc*, nn. 1-3, pp. 39-42.
- 852** - Perniola, Mario: *Artaud e l'origine della scrittura* - in: *TP*, n. 2, pp. 48-52.
- 853** - Perosa, Sergio: *Il teatro nord-americano* - Milano, Vallardi, pp. 158.
- 854** - Perosa, Sergio: *Le vie della narrativa americana* - Milano, Mursia, 1965, pp. 239.
- 855** - Perosa, Sergio: *Riproposta dei « metafisici »* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 65-80.
- 856** - Perosa, Sergio: rec. a: *Poesia degli ultimi americani* - A cura di F. Pivano - in *Vr*, n. 20, pp. 100-104.
- 857** - Perrault, Charles: *Histoires ou contes du temp passé. Contes de ma mère l'oye* - A cura di M. G. Quarello - Torino, SEI, pp. 106.
- 858** - Perrini, Matteo: *Realismo cristiano ed ecumenicità di F. W. Foerster* - in: *Hu*, n. 6, pp. 652-658.
- 859** - Petech, L.: *Vištāspa e Bactra in un testo cinese* - in: *RSO*, fasc. II, pp. 171-172.
- 860** - Petix, Salvatore: *Storia e antologia della letteratura russa* - Milano, Signorelli, pp. 652.
- 861** - Petkanov, Ivan: *Riflessi del Risorgimento in Bulgaria* - in: *RSR*, fasc. III, pp. 371-416.
- 862** - Petralia, Franco: *La data delle lettere di Rimbaud sulla « veggenza »* - in: *SF*, n. 28, pp. 84-86.
- 863** - Petralia, Franco: *Rimbaud: Versi Nuovi e Canzoni* - in: *SF*, n. 30, pp. 446-470.
- 864** - Petrescu, Cezar: *Aranca, il fantasma dei laghi* - Trad. di C. Ruberti - Bari, Ed. paoline, 1965, pp. 96.
- 865** - Petrescu, Cezar: *Il riso* - Trad. di G. Miloia - Bari, Ed. paoline, 1965, pp. 85.
- 866** - Petrescu, Cezar: *La vera morte di Guynemer* - Trad. di C. Ruperti - Bari, Ed. paoline, 1965, pp. 89.
- 867** - Petroni, Liano: *La traduzione in francese di tutte le opere di Dante* - in: *Cv*, fasc. I-IV, pp. 391-394.
- 868** - Pettinato, Giovanni: rec. a: *J. Mel-laart, Earliest Civilization of the Near East* - in: *RSO*, fasc. IV, pp. 359-362.
- 869** - Peyrefitte, Roger: *Gli ebrei* - Trad. di A. Cattabiani, A. Rosso - Milano, Longanesi, pp. 750.
- 870** - Piana, Giovanni: *Un'analisi husserliana del colore* - in: *AA*, n. 92, pp. 21-30.
- 871** - Pianciola, Cesare: *La reificazione della coscienza nei primi scritti di Sartre* - in: *RF*, n. 1, pp. 36-52.
- 872** - Picchi, Mario: rec. a: *H. Miller, Tropico del cancro* - in: *NA*, fasc. 1981, pp. 113-115.
- 873** - Picchi, Mario: rec. a: *N. Mailer, An American Dream* - in: *NA*, fasc. 1984, pp. 557-559.
- 874** - Picchi, Mario: rec. a: *J. D. Salinger, Il giovane Holden; Franny e Zooey; Alzate l'architave, carpentieri; Seymour: introduzione* - in: *NA*, fasc. 1988, pp. 562-566.

- 875** - Picchi, Mario: *La « stanchezza » di papà Capote fa scuola* - in: *OA*, nn. 5-6, pp. 118-119.
- 876** - Picchi, Mario: *Il sogno di Norman Mailer* - in: *OA*, n. 7, pp. 277-278.
- 877** - Piccinini, Enrico: *Kelsen tra formalismo e sociologia* - in: *Cc*, nn. 4-6, pp. 93-106.
- 878** - Piemontese, Angelo: *Il capitolo sul « pahlavān » delle « Badāyi al-Vaqāyi » di Vāṣeḡi* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 207-220.
- 879** - Pieresca, Bruna: rec. a: *G. Macchia, Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 137-139.
- 880** - Pinget, Robert: *L'inquisitoria* - Trad. di L. Livi - Milano, Feltrinelli, pp. 332.
- 881** - Pinna, Mario: *Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di Ciro di Pers* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 105-114.
- 882** - Piovene, Guido: *Ritratto di Albert Camus* - in: *TPr*, n. 3, pp. 7-30.
- 883** - Piromallo, Agata: *« Herzog » di Saul Bellow* - in: *Ba*, nn. 37-38, pp. 124-127.
- 884** - Piromallo, Agata: rec. a: *J. Feder-spiel, Arance e morte* - in: *Ba*, n. 39, pp. 83-85.
- 885** - Pisani, Vittore: *Incidenti sul lavoro: Albanese « murk murg-u »* - in: *Pai*, n. 3, pp. 131-132.
- 886** - Pisani, Vittore: *Sanscrito « vārdhrī-nasas » e greco « ὄρθρος »* - in: *Pai*, n. 3, pp. 133-134.
- 887** - Pisani, Vittore: *Profilo storico della linguistica moderna* - in: *Pai*, n. 5, pp. 297-308.
- 888** - Pisanti, Tommaso: *Il simbolismo nella letteratura americana* - in: *Ba*, n. 40-41, pp. 102-105.
- 889** - Pisanti, Tommaso: rec. a: *Il simbolismo nella letteratura nord-americana* - A cura di M. Pagnini - in: *NA*, fasc. 1987, pp. 423-425.
- 890** - Pisanti, Tommaso: rec. a: *S. Pe-rosa, Le vie della narrativa americana* - in: *NA*, fasc. 1992, pp. 558-560.
- 891** - Pisanti, Tommaso: rec. a: *G. W. Cable, Vecchio mondo creolo; T. Capote, A sangue freddo* - in: *NA*, fasc. 1992, pp. 560-561.
- 892** - Piscopo, Ugo: *La poesia di Eluard e la cultura italiana* - Tripoli, 1965, pp. 117.
- 893** - Pivano, Fernanda: *Il poeta errante* - in: *Mo*, n. 5, pp. 9-10.
- 894** - Poe, Edgar Allan: *Sette racconti* - A cura di G. Milesi - Bergamo-Firenze-Messina, Minerva italica, pp. 165.
- 895** - Poe, Edgar Allan: *Le inchieste di Dupin* - A cura di O. Caldiron - Trad. di M. Gallone - Padova, R.A.D.A.R., pp. 182.
- 896** - *Poesia francese del Novecento da Apollinaire a Char* - A cura di C. Bo - Milano, La goliardica, pp. 339.
- 897** - *Poesia greca del '900* - A cura di M. Vitti - Parma, Guanda, pp. 425.
- 898** - *Poeti olandesi, 1964-1966* - A cura di G. Prampolini - Milano, All'insegna del pesce d'oro, pp. 78.
- 899** - *Poeti serbi: Saša Trajković, Branislav L. Lazarević, Dobri Dimitrijević, Antonije Marinković* - A cura di G. Scotti - Siena, Maia, 1964, pp. 97.
- 900** - Poli, Annarosa: rec. a: *G. Sand, Correspondance (1812-1831), T. 1<sup>er</sup>* - A cura di G. Lubin - in: *SF*, n. 28, pp. 103-106.
- 901** - Poljanskij, V.: *A proposito di B. Ejchenbaum* - in: *RS*, n. 2, pp. 143-146.
- 902** - Pompili, Bruno: *Un caso di lavoro e di libertà morale: Marcel Jouhandeau* - in: *Ba*, n. 39, pp. 44-48.
- 903** - Ponzio, Augusto: *La relazione interpersonale* - in: *AA*, n. 95, pp. 52-68.
- 904** - Poppe, Erich: *Ancora « in casa i Frescobaldi »* - in: *AMLC*, vol. XXXI, pp. 217-249.
- 905** - Popper, Jacob: *Klaus Mann e il dilemma tedesco* - in: *FL*, n. 18, p. 14.
- 906** - Popper, Jacob: *Il marxismo e l'individuo* - in: *FL*, n. 42, pp. 3-4.
- 907** - Porena, Ida: rec. a: *T. W. Adorno, Noten zur Literatur III* - in: *SG*, n. 8, pp. 131-140.

- 908** - Poulet, Georges: *Casanova et le temps* - in: *LI*, n. 4, pp. 341-360.
- 909** - Power, Eileen: *Vita nel Medioevo* - Trad. di L. Terzi - Torino, Einaudi, pp. 209.
- 910** - Pozzo, Gianni M.: *Naturalismo e determinismo storico nella problematica positivista* - in: *SP*, n. 3, pp. 427-447.
- 911** - Prini, Pietro: *Gabriel Marcel: il « Giornale Metafisico »* - in: *TPr*, n. 3, pp. 261-264.
- 912** - Proust, Marcel: *Lettere ai miei personaggi* - in: *FL*, n. 42, p. 7.
- 913** - Prucner, Auda: rec. a: *H. S. Gersman-K. B. Withworth, Antologie des préfaces des romans français du XIX<sup>e</sup> siècle* - in: *RLMC*, fasc. II, pp. 144-150.
- 914** - Pryor Dodge, Roger: *The Image and the Actor* - in: *EM*, n. 17, pp. 175-210.
- 915** - Pupi, Angelo: *La formazione della filosofia di K. L. Reinhold, 1784-1794* - Milano, Vita e pensiero, pp. 615.
- 916** - Puškin, Aleksandr Sergeevič: *Romanzi e racconti* - Trad. di L. Ginzburg, A. Polledro, A. Villa - Pref. di A. M. Ripellino - Torino, Einaudi, pp. 451.
- 917** - Puškin, Aleksandr Sergeevič: *La figlia del capitano* - A cura di F. Bareato - Roma, Aurelia, pp. 179.
- 918** - Quarantotti, Isabella: *La lezione di Gordon Craig* - in: *TP*, nn. 9-10, pp. 75-78.
- 919** - Quarello, Laura: rec. a: *R. Guilead, Etre et liberté. Une étude sur le dernier Heidegger* - in: *RFNS*, fasc. III, pp. 371-374.
- 920** - Quattrocchi, Luigi: rec.: a *W. Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien* - in: *SG*, n. 8, pp. 125-128.
- 921** - Quattrocchi, Luigi: rec. a: *J. E. Schlegel, Ausgewählte Werke; —, Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* - in: *SG*, n. 8, pp. 128-131.
- 922** - Rabelais, François: *Gargantua e Pantagruel* - A cura di M. Bonfantini - Torino, Einaudi, 1965, pp. 880.
- 923** - Radicchi, Anna: *Saggi sul teatro indiano* - in: *AMLC*, vol. XXXI, pp. 3-104.
- 924** - Ramat, Paolo: *Sul problema della « Brechung » germanica* - in: *SG*, n. 8, pp. 5-28.
- 925** - Ranzoli, Silvana: *Persona e società organizzata nell'ultimo Thomas Merton* - in: *Hu*, n. 8, pp. 804-819.
- 926** - Ravignani, Donatella: *Ford e Burton: riesame di un rapporto* - in: *EM*, n. 17, pp. 211-248.
- 927** - Raya, Gino: rec. a: *L. Spitzer, Critica stilistica e semantica storica* - in: *NA*, fasc. 1984, pp. 544-546.
- 928** - Raya, Gino: rec. a: *F. Nietzsche, Così parlò Zarathustra* - in: *NA*, fasc. 1989, pp. 130-132.
- 929** - Rebay, Luciano: *Nota su Stanley Bumshaw* - in: *AL*, n. 34, pp. 28-29.
- 930** - Rebrenau, Liviu: *La voce della terra* - Trad. di J. Perahim - Milano, Ed. paoline, 1965, pp. 560.
- 931** - Rebuzzini, Luigi: rec. a: *S. Chase, Il potere delle parole* - in: *Hu*, n. 11, pp. 1163-1164.
- 932** - Regina, Umberto: *Ontologia e trascendenza in Heidegger* - in: *RFN*, fasc. V-VI, pp. 584-628.
- 933** - Rendi, Aloisio: rec. a: *G. Pons, Gotthold Ephraim Lessing et le christianisme* - in: *SG*, n. 9, pp. 242-249.
- 934** - Renouvin, Pierre: *L'historien de 1848* - in: *RSI*, fasc. III, pp. 471-478.
- 935** - Reymont, Wladislaw Stanislaw: *È giusto! e altre opere* - Trad. di E. Lo Gatto - Milano, Fabbri, pp. 427.
- 936** - Rezler, Marta: *Une lettre inédite de Malesherbes* - in: *SF*, n. 30, pp. 477-479.
- 937** - Rezzori (von), Gregor: *I morti al loro posto* - Trad. di I. A. Chiusano - Milano, Mondadori, pp. 231.
- 938** - Ricardi, Fabio: *Il problema delle religioni non cristiane in una recente opera di G. Thils* - in: *VP*, n. 11, pp. 855-864.
- 939** - Ricci, Carlo: *L'ultima analisi* - in: *Ics*, n. 10, p. 162.

- 940** - Ricuperati, Giuseppe: rec. a: *L. P. Raybaud, Papauté et pouvoir temporel sous les pontificats de Clément XII et Benoit XIV (1730-1758)* - in: *RSI*, fasc. III, pp. 731-737.
- 941** - Ridenti, Lucio: *Steve Passeur* - in: *Dr*, pp. 362-363, pp. 126-127.
- 942** - Rieser, Vittorio: rec. a: *J. Robinson, Economic Philosophy* - in: *RF*, n. 1, pp. 83-87.
- 943** - Rifbjerg, Klaus: *La grande sbronza* - Trad. di L. Ubaldi - Milano, Rizzoli, pp. 219.
- 944** - Rigby, Ray: *La collina del disonore* - Trad. di P. Micheli - Milano, Feltrinelli, pp. 295.
- 945** - Righetti, Angelo: *Le due versioni spenseriane della canzone CCCXXIII del Petrarca* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 115-122.
- 946** - Rilke, Rainer Maria: *Poesie* - Trad. di G. Pintor - Torino, Einaudi, pp. 133.
- 947** - Ritter Santini, Lea: *L'italiano Heinrich Mann* - Bologna, Il mulino, pp. 31.
- 948** - Riva, Franco: *Poeti negri d'America* - in: *Hu*, n. 4, pp. 421-423.
- 949** - Rizza, Cecilia: rec. a: *S. Doubrovskij, Corneille et la dialectique du héros* - in: *SF*, n. 28, pp. 95-97.
- 950** - Rizzo, Roberto: rec. a: *L. Mittner, Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)* - in: *Cv*, fasc. VI, pp. 644-650.
- 951** - Robbe-Grillet, Alain: *La maison de rendez-vous* - Trad. di C. Lusignoli - Torino, Einaudi, pp. 155.
- 952** - Robertson, Don: *Due armate per una bandiera* - Trad. di A. Silvestri Giorgi - Milano, Baldini e Castoldi, pp. 697.
- 953** - Robichon, Jacques: *François Mauriac* - Trad. di C. Claretto - Torino, Borla, 1965, pp. 192.
- 954** - Robiolio, Sandro: rec. a: *P. Roulin, Paul Valéry témoin et juge du monde moderne* - in: *SF*, n. 28, pp. 110-112.
- 955** - Rocco Bergera, Niny: *William Golding, romanziere nuovo* - in: *Um*, nn. 10-12, pp. 19-22.
- 956** - Roethke, Theodore: *Sequenza nord-americana e altre poesie* - A cura di A. Lombardo - Trad. di M. Meliaddò - Milano, Mondadori, pp. 441.
- 957** - Roggerone, G. A.: *Carlo Michelsaedter* - in: *Ics*, n. 1, p. 1.
- 958** - Romani, Bruno: *Alcuni aspetti attuali della critica letteraria francese* - in: *Le*, nn. 82-83, pp. 71-79.
- 959** - Romano, Giorgio: *Samuel Y. Agnon* - in: *FL*, n. 43, p. 4.
- 960** - *Romanticismo (II) tedesco* - Testi per il corso del prof. G. V. Amoretti - Milano, La goliardica, 1965, pp. 58.
- 961** - Romeo, Rosario: *La Germania e la prima guerra mondiale* - in: *Cc*, nn. 1-3, pp. 23-26.
- 962** - Romilly (de), Jacqueline: *Thucydide et l'idée de progrès* - in: *ASNP*, fasc. III-IV, pp. 143-192.
- 963** - Roncaioli, Cecilia: rec. a: *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance* - in: *GIF*, n. 2, pp. 176-179.
- 964** - Rose Dimeglio, Rita: *Il commercio arabo con la Cina dall'avvento dei Mongoli al XV secolo* - in: *AION*, vol. XVI, pp. 137-176.
- 965** - Rossi, Aldo: *Un incontro con Romàn Jàkobson* - in: *AL*, n. 33, pp. 93-95.
- 966** - Rossi, Aldo: *Dumas* - in: *PL*, n. 192, pp. 132-137.
- 967** - Rossi, Aldo: *Formalismo « malattia d'infanzia dello strutturalismo »* - in: *PL*, n. 194, pp. 134-137.
- 968** - Rossi, Giuseppe Carlo: *La letteratura portoghese e la gesta d'oltremare* - in: *Ics*, n. 1, pp. 6-7.
- 969** - Rossi, Sergio: *Un italianista nel cinquecento inglese: William Thomas* - in: *Ae*, fasc. III-IV, pp. 281-314.
- 970** - Rossi Landi, Ferruccio: *Per un uso marxiano di Wittgenstein* - in: *NA*, n. 1, pp. 187-230.
- 971** - Rostworowski, Emanuel: *Scipione Piattoli e la Dieta dei quattro anni. 1788-1792* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 923-931.

- 972** - Rotolo, Vincenzo: *Adamanzio Koraïs e il romanzo greco* - in: *AR*, fasc. I, pp. 1-14.
- 973** - Rotondò, Antonio: *I movimenti ereticali nell'Europa del Cinquecento* - in: *RSI*, fasc. I, pp. 103-139.
- 974** - Rouche, Michel: rec. a: *Y. Renouard, Bordeaux sous les rois d'Angleterre* - in: *SM*, fasc. II, pp. 778-780.
- 975** - Rousseau, J. Jacques: *Le « Confessions » di Rousseau e lo sviluppo della letteratura d'analisi alla fine del Settecento* - A cura di G. Macchia - Roma, De Santis, pp. 309.
- 976** - Rousselot, Jean: *Blaise Cendrars* - Trad. di A. M. De Marchi - Torino, Borla, 1965, pp. 143.
- 977** - Rovati, Pier Aldo: *Logica e filosofia in Whitehead* - in: *AA*, n. 94, pp. 76-100.
- 978** - Ruffini, Mario: *V. Alecsandri e Venezia* - in: *RLMC*, fasc. II, pp. 104-131.
- 979** - Rusconi, Franco: *Cylindrical and Circular Correlational Schemas; their Possible Use in the Transformation of Nets* - in: *RIL*, fasc. II, pp. 557-581.
- 980** - Rusconi, Franco-Terzi, Paolo: *The Hierarchy and the Reversibility of Mental Relations in Linguistic Expression* - in: *RIL*, fasc. II, pp. 523-556.
- 981** - Rusconi, Gian Enrico: *Prassi e pensiero: l'impotenza dell'intelligenza tedesca negli anni trenta* - in: *Mu*, nn. 11-12, pp. 1018-1034.
- 982** - Rusconi, Gian Enrico: *La problematica del giovane Lukács* - in: *RFN*, fasc. I, pp. 63-90.
- 983** - Rusconi, Gian Enrico: *Alle origini del marxismo « occidentale »: Karl Korsch* - in: *RFN*, fasc. III, pp. 299-331.
- 984** - Russell, Bertrand: *La conoscenza del mondo esterno* - Trad. di M. C. Ciprandi - Milano, Longanesi, pp. 244.
- 985** - Russell, Bertrand: *Sintesi filosofica* - Present. di M. Dal Pra - Trad. di A. Visalberghi, A. Visser Thooft Musacchio - Firenze, La Nuova Italia, pp. 358.
- 986** - Rutebeuf: *Il miracolo di Teofilo* - Versione di R. Laffranchi - Padova, Il cantiere, pp. 60.
- 987** - Sabatini, Angelo: *Storicismo e strutturalismo di fronte alla critica* - in: *Cc*, nn. 1-2, pp. 76-79.
- 988** - Sabatini, Angelo: *Il metaromanzo e il paradosso della narrativa* - in: *Cc*, nn. 4-6, pp. 185-191.
- 989** - Sábato, Ernesto: *Sopra eroi e tombe* - Trad. di F. Leoni - Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 350.
- 990** - Sachs, Nelly: *Poesie* - Trad. di R. Paoli - in: *AL*, n. 36, pp. 35-41.
- 991** - Sade, Donatien A. F.: *La marchesa di Gange* - Trad. di A. Cavalca - Milano, Sugar, pp. 261.
- 992** - Sadoveanu, Mihail: *Il 24 giugno* - Trad. di L. Valmarin - A cura di R. Del Conte - Bari, Ed. paoline, pp. 93.
- 993** - Sadoveanu, Mihail: *La gente delle capanne* - Trad. di M. Baffi - Bari, Ed. paoline, 1965, pp. 103.
- 994** - Sagan, Françoise: *La disfatta* - Trad. di A. Dell'Orto - Milano, Club degli editori, pp. 193.
- 995** - Sant-Évremond (de Marguetel de Saint Denis de), Charles: *Oeuvres mêlées* - A cura di L. De Nardis - Roma, Ateneo, pp. 565.
- 996** - Saint-Exupéry (de), Antoine: *Cittadella* - Riduz. e trad. di E. L. Gaya - Collab. di S. de Saint-Exupéry - Torino, Borla, 1965, pp. 331.
- 997** - Sakulin, P. N.: *Risalendo alle origini* - in: *RS*, n. 2, pp. 115-119.
- 998** - Sala, Giovanni B.: *L'evoluzione del Dogma nel pensiero di Bernard Lonergan* - in: *SP*, n. 3, pp. 448-509.
- 999** - Salvadori, Max: rec. a: *R. Luza, The Transfer of the Sudeten Germans. A Study of Czech-German Relations. (1933-1962)* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 1005-1007.
- 1000** - Samonà, Carmelo: *Dante e il danatismo in Spagna* - in: *CS*, n. 19, pp. 99-105.
- 1001** - Sanavío, Piero: *Il Messico di Alain Bosquet* - in: *Mo*, n. 8, p. 10.

- 1002** - Sanbueza-Arriaga, Guillermo: *Las nuevas generaciones luso-hispano-americanas y «El ser de América»* - in: *QIA*, n. 33, pp. 34-41.
- 1003** - Sancipriano, Mario: *Erasmus, un significativo ritorno* - in: *Hu*, n. 10, pp. 999-1003.
- 1004** - Sand, George (Aurore Dupin Du-devant): *Les maîtres mosaïstes* - A cura di A. Poli - Firenze, Sansoni, pp. 154.
- 1005** - Santarcangeli, Paolo: *Il libro in Ungheria: un caso da studiare* - in: *Po*, n. 7, pp. 962-970.
- 1006** - Santoli, Vittorio: rec. a: *Danmark Italie* - in: *RLMC*, fasc. IV, pp. 314-315.
- 1007** - Santoli, Vittorio: rec. a: *J. Th. W. Clemens, Italiaanse Boeken in het Nederlands vertaald (tot. 1800)* - in: *RLMC*, fasc. IV, pp. 316-317.
- 1008** - Santonastaso, Giuseppe: rec. a: *N. Bobbio, Da Hobbes a Marx* - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 453-454.
- 1009** - Saraceno, Chiara: *Un pensatore puritano del diciottesimo secolo: Jonathan Edwards* - in: *RFNS*, fasc. III, pp. 347-355.
- 1010** - Sarrazin, Albertine: *L'astrangelo* - Trad. di M. Valente - Milano, Mondadori, pp. 204.
- 1011** - Saydon, P.P.: *Die Ortsnamen der maltesischen Inseln* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 177-200.
- 1012** - Saydon, P.P.: *Hebraico-Maltese Notes* - in: *RSO*, fasc. II, pp. 115-154.
- 1013** - Scaglione, Aldo D.: rec. a: *C. Rosso, Virtù e critica della virtù nei moralisti francesi: La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues* - in: *SF*, n. 28, pp. 97-100.
- 1014** - Scalamandrè, Raffaele: *Giovanni Macchia e la dialettica della letteratura francese* - in: *Ics*, n. 1, pp. 4-5.
- 1015** - Scalamandrè, Raffaele: *Gérard De Nerval oltre le porte d'avorio* - in: *Ics*, nn. 5-6, pp. 80-81.
- 1016** - Scarano, Emanuella: *Note sulla poetica di Baudelaire* - in: *Po*, n. 4, pp. 654-668.
- 1017** - Scarcia, Gianroberto: *Ancora su «Znbyl»* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 201-206.
- 1018** - Scarcia, Gianroberto: *Sull'ultima «islamizzazione» Bāmīyān* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 279-282.
- 1019** - Scarcia, Gianroberto: *Intorno a due nomi propri «zābulī»* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 283-286.
- 1020** - Scarcia, Gianroberto: *Poeti e prosatori afghani moderni* - in: *OM*, nn. 1-4, pp. 254-267.
- 1021** - Scarcia Amoretti, Biancamaria: *Sull'ultima produzione poetica di Nāder Nāderpur* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 221-236.
- 1022** - Scardigli, Piergiuseppe: *Sulla filologia germanica in Italia* - in: *RLMC*, fasc. I, pp. 5-17.
- 1023** - Schaub-Koch, Emile: *Du masque vénitien* - in: *AV*, n. 1, pp. 25-32.
- 1024** - Schiller, Friedrich: *Maria Stuarda* - A cura di G. P. Bona - Introd. di V. Pandolfi - Bologna, Cappelli, 1965, pp. 126.
- 1025** - Schisgal, Murray: *Luv* - Trad. di G. Lunari - in: *Si*, n. 238, pp. 34-53.
- 1026** - Scivoletto, Nino: rec. a: *Platon, Oeuvres complètes* - A cura di E. Des Places - in: *GF*, n. 2, pp. 163-165.
- 1027** - Scotti, Mario: rec. a: *N. Kauchschischwili, Silvio Pellico e la Russia. Un capitolo sui rapporti culturali russo-italiani* - in: *GSLI*, fasc. 443, pp. 451-456.
- 1028** - Scudieri Ruggieri, Jole: *Due note di letteratura spagnola del sec. XIV. 1) La cultura francese nel «Caballero Zifar» e nello «Amadis»; Versioni spagnole del «Tristano» in prosa. 2) «De ribaldo»* - in: *CN*, fasc. II e III, pp. 233-252.
- 1029** - Scurati, Cesare: *Orientamenti e problemi della critica pedagogica lockiana* - in: *CS*, n. 17, pp. 126-137.
- 1030** - Secret, François: *Jérôme Cardan en France* - in: *SF*, n. 30, pp. 480-485.
- 1031** - Segre, Cesare: *Viktor Šklouškij o le strutture della pietà* - in: *PL*, n. 200, pp. 3-15.

- 1032** - Segre, Cesare: rec. a: *R. Barthes, Elementi di semiologia* - in: *SC*, n. 1, pp. 89-91.
- 1033** - Serpieri, Alessandro: *Avventure di mare e il mito di Robinson* - in: *Po*, n. 7, pp. 971-980.
- 1034** - Shaffer, Peter: *La grande caccia al sole* - in: *Si*, n. 242, pp. 45-63.
- 1035** - Shakespeare, William: *Antonio e Cleopatra* - Trad. di S. Quasimodo - Milano, Mondadori, pp. 507.
- 1036** - Shakespeare, William: *Otello* - Trad. di R. Piccoli - A cura di G. Ferrando - Firenze, Sansoni, pp. 259.
- 1037** - Shakespeare, William: *Riccardo II* - A cura di M. Luzi - Torino, Einaudi, pp. 125.
- 1038** - Sharp, Alan: *Un verde albero a Gedde* - Trad. di A. Veraldi - Milano, Bompiani, 1965, pp. 395.
- 1039** - Shaw, Donald L.: rec. a: *R. Brändli, Virgilio Malvezzi politico e moralista* - in: *Cv*, fasc. V, pp. 526-528.
- 1040** - Shaw, George Bernard: *Candida, Cesare e Cleopatra* - Pref. di M. Apollonio - Trad. di F. De Poli - Milano, Fabbri, pp. 428.
- 1041** - Singh, Ghan Shyam: *La rivoluzione di «Scrutiny»* - in: *Mo*, n. 2, p. 9.
- 1042** - Singh, Ghan Shyam: *John Addington Symonds e Giacomo Leopardi* - in: *GSLI*, fasc. 443, pp. 407-419.
- 1043** - Singh, Ghan Shyam: *Il petrarchismo inglese* - in: *Opl*, n. 1, pp. 45-48.
- 1044** - Singh, Ghan Shyam: *La rinascita di «Scrutiny»* - in: *Vr*, n. 20, pp. 125-129.
- 1045** - Siciliano, Italo: *Il Romanticismo francese. Da Prévost a Sartre* - Firenze, Sansoni, 1964, pp. 475.
- 1046** - Siena, Primo: *Due pellegrini dell'Assoluto* - in: *Ics*, nn. 2-3, p. 32.
- 1047** - Sienkiewicz, Henryk: *Hania* - Traduz. di M. Bersano Begey - Catania, Ed. paoline, pp. 185.
- 1048** - Signorelli, Maria: *Gordon Craig, una vita spesa per il teatro* - in: *FL*, n. 41, pp. 4-5.
- 1049** - Sillitoe, Alan: *Le chiavi di casa* - Trad. di V. Mantovani - Torino, Einaudi, pp. 434.
- 1050** - Simone, Franco: *A proposito del soggiorno di Balzac in Torino nell'agosto 1863: 1) Sugli amici torinesi di Balzac e, in particolare, su Costanzo Gazzera* - in: *SF*, n. 28, pp. 69-70.
- 1051** - Sini, Carlo: *L'analisi comportamentistica del soggetto in G. H. Mead* - in: *AA*, n. 93, pp. 41-54.
- 1052** - Sini, Carlo: *Logica formale e discorso comune in P. F. Strawson* - in: *AA*, n. 94, pp. 53-75.
- 1053** - Sinjavskij, Yuri: *Presento Picasso in Russia* - in: *FL*, n. 6, pp. 11-12.
- 1054** - Sinjavskij, Andrej: *La poesia di Pasternak (I)* - in: *NA*, fasc. 1987, pp. 310-329.
- 1055** - Sinjavskij, Andrej: *La poesia di Pasternak (II)* - in: *NA*, fasc. 1988, pp. 483-502.
- 1056** - Sinjavskij, Andrej: *La poesia di Pasternak (fine)* - in: *NA*, fasc. 1989, pp. 40-57.
- 1057** - Sirchia, Francesco: *N. Hartmann e la fondazione dell'ontologia. In margine ad una recente traduzione* - in: *RFN*, fasc. IV, pp. 501-506.
- 1058** - Šklovskij, Viktor Borisovič: *Viaggio sentimentale. Ricordi 1917-1922; Pietroburgo, Galizia, Persia, Saratov; Kiev, Pietroburgo, Dniepr; Pietroburgo, Berlino* - Trad. di M. Olsonfieva - Bari, Leonardo da Vinci, pp. 327.
- 1059** - Šklovskij, Viktor Borisovič: *Zoo o lettere non d'amore* - Trad. di S. Leone, S. Pescatori - Torino, Einaudi, pp. 104.
- 1060** - Smoček, Ladislao: *Lo strano pomeriggio del dottor Zvonek Burke* - in: *Si*, n. 248, pp. 80-88.
- 1061** - Smollett, Tobias George: *Gli amori di una signora d'alto bordo* - Trad. e note di V. Fantinel - Milano, Giordano, pp. 224.
- 1062** - Sobrero, Ornella: *Un Amleto dei nostri giorni* - in: *FL*, n. 12, p. 10.

- 1063** - Sobrero, Ornella: *Romain Rolland e Giuseppe Prezzolini* - in: *FL*, n. 21, p. 18.
- 1064** - Soggin, J. Alberto: rec. a: *M. Goshen-Gottsein, The Book of Isaiah* - in: *RSO*, fasc. I, pp. 82-85.
- 1065** - Soggin, J. Alberto: rec. a: *J. Maier, Das altisraelitische Ladeheiligtum* - in: *RSO*, fasc. I, pp. 85-89.
- 1066** - Solá-Solé, José M.: *Nueva inscripción fenicia de España* - in: *RSO*, fasc. II, pp. 97-108.
- 1067** - Spada, Marcel: *A la fête rouquine* - Palermo, Renna, 1965, pp. 58.
- 1068** - Spender, Stephen: *Moderni o contemporanei?* - Trad. di G. De Angelis - Firenze, Vallecchi, pp. 294.
- 1069** - Spenser, Edmund: *Antologia spenseriana* - A cura di A. M. Crinò - Verona, Fiorini Ghidini, pp. 326.
- 1070** - Speranza Armani, Ada: *Croce e Valéry* - in: *SC*, n. 2, pp. 237-256.
- 1071** - Spina, Enrichetta: *Youri Dombrovskiy* - in: *Com*, nn. 29-30, pp. 161-163.
- 1072** - Spitzer, Leo: *Critica stilistica e semantica storica* - A cura di A. Schiaffini - Trad. di M. L. Spaziani, L. Vertova, L. Terracini, D. Barbone - Bari, Laterza, pp. 339.
- 1073** - Spuria, Renata: rec. a: *U. Weisstein, Heinrich Mann* - in: *Cv*, fasc. VI, pp. 653-657.
- 1074** - Srivastava, Dhanpat Rai: *Lo scrigno. Racconti di vita indiana* - A cura di L. P. Mishra - Collab. alla trad. F. Micheli De Biase - Bari, Leonardo da Vinci, 1965, pp. 372.
- 1075** - Starobinski, Jean: *La doppietta di Voltaire* - in: *SC*, n. 1, pp. 13-32.
- 1076** - Stavis, Barrie: *Joe Hill non è morto* - in: *Sí*, n. 239, pp. 36-59.
- 1077** - Stefanini, Ruggero: *Su alcune liriche di E. Dickinson* - in: *RLMC*, fasc. I, pp. 46-51.
- 1078** - Stegagno Picchio, Luciana: *Per una storia della « serrana » peninsulare: la « ser-rana » di Sintra* - in: *CN*, fasc. II-III, pp. 105-128.
- 1079** - Stegmann, André: rec. a: *A. Cioreanescu, Bibliographie de la littérature française du XVII siècle. T. I<sup>er</sup>: Généralités; A.-C.* - in: *SF*, n. 30, pp. 513-515.
- 1080** - Steinbeck, John: *La luna è tramontata* - A cura di M. Visani - Trad. di G. Monicelli - Firenze, La Nuova Italia, pp. 131.
- 1081** - Steiner, George: *Tolstoj o Dostoevskij* - Trad. di M. Bianchi d'Espinosa - Roma, Ed. paoline, 1965, pp. 400.
- 1082** - Stella, Guido: rec. a: *Narratori giapponesi moderni* - A cura di A. Ricca Suga - in: *Hu*, n. 4, p. 464.
- 1083** - Stendhal (Henri Beyle): *Les Cenci e altre Historiettes romaines* - A cura di M. Colesanti - Milano, Mursia, pp. 213.
- 1084** - Stevenson, Robert L.: *The Pavilion on the Links* - A cura di S. Rossi - Milano, Mursia, 1961, pp. 102.
- 1085** - Stevenson, Robert Louis: *Il diavolo nella bottiglia e altri racconti di terra e di mare* - A cura di L. Ruggieri - Bologna, Cappelli, pp. 244.
- 1086** - Stolfi, Lanfranco: *I « Threny » di Jan Kochanowski* - in: *Cv*, fasc. VI, pp. 584-605.
- 1087** - Storoni Mazzolani, Lidia: *Andalusia islamica e cristiana* - in: *NA*, fasc. 1984, pp. 517-524.
- 1088** - Strika, Vincenzo: *Problemi femminili attuali in commedie di Tawfiq Al-Hakim* - in: *AFCF*, vol. V, pp. 123-135.
- 1089** - Strika, Vincenzo: *Note sull'evoluzione della maestà califfale* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 105-136.
- 1090** - Strindberg, Johan August: *Teatro* - Present. di C. Picchio - Trad. di A. Paullucci di Calboli - Milano, Mursia, vol. I, pp. 171.
- 1091** - Strindberg, Johan August: *Autodifese di un folle* - Trad. di N. Jafanti - Milano, Giordano, 1965, pp. 365.
- 1092** - Struska, Jiri: *Il linguaggio cinematografico e la teoria dell'informazione* - in: *NAr*, n. 2, pp. 142-147.



- 1093** - Stuart Hughes, H.: *Storia e psicanalisi: la spiegazione dei moventi* - in: *Co*, nn. 139-140, pp. 93-102.
- 1094** - Sturani, Enrico: rec. a: M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*; *idem*, *L'oeil et l'esprit* - in: *RF*, n. 1, pp. 71-76.
- 1095** - Surchi, Sergio: *Un mostro di madre* - in: *TP*, n. 12, pp. 84-85.
- 1096** - Svoboda, Jan: *La critica stilistica e la situazione attuale del pensiero cinematografico in Cecoslovacchia* - in: *NAr*, n. 2, pp. 192-196.
- 1097** - Tabacco, Giovanni: rec. a: C. Sánchez-Albornoz, *Estudios sobre las instituciones medievales españolas* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 981-988.
- 1098** - Tagliacozzo, Enzo: rec. a: A. J. P. Taylor, *English History, 1914-1945* - in: *NS*, n. 77, pp. 93-97.
- 1099** - Tagliaferri, Aldo: *Il concreto e l'astratto in Beckett* - in: *Vr*, n. 20, pp. 29-54.
- 1100** - Tagore, Rabindranath: *Gitanjali, Il giardiniere* - Trad. di A. Del Re, M. Sesti Strampfer - Roma, Carabba, pp. 298.
- 1101** - Tamm, Edward: *Matins* - Rapallo, Canessa, 1964, pp. 37.
- 1102** - T'ao, Ch'ien: *Poema per la bellezza della sua donna* - A cura di M. Guidacci - Milano, Scheiwiller, 1965, pp. 34.
- 1103** - Taragna Novo, Sandra: rec. a: B. M. W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy* - in: *RFIC*, fasc. III, pp. 325-334.
- 1104** - Tarsis, Valerij: *Corsia 7* - Trad. di R. Curti - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 151.
- 1105** - *Teatro (II) della Foire. Dieci commedie di Alard, Fuzelier, Lesage, d'Orneval, La Font, Piron* - Pres. di M. Spaziani - Torino, Einaudi, pp. 405.
- 1106** - *Teatro stabile della città di Torino: Shakespeare, Riccardo II; la traduzione, la regia, le fonti. Wesker, Radici. Teatro e società* - Torino, Einaudi, pp. 111.
- 1107** - Tecchi, Bonaventura: *Suevi minori. Hermann Kurz, I* - in: *SG*, n. 9, pp. 191-219.
- 1108** - Tecchi, Bonaventura: *Suevi minori. Hermann Kurz, II* - in: *SG*, n. 10, pp. 324-356.
- 1109** - Terracini, Lore: *Un episodio nella diffusione della Cronaca di Alvar Garcia* - in: *CN*, fasc. I, pp. 96-101.
- 1110** - Terzi, Paolo: *A Mathematical Representation of the Sentence in Some Indo-European Languages* - in: *RIL*, fasc. II, pp. 507-522.
- 1111** - Terzi, Paolo: *An Hypothetical Mechanism of the Origin of Ideas as an Instrument for the Automatic Analysis of Language* - in: *RIL*, fasc. II, pp. 582-593.
- 1112** - Tessitore, Fulvio: *Bréhier e il passato della filosofia* - in: *Cc*, nn. 1-3, pp. 27-38.
- 1113** - Thomas, Dylan: *Ritratto dell'autore da cucciolo. Seguito da Avventure nel commercio della pelle, Gli inseguitori, Una storia* - Trad. di L. Rodocanachi, F. Bossi - Pref. di A. Giuliani - Torino, Einaudi, pp. 231.
- 1114** - Tian, Renzo: *Il vincolo ideologico* - in: *FL*, n. 3, p. 7.
- 1115** - Tibiletti Bruno, M. Grazia: rec. a: A. Nehring, *Sprachzeichen und Sprachakte* - in: *AGI*, fasc. I, pp. 75-79.
- 1116** - Todorov, Tzvetan: *Typologie du roman policier* - in: *PL*, n. 202, pp. 3-14.
- 1117** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Anna Karenina* - Trad. di O. Felyne - Milano, Club degli editori, voll. 2.
- 1118** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Guerra e pace* - A cura di C. Colombo, G. Fedeli - Trad. di A. S. Gladkov, A. Osimo Muggia - Milano, Mursia, pp. 294.
- 1119** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Dov'è amore è Dio* - Trad. di V. De Gevardo - Bari, Ed. paoline, 1965, pp. 87.
- 1120** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *La morte di Ivan Ilije Polikusc̆ka* - Trad. di L. D'Agésilao - Milano, Zibetti [1964], pp. 217.
- 1121** - Tolstoj, Lev Nikolaevič: *Resurrezione* - Trad. di C. Coisson - Milano, Club degli editori, vol. II, 1965, pp. 360.
- 1122** - Tonecki, Michele: *Il quinto per il bridge* - in: *TPr*, n. 3, pp. 225-241.

- 1123** - Torresani, Sergio: *Per una lettura di Jonesco* - in: *VP*, n. 4, pp. 359-362.
- 1124** - Tortoreto, Alessandro-Fucilla, Joseph: *Versi e prose ispirati al Tasso* - in: *St*, n. 16, pp. 105-140.
- 1125** - Tosi, Guy: *Aperçus sur les influences littéraires françaises en Italie dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle* - in: *RLMC*, fasc. III, pp. 165-170.
- 1126** - Totaro, Francesco: *La dialettica in Marx* - in: *VP*, n. 3, pp. 266-267.
- 1127** - Toulet, Paul Jean: *Poesie* - Trad. di M. L. Spaziani - Torino, Einaudi, pp. 101.
- 1128** - Träger, Josef: *L'eredità dell'avanguardia* - in: *Si*, n. 248, pp. 23-33.
- 1129** - Tramontana, Salvatore: *La Spagna catalana nel Mediterraneo e in Sicilia* - in: *NRS*, fasc. V-VI, pp. 545-579.
- 1130** - Tramontana, Salvatore: rec. a: *L. Musset, Les invasions. Le second assaut contre l'Europe chrétienne (VII-XI siècles)* - in: *RSI*, fasc. III, pp. 712-724.
- 1131** - Traverso, Leone: *Hilde Domin* - in: *AL*, n. 35, pp. 63-64.
- 1132** - Trincherò, Mario: rec. a: *V. Richter, Untersuchungen zur operativen Logik der Gegenwart* - in: *RF*, n. 3, pp. 339-342.
- 1133** - Trincherò, Mario: rec. a: *J. A. Benardete, Infinity: An Essay in Metaphysics* - in: *RF*, n. 4, pp. 480-483.
- 1134** - Trione, Aldo: rec. a: *J. Conrad, Avventura romantica* - in: *Ba*, nn. 37-38, pp. 130-131.
- 1135** - Trione, Aldo: rec. a: *J. Guittou, Profili paralleli* - in: *Ba*, n. 39, pp. 74-75.
- 1136** - Trione, Aldo: rec. a: *H. Marcuse, Ragione e Rivoluzione* - in: *Ba*, n. 39, pp. 75-76.
- 1137** - Trione, Aldo: rec. a: *L. Mumford, Herman Melville* - in: *Ba*, n. 42, pp. 122-123.
- 1138** - Trione, Aldo: rec. a: *G. Mac Eoin, America Latina ora zero* - in: *Ba*, n. 42, pp. 123-124.
- 1139** - Trousson, Raymond: *Voltaire et le Marquis d'Argens* - in: *SF*, n. 29, pp. 226-239.
- 1140** - Turgenev, Ivan S.: *La reliquia vivente* - Trad. di G. De Dominicis Jorio - Bari, Ed. paoline, 1965, pp. 93.
- 1141** - Twain, Mark: *Le avventure di Huckleberry Finn* - A cura di P. Moncada - Trad. di G. Musumana - Palermo, Palumbo, pp. 270.
- 1142** - Twain, Mark: *Le avventure di Huckleberry Finn* - Trad. di F. Franco-neri - Milano, Bietti, pp. 244.
- 1143** - Twain, Mark: *La saga di Tom Sawyer* - A cura di M. Alessandrini - Trad. di T. Diambra, F. De Rosa, C. Zauli-Naldi - Milano, Mursia, pp. 314.
- 1144** - Twain, Mark: *Uomini del West* - A cura di T. Di Salvo - Firenze, La Nuova Italia, pp. 252.
- 1145** - Undset, Sigrid: *Vikingshi* - Trad. di L. D'Agessilao - Milano, Zibetti, pp. 240.
- 1146** - Vaiani Muraro, Luisa: *La crisi della religione cristiana nel pensiero di Dietrich Bonhoeffer* - in: *RFN*, fasc. III, pp. 332-346.
- 1147** - Valentini, Giuseppe: *L'Islam e i giorni* - in: *NA*, fasc. 1987, pp. 378-389.
- 1148** - Valéry, Paul: *Il cimitero marino* - A cura di M. Tutino - Pref. di A. Parronchi - Torino, Einaudi, pp. 57.
- 1149** - Vandromme, Pol: *Pierre Drieu, La Rochelle* - Trad. di A. Cattabiani - Torino, Borla, 1965, pp. 160.
- 1150** - Vanni, Italo: *Mauriac al punto* - in: *Mo*, n. 10, p. 8.
- 1151** - Vanni, Italo: rec. a: *G. Painter, Marcel Proust* - in: *NA*, fasc. 1983, pp. 413-417.
- 1152** - Vanni, Italo: *Il libro che Julien Green non scriverà* - in: *NA*, fasc. 1987, pp. 373-377.
- 1153** - Vanni, Italo: *Flaubert e la stupidità* - in: *NA*, fasc. 1992, pp. 471-476.
- 1154** - Vanni, Italo: rec. a: *F. Ponge, Pour un Malherbe* - in: *Vr*, n. 20, pp. 129-132.
- 1155** - Vattioni, Francesco: *Appunti sulle iscrizioni puniche tripolitane* - in: *AIUO*, vol. XVI, pp. 37-56.

- 1156** - Veca, Salvatore: *Fondazione e oggettività logica in G. Frege* - in: *AA*, n. 94, pp. 26-52.
- 1157** - Veca, Salvatore: *Note su Quine* - in: *AA*, n. 95, pp. 29-51.
- 1158** - Vega Carpio (de), Lope F.: *Il cane dell'ortolano* - Trad. di A. Gasparetti - Milano, Rizzoli, pp. 109.
- 1159** - Vega Carpio (de), Lope Félix: *La schiava del suo innamorato* - Trad. di A. Gasparetti - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 91.
- 1160** - Vélez de Guevara, Luis: *Virtudes vences señales* - A cura di M. G. Profeti - Pisa, Università di Pisa, 1965, pp. 275.
- 1161** - *Venezuela chiama* - Ant. e trad. di A. Marrosu, R. Cadenas - A cura di J. Tognelli, G. Toti - Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1965, pp. 166.
- 1162** - Vergnano, Igino: rec. a: *A. Thibaudet, Montaigne* - in: *SF*, n. 30, pp. 510-512.
- 1163** - Vidović, Radovan: *Gli studi letterari nella Jugoslavia di oggi* - in: *RLMC*, fasc. IV, pp. 304-313.
- 1164** - Viscardi, Antonio: *Filologia romanza. Poesia trobadorica* - A cura di D. Soana - Milano, La goliardica, pp. 150.
- 1165** - Vitrac, Roger: *Victor o I bambini al potere* - Trad. di L. González - Torino, Einaudi, pp. 90.
- 1166** - Vivanti, Corrado: rec. a: *R. Hakluyt, The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation* - in: *RSI*, fasc. III, pp. 724-727.
- 1167** - Vivarelli, Roberto: rec. a: *I. J. Lederer, Yugoslavia at the Paris Peace Conference. A Study in Frontiermaking* - in: *RSI*, fasc. IV, pp. 1003-1005.
- 1168** - Voltaire (François M. Arouet): *Saggio sui costumi e lo spirito delle nazioni e sui principali fatti della storia da Carlo-magno sino a Luigi XIII* - Trad. di M. Minerbi - Milano, Club del libro, vol. I, pp. 463.
- 1169** - Vrbka, Stanislav: *Situazione del teatro slovacco* - in: *Si*, n. 248, pp. 15-17.
- 1170** - Wain, John: *Giù con la vital!* - Trad. di S. Torassi - Torino, Einaudi, pp. 230.
- 1171** - Wainstein, Lia: *La tentazione della cronaca* - in: *Mo*, n. 2, p. 8.
- 1172** - Wais, Kurt: rec. a: *R. Trousson, Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* - in: *SF*, n. 28, pp. 113-114.
- 1173** - Wall, Bernard: *Lo strano di Evelyn Waugh* - in: *FL*, n. 46, p. 7.
- 1174** - Wallace, Irving: *Le tre sirene* - Trad. di P. Barozzi - Milano, Rizzoli, 1965, pp. 553.
- 1175** - Wandruszka, Adam: *Il generale Carl Moering. La pittoresca figura del Commissario austriaco per la cessione del Veneto nel 1866* - in: *Av*, fasc. spec., pp. 179-188.
- 1176** - Warnier, Roland: *L'actualité d'Apollinaire dans la perspective des rapports franco-italiens* - in: *RLMC*, fasc. III, pp. 231-234.
- 1177** - Weise, Georg: *Manierismo e letteratura: Il gusto delle antitesi astratte e delle metafore concettose nella letteratura inglese del Rinascimento* - in: *RLMC*, fasc. IV, pp. 253-278.
- 1178** - Werner, Inger: *I plebei provano la rivolta* - in: *Dr*, nn. 352-353, pp. 119-120.
- 1179** - Whitman, Walt: *Pagine di diario* - A cura di M. Meliadó - in: *Ga*, fasc. I-II, pp. 12-19.
- 1180** - Wiechert, Ernst: *Der weisse Büffel und andere Erzählungen* - A cura di I. Barbieri - Torino, SEI, pp. 164.
- 1181** - Wilde, Oscar: *Il delitto di Lord Savile e Il fantasma di Canterville* - Trad. di G. Vannicola - Milano, Bietti, pp. 134.
- 1182** - Wimsatt, William K.: *Simbolo e metafora* - in: *Vr*, n. 21, pp. 12-23.
- 1183** - Wittig, Monique: *L'opoponax* - Trad. di C. Lusignoli - Torino, Einaudi, pp. 224.
- 1184** - Wittkower, Rudolf: *La teoria classica e la nuova sensibilità* - in: *LI*, n. 2, pp. 194-206.
- 1185** - Yeats, William B.: [*Racconti, drammi, liriche*] - Trad. di M. P. De Benedetti - Milano, Fabbri, pp. 508.
- 1186** - Yoshida, Kenkō: *Kenko Hoshi: Ore d'ozio (Tsurezure-gusa). Kamo-no-Chomei: Ricordi della mia capanna* - A cura di M. Muccioli - Bari, Leonardo da Vinci, 1965, pp. 275.

- 1187** - Zagari, Luciano: *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico* - Torino, Edizioni dell'albero, 1965, pp. 199.
- 1188** - Zagari, Luciano: *Un Belfagor tedesco del Settecento* - in: *NA*, fasc. 1985, pp. 118-121.
- 1189** - Zagari, Luciano: *La nuova edizione del vocabolario dei fratelli Grimm* - in: *NA*, fasc. 1986, pp. 272-275.
- 1190** - Zagari, Luciano: *I 65 anni di Marie Luise Kaschnitz* - in: *NA*, fasc. 1987, pp. 421-423.
- 1191** - Zagari, Luciano: *Eduard Mörike e la crisi della critica stilistica* - in: *TPr*, n. 4, pp. 403-406.
- 1192** - Zaghi, Carlo: *Dalla democrazia direttoriale all'autoritarismo consolare in Francia e nelle repubbliche vassalle. I* - in: *RSR*, fasc. I, pp. 6-31.
- 1193** - Zaghi, Carlo: *Dalla democrazia direttoriale all'autoritarismo consolare in Francia e nelle repubbliche vassalle. II* - in: *RSR*, fasc. II, pp. 179-204.
- 1194** - Zilahy, Lajos: *Il disertore* - Trad. di I. Stox - Milano, Club degli editori, pp. 328.
- 1195** - Zola, Emile: *Racconti a Ninon e Nuovi racconti a Ninon* - Trad. di L. G. Tenconi - Milano, Rizzoli, pp. 379.
- 1196** - Zola, Emile: *La terra* - Trad. di G. Agliandolo - Pres. di C. Barberis - Bologna, Edagricole, 1965, pp. 437.
- 1197** - Zoppi, Sergio: rec. a: *G. Apollinaire, Les Peintres Cubistes* - in: *RLMC*, fasc. I, pp. 63-74.

## INDICE DEI SOGGETTI

- Achunàtova, A., 620.  
 Adorno, T. W., 83, 380, 382, 907.  
 Agnon, S. Y., 959.  
 Alard, C., 1105.  
 Albee, J., 306.  
 Alberes, R. M., 327.  
 al - 'Drisī, 797.  
 Alecsandri, V., 978.  
 Alighieri, D., 295, 346, 360, 361, 378, 400, 552, 598, 717, 724, 791, 837, 838, 840, 1000.  
 Alonso, A., 1078.  
 al - Rā'ī, 796.  
 Alverny, Th. d', 840.  
*Amadis de Gaula*, 647, 1028.  
 Anderson, S., 703.  
 André, Y. M., 274.  
 Antonetti, P., 260, 278.  
 Antonije, M., 899.  
*Antropologia*, 761.  
 Apollinaire, G., 397, 1176, 1197.  
 Aragon, L., 170.  
 Arden, J., 201.  
 Arghezi, T., 318.  
 Ariosto, L., 585.  
 Aristotele, 787.  
 Arron, J. J., 690.  
 Artaud, A., 185, 224,, 245, 852.  
 Asturias, M. A., 102.  
 Atterbom, P. D., 834.  
 Aubert, J. M., 746.  
 Auden, W. H., 139.  
 Augustin, E., 697.  
 Austen, J., 765.  
 Ayer, A. J., 809.  
 Azeglio, M. d', 594.  
 Azeglio, R. d', 766.  
  
 Bacon, F., 403.  
 Bacone, R., 126.  
 Balaci, A., 598.  
 Balcescu, N., 631.  
 Baldwin, J., 704.  
 Ballanche, P. S., 182.  
 Balzac, H. de, 310, 1047.  
*Barocco*, 651.  
 Barth, K., 451, 667, 1146.  
 Barthes, R., 134, 384, 493, 509, 832, 1032.  
 Barycz, H., 305.  
 Bassani, G., 748.  
 Batard, Y., 840.  
 Batteux, C., 274.  
 Baudelaire, C., 781, 802, 1016, 1124.  
 Beauvoir, S. de, 710, 783.  
 Beckett, S., 1062, 1099.  
 Beckford, W., 79.  
 Beer, J., 215.  
 Belaval, Y., 12.  
 Belloc, H., 78.  
 Bellow, S., 144, 190, 883, 939.  
 Benjamin, W., 391.  
 Benn, G., 370, 698.  
 Berenson, B., 715.  
 Bergson, H., 324.  
 Bernardete, J. A., 1133.  
 Bernardo San, 599, 600.  
 Berryman, J., 71.  
 Beskow, B. von, 834.  
 Bevilacqua, G., 372.  
 Biardeau, M., 466.  
 Binazzi, B., 277.  
 Binswanger, L., 903.  
 Bishop, E., 71.  
 Blake, R., 484.  
 Blanzat, J., 170.  
 Bly, R., 71.  
 Bobbio, N., 1008.  
 Bobrowskij, J., 742.  
 Bodin, J., 403.  
 Böll, H., 250, 251.  
 Bonnoeffer, D., 687, 1146.  
 Booy, J. T. de, 11.  
 Borel, J., 65, 282.  
 Bosquet, A., 1001.  
 Bouchard, J.J., 571.  
 Boucheron, C., 673.  
 Brädli, R., 1039.  
 Brandon Albini, M., 170.  
 Brandon Albini, M., 711.  
 Branislav, L. L., 899.  
 Brasillach, R., 68, 208.  
 Brecht, B., 53, 184, 243, 247, 549, 642, 1114.  
 Bréhier, E., 147, 1112.  
 Breton, A., 135, 655, 722.  
 Brockden Brown, C., 476.  
 Brogan, D. W., 276.  
 Brook-Shepherd, G., 100.  
 Brucker, J., 8.  
 Brumfiitt, J. H., 11.  
 Bruno, G., 70.  
 Brustein, R., 200.  
 Buber, M., 61, 419, 903.  
 Büchner, G., 1187.  
 Buero Vallejo, A., 235.  
 Bulatovič, M., 285.  
 Bultmann, R., 1146.  
 Burckhardt, J., 43.  
 Burich, E., 743.  
 Burnshaw, S., 929.  
 Burton, R., 926.  
 Butler, S., 489.  
 Butor M., 82.  
 Byron, G. G., 1124.  
  
 Cable, G. W., 891.  
 Calderón de la Barca, P., 153.  
 Calvino, G., 622.  
 Camus, A., 85, 672, 882.  
 Capote, T., 479, 491, 875, 891.  
 Caraccio, A., 840.  
 Caragiale, J. L., 598.  
 Cardan, J., 1030.  
 Cardano, G., 403.  
 Carlet de Chamblain, P., 686.  
 Casanova, G., 908.  
 Céline, L. F., 208.  
 Celsius, O., 834.  
 Cendrars, B., 976.  
 Cervantes de Saavedra, M., 153.  
 Chandler Moulton, L., 1124.  
*Chansons de Geste*, 668.  
 Char, R., 133, 629.  
 Chase, S., 931.  
 Chevreau, U., 302.  
 Childe, G., 509.  
 Chitu, M., 598.  
 Churman, H., 200.  
 Cicerone, 729.  
*Cinema*, 90, 504, 550, 556, 726, 1092, 1096.  
 Cioranescu, A., 1079.  
 Claudel, P., 19.  
 Clemens, J. T. W., 1007.  
 Cobb, R., 221.  
 Cocteau, J., 257.  
 Cohen, L., 840.  
 Compton-Burnett, F., 211.  
 Connolly, C., 141.  
 Conrad, J., 77, 705, 1134.  
 Cook, J. W., 706.  
 Corneille, P., 949.  
 Corso, G., 166.  
 Cosbuc, G., 598.  
 Costa y Llobera, M., 1124.  
 Courtecuisse, J., 340.  
 Coutinho, A., 220.  
 Cowley, M., 455.  
 Craig, G., 918, 1045.  
 Creeley, R., 71.  
 Croce, B., 198, 401, 1070, 1093.  
 Crousaz, J.-P. de, 274.  
 Cuhaire, J., 369.  
 Curtius, E., 529.  
  
 Dahlberg, E., 834, 1095.  
 Dahlstierna, G., 834.

- D'Alembert, J.-B., 127.  
 Daniel, A., 838.  
 Daninos, P., 426.  
 D'Annunzio, G., 452.  
 Davenant, W., 718, 719.  
 Defoe, D., 1033.  
 De Forest, J.-W., 706.  
 De Lera, A.-M., 835.  
 De Montanhagol, G., 169.  
 Densusianu, A., 598.  
 Déon, M., 3.  
 Déry, T., 490.  
 De Sanctis, F., 161, 260, 278.  
 Descartes, R., 403.  
 Diakonoff, I.-M., 440.  
 Dickinson, E., 1077.  
 Diderot, D., 274, 415.  
 Dilthey, W., 164, 847.  
 Dimsdale, T.-J., 706.  
 Dobri, D., 899.  
 Dombrowskij, Y., 1071.  
 Domin, H., 1131.  
 Dos Santos Magno, L.-M., 405.  
 Dostoevskij, F.-M., 1081.  
 Doubrovskij, S., 949.  
 Douglas, N., 715.  
 Dragonetti, R., 840.  
 Drieu La Rochelle, P., 68, 150, 208, 1149.  
 Dryden, J., 292.  
 Du Bos, C., 274.  
 Dumas, A., 966.  
 Du Puyherbault, G., 350.  
 Durant, A., 137.  
 Durant, W., 137.  
 Edwards, J., 1009.  
 Ehrard, J., 165.  
 Ehrensvärd, C.-A., 834.  
 Ejchenbaum, B., 901, 997.  
 Eliot, T.-S., 139, 817.  
 Eluard, P., 32, 892.  
 Eminescu, M., 598.  
 Engels, F., 177.  
 Engler, W., 349.  
 Enzensberger, H.-M., 741.  
 Erasmo da Rotterdam, D., 1003.  
 Erikson, E., 1093.  
 Erlich, V., 967.  
 Esser, M., 696.  
*Estetica*, 111, 112.  
 Eyck, E., 6.  
 Faulkner, W., 455, 702.  
 Fayolle, Maréchal, 753.  
 Federspiel, J., 884.  
 Ferlinghetti, L., 166.  
 Feuerbach, L., 48.  
 Filimon, N., 598.  
*Filologia Germanica*, 1022.  
*Filologia Romanza*, 209, 241, 242, 385, 398, 409, 436, 445, 1164.  
*Filologia Semitica*, 439, 440, 772, 1011, 1155.  
 Flaubert, G., 122, 203, 416, 1153.  
 Foerster, F.-W., 858.  
 Fofanov, K.-M., 606.  
 Ford, J., 926.  
*Formalismo*, 358, 359.  
 Foss, M., 1182.  
 Frappier, J., 668.  
 Frazer, J.-G., 508.  
 Freer, A.-J., 11.  
 Frege, G., 1156.  
 Freud, S., 1093.  
 Frisch, M., 124, 184.  
 Fromm, E., 789.  
 Frost, R., 482.  
 Fuzelier, L., 1105.  
 Gandhi, M.-K., 725.  
 Garcíá de Santa Mariá, A., 1109.  
 Garcíá Lorca, F., 58, 611, 692.  
 Garrigue, J., 71.  
 Gasparetti, A., 647.  
 Genet, J., 20, 52, 246, 660.  
 Gershman, H.-S., 913.  
 Ghelderode, M. de, 782.  
 Gide, A., 27.  
 Gilas, M., 231.  
 Gillet, L., 840.  
 Gilson, E., 840.  
 Ginsberg, A., 71, 478, 829.  
 Giono, J., 66.  
 Giordan, H., 369.  
*Giornalismo*, 444, 643, 644.  
 Giraudoux, J., 156, 828.  
 Goethe, J.-W., 256, 418, 675.  
 Golding, W., 483, 955, 1033.  
 Goldmann, L., 214, 832.  
 Gombrich, E.-H., 458.  
 Gončarov, I.-A., 192.  
 Goncourt, E. e J. de, 507.  
 Goshen-Gottsein, M., 1064.  
 Goudet, J., 840.  
 Gouhier, A., 12.  
 Gouhier, H., 12.  
 Gozzano, G., 813.  
 Grass, G., 698, 1114, 1179.  
 Green, J., 1152.  
 Greene, G., 492.  
 Gregorovius, F., 424.  
 Griffin, J.-H., 448.  
 Grimm, J. e W., 293, 1189.  
 Gryphius, A., 921.  
 Guénon, R., 2.  
 Guiberteau, P., 840.  
 Guilead, R., 919.  
 Guillaume d'Orange, 668.  
 Guillén, J., 402.  
 Guitton, J., 843, 1135.  
 Güntert, G., 727.  
 Guy, B., 11.  
 Haidar Baḥš, S., 514.  
 Hakluyt, R., 1166.  
 Hartmann, N., 1057.  
 Hartung, H., 136.  
 Hatzfeld, H., 651.  
 Hauff, W., 691.  
 Häusserl, R., 749.  
 Havemann, R., 248, 294, 410.  
 Hecht, A., 71.  
 Hegel, G.-W.-F., 8, 152, 375, 437, 680, 700, 773, 774, 775.  
 Heidegger, M., 324, 846, 847, 848, 849, 919, 932.  
 Heine, H., 744.  
 Heller, E., 326.  
 Hemingway, E., 411.  
 Herder, J.-G., 255.  
 Hermans, F., 1124.  
 Hesse, H., 249.  
 Heuss, T., 820.  
 Heydebrand, R. von, 279.  
 Heytesbury, G., 657.  
 Hillebrand, B., 693.  
 Hinck, W., 920.  
 Hobbes, T., 442, 718, 719, 807, 1008.  
 Hohenberg, J., 444.  
 Hölderlin, F., 254.  
 Holmes, A., 71.  
 Holthusen, H.-E., 695, 699.  
 Horkheimer, M., 83, 380.  
 Hotchner, A.-E., 434.  
 Hubert, G., 311.  
 Hugo, V., 408, 771.  
 Husserl, E., 324, 575, 810, 811, 847, 870, 903.  
 Ibsen, H., 659.  
 Ionesco, E., 1123.  
 Iorga, N., 598.  
 Isidoro de Sevilla, 398.  
 Jaeger, W., 76.  
 Jaffé, A., 62.  
 Jàkobson, R., 965.  
 James, H., 128, 129, 433.  
 James, H. sr., 433.  
 James, W., 433.  
 Jannini, P.-A., 397.  
 Jarrel, R., 71.  
 Jaspers, K., 69, 324, 800.  
 Jespersen, O., 508, 509.  
 Johansson, L., 834.  
 Joseph, S., 308.  
 Jouhaudeau, M., 902.  
 Joyce, J., 357.  
 Julien, C.-A., 429.  
 Jung, C.-G., 62, 630, 794.  
 Jünger, E., 694.  
 Kafka F., 411, 414, 494, 824.  
 Kaiser, G., 184.

- Kamo-No-Chōmei, 1186.  
 Kanik, O.-V., 354.  
 Kant, E., 689, 707.  
 Kaschnitz, M.-L., 1190.  
 Keder, N., 834.  
 Kelsen, H., 877.  
 Kenko Hoshi, 1186.  
 Kennedy, J.-F., 74.  
 Kerraoul, B., 41.  
 Kesten, H., 658, 823.  
 Kierkegaard, S., 366, 543.  
 Klages, L., 847.  
 Klein, R., 840.  
 Kleist, H. von, 641.  
 Knox, B. M. W., 1103.  
 Kochanowskij, J., 1086.  
 Kochnitzky, L., 791.  
 Kolko, G., 289.  
 Korais, A., 972.  
 Korsch, K., 983.  
 Kristeller, P. O., 107, 827.  
 Kurz, H., 1107, 1108.
- Labiche, E., 639.  
 La Bruyère, J. de, 1013.  
 La Font, J., 1105.  
 Lamartine, A., 766.  
 Landgrebe, L., 539.  
 La Rochefoucauld, F. de, 1013.  
 Larra, J., 205.  
 Lawrence, D. H., 280, 281.  
 Lazarowicz, K., 216.  
 Léautaud, P., 18, 63.  
 Le Cardonel, L., 277.  
 Leclercq, J., 99.  
 Lederer, I. J., 1167.  
 Lee, V., 715.  
 Leibniz, G. W. von, 204.  
 Lemaire de Belges, J., 559.  
 Lemoy, R., 840.  
 León, L. de, 316.  
 Leopardi, G., 1048.  
 Le Roy, L., 403.  
 Leroy, M., 886.  
 Lesage, A. R., 1105.  
 Lessing, G. E., 933.  
*Letteratura albanese*, 885.  
*Letteratura araba*, 167, 222, 428, 429, 430, 554, 580, 768, 797, 844, 964, 1089, 1147; epigrafi: 798; lirica: 796.  
*Letteratura belga*, 269.  
*Letteratura brasiliana*, storia della: 220.  
*Letteratura bulgara*, 861.  
*Letteratura cecoslovacca*, 296, 999, 1096; teatro: 233, 1128, 1169.  
*Letteratura cinese*, 859; lirica: 614.  
*Letteratura danese*, 1006.  
*Letteratura ebraica*, 206, 609, 615, 716, 762, 1012, 1064, 1065.  
*Letteratura francese*, 81, 95, 160, 168, 207, 208, 225, 260, 276, 278, 311, 319, 383, 409, 555, 656, 756, 770, 774, 840, 879, 1014, 1042, 1079, 1125; lirica: 253, 896; narrativa: 170, 270, 349, 645, 913; saggistica: 958.  
*Letteratura giapponese*, contemp: 1082.  
*Letteratura greca*, narrativa: 972.  
*Letteratura indiana*, 223, 464, 465, 466, 568, 740; contemp.: 759; sanscrito: 467, 886; teatro: 923.  
*Letteratura inglese*, 138, 139, 288, 855, 1041, 1049, 1098, 1133, 1177; antologie: 731; contemp.: 485; lirica: 226, 760; storia della: 603; teatro: 776.  
*Letteratura ispano-americana*, 104, 105, 1002.  
*Letteratura medioevale*, catalana: 436, provenzale: 385, 394, 398, 814; spagnola: 506, 1028.  
*Letteratura nord-americana*, 31, 237, 275, 390, 432, 481, 597, 706, 715, 888, 889; antologie: 731; lirica: 22, 71, 300, 856, 893, 948; narrativa: 666, 854, 890; teatro: 853.  
*Letteratura olandese*, 406, 407, 1007; lirica: 898.  
*Letteratura pakistana*, 514.  
*Letteratura persiana*, 462, 463, 878, 1017, 1018, 1019, 1020.  
*Letteratura polacca*, 305.  
*Letteratura portoghese*, 968, 1078.  
*Letteratura russa*, 120, 525, 1027; contemp.: 359, 830; storia della: 860.  
*Letteratura slava*, 1163.  
*Letteratura spagnola*, 125, 130, 259, 262, 331, 654, 724, 1000, 1066, 1087, 1097, 1129; lirica: 316, 709; saggistica: 690; teatro: 678.  
*Letteratura svedese*, 431; narrativa: 834; teatro: 688.  
*Letteratura tedesca*, 6, 9, 216, 347, 372, 373, 418, 627, 658, 663, 683, 701, 745, 775, 795, 905, 924, 981, 999, 1107, 1108; pietismo: 669, storia della: 72, 950; teatro: 184, 920.  
*Letteratura turca*, lirica: 354.  
*Letteratura ungherese*, 1005.  
 Levertov, D., 71.  
 Lévinas, E., 903.  
 Lévi-Strauss, C., 508, 621, 812.  
 Levy-Bruhl, L., 509.  
 Liede, A., 373.  
 Lifton, R. J., 1093.  
 Lincoln, A., 4, 435.  
*Linguistica*, 91, 319, 320, 331, 373, 405, 407, 409, 508, 509, 522, 619, 844, 886, 904, 979, 980, 1110, 1111, 1115; storia della: 887.  
 Locke, J., 442, 1029.  
 Loeser, C., 715.  
 Lonergan, B., 998.  
 Lowell, J. R., 28, 71.  
 Lukàcs, G., 505, 982.  
 Luterò, M., 230, 291.  
 Luza, R., 999.  
 Macchia, G., 879, 1014.  
 Mac Eoin, G., 1138.  
 Machaut, G. de, 560.  
 Macneice, L., 139.  
 Madaule, J., 840.  
 Magalotti, L., 727.  
 Mager, W., 198.  
 Magnard, P., 12.  
 Maier, L., 132.  
 Maier, J., 1065.  
 Mailer, N., 873, 876.  
 Majakovskij, V., 298, 570, 616, 638.  
 Malherbe, F. de, 936, 1154.  
 Mallarmé, S., 803.  
 Malvezzi, V., 1039.  
 Mandel, A., 87.  
 Mann, G., 9.  
 Mann, H., 947, 1073.  
 Mann, K., 905.  
 Mann, T., 121, 239, 244, 252, 764, 819.  
 Manrique, J., 506.  
 Marcel, G., 37, 324, 911.  
 Marcu, A., 598.  
 Marcuse, H., 381, 1136.  
 Marinetti, F., 555.  
 Maritain, R., 151.  
 Marivaux, P. C. de, 158.  
 Marston, T. E., 202.  
 Martinez do Casal, R., 646.  
 Martínez Estrada, E., 310.  
 Marx, K., 177, 194, 248, 321, 387, 617, 906, 1008, 1126.  
 Mathews, H., 197.  
 Matthiessen, F. O., 142.  
 Mauriac, F., 219, 953, 1150.  
 Mead, G. H., 1051.  
 Mellaart, J., 868.  
 Melville, H., 476, 1137.  
 Mendes, M., 679.  
 Meo Zilio, G., 841.  
 Merleau Ponty, M., 324, 1094.  
 Merrill, J., 71.

- Merton, T., 925.  
 Merwin, W. S., 71.  
 Mesnard, J., 12.  
 Mesnard, P., 12, 548.  
 Metastasio, P., (Pietro Trapas-  
 si), 268.  
 Meyerhold, V. E., 389.  
 Michaux, H., 145.  
 Michelstaedter, K., 806, 957.  
 Micle, V., 598.  
 Miegge, G., 230.  
 Migliorini, E., 274.  
 Miller, H., 872.  
*Miracoli di Maria, Libro dei*,  
 234.  
 Mirskij, D., 830.  
 Mittner, L., 72, 950.  
 Moering, C., 1175.  
 Moestrup, J., 769.  
 Molière (J.-B. Poquelin), 273,  
 392, 776.  
 Mongredien, G., 273.  
 Montaigne, M. de, 412, 1162.  
 Montera, P. de, 452.  
 Montesquieu, C. L., de, 127,  
 165.  
 Montesquieu, R. de, 67.  
 Montherlant, H. de, 64.  
 Moore, G. E., 443.  
 Morawskij, K., 840.  
 Moreau, P., 272.  
 Mörke, E., 1191.  
 Mounier, E., 194, 195.  
 Mouroux, J., 818.  
 Müller, W. H., 508.  
 Mumford, L., 1137.  
 Murena, H. A., 33.  
 Musil, R., 279, 569.  
 Musset, L., 1130.  
  
 Näderpur, N., 1021.  
 Nehring, A., 1115.  
 Neruda, P., 101, 103, 104.  
 Nerval, G. de, 330, 677, 1015.  
 Nietzsche, F., 43, 326, 363,  
 640, 693, 928.  
 Nikulin, L., 1171.  
 Norwid, C. K., 557.  
  
 Orléans, C. d', 560.  
 Orneval, V. d', 1105.  
 Ortega y Gasset, J., 155.  
 Orwell, G., 906.  
 Oxenstierna, J. G., 834.  
  
 Padoux, A., 465.  
 Painter, G. D., 202, 368, 1151.  
 Palgen, R., 840.  
 Parini, G., 561.  
 Parrish, J., 11.  
 Pascal, B., 12.  
 Passeur, S., 941.  
 Pasternak, B., 119, 620, 1054,  
 1055, 1056.  
 Patken, G., 602.  
 Péguay, Ch., 194.  
*Pélerinage de Charlemagne*,  
 385.  
 Perniola, M., 988.  
 Perosa, S., 890.  
 Pers, C. di, 881.  
 Petrarca, F., 945.  
 Pézard, A., 840, 867.  
 Pica, V., 770.  
 Picasso, P., 1053.  
 Pines, S., 750.  
 Pintard, R., 12.  
 Pinto, I. de, 415.  
 Pinto, M. di, 125.  
 Pintor, G., 821.  
 Piron, A., 1105.  
 Planck, M., 754.  
 Plater, S., 71.  
 Platone, 1026.  
 Poe, E. A., 300.  
 Poliziano, A., 132.  
 Ponge, F., 1154.  
 Pons, G., 933.  
 Portier, L., 840.  
*Positivismo*, 910.  
 Premierfait, L. de, 340.  
 Prévost, J., 851.  
 Prezzolini, G., 1063.  
 Prigent, J., 12.  
 Proust, M., 25, 26, 368, 674,  
 816, 1151.  
 Puccini, D., 709.  
 Puškin, A. S., 389.  
  
 Quasimodo, S., 318.  
 Quesnay, F., 652, 653.  
 Quevedo, F. de, 105, 845, 881.  
 Quine, W. V. O., 1157.  
  
 Rabelais, F., 162, 350, 665.  
 Racine, J., 84, 210.  
 Rădulescu, J. E., 598.  
 Ranke, L. von, 1093.  
 Raybaut, L. P., 940.  
 Reichling, A., 406.  
 Reinhold, K. L., 915.  
 Renan, E., 297.  
 Renouard, Y., 974.  
 Renucci, P., 840.  
 Rescher, N., 320.  
 Reyes, A., 309.  
 Riccio, C., 620.  
 Richter, V., 1132.  
 Rimbaud, J. A., 637, 735, 862,  
 863.  
 Ritchie, W., 263.  
 Ritson, J., 226.  
 Ritter, G., 961.  
*Rivoluzione Francese*, 221.  
 Robinson, E. A., 482.  
 Robinson, J., 942.  
  
 Rodríguez de Montalvo, G.,  
 647.  
 Roethke, T., 71.  
 Rolland, R., 159, 369, 459,  
 1063.  
*Romanticismo*, 207, 272, 453,  
 801, 1042.  
 Ronsard, P. de, 113.  
 Rosenhome, G., 834.  
 Rossetti, G., 456.  
 Roulin, P., 954.  
 Rousseau, J.-J., 801.  
 Roux, G., 654.  
 Rubinstein, N., 123.  
 Rudel, J., 837.  
 Rugg, P., 56, 57.  
 Russell, B., 193.  
  
 Saba, U., 257.  
 Sábado, E., 328, 623, 648.  
 Sachs, H., 308, 377, 822.  
 Sainte-Beuve, C. A., de, 118,  
 271.  
 Sainte-Maure, B. de, 209.  
 Saint-Evremond, C., 738.  
 Saint-Exupéry, A. de, 32, 1043.  
 Saint-Pierre, M. de, 438.  
 Saint-Victor, H. de, 86.  
 Salinger, J. D., 624, 874.  
 Sánchez-Albornoz, C., 1097.  
 Sand, G., 900.  
 Sandburg, C., 4, 435.  
 Serrate, N., 495, 783.  
 Sartre, J.-P., 1, 324, 871, 903.  
 Saussure, F. de, 509.  
 Saxl, F., 723.  
 Schaff, A., 906.  
 Scheler, M., 386.  
 Schlegel, J. E., 921.  
 Schlesinger, M. jr., 74, 75.  
 Schmidt Volkmar, E., 663.  
 Schröter, K., 252.  
 Selby, H. Jr., 54.  
 Seneca, 963.  
 Sexton, A., 71.  
 Seyssell, C. de, 340.  
 Shakespeare, W., 904, 921,  
 1106.  
 Shapiro, K., 71.  
 Siciliano, I., 207.  
 Sidney, P., 681, 682.  
 Silesius, J. A., 460, 461.  
 Silver, I., 113.  
*Simbolismo*, 275.  
 Simon, P. H., 170.  
 Simon, R., 11.  
 Siniavskij, A., 587.  
 Sismondi, S. de, 5, 267.  
 Skelton, R. A., 202.  
 Šklovskij, V., 42, 1031.  
 Smulders, P., 842.  
 Snodgrass, W. D., 71.  
*Sociologia*, 487, 528.



- Sofocle, 1103.  
 Soggin, J. A., 615.  
 Šolochov, M. A., 736.  
 Sologúb, F., 212.  
 Sordello, 837.  
 Sorel, C., 92.  
 Sorel, L., 369.  
 Spender, S., 139.  
 Spengler, O., 847.  
 Spenser, E., 422, 585, 945.  
 Spiller, R., 140.  
 Spitzer, L., 503, 927.  
 Sponde, J. de, 176.  
 Staël-Holstein, A. L. (Mme de), 266.  
 Stendhal (Henry Beyle), 268, 676.  
 Stiernhielm, G., 834.  
*Stilistica*, 524.  
*Storia*, 148, 276, 376, 548, 635, 750, 753, 756, 769, 784, 909, 934, 940, 971, 973, 974, 1098, 1130, 1166, 1167, 1175, 1192, 1193.  
 Strauss und Tomey, L., 820.  
 Strawson, P. F., 1052.  
*Strutturalismo*, 737, 755, 967, 987.  
*Surrealismo*, 655, 722.  
 Svevo, I., 348.  
 Sylvanus, E., 184.  
 Syme, R., 751.  
 Symonds, J. A., 1048.  
  
 Tacito, 749.  
 Tagore, R., 44.  
 Tanner, T., 480.  
 Taranci, C. S., 354.  
 Tasso, T., 1124.  
 Tate, A., 300.  
 Tawfiq Al-Hakim, 1088.  
 Taylor, A. J. P., 1098.  
  
*Teatro*, 35, 347, 963, 1103, 1106.  
 Teilhard de Chardin, P. P., 283, 842.  
 Tellier, J., 563, 564.  
 Teocrito, 595.  
 Terlingen, J., 840.  
 Termes Ardévol, J., 262.  
 Terracini, B., 509.  
 Thibaudet, A., 353, 1162.  
 Thils, G., 938.  
 Thomas, D., 449.  
 Thomas, W., 969.  
 Tjutčev, F., 39.  
 Todd, J. M., 291.  
 Tolstoj, L. N., 1081.  
 Torre, G. de, 259.  
 Toynbee, A. J., 1093.  
 Trajković, S., 899.  
 Trousseau, J., 340.  
 Trousson, R., 1172.  
 Tundra, I., 598.  
  
 Unamuno, M. de, 327, 400, 401.  
 Undank, J., 11.  
 Ungaretti, G., 485.  
  
 Valente, J. A., 649.  
 Valéry, P., 175, 954, 1070.  
 Vallejo, C., 841.  
 Vauvenargues, L. de, 1013.  
 Vega Carpio, L. F. de, 316.  
 Verga, G., 81.  
 Vergés Mundó, O., 262.  
 Vialleneix, P., 12.  
 Vieillefond, J. R., 840.  
 Vigny, A. de, 392.  
 Villehardouin, G. de, 45.  
 Villon, F., 258.  
 Vineá, J., 544.  
 Vives, L., 403.  
  
 Voltaire, 11, 137, 150, 392, 561, 1075, 1139.  
 Wagner, R., 640.  
 Wais, K., 348.  
 Walter, G., 38.  
 Warburg, A., 458.  
 Wardman, H. V., 297.  
 Warton, T., 226.  
 Waugh, E., 1173.  
 Wayne Morgan, H., 432.  
 Weber, M., 583.  
 Weil, E., 286.  
 Weil, S., 32, 83, 1043.  
 Weinberg, B., 84.  
 Weisenborn, G., 184.  
 Weiss, P., 16, 371.  
 Weisstein, U., 1073.  
 Werfel, F., 184.  
 Wezel, J.-C., 1188.  
 Whitehead, A. N., 808, 977.  
 Wieland, C. M., 476.  
 Wiet, G., 428.  
 Wilbur, R., 71.  
 Wilde, O., 40.  
 Willems, B., 451.  
 Williams, G. H., 973.  
 Williams, T., 21.  
 Wilson, E., 143.  
 Wimsatt, W. K., 237.  
 Withworth, K. B., 913.  
 Wittgenstein, L., 454, 970.  
 Wodtke, F. W., 370.  
 Woelfflin, H., 825.  
 Wolf, F., 184.  
 Wright, F. L., 367.  
 Wright, N., 666.  
  
 Yates, F. A., 70.  
 Yeats, W. B., 788.  
 Yorck, G. P., 847.  
  
 Zola, E., 161, 813.  
 Zveterènich, P., 620.

**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 unbekannte 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. ROBBE-GRILLET, *Les Gommès, 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, Il <i>nouveau roman</i> . . . . .	» 79
A. M. GALLINA, Juan Ramón Jiménez petrarchista . . . . .	» 101
M. NALLINO, Venezia in antichi scrittori arabi . . . . .	» 111
R. PIZZINATO, Il realismo lirico di Bunin . . . . .	» 121
S. POLACCO CECCHINEL, Il concetto di previsione nel pensiero di Benedetto Croce . . . . .	» 127
V. SOLA PINTO, William Blake, poet, painter and visionary . . . . .	» 137
A. URIBE ARCE, Panorama personal de la actual literatura en Chile . . . . .	» 155

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

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

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

## 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. CAVAION, 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 Corominas . . . . . »	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 Marenzi). 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. BEINHAEUER, *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 CÉSARE, 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 Ciro di Pers . . . . .	» 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) . . .*

<i>SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari » . . .</i>	» 233
--	-------



## 1967

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, *Ultimas tardes con Teresa* (T. M. Rossi). Pag. 168.

Ricordo di Mario Marcazzan (M. SANSONE). Pag. 183 - Nota biografica di M. Marcazzan. Pag. 204 - Bibliografia di M. Marcazzan 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.A., 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

E. BERNARDI, Friedrich Dürrenmatt: dal grottesco alla drammaturgia del caso . . . . .	pag. 1
B. CINTI, Influenza di M. Hernández nella lirica spagnola . . . . .	» 71
G. GIRAUDDO, Il Congresso di Vienna in una recente interpretazione . . . . .	» 96
F. MUSARRA, L'imitazione umanistica nel rinascimento europeo . . . . .	» 108
L. OMACINI, <i>De l'Allemagne</i> d'après la correspondance de Madame de Staël . . . . .	» 140
A. TREVISAN, « Littérature, mon beau souci... » Note su Giraudoux critico letterario . . . . .	» 170

*RECENSIONI.* — A. AMORÓS, *Introducción a la novela contemporánea* (G. De Cesare). Pag. 184 - G. VICENTE, *Comédia de Rubena* (D. Ferro). Pag. 188 - M. PERNIOLA, *Il metaromanzo*; W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*; M. FORNI MIZZAU, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo* (A. Righetti). Pag. 190 - B. JONSON, *Masques* (A. R. Scrittori). Pag. 194 - M. HASTINGS, *Lee Harvey Oswald* (B. Volpe). Pag. 199.

*PUBBLICAZIONI RICEVUTE.* Pag. 204.

*SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari ».* Pag. 207

**EDIZIONI MURSIA**

**ESTRATTO DAL CATALOGO**

## BIBLIOTECA DI CLASSICI STRANIERI

*Volume 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 extra-scolastica.

La lettura è agevolata da un accurato commento linguistico; in più un'importantissima 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

*Troilus and Criseyde*

A cura di A. GUIDI.

J. CONRAD

*Typhoon*

A cura di U. MURSIA.

J. CONRAD

*The Sisters*

A cura di U. MURSIA.

CH. DICKENS

*Sketches by Boz*

A cura di F. ROTA.

E. DICKINSON

*Selected Poems and Letters*

A cura di E. ZOLLA.

T. S. ELIOT

*Murder in the Cathedral*

A cura di S. ROSATI.

W. FAULKNER

*Ambuscade - Spotted Horses*

A cura di N. D'ACOSTINO.

TH. HARDY

*Life's Little Ironies*

A cura di R. LO SCHIAVO.

★ W. IRVING

*Sketches and Tales*

A cura di S. PEROSA.

J. KEATS

*Selected Poems*

A cura di A. GUIDI.

★ R. KIPLING

*Just So Stories*

A cura di P. DE LOGU.

CH. LAMB

*Essays of Elia*

A cura di M. PRAZ.

H. MELVILLE

*Billy Budd, Sailor*

A cura di R. BIANCHI.

A. POPE

*The Rape of the Lock*

A cura di G. PELLEGRINI.

W. SHAKESPEARE

*Hamlet*

A cura di A. GUIDI.

W. SHAKESPEARE

*Julius Caesar*

A cura di C. FOLIGNO.

W. SHAKESPEARE  
*Macbeth*  
A cura di C. FOLIGNO.

W. SHAKESPEARE  
*Romeo and Juliet*  
A cura di C. FOLIGNO.

W. SHAKESPEARE  
*Sonnets*  
A cura di B. CELLINI.

P. B. SHELLEY  
*Selected Poems*  
A cura di E. CHINOL.

R. B. SHERIDAN  
*The School for Scandal*  
A cura di P. DE LOGU.

T. SMOLLETT  
*Roderick Random*  
A cura di A. COZZA.

R. STEELE-J. ADDISON  
*Essays*  
A cura di E. CHINOL.

L. STERNE  
*A Sentimental Journey*  
A cura di P. F. KIRBY.

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 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. MERECALLI.

P. NERUDA

*Antologia 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 più 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 più tesa a fattivi contatti internazionali, in un sistema di scambi e di relazioni di sempre più 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*

RENATO OLIVA  
*Samuel Beckett: prima del silenzio*

RUGGERO BIANCHI  
*La parola e l'immagine*

SERGIO PEROSA  
*Le vie della narrativa americana*

FRANCESCO BINNI  
*Saggio su Auden*

PAOLA ROSA-CLOT  
*L'angoscia di Mark Twain*

MARY CORSANI  
*D.H. Lawrence e l'Italia*

CARLA MARENGO VAGLIO  
*Frederick Rolfe "Baron Corvo"*

GIUSEPPE SERTOLI  
*Lawrence Durrell*

### SEZIONE GERMANICA

Diretta da Ladislao Mittner

---

SERGIO LUPI  
*Tre saggi su Brecht*

MARCEL REICH-RANICKI  
*Scrittori delle due Germanie*

### SEZIONE RUSSA

Diretta da Eridano Bazzarelli

---

ERIDANO BAZZARELLI  
*La poesia di Innokentij Annenskij*

ERIDANO BAZZARELLI  
*Aleksandr Blok*

### SEZIONE IBERICA E IBERICO-AMERICANA

Diretta da Franco Meregalli

---

DARIO PUCCINI  
*Miguel Hernández. Vita e poesia*

FRANCO MEREGALLI  
*« Parole nel tempo »*

## BIBLIOTECA EUROPEA DI CULTURA

diretta da Luciano Anceschi, Giovanni Getto 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

*Introduzione alla Divina  
Commedia*

HANS E. HOLTHUSEN

*Situazioni della poesia*

GIOVANNI GETTO

*Immagini e problemi di letteratura  
italiana*

JAMES O. URMSON

*L'analisi filosofica*

LEONELLO VINCENTI

*Nuovi saggi di letteratura tedesca*

F. R. LEAVIS

*La grande tradizione*

FRANCO SIMONE

*Umanesimo, Rinascimento,  
Barocco in Francia*

VIRGILIO TITONE

*La storiografia dell'Illuminismo in  
Italia*

## I GRANDI SCRITTORI DI OGNI PAESE

### SERIE IBERICA

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-esplicativo. L'iniziativa, realizzata da uno staff di eminenti e agguerriti filologi, è diretta da uno dei più 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* ★ Romanzi e novelle

Le traversie di Persile e Sigismonda - La Galatea - Novelle esemplari.

*Vol. II* ★ Teatro e poesie

Commedie e Intermezzi - Viaggio del Parnaso - Poesie.

*Vol. III* ★ Don Chisciotte della Mancia

*In preparazione*



Finito di stampare  
nel 1969  
per conto di U. Mursia & C.  
da « La Varesina Grafica »  
Azzate (Varese)