

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



mursia

VIII, 1 1969

S O M M A R I O

M. L. ARCANGELI MARENZI, Aspetti del romanzo francese tra il 1914 e il 1940	pag. 1
M. MARZADURI, Lista delle frequenze e indice alfabetico del lessico di O.E. Mandel'stam in КАМЕНЬ [Pietra]	» 18
G. MIGLIOR, Edmund Tilney, prosatore elisabettiano	» 68
G. PALADINI, Ideali e ideologie del Risorgimento nella Resistenza italiana	» 91
B. ROSADA, « ... Egli occhi in prima generan l'amore » (Osservazioni sulle origini e sulla tradizione di un <i>topos</i>)	» 107
 NOTE. — R. BATTISTONI, <i>Interview avec Jean Giono</i> , pag. 112 - M. GIOVANNINI, <i>Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa</i> , pag. 115.	
RECENSIONI. — S. COMES, <i>Capitoli dannunziani</i> (E. Caccia). Pag. 120 - CARVAJAL, <i>Poesie</i> (D. Ferro). Pag. 126 - E. MORENO BAEZ, <i>Reflexiones sobre el Quijote</i> (F. Meregalli). Pag. 128 - G. DEGO, <i>Moravia</i> ; D. HEINEY, <i>Three Italian Novelists. Moravia, Pavese, Vittorini</i> (A. Righetti). Pag. 131.	
<i>Pubblicazioni ricevute</i>	pag. 138
SOMMARI dei numeri precedenti degli « <i>Annali di Ca' Foscari</i> »	» 141

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 1969 Università degli Studi di Venezia
Amministrazione: via Tadino 29, Milano

ASPETTI DEL ROMANZO FRANCESE TRA IL 1914 E IL 1940

Si è convenuto di chiamare romanzo dell'*entre-deux-guerres* il romanzo compreso approssimativamente tra il 1914 e il 1940, o meglio la produzione di quell'epoca i cui versanti, a partire dal 1930, confinano, l'uno con la prima guerra mondiale, l'altro con la seconda. In genere viene scelta la data del 1930 come il punto culminante in cui si realizza una reale *metamorfosi* del romanzo, in cui cioè la lunga crisi iniziata già alla fine del 1800 e così bene illustrata in tutti i suoi aspetti dal Raimond,¹⁾ sfocia in una produzione che rompe, più o meno violentemente, gli schemi, le formule, la struttura del romanzo tradizionale.

La metamorfosi verte soprattutto su due punti fondamentali: *il monologo interiore* e *il punto di vista*. Il monologo interiore, definito dal Raimond come « l'emploi de la première personne du singulier et l'expression spontanée des sentiments intimes »²⁾ richiama la lenta evoluzione dell'antico monologo drammatico passato via via dalla strada, alla scena e infine alla pagina del romanzo, ove diventa l'espressione, più o meno genuina, di un protagonista o del protagonista. Esso dovrebbe essere l'interprete della dinamica interiore dell'anima, non legata alla logica e neppure alla coscienza, anche se ridimensionata, in gradi diversi, da ambedue; esso dovrebbe essere l'esponente dello stato più genuino del pensiero, cioè di quella « durée » propagata già alla fine del XIX secolo dal filosofo Bergson nel suo libro *L'évolution créatrice*. Nel 1917 il movimento poetico *Dada*, anticonformista e violentemente antitradizionalista, opererà per un monologo espressione di un pensiero allo stato libero, manifestazione del subcosciente, dell'inconscio, ciò che era stato sviluppato e incrementato dalla psicanalisi di Freud. Nel 1924, anno in cui appare il primo manifesto del surrealismo per opera di André Breton, troveremo il monologo interiore strettamente collegato alla « vague de rêves » che costituisce la caratteristica del linguaggio surrealista.

Nel 1929 appare la traduzione francese dell'*Ulisse* di Joyce, il romanzo che realizza il monologo interiore in un modo originale e sconvolgente, tra-

scinandolo il lettore nel circolo chiuso del pensiero del protagonista senza dargli la possibilità di uscirne.

Strettamente collegato al monologo interiore, sotto un certo profilo, con proporzioni ancora più vaste e complesse, è il *punto di vista* mediante il quale la prospettiva dell'intreccio non parte più dall'esterno ma dall'interno del racconto. Nel romanzo classico e tradizionale, sia il *monologo* che il *punto di vista* sono presentati dall'esterno, cioè dal romanziere che descrive i pensieri e gli atti del protagonista o dei protagonisti svolgendo gli uni e gli altri con ordine e coerenza, entro limiti ben precisi di tempo e di spazio, dando un principio e una fine alla vicenda la quale ha già trovato una conclusione a priori nella fantasia dello scrittore. Di conseguenza nel romanzo tradizionale (Madame de La Fayette, Balzac, Flaubert), il romanziere non si preoccupa di *perché* scrivere, ma di *cosa e come* scrivere. La *cosa*, cioè il materiale greggio, è già svolto teoricamente secondo i vecchi schemi convenzionali, non si tratta che di cuocere, ci sia permessa questa espressione, il composto onde prenda sapore. È stato notato però che già in alcuni aspetti del romanzo ottocentesco (romanzo nero, autobiografico, psicologico), sia il monologo che il punto di vista non hanno le solite proporzioni. La realtà è sovente vista da uno dei protagonisti in un modo tale che essa non aderisce più alla realtà storica consueta (certi momenti del monologo di *Adolphe*, la battaglia di Waterloo vista da Fabrice). Certamente anche per il punto di vista vi è l'apporto di autori stranieri quali Meredith, James, Galsworthy, le cui opere nel primo ventennio del XX secolo sono largamente conosciute dai romanziere francesi. L'estetista del *punto di vista* fa precedere il fatto all'analisi, la ricerca al dogma, la dinamica alla statica. Secondo la teoria del *punto di vista* tutto è relativo e la realtà più che aderire all'oggetto, aderisce al soggetto, al singolo. Vi è anche qui, a questo riguardo l'influsso dell'apporto scientifico di Einstein, per il quale non esistono che punti di vista personali.

Le modalità del *punto di vista* sarebbero, secondo il Raimond, di due qualità: vi può essere un'unica prospettiva centrale come è per esempio il caso del romanzo proustiano in cui la *Recherche du temps perdu* è condotta dal medesimo protagonista, e vi possono essere varie prospettive marginali come è il caso dei *Faux Monnayeurs* di Gide. Anche però nel primo caso si possono distinguere due aspetti: vi può essere una coincidenza tra l'io del protagonista del romanzo e l'io dello scrittore, come in Proust; vi può essere invece una prospettiva centrale che è esterna sia al protagonista del romanzo, sia all'io dello scrittore. Il punto di vista sarebbe dato così da « un observateur qui, sans être directement engagé dans les événements eux mêmes, en soit témoin aussi intelligent que possible ». ³⁾ Quando si tratta di una prospettiva multipla, essa è presentata via via dai vari protagonisti che la svolgono ciascuno per conto proprio, senza curarsi di farla convergere in un punto cen-

trale, di modo che il lettore non riesce, a volte, ad afferrare un nesso nell'intreccio.

Da questi due elementi che s'inseriscono nella struttura del romanzo classico, ne consegue che la coerenza dell'intreccio è rotta e il lettore non è più passivamente trascinato da un filo logico di pensiero, ma è costretto a *cercare* dove si trova un filo conduttore o, meglio, dove si condensa l'essenziale del racconto. La ricerca verterà sempre più frequentemente sulla *tematica*, cioè sull'insieme dei temi che costituiscono il sottofondo del romanzo e sulla *diversità* dei piani strutturali del romanzo stesso. Il Raimond parla a questo proposito di una « *psychologie des profondeurs* »⁴⁾ e di una « *dissociation du Moi* ». ⁵⁾

Il *come* si scrive è sempre più preso dalle spirali del *perché* si scrive. Il romanzo si fa portavoce di una inquietudine, di una problematica, di un'angoscia più o meno evidente che costituiranno le note fondamentali del romanzo che precede immediatamente e che segue la seconda guerra mondiale. Il Raimond considera « *époque capitale* » quella dei *Faux Monnayeurs* (1925) perché in detto romanzo sono messe a fuoco due esigenze in apparenza contrastanti: affermare la vita nella sua complessità e scrivere, nel medesimo tempo, un'opera d'arte secondo il codice classico.

In realtà epoche e date contano relativamente: sono le opere che s'impongono all'attenzione generale incanalando la critica verso nuove direzioni. Il fatto che nel 1926 il *Castello* di Kafka viene tradotto in francese denota non tanto l'importanza di una data quanto l'importanza di dare una più larga diffusione a un romanzo in cui l'eroe diventa una « *conscience en blanc chargée* — come dice il Raimond — *de manifester les rapports de l'homme et du Monde* ». ⁶⁾

Bisogna però anche osservare che tutti questi elementi che sovvertono l'ordine della narrativa stessa, non riescono a sovvertirne il fondo essenziale che è sempre, malgrado tutto, costituito dai tre pilastri del romanzo: tempo, carattere e intreccio. Essi si fondono in modo diverso, ma si ritrovano al di là di tutte le limitazioni, capovolgimenti, demolizioni, riducendo il « *massif primaire* », del vasto romanzo ottocentesco ad un « *relief tourmenté* » che darà spesso del filo da torcere al lettore che vorrà cimentarsi alla conquista.

Fino alla soglia del XX secolo gli esponenti maggiori del romanzo rimangono sempre Barrès, Anatole France, Paul Bouget, Pierre Loti. Non è che dopo la guerra del 1914, e specialmente a partire dalla decade 1920-1930, che i grandi Maestri scompaiano lasciando il primo posto a Marcel Proust e André Gide. Nota il Raimond in un altro suo studio sul romanzo⁷⁾ che l'esigenza del lettore negli anni prima del 1930, non va di pari passo con le opere nuove. Esso non manifesta ancora quella curiosità che lo porterà a cercare, al posto del

pittorresco, dell'evasione geografica o dell'avventura morale o poetica, la problematica della vita stessa, in tutti i suoi aspetti individuali e sociali. In realtà Proust e Gide, pure presentando nella loro opera molti aspetti nuovi già osservati, hanno la tendenza a rinchiudersi nel loro universo, a non uscire da una certa certezza intellettuale che aderisce più a certe posizioni della fine ottocento. Nel romanzo proustiano e gidiano l'uomo e la società presentati aderiscono più al mondo o, meglio, al punto di vista di Proust e di Gide e ne sono una specie di incarnazione. Dice il Raimond che vi si trova più « la couleur de leurs pensées »⁸⁾ che il colore reale di un'epoca: in questo universo vi è incontro e scontro, in piani diversi, di due concezioni della vita e dell'arte che non si ancorano più sugli stessi principi. C'è un equilibrio instabile che trova la sua stabilità in questa mobilità che sfugge alla presa del lettore, che trova la sua bellezza nella duttilità di un linguaggio che è musica e colore. Ma in questo universo riesce difficile di dare un volto all'inquietudine, al male dell'essere. È soprattutto, come si è già detto a partire circa dal 1930, che la problematica esistenziale entra in sordina nella struttura del romanzo, sfilaccia e stinge il tessuto della narrazione, tira i lineamenti dei protagonisti. Bernanos, Malraux, Mauriac, che pur rimangono nella struttura classica, danno al volto dei loro personaggi il profilo tormentato del nostro tempo.

Un articolo del Brasillach⁹⁾ mette in luce un altro fatto: egli osserva che in generale dopo circa il 1930 l'attenzione del lettore non è più portata all'analisi dei fatti, ma al processo di essi, di qualunque genere essi siano. A questa esigenza del lettore, lo scrittore corrisponde offrendo una narrativa piena di vuoti improvvisi, d'interrogativi, di ombre: « L'événement n'est plus considéré comme un accident, mais il entraîne la mise en accusation soit d'une société, soit de l'homme ». ¹⁰⁾ Vi è dunque un reale mutamento di tono. Si chiede al romanzo d'infrangere un mondo di vetro, di far trasudare dai pori del tessuto verbale il dramma della « condition humaine », di mettere sul tappeto il gioco scoperto dell'esistenza individuale e collettiva, di scavare nel sottosuolo. L'azione gratuita, il gioco, il diletterismo non sono più accettati. Ad un certo momento Gide può così essere accettato o respinto.

Ecco perché un Proust, pur donandoci un'opera essenziale per l'indirizzo della nuova narrativa, resta al di fuori di molte esigenze ad essa inerenti. La lunga parentesi del dopo guerra che si attarda su costruzioni ancora fittizie è aperta, per così dire, pertanto, ad una esigenza di vita, di ideali, di fantasia non fittizi, cioè ad uno slancio di vitalità che richiama, per certi aspetti, l'epoca del romanticismo ottocentesco. « On découvre — dice il Raimond — un nouveau romantisme de l'action ». ¹¹⁾ L'azione esaltata al massimo, trascina logicamente dietro a sé il concetto di eroismo, cioè di una umanità che si impegna a corpo perduto, che agisce al di fuori di quella misura nella quale è generalmente contenuta l'attività umana. L'atto gratuito è respinto appunto in quanto esso respinge la dimensione completa dell'uomo

stesso. L'atto eroico è accettato quasi come contrappeso, come elemento necessario per ristabilire l'equilibrio perduto. Vedremo però come anche l'eroismo prenderà toni e sfumature diverse, più aderenti alla concezione della società moderna che del mondo antico. In questo clima ricco di fermenti s'individuano due tendenze nel romanzo dell'«entre-deux-guerres»: una che si riallaccia di preferenza alla generazione «fin de siècle», più legata quindi al «milieu» fisso, più circoscritta ad un quadro sociale statico, più propensa alla lunga narrazione di tipo zoliano, che ci darà i romanzi «cycle» o «fleuve», la seconda tendenza che è più protesa all'avvenire, che lascia più spazio ai problemi dell'uomo, al suo destino, all'evoluzione dell'esperienza. Alla prima appartengono romanzieri come Lacretelle, Duhamel, Jules Romains, Roger Martin du Gard; alla seconda si ricollegano Céline, Montherlant, Malraux, Saint-Exupéry. Si noti bene che noi portiamo l'attenzione solo su di un piccolo gruppo di romanzieri, ché in realtà il quadro della narrativa è molto più vasto. Il Raimond fa questa osservazione a proposito di queste due tendenze: «Il n'y a guère de point commun entre les deux générations»: ¹²⁾ ma resta sempre il fatto che queste due correnti, pur appartenenti a versanti diversi, appartengono sempre allo stesso momento storico e ci par quindi inevitabile che molte siano le interferenze che corrono tra essi.

La prima guerra mondiale fece *tabula rasa* dei giochi sottili dell'arte per l'arte, portando alla superficie l'esigenza di un'arte più inserita nella vita individuale e collettiva e la realtà di un mondo in conflitto. Se alla vigilia del '14 l'influenza del simbolismo è ancora preponderante, si osserva però che già il cubismo, pur restando gioco e astrazione, vorrebbe *construire* e ricercare una realtà più essenziale e più vera: il surrealismo ne sarà un passaggio obbligato, ma un passaggio che servirà a meglio rintracciarla. Proust va infatti alla sua ricerca e la trova andando a ritroso, camminando all'indietro nel suo *ego* che prende gradatamente il colore, il calore, la dimensione, il volto, la voce, la vita stessa di un ambiente e di un'epoca. La ritrova distillando col contagocce di una sensibilità vulnerabile il suo linguaggio fino a ridurlo a pura essenza. Anche Gide sfaccetta il suo romanzo in modo da ridurlo proteiforme, ma senza mai deflettere dal problema del *come* scrivere. È interessante accostare questi due romanzieri così diversi eppur così simili nella concezione che essi hanno della narrativa. In essi il vecchio e il nuovo si fondono in un equilibrio quasi perfetto: la struttura del loro romanzo e la qualità del loro linguaggio sono così salde che i fermenti nuovi che in esse fremono e ribollono, non provocano rotture.

Questo periodo dell'«entre-deux-guerres» è stato chiamato, sempre in rapporto alla narrativa, «l'âge des ébranlements» ¹³⁾ in opposizione all'«âge des convictions» precedente e all'«âge des choses» che si realizzerà dopo il 1940. Lo scuotimento non parte mai dalla superficie ma dal sottofondo, non parte mai dall'espressione esterna ma da quella interna. Il romanziere sente

a poco a poco sfuggirgli di mano quella cornice nella quale o bene o male egli aveva l'abitudine d'inquadrare la sua storia, i suoi personaggi, la sua fantasia. Ma nessuna cornice gli è offerta che possa sostituire la precedente. La vita muta vertiginosamente, la moda è piú che mai instabile, la scienza progredisce sfaldando sempre piú l'eredità delle convinzioni e assottigliandola al punto da non rendere piú possibile il contare su di essa. Non resta dunque che inserire la narrativa in questa *dinamica*.

Non basta: sempre piú frequentemente lo scrittore traspone nella narrativa stessa il dinamismo della sua stessa vita, come ne è in modo speciale di Malraux e di Saint-Exupéry. Già il Raimond, abbiamo visto, aveva parlato di un nuovo romanticismo. R.M. Albérès sviluppa largamente questo concetto, facendo una specie di parallelo tra il romanticismo del 1830 e quello del 1930. L'asse centrale del romanticismo del 1830 era dato dal famoso « mal du siècle », mentre l'asse di quello del XX secolo è dato piú dalla « difficulté d'être », ¹⁴⁾ cioè da un male piú personale, che parte piú dall'interno e si propaga poi in tutti i settori. Male complicato dalla ricchezza del cuore, dall'agilità dell'intelletto, dalla rigidità delle strutture. Il male è ancora complicato dal fattore storico e dal fattore religioso. La contestazione non è ancora rivolta, ma è lotta aperta in tutti i campi. La narrativa, in questo modo diventa la scarica, come lo era la poesia del primo romanticismo. « La fiction littéraire — dice Albérès — est considérée comme un débat exemplaire de conscience ». ¹⁵⁾

Tutto è rimesso in discussione, cose, uomini, strutture. La narrativa non fa che risvegliare la curiosità assopita, e si preoccupa soprattutto di « rendre vivantes et aigues des questions sans réponse universellement admises ». ¹⁶⁾ Ritornano i vecchi temi: Dio, io, natura, ma con dimensioni diverse. L'evasione si trasforma e diventa un « ailleurs » che trova radici sempre piú profonde nel cuore e nel cervello dell'uomo. Sbandamenti si notano in tutti i sensi. La *surrealtà* del romanzo surrealista non si riduce, il piú sovente, che a pura astrazione. Sta però di fatto che proprio nel momento in cui il surrealismo trionfa, vi è anche una reazione contraria che tenta di riportare l'uomo alla semplice realtà dell'uomo comune, che ridimensiona l'evasione restringendola al campo dell'azione. Quindi la fuga dal reale, diventa inserimento nel reale. L'azione viene scelta come strumento di liberazione, di verità, di spogliamento, di vero e proprio umanesimo. Certo vi è un parallelismo tra i viaggi in Oriente di Nerval, di Lamartine, di Vigny e quelli di Malraux e di Saint-Exupéry. Ma bisogna fare attenzione a non vederli sullo stesso piano: mentre l'evasione ottocentesca ha lentamente portato l'uomo al di fuori della realtà, l'evasione presente inserisce nuovamente l'uomo nella realtà. La prima si risolve in una specie d'incompatibilità tra l'individuo e la collettività, la seconda, pur non trovando nessuna risoluzione concreta, rimane nello sforzo di stabilire un dialogo tra l'*io* e l'*altrove*, tra l'io e il non io. Il romanzo

ottocentesco rimane la scena di uno spettacolo in cui il lettore è spettatore, mentre il romanzo del dopo guerra va via via facendosi il campo di un dibattito ove intervengono i protagonisti della narrativa, il romanziere e il lettore. Il dibattito presenta certo aspetti diversi: così in Malraux lo troveremo nella tensione spesso brutale e disumana che spinge i protagonisti verso una dinamica che li porta al di sotto del livello dell'uomo. In Saint-Exupéry invece lo troveremo nei vuoti d'aria che il pensiero trova ad ogni istante nella densità stessa di una dinamica che non gli dà tregua. E sono proprio questi vuoti d'aria che costringono l'uomo saintexuperiano ad innalzarsi al di sopra delle cose, a livellarsi su di un piano superiore. Sia nell'uno che nell'altro romanziere ci troviamo davanti ad una « desmesure » negativa e positiva. In essi il « culte » dell'azione è largamente sviluppato. Non troviamo ciò, per esempio, nel *Songe* di Montherlant, dove ancora sussiste il « culte de moi » barresiano. In realtà Alban de Bricole (il protagonista del *Songe*) non riesce a liberarsi da se stesso, e continua a contemplarsi pur cercando di partecipare alla sofferenza degli altri. Il *Songe* appare nel 1922, epoca in cui, come già si è detto, l'atmosfera è ancora pregna dell'influenza dei vecchi maestri.

È utile e necessario anche osservare quali sono i rapporti immediati che passano tra il romanzo e la storia. Il XX secolo trova nel 1914 una causa prossima e sommamente efficiente di tutta una trasformazione del mondo intellettuale. Nel 1918 il conformismo intellettuale (ottimismo filosofico confidante nella ragione e nei frutti dell'esperienza) è superato e lascia il posto ad un malessere generale. La civiltà occidentale si rivela sommamente vulnerabile, il presente storico non è più accettato passivamente, la morale astratta è rifiutata (Gide), lo scetticismo si fa più radicale (Pirandello), tutti i valori tradizionali sono contestati là soprattutto ove l'esaltazione dell'individuo si rivela a detrimento della collettività. Il periodo 1919-1925 prepara, come osservano alcuni critici « l'âge des masses ». ¹⁷⁾ All'individualismo aristocratico di un Barrès, di un Proust, di un Gide, di un Valéry, segue il collettivismo di un Romaine e di un Duhamel. Ma la cosa più interessante è che al posto dei gruppi sociali nettamente distinti appaiono le masse dalle reazioni uniformi e anonime. Dopo il 1926 l'Europa entra in una specie di euforia su cui, a sua volta, pesa la grande crisi economica del 1929. ¹⁸⁾ Troviamo così ancora una volta il contrasto tra una narrativa protesa verso il reale e una narrativa involuta d'irrealtà, tra una narrativa cosciente della rivoluzione scientifica in atto (Max Plank: teoria dei *quanta*; Einstein: relatività) e una narrativa che gioca con la fantascienza. L'inquietudine che abbiamo notato è in relazione, al presente, con la filosofia fenomenologica di Husserl la quale, unita alle forze antireligiose apportate dal laicismo, dà certamente una impostazione ben diversa dal passato ai problemi del destino umano. Un altro fatto si aggiunge proprio alla vigilia della seconda guerra mondiale, il fatto così detto dell'« affrontement des idéologies », cioè il fenomeno per cui gli

Stati e gli uomini non si raggruppano piú, in Europa, seguendo degli indirizzi di forza politica o economica, ma a seconda delle preferenze ideologiche: comunismo (Russia), fascismo (Italia, Spagna, Germania), democrazia liberale (Francia, Inghilterra e America). La nozione di patriottismo che nessuno metteva in causa nel 1914, è considerata nel 1938 come un'idea superata.

Tutti questi elementi sfuggono anche ora ad una vera prospettiva storica, ragione per cui anche l'analisi della narrativa riesce piú difficile, piú complessa e insoddisfacente.

Il critico Albérès vede la metamorfosi del romanzo moderno al vertice di una « croissance » e di una « décomposition ». Fase precedente ne sarebbe questa crescita, fase finale ne sarebbe questa decomposizione. Egli osserva come il romanzo è il centro di un nodo di forze che lo fanno sviluppare fino a circa la fine del 1800 e lentamente decrescere fino a circa il 1930 per mutarsi sostanzialmente dal 1930 ai nostri giorni. Lo sviluppo non è inteso solamente in senso proprio, ma anche nel senso che il romanzo assorbe elementi che appartengono all'epica, alla poesia, al teatro, alla filosofia, alla storia, alla saggistica. È da notare però che fino ad un certo momento la distinzione tra romanzo epico e romanzo storico o tra romanzo poetico e romanzo filosofico è abbastanza chiara: una struttura narrativa conteneva un genere diverso ma non vari generi diversi.

Nel periodo tra le due guerre invece si nota la tendenza sempre piú frequente di mescolare i vari generi nella struttura narrativa cosí che il romanzo viene ad essere — come osserva lo Albérès — « une oeuvre poétique, allégorique, épique, mystique, qui se sert de la forme du roman ». ¹⁹⁾ Le cose si faranno ancora piú complesse quando il romanzo perderà anche la sua struttura prendendo via via la struttura poetica, storica, narrativa.

Si tratta ora di concentrare l'attenzione sui due elementi fondamentali che caratterizzano la narrativa dell'« entre-deux-guerres » e di vedere quali dimensioni essi prendono nei differenti romanzieri in generale. Gli elementi sono, come già si è visto in precedenza, il senso della *dinamica* e il senso dell'*uomo*. La dinamica sostituisce, in un certo qual modo, l'ironia *fin de siècle*. Anatole France *guarda* uomini e cose e sorride. L'ironia acquista sfumature diverse: può divenire sarcasmo, humeur rosa e nero. Pensiamo a Jarry, a Lautréamont, a Max Jacob. La visione di un Saint-Exupéry è, se mai, tendente all'allegoria, ma non all'ironia. L'allegoria è sovrapposizione di forme diverse, quindi strettamente collegata alla dinamica. Tutto si muove, tutto è in atto nei romanzi di Montherlant, di Malraux, di Bernanos stesso. Lo Albérès vede la fonte di questa vitalità in Stendhal dove, egli osserva, i protagonisti sono spinti ad agire dal di dentro ed escono quasi da se stessi, oltrepassando i limiti dell'umano, disincarnandosi, facendosi una specie di idea pura, staccata dal corpo.

In realtà non si tratta di fonte. Julien Sorel è la creazione di un autore,

ma è anche il frutto di un determinato momento storico e letterario. E così ne è degli eroi di Malraux e di altri narratori. La loro vitalità, questa tensione che li porta ad agire, non viene solo dal di dentro di essi, ma dal di fuori. Su di essi pesano anche determinate circostanze, che ne modellano i gesti, ne articolano le parole, i silenzi, tutto il loro comportamento. Essi agiscono ma nello stesso tempo reagiscono ad un mondo che subiscono in parte, e in parte rifiutano, scavandosi così apparentemente da soli il loro cammino, ma in realtà camminando assieme ad altri. L'azione così, preparata da due forze che convergono in essa, aderisce strettamente sia al protagonista, sia al tempo esterno nel quale il protagonista si muove. L'uomo evade da se stesso, ma non evade dal reale.

L'azione si fa mezzo, strumento per sfuggire all'inquietudine. Difficile stabilirne la dimensione: essa è *ricordo* per Proust, *conoscenza* per Valéry, *veggenza* per Rimbaud, *angoscia* per Baudelaire, *fervore* per Gide. Si tratta sempre di una dinamica anche se con aspetti profondamente diversi e talvolta divergenti.

Il Barjon nota appunto che Gide e Saint-Exupéry si accomunano nella *ferveur*: ma mentre per Gide il fervore è lo slancio vitale, di colore nietschiano che tende a scardinare l'uomo da ogni valore tradizionale, da ogni schema, per Saint-Exupéry il fervore è lo slancio vitale di colore bergsonianesimo che anima lo schema, la struttura, il cerimoniale, impedendo così all'uomo di essere la vittima del formalismo ma non facendolo cadere nella schiavitù della licenza e dell'anarchia.

Quindi, come ben si vede, un'unica parola può significare indirizzi ben diversi, portando o alla distruzione totale di ogni legge, o ad una ricostruzione, ad una ricreazione dello spirito della legge. Nota sempre il Barjon che il fervore gidiano trascina ad un egotismo estremo, ad un io senza radice, allo specchio di Narciso *mentre* il fervore saintexuperiano trascina al superamento di sé, ad un io radicato nel gruppo familiare, sociale, religioso, ad un tentativo di dialogo con gli altri e con l'Uomo.

Mentre il fervore gidiano va verso l'atto gratuito, il fervore saintexuperiano va verso il *servizio*. Sempre il Barjon mette in luce la lunga genesi di questa parola, che acquista solo nel mondo moderno la sua pienezza, e il suo riscatto. L'antagonismo tra servo e padrone che per lungo tempo non ha trovato risoluzione, o, meglio, ha dato luogo all'odio di classe, trova oggi una specie di comodo compromesso: tutti servono, perché il vero padrone non è tanto il singolo, quanto la collettività, la comunità. L'equilibrio tra il disprezzo estremo (schiavo) e l'idolatria (re) si può fare solo in un senso: mettendo cioè al di fuori del servo e del padrone l'oggetto del servizio. Non si serve più il singolo e neppure un gruppo di singoli, ma l'*idea*, cioè il bene che ne deriva e a colui che serve e a colui che è servito. Il rapporto non è più dunque tra servo e padrone, ma tra servo (tutta l'umanità deve servire) e

l'*idea* che può prendere denominazioni diverse e caratteri diversi a seconda della visione personale dello scrittore. Nell'*idea* perciò vi può essere una specie d'incarnazione di Dio, dello Stato, dell'Uomo. È appunto questo mettere l'oggetto del servizio al di fuori del singolo che costringe il singolo a realizzarlo fuori di se stesso. Servire è dunque camminare. Il senso del cammino moderno non ha nulla di diverso, essenzialmente, dall'antico pellegrinare. Ma esso prende sempre la direzione dell'uomo singolo che spesso lo traccia da sé. Il Barjon nota che questi vari cammini sono « autant de vues particulières, autant de mondes différents, opposés parfois, selon le tempérament de l'homme, l'étendue de ses horizons intellectuels ou spirituels, et les circonstances qui du dehors ont influé sur sa réflexion ». ²⁰⁾

Così Duhamel prenderà la strada della saggezza, Montherlant, la strada dell'alternanza, Camus la strada dell'assurdo, dell'angoscia esistenziale.

Abbiamo detto che l'altro elemento fondamentale della narrativa di questa decade 1930-1940 è il senso dell'uomo. Attraverso la dinamica che diventa servizio, cioè attraverso l'inserimento totale dell'uomo nella realtà attuale, lo scrittore si porta logicamente a considerare la scala dei valori umani.

Si parla spesso di un certo *umanesimo* a proposito della narrativa di questo periodo. Bisogna vedere che cosa significa questo umanesimo, quali ne sono gli aspetti e come esso si presenta nel romanzo. È interessante leggere l'articolo dello Albérès. ²¹⁾ Egli osserva in una breve sintesi la lunga evoluzione dell'umanesimo, dal medioevo ai nostri giorni. L'umanesimo medioevale consiste nella contemplazione di Dio nell'uomo. Dio è centro dell'universo e l'uomo è considerato unicamente in rapporto all'ente supremo, di cui è immagine. L'umanesimo rinascimentale tende a contemplare l'uomo nell'universo; anche se ancora l'universo è l'*opus Dei*, cioè la creazione perfetta di un ente perfetto, è l'uomo che è centro dell'universo e non più Dio. Verso il 1600 l'umanesimo consiste unicamente nello studio dell'uomo. Dio e l'universo non sono che i due estremi che stabiliscono la struttura. Cioè spirito e materia si fanno unità nell'uomo, armonia, equilibrio. Nel 1700 lo spirito di critica ha il sopravvento, e ci troviamo davanti ad un umanesimo che vuole ridare all'uomo una dimensione puramente umana strappandolo da ogni struttura metafisica e cercando di liberarlo dal rigido dogmatismo. Vi è poi l'umanesimo romantico che vuole ritrovare con l'idealizzazione dei valori sentimentali Dio e la natura ma vi riesce male perché lo spirito critico è sempre in agguato. In genere l'umanesimo romantico ripropone il problema dell'uomo e delle sue strutture. Col XX secolo le cose non mutano, solo che pesa su di esso tutto il passato. Maestri di questo umanesimo possono essere considerati il Bergson e Teilhard de Chardin. Si tratta di un umanesimo che va alla ricerca delle reali dimensioni dell'uomo e le vede in una prospettiva nella quale c'è posto e per Dio e per l'universo e per le varie strutture sociali, ma tutto è visto in fusione, in movimento. Dice lo Albérès che l'umanesimo

del XX secolo porta in sé « l'élan de vie qui traverse la matière »²²⁾ e una « aventure cosmique menée par un magnétisme spirituel ».²³⁾

Si tratta di un « humanisme total »²⁴⁾ che prende spesso un tono polemico là dove esso vorrà affrancare l'uomo dall'asservimento del singolo alla massa, o dove al contrario vorrà liberare l'uomo dall'egoismo borghese o dall'eccessivo individualismo. Pierre Henri Simon fa dell'umanesimo moderno anche un problema di linguaggio e di stile. « Avec chaque artiste — dice — apparaît une nouvelle façon de voir le monde, donc une nouvelle palette pour le peindre et une nouvelle grammaire pour en parler. »²⁵⁾ Lo stile diventa un effetto della nuova visione dell'uomo. « C'est la vision qui fait le style. »²⁶⁾ Il critico nota che spesso si crede che basti complicare il linguaggio e lo stile per rinnovare la narrativa, mentre invece ciò non porta che ad una involuzione del linguaggio. « Le véritable esprit de nouveauté — continua il Simon — serait de cultiver la sincérité de la vision pour trouver l'authenticité du style. »²⁷⁾ Ecco perché egli vede l'umanesimo moderno definirsi e concretarsi nello sforzo di « tirer de cette masse un visage spirituel »,²⁸⁾ di riconoscere all'uomo un posto ben definito nell'universo e a considerarne le funzioni.²⁹⁾

Sempre il Simon distingue l'umanesimo della narrativa moderna in due grandi rami: l'umanesimo cristiano che si appoggia sull'idea religiosa di Dio quale essa è presentata dal dogma, e l'umanesimo laico che si appoggia unicamente sull'uomo a prescindere da ogni elemento metafisico. Al primo ramo appartengono Bernanos, Claudel, Mauriac.³⁰⁾ L'umanesimo laico, a sua volta, si distingue in umanesimo borghese quale lo troviamo in Gide, Duhamel, Camus, Romain, Rolland, Larbaud, Green; in umanesimo marxista di cui gli esponenti principali sono Malraux e Sartre. Anche Saint-Exupéry appartiene al primo gruppo dell'umanesimo laico. Tutti questi romanzieri davanti a certi avvenimenti storici quali possono essere la guerra, l'oppressione, il disordine, la miseria, l'ingiustizia, protestano. La protesta, anche se è fatta in modo diverso, è però sempre improntata ad un certo ideale, in nome dell'ordine, della pace, del benessere, della giustizia, tutti valori che possono ridare all'uomo la sua dignità perduta.

Anche i più estremisti, se rifiutano il mondo borghese, lo rifiutano in nome di una utopistica realtà costruita su di una visione pura e oggettiva. Essi sono, in fondo, dei mistici in quanto danno alle loro idee una forza assoluta, che oltrepassa i limiti delle possibilità umane. Viene osservato che tale atteggiamento di protesta in nome dell'Uomo, assume fino al 1930 un carattere prevalentemente letterario. È a partire da questo momento che la storia prevale sulla letteratura e costituisce il fondo reale e oggettivo della narrativa. Abbiamo già visto quali sono gli avvenimenti storici di questo periodo (1936, guerra di Spagna - 1939, seconda guerra mondiale - Estremo Oriente: Hiroshima). Troviamo questo sfondo storico nei romanzi di Malraux, di Saint-

Exupéry. Pessimismo e fede si alternano così in questi romanzieri. Ognuno di essi vede l'uomo ideale a modo suo e gli dà le dimensioni del suo spirito e dell'ora da lui vissuta.

Anche però se l'umanesimo si sfaccetta nelle differenti epoche e nei vari scrittori prendendo dimensioni diverse, vi è pur sempre un atteggiamento essenziale e monocoloro, « ce qui implique — avverte il Simon — une confiance dans la nature rationnelle de l'homme. Par cette confiance primordiale, l'humaniste, même le plus clairvoyant, le plus inclin au scepticisme et à l'amertume, neutralise les toxines du pessimisme intégral: si large qu'il aperçoive la zone du désordre, du hasard, du malheur, il croit à la possibilité, pour un être qui pense et qui veut, de créer autour de lui une cercle d'harmonie, de raison et de paix: il fait un certain fond sur la sagesse et sur le bonheur relatif qui en résulte ». ³¹⁾

Quindi, ripetiamo, anche se ogni epoca e ogni scrittore danno all'umanesimo il loro volto e la loro impronta, ci accordiamo col Simon là dove il critico afferma: « Le véritable humanisme n'est ni une formule close sur une expérience limitée, ni un vague milieu sans définitions intellectuelles et morales; l'humanisme est pour chaque époque et pour chaque culture, la somme des expériences et des réflexions qui donnent à l'homme ce sans quoi il ne peut y avoir ni littérature, ni art, ni société, ni civilisation, ni idée positive de la dignité de son essence et du sens de sa vie ». ³²⁾

Il critico si chiede e ci chiede se è possibile ancora parlare di umanesimo nella narrativa in genere. « L'humanisme est-il dépassé? » ³³⁾ Bisogna rispondere a partire da una premessa: il punto di partenza può essere la considerazione di un umanesimo fonte inesauribile di principi e allora certamente dobbiamo dire l'umanesimo di questo tipo è superato. Ma se il punto di partenza è di considerare l'umanesimo come una perenne ricerca del senso dell'uomo e della sua dimensione nel tempo, allora possiamo dire che l'umanesimo è sempre valido e la narrativa che da esso trae ispirazione può essere il campo di nuove esperienze letterarie e umane. È quindi necessario « moderniser l'humanisme » ³⁴⁾ cioè rimodellarlo sull'uomo di oggi, sulla cultura odierna e sulla problematica attuale.

Come si è parlato di una crisi del romanzo si può parlare di una crisi dell'umanesimo. ³⁵⁾ Micheline Tison-Braun afferma che alla fine del XX secolo la letteratura diviene « la cassandre du siècle ». ³⁶⁾ Lo possiamo ripetere anche per la narrativa del periodo dell'« entre-deux-guerres ».

Jean Onimus analizzando lo stesso problema, osserva che la crisi dell'umanesimo nella letteratura contemporanea, va vista nella dimensione diversa che viene data all'uomo nell'universo. « L'homme du XIX siècle — dice il critico — croyait encore se *situer* dans l'univers: il s'y sentait à sa place, la première » ³⁷⁾ mentre l'uomo del XX secolo non trova più posto né per sé né per gli altri. « C'est un homme qui touche l'angoisse pascalienne et qui

s'est brusquement senti égaré dans ce petit canton de un univers — égaré, c'est-à-dire convaincu qu'il y a un autre sens au monde, un sens que les hommes ont oublié, mais que lui sait exister quelque part. »³⁸⁾

Il XX secolo riporta dunque l'uomo alla solitudine del « roseau pensant » e ad una solitudine resa più dura dal fatto che, quando sono eliminati dall'orizzonte umano i valori soprannaturali, essa si presenta senza una possibilità di catarsi.³⁹⁾ Il critico osserva però che questa lenta evoluzione dell'umanesimo dall'uomo misura di tutte le cose all'uomo perduto fra le cose, è fatalmente posta già dall'uomo rinascimentale per cui l'umanesimo è « l'entreprise prométhéenne par laquelle l'homme tente de s'accomplir lui-même, de se suffire à soi-même par ses seules forces ». ⁴⁰⁾

Sarebbe certo interessante vedere *come* il senso dell'uomo si sfaccetta nei diversi scrittori, e in modo particolare nei romanzieri, del periodo che è oggetto del nostro studio. Onde evitare però un'eccessiva analisi che impedirebbe poi una prospettiva sintetica dell'insieme, preferiamo considerare gli aspetti fondamentali di questo umanesimo in quattro romanzieri: Montherlant, Malraux, Saint-Exupéry, Bernanos. L'opera di Malraux⁴¹⁾ trova proprio la sua unità essenziale, come osserva lo Hoffman in questo senso dell'uomo che si presenta sotto molteplici aspetti, uno dei quali, fondamentale, è la lotta dell'uomo col destino. « C'est là — osserva lo Hoffman — que se trouve l'unité de l'oeuvre, sa continuité à travers les formes multiples qu'elle a pu revêtir. »⁴²⁾ Il critico osserva inoltre che questa lotta ingaggiata dall'uomo contro il fato, si sviluppa su fronti diversi: all'interno dell'uomo stesso, nell'universo che lo circonda, nella storia che diventa l'incarnazione del destino medesimo. Questi tre aspetti di questo dibattito immane, divengono tre momenti attraverso i quali l'uomo prende gradualmente coscienza di se stesso. « D'abord — osserva sempre lo Hoffman — ce que nous appelons la révolte métaphysique: l'affirmation absolue de l'homme contre le Destin; puis l'humanisme révolutionnaire qui oppose au Destin une action dans laquelle l'homme lutte pour des valeurs et transforme le monde; enfin la création artistique par laquelle l'humanité oppose au Destin le geste créateur qui transcende la condition humaine. »⁴³⁾

L'umanesimo di Malraux è definito tragico perché appunto l'uomo domina il suo destino non di fatto ma solo attraverso la coscienza che egli acquista dell'impossibilità di liberarsi dalle sue strettoie. « Prenant appui sur une analyse de la condition humaine telle qu'elle apparaît à l'homme du XXe siècle que la mort de Dieu et la mort de l'homme ont arraché à la "distraction métaphysique", Malraux ne voit en l'homme qu'un vain accident emporté par l'histoire. Mais la lucidité même qui l'éclaire sur son absurdité, lui signifie aussi que l'absurde n'est pas le tout de l'homme. L'homme ne pourra jamais ne pas être mortel, infirmé dans sa solitude [...] L'oeuvre de Malraux, dans son commencement comme dans son développement, naît de cette tension

de l'homme entre le poids de sa condition d'homme et sa volonté d'être avec plénitude, hors d'atteinte du Destin.»⁴⁴⁾

Diverso è l'atteggiamento della narrativa di Montherlant.⁴⁵⁾ Viene notato come il senso dell'uomo pur proiettandosi verso la Rinascenza, cioè verso il momento storico in cui l'uomo è il centro dell'universo, ritorna poi al romanziero filtrato e spogliato di tutti gli elementi che costituiscono l'ossatura dell'umanesimo classico e ridotto quindi ad una specie di anti-umanesimo. «Anti-humaniste — dice il Simon — sinon dans son esprit, au moins dans l'excès de ses paradoxes; une morale de la violence qui rejoint si aisément et si tôt les délires de l'âme, les mysticismes modernes de la terre et de la race. Anti-humaniste, un paganisme qui se perd dans la glorification de l'irrationnel, dans un panthéisme élémentaire [...] Anti-humaniste, une morale de la qualité qui doit plus aux appels mal sûrs de l'instinct qu'aux pouvoirs de l'intelligence, et une morale du service toute autre raison que l'amour-propre. Anti-humaniste, enfin, une forme de christianisme qui, refusant d'être une tension entre la nature et la grâce, pousse à l'extrême la malédiction du monde et l'exigence impérieuse de la croix, pour établir le saint dans l'exception glorieuse de sa prouesse spirituelle, plus pris d'orgueil que de charité, et méprisant en Dieu au lieu d'aimer en Dieu.»⁴⁶⁾

Montherlant ci dimostra come non è possibile ambientare il vecchio umanesimo rinascimentale nel nostro tempo. Bernanos⁴⁷⁾ a sua volta ci dimostra come riesce difficile conciliare l'umanesimo classico con l'uomo. Si potrebbe, a uno sguardo superficiale vedere i due romanzieri in antitesi. In realtà essi lo sono meno di quello che si possa credere, per quello che riguarda il senso dell'uomo. Sotto un certo profilo, anche Bernanos è anti-umanista. Il problema del male, che è il centro della narrativa bernanosiana, mette in rilievo la corruzione dell'uomo non tanto in relazione a se stessa, quanto in relazione alla potenza del Male. «Il est notable que, — dice il Simon — sur ce point, d'ailleurs essentiel, de sa pensée, Bernanos se trouve en opposition flagrante avec l'humanisme. L'humaniste, qu'il soit laïque ou chrétien, et même si sa clairvoyance l'incline au pessimisme, fait cependant confiance au fond de la nature: il pense, avec Platon, que, si l'homme fait le mal, c'est par ignorance du bien, ou par erreur de jugement, ou par faiblesse, mais non par malignité intime, car il est conforme à la loi de son être d'aller vers la plénitude de l'être, dont le mal est la négation. Telle n'est pas la vue de Bernanos: pour lui l'homme a l'instinct du mal, il ressent directement l'appel du vide, et la nature ne peut rien fonder sans la grâce.»⁴⁸⁾ Ma mentre la fortezza dell'uomo di Montherlant si sfalda nel nulla, la debolezza dell'uomo di Bernanos si sfalda nella granitica fortezza del Cristo che ha redento con la sua grazia l'uomo avvinto dal male. «Le miracle de Bernanos, c'est que, cette épaisseur d'ombres, non pas froides mais brûlantes de la respiration de Satan, une lumière secrète les éclaire, une fraîcheur d'innocence les exorcise. La puissance

du mal nous enveloppe et nous pénètre, et le Christ n'a pas fini de saigner sur sa croix. »⁴⁹⁾

Così accanto all'umanesimo tragico di Malraux e allo pseudo-umanesimo di Montherlant, Bernanos ci presenta un umanesimo carico di *pathos* altamente drammatico, quello cioè di un'umanità contesa tra il Bene e il Male: « A la conception de l'homme limité et incapable de sortir de ses limites dans le monde absurde où il ne peut trouver sa justification, Bernanos oppose un homme déchiré par deux grandes forces que se battent dans son corps ». ⁵⁰⁾

Quando il Male trionfa l'uomo diventa un vero « noeud de vipères » difficile a essere sciolto dall'uomo stesso. Quando il Bene trionfa l'uomo diventa la dimora di quella « Joie » che fa di Chantal una delle eroine più splendide della narrativa moderna. « Chaque homme — conclude l'Albérès, — repète, s'il y consent, cette agonie qui fut un mythe ou un Dieu, mais qui signifie aussi que le drame humain dépasse son acteur. » ⁵¹⁾

L'umanesimo di Saint-Exupéry ⁵²⁾ rimane fortemente ancorato ad una certa visione poetica della realtà e, pur sforzandosi di aderire al concreto, ci porta sempre ad una costruzione ideale che manca di ogni supporto filosofico e metafisico. Dice il Rousseaux che l'umanesimo saintexuperiano è quello di un « poète de la pensée ». ⁵³⁾ Questa affermazione ci sembra troppo povera. Il senso dell'uomo è ricchissimo e vitale nello scrittore ed è appunto ciò che dà al suo umanesimo una nota personale e delicatamente umana. I due critici che hanno meglio messo in luce l'umanesimo dello scrittore aviatore sono il Losic e la Crane. Il Losic vede l'umanesimo saintexuperiano evolversi attraverso tre momenti: il momento dell'azione, il momento delle relazioni umane, e il momento dello spirito. L'azione tende a modellare l'uomo attraverso il mestiere e di farlo coscienza. Prendendo coscienza di sé, l'uomo si volge agli altri uomini. La vita dello spirito comincia quando l'uomo sa cogliere l'essenziale. « La grandeur de l'homme exupérien est portée au maximum, nous dirions même qu'elle est idéalisée. » ⁵⁴⁾

Secondo il Losic ciò che costituisce il pregio dell'umanesimo saintexuperiano è che esso non si appoggia su alcuna forza soprannaturale: « Mais son mérite est qu'elle [la grandezza dell'uomo] ne vient d'aucune force surnaturelle: elle se trouve tout simplement à l'intérieur de tout homme d'où elle se dirige progressivement vers l'éternel ». ⁵⁵⁾ L'umanesimo saintexuperiano trova la sua espressione più completa nell'opera della Crane. ⁵⁶⁾ Secondo essa l'umanesimo dello scrittore trova le sue radici più profonde nell'uomo stesso ma si matura storicamente negli anni della seconda guerra mondiale quando cioè l'autore affronta un umanesimo che si fonda sulla vita dello spirito, proponendo come soluzione al destino dell'uomo lo sviluppo dell'essere, il passaggio cioè dall'individuo all'uomo, passaggio che si attua lentamente attraverso tappe di cui i vari libri dello scrittore sono l'espressione più tangibile: il servizio, gli scambi umani, il primato dello spirito, l'ordine e le gerarchie e,

infine, la trascendenza in Dio. Per la Crane il Dio di Saint-Exupéry si trova al sommo della piramide, ma rimane nel vago e nell'incerto. Roger Pons, a sua volta, vede nello scrittore un « humanisme de service »⁵⁷⁾ strutturato dalla coscienza che « l'homme grandit en s'incorporant à tout plus grand que lui, en se donnant dans la patience ou l'exaltation, dans l'humilité et le sacrifice »⁵⁸⁾ ma che ci lascia « plus tourmentés de questions que lestés de certitudes ».⁵⁹⁾

Ognuno di questi narratori, come vediamo, diventa lo scultore di un uomo ideale e di un'umanità ideale che vivono solo in essi e si chiudono perciò in un'esperienza personale e teorica. Il senso dell'uomo quindi non va valutato nel singolo ma nell'insieme della narrativa. Solo in questo modo *Mosè* può rispondere alla sfida di Michelangelo.

MARIA LAURA ARCANGELI MARENZI

- ¹⁾ M. RAIMOND, *La Crise du roman*, Paris, Corti, 1966.
²⁾ *Ibidem*, p. 261.
³⁾ M. RAIMOND, *op. cit.*, p. 375.
⁴⁾ *Ibidem*, pp. 413-433.
⁵⁾ *Ibidem*, pp. 434-444.
⁶⁾ M. RAIMOND, *op. cit.*, p. 413.
⁷⁾ M. RAIMOND, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Colin, 1967.
⁸⁾ *Ibidem*, p. 180.
⁹⁾ BRASILLACH, *Guerre et roman dans l'entre-deux-guerres*, « Revue des sciences humaines », Janvier-Mars, 1963, pp. 77-95.
¹⁰⁾ *Ibidem*, p. 84.
¹¹⁾ M. RAIMOND, *Le roman depuis la Révolution*, p. 180.
¹²⁾ *Ibidem*, p. 181.
¹³⁾ Vedi: J. MAJALUT, J.M. NIVAT, CH. GERONIMI, *Littérature de notre temps*, Tournai, Casterman, 1966, pp. 115-219.
¹⁴⁾ J. COCTEAU, *La difficulté d'être*, Paris, Morihien, 1947.
¹⁵⁾ R.M. ALBÉRÈS, *Bilan du XX^e siècle*, Paris, Aubrer, 1956, p. 19.
¹⁶⁾ *Ibidem*, p. 32.
¹⁷⁾ *Le Monde contemporain* par J. BOUILLON, P. SORLIN, J. RUDEL, Paris, Bordas, 1965, coll. d'Histoire dirigée par L. Girard, p. 153.
¹⁸⁾ *Ibidem*, p. 113.
¹⁹⁾ M. ALBÉRÈS, *L'Histoire du roman moderne*, Paris, A. Michel, 1962, p. 218.
²⁰⁾ L. BARJON, *Mondes d'écrivains destinées d'hommes*, Tournai, Casterman, 1960, p. 9.
²¹⁾ R.M. ALBÉRÈS, *Leçons pour les hommes d'aujourd'hui*, dans *Saint-Exupéry*, coll. « Génies et réalités », Paris, Hachette, 1963, pp. 157-176.
²²⁾ *Ibidem*, p. 168.
²³⁾ *Ibidem*, p. 168.
²⁴⁾ *Ibidem*, p. 171.
²⁵⁾ P.H. SIMON, *Langage et destin*, Paris, La Renaissance du livre, 1966, p. 35.
²⁶⁾ *Ibidem*.
²⁷⁾ *Ibidem*.
²⁸⁾ *Ibidem*, p. 47.
²⁹⁾ P.H. SIMON, *L'homme en procès*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950, p. 8.
³⁰⁾ Ricordiamo solo alcuni romanzieri.
³¹⁾ P.H. SIMON, *L'homme en procès*, p. 25.
³²⁾ *Ibidem*, p. 27.
³³⁾ *Ibidem*, p. 113.

- ³⁴⁾ *Ibidem*, p. 122.
- ³⁵⁾ *La crise de l'humanisme*, Paris, Nizet, 1958, vol. I. Lo studio considera solo il periodo che va dal 1890 al 1914. Il II volume non è ancora stato pubblicato.
- ³⁶⁾ *Ibidem*, p. 19.
- ³⁷⁾ J. ONIMUS, *Face au monde actuel*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1962, p. 49.
- ³⁸⁾ *Ibidem*, p. 81.
- ³⁹⁾ « Notre humanisme a coupé tous les ponts et la conscience, terriblement et douloureusement éveillée, erre dans une nuit sans étoiles », *ibidem*, p. 53.
 « Un humanisme, cette fois, pleinement lucide, nous révèle un être dépouillé de toutes ses illusions, nu, absurdement jeté dans une histoire sans perspectives », *ibidem*, p. 52.
 « L'humanisme croit aménager le bonheur en développant immensément l'avoir, et c'est l'être alors qui se trouble, s'angoisse et parfois se détériore sans espoir. Lorsque l'humanisme est assez lucide pour comprendre qu'il n'achevera jamais l'homme, que tout ce qu'il apporte d'un côté risque de le mutiler de l'autre, cet humanisme cesse brusquement de triompher et se transforme en une sorte de rage. L'impatience des limites qui lui donne le branle ne s'éteint pas mais devient une fureur, celle qu'éprouve le prisonnier contre les barreaux qui l'enferment », *ibidem*, pp. 51-52.
- ⁴⁰⁾ *Ibidem*, p. 49.
- ⁴¹⁾ Ricordiamo: *Les Conquérants* (1928), *La voie Royale* (1930), *La condition humaine* (1933), *L'Espoir* (1937).
- ⁴²⁾ J. HOFFMAN, *L'humanisme de Malraux*, Paris, Klincksieck, 1963, p. VII.
- ⁴³⁾ *Ibidem*, p. IX.
- ⁴⁴⁾ *Ibidem*, pp. 367-368.
- ⁴⁵⁾ Si tratta della narrativa compresa nel periodo tra le due guerre: *Le Songe* (1922), *Les Bestiaires* (1926), *Les Célibataires* (1934), *Jeune Filles* (1936-39).
- ⁴⁶⁾ P.H. SIMON, *Procès du héros*, Paris, Seuil, 1950, p. 105. Vedi anche: P.H. SIMON, *Témoins de l'homme*, Paris, Colin, 1951, pp. 94-111; « Former des individus "maîtres d'eux-mêmes", absolument autonomes, forts par les muscles, le courage et la volonté: en somme accomplir la plainte humaine dans la plénitude de ses dons et de sa beauté, tel a été presque uniquement l'objectif de Montherlant », *ibidem*, p. 100.
- ⁴⁷⁾ Accenniamo ad alcuni romanzi di Bernanos: *Sous le soleil de Satan* (1926), *La Joie* (1929), *Le journal d'un Curé de campagne* (1936).
- ⁴⁸⁾ P.H. SIMON, *Témoins d'hommes*, Paris, Colin, 1951, p. 122.
- ⁴⁹⁾ *Ibidem*, p. 131.
- ⁵⁰⁾ P.H. SIMON, *Procès du héros*, Paris, Seuil, 1950 p. 112.
- ⁵¹⁾ *Ibidem*, p. 117.
- ⁵²⁾ *Courrier Sud* (1928), *Vol de nuit* (1931), *Terre des hommes* (1939), *Pilote de guerre* (1942), *Lettre à un otage* (1943), *Le petit prince* (1943), *Citadelle* (1948, postuma).
- ⁵³⁾ S. LOSIC, *L'idéal humain de Saint-Exupéry*, Paris, Nizet, 1965, p. 7.
- ⁵⁴⁾ *Ibidem*.
- ⁵⁵⁾ *Ibidem*.
- ⁵⁶⁾ H.E. CRANE, *L'humanisme dans l'oeuvre de Saint-Exupéry*, Evanston, Illinois, 1957.
- ⁵⁷⁾ R. PONS, *Saint-Exupéry architecte de l'homme*, « La vie intellectuelle », marzo 1954, p. 51.
- ⁵⁸⁾ *Ibidem*, p. 59.
- ⁵⁹⁾ *Ibidem*, p. 65.

LISTA DELLE FREQUENZE E INDICE ALFABETICO
DEL LESSICO
DI O. E. MANDEL'STAM IN КАМЕНЬ [PIETRA]

Petra Petro

Giustificazione del lavoro

L'utilità delle liste di frequenze costruite sul lessico di un poeta è ovviamente legata alle finalità del loro impiego. Trattandosi, come in questo caso, di una breve raccolta poetica di Mandel'stam (*Pietra*), e cioè di una ricerca condotta su di una quantità lessicale estremamente limitata, è necessario escludere in partenza l'utilizzazione di questo lavoro per una indagine di linguistica statistica,¹⁾ e calcolare, all'opposto, la possibilità di un suo impiego ai fini di una descrizione stilistica del testo.

Per questa ragione si è ritenuto opportuno procedere ad un tipo di lemmatizzazione che si differenzia da quella usuale delle registrazioni lessicografiche (seguita invece da F. MALIŘ, in *Rusko-český slovník nejdůležitějších slov pro četbu sovětského tisku*, Praha, 1951; da H.H. JOSSELYN, in *The Russian Word Count*, Detroit 1953; da Э.А. ШТЕЙНФЕЛЬДТ in *Частотный словарь современного русского литературного языка*, Таллин, 1963 e da N.P. VAKAR in *A Word Count of Spoken Russian*, Ohio, 1966).²⁾

Lo scopo che si è tenuto presente è stato quello di registrare, pur in un lavoro di impersonale classificazione, quegli elementi lessicali, differenziati da un possibile valore connotativo, che potrebbero rivelarsi come una spia dell'operazione di personalizzazione linguistica perseguita da Mandel'stam.³⁾

Tuttavia, nel registrare queste eccedenze personali rispetto alla norma, si sono adottati accorgimenti tecnici tali da non impedire l'utilizzazione del presente lavoro per una eventuale analisi lessicale di tipo comparativo sulla base di classificazioni come quelle citate più sopra.

In questo senso la lista delle frequenze e l'indice alfabetico, qui sotto pubblicati, hanno un valore autonomo che giustifica la loro pubblicazione. Ma per quel che ci riguarda, si tratta soltanto di strumenti di lavoro che sono alla base di una ricerca sul lessico poetico di Mandel'stam da condurre al di fuori di una ambiziosa e sovente illusoria quantificazione linguistica dei procedimenti personalizzanti (stilistici).

Criteria

1. Il lavoro è stato condotto sull'edizione americana: Osip Mandel'stam, *Collected Works in three volumes. Edited by Prof. G.P. Struve and B.A. Filipoff, I. Poetry. Second edition revised and expanded*, Washington, 1967,⁴⁾ che riproduce l'edizione completa (o meglio la piú completa) delle poesie di Mandel'stam e in cui la raccolta *Pietra* occupa le pagine 3-51. In tale edizione le poesie di *Pietra* sono contrassegnate numericamente da 1 a 81. A questa numerazione fa riferimento l'indicazione dei luoghi posta a fianco delle frequenze relative ai *mots-forts*.

Il testo da noi seguito è quello che piú s'avvicina ad una edizione critica. Le lacune e le lezioni non sempre accettabili trovano una loro giustificazione nell'attuale incertezza delle fonti, nella frammentarietà d'informazione e nella mancanza di solidi lavori critici e filologici sull'attività poetica di Mandel'stam.⁵⁾

Per i criteri seguiti da Struve e Filipoff e per le varianti di *Pietra*, rispetto all'ultima edizione curata da Mandel'stam (О. Мандельштам, *Стихотворения. 1928, Лен., 1928*), si vedano le pp. 371-376, 405-426, 432 del volume da loro curato.

Nella lista delle frequenze e nell'indice alfabetico sono state registrate tutte le parole che compaiono nel testo, compresi i titoli delle composizioni. Sono stati omessi il titolo della raccolta, le dediche delle poesie nn. 35 e 42, l'epigrafe della poesia n. 43 (*Hier stehe ich - ich kann nicht anders* che del resto riappare in traduzione russa nel primo verso della stessa poesia) e naturalmente anche le date poste in calce ai componimenti. Non è stata registrata la composizione 58a. [вариант], variante della 58.⁶⁾

2. Si è considerata unità del testo (parola del testo) una qualsiasi sequenza di segni grafici delimitata da due spazi bianchi. Per segni grafici s'intendono le lettere dell'alfabeto cirillico, la lineetta quando congiunge due parole, le lettere dell'alfabeto latino (es. *credo* nella poesia n. 16), i numeri arabi (es. *1914*, titolo della poesia n. 70). Non sono stati tenuti in considerazione i segni d'interpunzione (, ; : . - ? !), le virgolette, i puntini di sospensione.

Nella lista delle frequenze le parole del testo compaiono nella forma lemmatizzata che hanno nei vocabolari. In generale si sono considerate parole autonome, con una voce propria, quelle che nei vocabolari hanno lemmi distinti.⁷⁾ Fanno eccezione a questa regola i nomi propri, le forme comparative e superlative sintetiche degli aggettivi e degli avverbi, i participi in funzione aggettivale, le parole composte con lineetta, che nella lista delle frequenze sono dati in voci indipendenti mentre nei vocabolari generalmente non hanno lemmi propri.

3. Nella composizione delle singole voci si sono seguiti i seguenti criteri:⁸⁾

a) I sostantivi sono dati al nominativo singolare; fanno eccezione i *pluralia tantum* e alcuni composti dell'autore per i quali varrà il nominativo plurale.

I vocativi sono registrati al nom. sing.:

Боже мой → Бог, → мой; Господи → Господь.

Le forme suppletive sono registrate al nom. sing.:

небеса → небо; прихожане → прихожанин; листья → лист.

I diminutivi e gli accrescitivi hanno voce propria.

I composti con la lineetta sono considerati una sola parola e hanno voce propria:
красавицы-графини → красавица-графиня.

b) Gli aggettivi sono dati al nom. masch. sing. della forma lunga (attributiva).

Tuttavia sono registrate anche le forme brevi (predicative) con la loro frequenza relativa, pur non comparando come un lemma autonomo (ma vedi *Norme per la lettura ecc.*, 3).

I diminutivi hanno voce propria.

Le forme di grado comparativo e superlativo (prefissali e suffissali) hanno voce propria:

прекраснее → прекраснее; тончайший → тончайший.

Gli aggettivi composti con lineetta si considerano una sola parola e hanno voce propria:

вечно-юный → вечно-юный.

Gli aggettivi sostantivati hanno voce propria:

прекрасное → прекрасное.

c) I numerali cardinali sono dati al nom. sing. o al nom. masch. sing. quando esistono forme distinte per il maschile, femminile e neutro:

одно → один; семью → семь.

Gli ordinali sono dati al nom. masch. sing.

d) I pronomi sono dati al nom. masch. sing.:

вся → весь; все → весь; наших → наш; тех → тот.

Fanno eccezione i pronomi personali:

я → я; мы → мы; ты → ты; вы → вы; он → он; она → она; оно → оно; они → они.

Le forme его, ее, их con valore possessivo hanno voce propria:

ее → ее; его → его; их → их.

I pronomi indeterminati, con particella congiunta da lineetta (-либо, -нибудь, -то) si considerano una sola parola e hanno voce propria:

какой-то → какой-то.

Le forme suppletive si registrano sotto la forma base (nom. sing.):

меня → я; ему → он.

Le congiunzioni composte da forme pronominali si sciolgono e vengono date nei loro singoli componenti:

потому что → потому, → что.

Le congiunzioni тем e чем (чем ... тем) vengono date nella forma del testo:

чем ... тем → чем, → тем.

e) Tutte le forme del verbo (infinito, forme personali, gerundi, participi) sono registrate sotto l'infinito (fa eccezione la forma есть che ha una voce propria). Le voci sotto la frequenza assoluta, registrata a fianco dell'infinito riporteranno la frequenza relativa delle varie forme verbali: personali, infinitive, participiali, gerundive (ma vedi *Norme per la lettura, ecc.*, 3).

Per conservare la doppia natura del participio russo (aggettivale e verbale) è stata

considerata la sua funzione specifica nel testo. Il participio è stato registrato come verbo quando « regge » parole dipendenti:

звук [...] плода, сорвавшегося с дерева → сорваться;

кто, смиливший грубы пыл → смирить;

глаз, подбитый в недрах ночи → подбить;

я не путник тот, мелькающий на выцветших листьях → мелькать.

I participi che non « reggono » altre parole, ma sono « retti » e concordano col sostantivo vengono dati in voci autonome al nom. masch. sing. come gli aggettivi:

трепещущая ласточка → трепещущий;

спящих слуг → спящий;

мелькающих стрел звон → мелькающий.

I participi sostantivati hanno voce propria.

Le forme suppletive si registrano sotto la forma dell'infinito:

шел → идти.

Le forme impersonali si registrano sotto la forma dell'infinito:

мне [...] суждено изведать → я, → судить, → изведать.

Gli imperativi si registrano sotto la forma dell'infinito, anche quando hanno la funzione di interiezioni.

Gli aspetti del verbo si considerano parole distinte con voci proprie.

Tutte le forme verbali con particella ся (sia pure con funzione riflessiva o passivante) hanno voce propria:

движется → двигаться.

Le forme пусть, пускай, хоть hanno voce propria.

Nei predicati composti ambedue le forme verbali vengono registrate sotto gli infiniti corrispondenti:

может быть → мочь, → быть; не хочет научить → не, → хотеть, → научить.

f) Gli avverbi, come tutte le parole non declinabili, sono registrati nella forma del testo.

Le forme comparative e superlative dell'avverbio hanno voce propria.

Gli avverbi composti con lineetta si considerano una sola parola e hanno voce propria.

по-крестьянски → по-крестьянски.

Le locuzioni avverbiali vengono sciolte e date nei loro singoli componenti.

Gli avverbi in funzione predicativa sono registrati assieme agli avverbi non predicativi, non dispongono cioè di una voce indipendente.

g) Le varianti fonetiche delle preposizioni sono registrate sotto la forma base:

безо → без; во → в; со → с; ко → к; надо → над.

h) Le congiunzioni composte vengono sciolte e date nei loro singoli componenti:

потому что → потому, → что.

Le congiunzioni doppie si considerano due parole:

ни ... ни → ни, → ни; то ... то → то, → то.

Le varianti fonetiche di чтоб e иль si registrano sotto la forma base (чтобы e или).

i) Le particelle che si trovano sempre congiunte con lineetta ad un'altra parola non si registrano in forma autonoma ma solo assieme alla parola cui sono legate.

Le varianti fonetiche delle particelle si registrano sotto la forma fondamentale:

ль → ли; ж → же; б → бы.

Le particelle не, нет e пусть, пускай si considerano parole autonome, ciascuna dotata di voce propria:

пусть → пусть; пускай → пускай.

l) Sono considerati nomi propri tutte le parole che nel testo compaiono con la lettera iniziale maiuscola. (Петр compare nel testo ora nel significato di Pietro il Grande [poesie nn. 45, 48], ora nel significato di San Pietro [poesia n. 43]). Fanno eccezione naturalmente, le maiuscole dopo punto fermo e dopo due punti e le maiuscole all'inizio del verso.

I nomi propri sono dati al nom. sing. (o pl. nel caso di *pluralia tantum*).

Le parole che compaiono nel testo ora in maiuscola, ora in minuscola sono registrate separatamente:

бог → бог; Бог → Бог; форум → форум; Форум → Форум.

Eccezione l'aggettivo божий:

Божий → божий.

I titoli delle opere, nomi di luogo, ecc. composti di due o più parole sono dati nelle loro singole componenti (ma vedi *Norme per la lettura ecc.*, 7):

4. Si è distinto fra *mots-forts e mots-outils*; ⁹⁾ i primi recano a fianco della frequenza l'indicazione dei luoghi in cui la parola occorre. Sono stati considerati *mots-forts* i sostantivi e le altre forme sostantivate, i nomi propri, gli aggettivi, i numerali, i verbi e gli avverbi. ¹⁰⁾

Norme per la lettura della lista delle frequenze e dell'indice alfabetico

1. Nella lista delle frequenze il primo numero alla sinistra indica il rango, seguono la voce (o lemma) e la frequenza. I *mots-forts* recano alla destra della frequenza le indicazioni dei luoghi (vale a dire delle poesie secondo la numerazione dell'edizione seguita).

2. All'interno del medesimo rango le parole sono ordinate alfabeticamente.

3. I lemmi degli aggettivi e dei verbi portano emarginate sotto la forma fondamentale (o voce della parola) altre forme.

Per gli aggettivi le forme emarginate sotto la forma lunga (voce della parola) designano la presenza di forme lunghe (indicate dalla forma lunga ripetuta) e brevi (indicate dalla forma breve al nom. masch. sing.).

Es.:

ВЫСОКИЙ	5
ВЫСОКИЙ	4
ВЫСОК	1

significa che l'aggettivo **высокий** occorre nel testo 5 volte, 4 nella forma lunga e 1 nella forma breve.

Quando la forma breve è riportata fra parentesi alla destra della voce s'intende che l'aggettivo occorre nel testo solo in forma breve.

Es.:

выноватый (-ат) 2

In assenza di altre forme emarginate (o fra parentesi) s'intende che la forma lunga della voce è anche la sola forma in cui l'aggettivo occorre nel testo.

Es.:

широкий 5

Per i verbi le forme emarginate sotto la forma dell'infinito (voce della parola) designano la presenza di altre forme verbali: personali (indicate dall'infinito ripetuto), infinitive (indicate dall'infinito ancora una volta ripetuto con un asterisco alla sua sinistra), participiali e gerundive.

Es.:

говорить	6
говорить	2
* говорить	2
говоривший	1
говоря	1

significa che il verbo **говорить** occorre 6 volte nel testo, 2 volte in forme personali (**говорить** emarginato), 2 volte all'infinito (***говорить**), 1 volta al participio passato attivo, 1 volta al gerundio presente.

Quando la voce della parola reca tra parentesi alla sua destra una terminazione particolare, si intende che il verbo occorre nel testo solo in quella forma particolare.

Es.:

миновать (-уя) 2

significa che il verbo **миновать** occorre 2 volte nel testo e sempre al gerundio presente.

In assenza di altre forme emarginate (o fra parentesi) s'intende che il verbo occorre nel testo solo in forme personali, o nel caso che l'infinito sia preceduto da asterisco solo in forme infinitive.

4. Le frequenze delle forme emarginate si sommano nella frequenza assoluta, che le precede, del lemma a cui appartengono (contrassegnata dalla sottolineatura).

5. Per quel che riguarda l'indicazione dei luoghi a fianco dei *mots-forts*, se il numero viene ripetuto 2 o più volte significa che la parola occorre nella medesima composizione poetica 2 o più volte; se il numero è in neretto significa che la parola si trova in rima; se il numero reca alla sua destra in alto un asterisco significa che la parola si trova nel titolo della poesia.

Es.:

ПОСОХ 5: 64 69* 69 69
69

significa che la parola *посох* occorre 5 volte nel testo, 1 nella poesia n. 64, 4 nella poesia n. 69 di cui 1 volta nel titolo (69*) e 1 volta in rima (69).

6. Le voci (lemmi) hanno l'iniziale minuscola. La maiuscola serve come contrassegno per i nomi propri. L'accento viene utilizzato solo per differenziare gli omografi:
ска́ла / скала́, за́мок / замо́к, есс.

7. Di fianco alla voce sono riportate, fra parentesi tonda, le seguenti indicazioni:

a) il significato o il genere grammaticale per distinguere gli omonimi:
как (союз);

b) le varianti fonetiche, se sono presenti nel testo, delle preposizioni, congiunzioni e particelle:
в (и во);

c) le varianti linguistiche, se sono presenti nel testo, dei nomi in *ие/ье*:
внимание (и -ье);

d) la presenza di alcune forme suppletive che si ritiene di dover segnalare:
небо (и небеса);

e) la presenza di forme in *ей* per i comparativi:
мрачнее (и -ей);

f) il rinvio alla stessa voce in maiuscolo e viceversa:
бог (см. тоже БОГ);

g) il rinvio alle forme comparative, superlative e sostantivate a partire dal grado positivo dell'aggettivo, ma non viceversa:
белый (см. тоже белее, белое);

h) il rinvio all'altra componente nelle parole che fanno parte di titoli, nomi di luogo, ecc.
Notre (— Dame).

8. Fra parentesi quadra sono date le forme originali di alcuni nomi propri traslitterati:
Эшер [Usher].

9. Nell'indice alfabetico delle parole il numero fra parentesi tonda alla destra della voce indica la frequenza. Ciò consente di trovare con facilità la stessa voce nella lista delle frequenze.

MARZIO MARZADURI

¹⁾ Per una informazione sui metodi e le direzioni d'indagine della linguistica statistica in Unione Sovietica si possono vedere: R. Abernathy, *Soviet Mathematical Linguistics in Current Trends in Linguistics. I. Soviet and East European Linguistics*, 2nd. ed., The Hague - Paris 1968 (il saggio di R. Abernathy è aggiornato fino al 1963); F. Papp, *Mathematical Linguistics in the Soviet Union*, The Hague - Paris, 1966; O.C. Ахманова, И.А. Мельчук, Е.В. Падучева, Р.М. Фрумкина, *О точных*

методах исследования языка, Москва, 1961 (in particolare il cap. V); Вопросы статистики речи (Материалы совещания), Ленинград, 1958; Р.Г. Пиотровский, Математическое языкознание, его перспективы, in «Вестник высшей школы», 6, 1964; Р.М. Фрумкина, Применение статистических методов в языкознании, in «Вопросы языкознания», 4, 1960; Р.М. Фрумкина, Статистические методы изучения лексики, Москва, 1964.

Fra i lavori più recenti si vedano: В.А. Москович, Статистика и семантика, Москва, 1969 (sull'impiego dei metodi statistici nella determinazione dei campi semantici) e la collettanea Статистика речи, Ленинград, 1968. Per le ricerche statistiche sul lessico di un poeta si vedano: Материалы к частотному словарю Пушкина, Москва, 1963; Р.М. Фрумкина, Статистическая структура лексики Пушкина, in «Вопросы языкознания», 3, 1960.

²) I lavori citati sono tutti vocabolari delle frequenze della lingua russa. A questi va aggiunto il *Vocabolario delle frequenze della lingua russa contemporanea* sul quale sta lavorando dal 1962 un collettivo di linguisti e filologi dell'Università di Leningrado. Una prima parte di tale vocabolario, comprendente le parole con frequenza superiore a 15, è apparsa in appendice a Л.Н. Засорина, Автоматизация и статистика в лексикографии, Ленинград, 1966. Per i criteri metodologici seguiti dai compilatori, oltre le prefazioni ai lavori citati (di particolare interesse quella di Н.Н. Josselson), si vedano: Н.Н. Josselson, *Lexicography and the Computer* in *To Honor Roman Jakobson*, II, The Hague-Paris, 1967, pp. 1046-1059; Р.М. Фрумкина, Некоторые вопросы методики составления частотных словарей, in «Машинный перевод и прикладная лингвистика», 2 (9), 1959; Р.М. Фрумкина, Некоторые практические рекомендации по составлению частотных словарей, in «Русский язык в национальной школе», 5, 1963; Р.М. Фрумкина и Э.А. Штейнфельдт, Статистические методы отбора лексики для словаря-минимума по русскому языку, in «Русский язык в национальной школе», 6, 1960; Л.И. Ешак и П.М. Алексеев, Э.А. Штейнфельдт: Частотный словарь современного русского литературного языка, in «Вопросы языкознания», 6, 1964; Л.Н. Засорина, Автоматизация и статистика в лексикографии, cit.

³) In questi ultimi anni in Unione Sovietica sono state annunciate e parzialmente pubblicate varie liste di frequenza di poeti (o di raccolte poetiche) costruite con fini non dissimili da questa, volte cioè ad una indagine più propriamente letteraria che linguistica. Fra queste segnaliamo i lavori di Ю.И. Левин, О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах, in Структурная типология языков, Москва, 1966, pp. 199-215 (una seconda parte di questo lavoro, dedicata al sistema degli aggettivi in Mandel'stam, dovrebbe apparire sull'«International Journal of Slavic Linguistics and Poetics»); Т.В. Цивьян, Материалы к поэтике Анны Ахматовой, in Труды по знаковым системам, III, Тарту, 1967, pp. 180-208; З.Г. Минц, Л.А. Аболдуева, О.А. Шишкина, Частотный словарь «Стихов о прекрасной даме» А. Блока и некоторые замечание о структуре цикла, ivi pp. 209-316.

⁴) Rispetto alla prima edizione (1964) la seconda da noi seguita reca circa 60 nuove composizioni poetiche ed ha un apparato filologico più ricco e preciso. Per quel che riguarda la raccolta *Pietra* le varianti si riducono all'anticipazione (1912 invece che 1913) della poesia *Мы напряженного молчанья не выносим*, che in questa edizione è contrassegnata col numero 40 (47 nella edizione del 1964); all'aggiunta di un verso alla poesia sopra citata (e precisamente il quarto della III strofe: *И горло греет шелк щекующего шарфа*); al mutamento di titolo della composizione n. 71 (ora *К Энциклике Папы Бенедикта XV*, mentre nell'edizione del 1964 era *Encyclica*); all'inserimento di una nuova poesia (*Это все о луне только небылица*) contrassegnata col numero 58a. È stato inoltre posto in calce alle composizioni nn. 44 e 71 l'indicazione del mese prima mancante.

⁵) Tuttavia sono comparse recentemente (oltre alla monografia di И. Бушман, *Поэтическое искусство Мандельштама*, Мюнхен, 1964) alcune analisi particolari che vanno segnalate come preparazione e anticipazione di una interpretazione critica più generale e di una ricostruzione filologica dei testi più sicura: С. Brown, *The Prose of Mandelstam* in *The Prose of Osip Mandelstam. The Noise of Time. Theodosia. The Egyptian Stamp. Translated, with a critical essay, by Clarence Brown*, Princeton, 1965, pp. 3-65; N.Å. Nilsson, *Osip Mandel'stam and his Poetry* in «Scando-Slavica», IX, 1963; Id., *Osip Mandel'stam's «Insomnia» Poem* in «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», X, 1966; Id., *Ship Metaphors in Mandel'stam's Poetry* in *To Honor Roman Jakobson*, II, cit., pp. 1436-1444; R. Przybylski, *Arkadia Osipa Mandelsztama* in «Slavia Orientalis», 3, 1964; Ю.И. Левин, О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах, cit.; К.Ф. Тарановский, Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год), in «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», V, 1962; Id., *Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама*, in *To Honor Roman Jakobson*, II, cit. pp. 1973-1995.

⁶) È questa l'unica fra le correzioni apportate dai curatori dell'edizione americana al testo a stampa di Mandel'stam (*Стихотворения*, 1928, cit.) che non abbiamo accolta. Per questa poesia si veda anche il II volume dell'edizione americana alle pp. 10, 520-521, 525.

⁷⁾ Come modello si è seguito *Словарь русского языка АН СССР*, тт. 1-IV, Москва, 1957-1961. Le deroghe da questo modello sono specificate nei criteri più sotto riportati.

⁸⁾ Riportiamo solo quelli utilizzati nella elaborazione del testo. Utili suggerimenti ci sono venuti dai libri di Л.Н. Засорина, *Автоматизация и статистика в лексикографии*, cit., e di В.П. Григорьев, *Словарь языка русской советской поэзии*, Москва, 1965.

⁹⁾ Il Guiraud, da cui riprendiamo la terminologia, definisce queste due categorie lessicali come « parole di significazione » (o *mots-forts*) e « parole di struttura » (o *mots-outils*); in altri termini egli distingue fra parole che hanno un significato autonomo dal contesto (sostantivi, aggettivi, verbi e avverbi) e parole invece il cui significato è determinato dalla funzione sintattica (o grammaticale) che assolvono in un dato contesto (articoli, preposizioni, pronomi, congiunzioni e interiezioni). Altri linguisti e logici hanno preferito denominare diversamente queste due categorie: parole principali e parole accessorie (J. Harris), termini categorematici e sincategorematici (Husserl), parole autosemantiche e parole sinsemantiche (Marty e Funke), parole piene e parole vuote (grammatici cinesi), parole piene e parole-forma (Sweet), ecc. Nella linguistica sovietica attualmente prevalgono le denominazioni di *знаменательные слова* e *служебные слова*.

Per il Guiraud cfr. P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954, p. 20. Per la questione delle varie denominazioni delle due categorie lessicali cfr. St. Ullmann, *The Principles of Semantics*, 2nd ed., Glasgow-Oxford, 1959, p. 59.

¹⁰⁾ L.N. Zazorina considera *знаменательные слова* sostantivi, verbi, aggettivi, avverbi e numerali. Cfr. Л.Н. Засорина, *Автоматизация и статистика в лексикографии*, cit., pp. 71 sgg.

ЧАСТОТНЫЙ СЛОВАРЬ «КАМНЯ» О. МАНДЕЛЬШТАМА

1. и 284	17. весь 18
2. в (и во) 153	от 18
3. я 117	18. к (и ко) 17
4. не 85	19. когда 16: 6 10 12 32
5. на 78	33 38 38 40
6. как (союз) 58	41 44 53 60
7. с (и со) 56	75 76 78 81
8. он 33	20. из 15
9. ты 30	над (и надо) 15
10. мой 26	21. кто 14
11. мы 25	любить 14
12. так 24: 9 11 15 15	любить 9: 4 28 32 33
18 18 24 25	33 37 50 70
25 28 29 32	75
34 36 40 41	*любить 3: 22 29 29
50 51 59 61	любя 2: 72 77
72 72 73 74	небо (и небеса) 14: 15 15 22 24
13. а 23	27 27 28 29
14. но 21	32 38 48 54
15. быть (см. тоже есть) <u>20</u>	71 79
быть 15: 18 27 29 29	она 14
34 36 37 37	Рим (см. тоже Roma) 14: 56 57 60 61
47 53 61 68	65 65 66 69
70 80 80	69 71 74 79
*быть 5: 12 22 26 27	79 80
67	свой 14
твой 20	22. они 13
16. о (межд.) 19	23. мочь 12: 19 26 27 29
что (мест.) 19	30 43 54 56
	67 72 72 72
	о (предлог) 12
	тот 12
	24. где 11: 21 34 35 39
	42 46 51 68
	72 73 74
	или (и иль) 11

легкий	<u>11</u>	народ	8: 38 38 39 49 57 58 69 69
легкий	9: 3 22 28 33 39 44 58 61 77	ничто	8
легок	2: 73 73	туман	8: 21 26 30 30 36 42 54 74
мир (свет)	11: 5 8 15 25 28 38 51 56 63 72 81	у	8
петь	<u>11</u>	чтобы (и чтоб)	8
петь	10: 26 32 40 41 52 55 60 72 73 75	28. вечность	7: 8 13 31 32 34 49 49
*петь	1: 28	глаз	7: 2 9 41 41 44 54 68
рука	11: 5 5 7 10 12 20 44 50 57 70 72	есть (см. тоже быть)	7: 7 32 34 62 64 65 71
25. дом	10: 26 34 35 35 40 47 58 58 58 66	лес	7: 2 21 22 24 39 62 70
жизнь	10: 4 14 17 17 18 22 33 44 73 81	один	7: 53 58 67 73 76 76 78
луна	10: 24 31 56 56 58 58 58 58 67 67	свобода	7: 2 15 69 71 77 77 77
печаль	10: 2 4 5 9 21 32 37 59 69 80	слово	7: 14 14 37 38 40 41 75
сердце	10: 14 14 18 21 24 26 28 50 71 72	царь	7: 38 39 56 64 66 78 79
только	10: 4 4 25 36 37 40 62 71 77 81	черный	7: 24 37 46 69 78 79 79
26. вода	9: 33 40 42 48 51 53 63 68 76	этот	7
душа	9: 11 23 25 32 33 38 39 40 59	29. без	6
же (и ж)	9	бы (и б)	6
здесь	9: 13 29 31 38 39 40 43 46 80	ветер	6: 24 25 26 33 45 67
темный	9: 4 11 20 24 36 38 43 48 72	говорить	<u>6</u>
чужой	9: 20 20 36 37 38 39 67 67 78	говорить	2: 71 81
27. день	8: 14 23 27 36 41 54 62 76	*говорить	2: 11 11
звезда	8: 28 29 31 36 45 47 54 68	говоривший	1: 71
идти	8: 18 37 47 51 55 61 72 79	говоря	1: 74
как (наречие)	8: 20 20 32 36 44 45 54 74	грудь	6: 14 19 29 30 50 54
какой	8	если	6
		за	6
		земля	6: 4 61 68 69 70 80
		имя	6: 25 30 66 71 75 75
		каждый	6
		морской	6: 16 25 33 42 49 68
		немного	6: 9 9 27 27 54 68
		огромный	6: 9 16 18 26 56 79
		по	6
		под	6
		природа	6: 15 33 62 65 65 80
		птица	6: 15 15 21 21 30 74
		среди (и средь)	6
		стоять	6: 18 21 39 43 52 59
		такой	6

тишина	6: 1 15 21 24 42 67	ночь	5: 26 41 49 77 79
то (то... то)	6	оно	5
тоска	6: 18 28 34 36 42 75	опять	5: 22 22 41 51 65
уже (и уж)	6	пена	5: 14 14 26 78 79
человек	6: 36 40 46 48 66 72	посох	5: 64 69* 69 69 69
30. бог (см. тоже Бог)	5: 7 38 63 65 72	прекрасный (см. тоже прекраснее)	5
бояться	5: 29 37 44 50 71	прекрасный	4: 52 75 77 80
бросить	5	прекрасен	1: 38
бросить	1: 51	пьяный (прилаг.)	5
брошенный	2: 28 77	пьяный	3: 36 41 44
брошен	2: 13 48	пьян	2: 35 36
век	5: 35 38 38 64 66	раковина	5: 10 26* 26 26 26
вернуться	5: 14 25 25 29 80	свет	5: 13 21 29 38 81
веселый	5: 34 41 51 53 80	себя	5
видеть	5: 15 23 53 65 72	снег	5: 47 51 60 69 69
вино	5: 9 33 44 49 67	солнце	5: 42 57 63 63 69
война	5: 51 57 65 66 70	сон	5: 9 17 23 67 74
высокий	5	тонкий (см. тоже тончайший)	5: 19 29 33 37 63
высокий	4: 4 7 46 81	туманный	5: 4 21 22 22 33
высок	1: 38	уйти	5: 10 25 29 67 81
голова	5: 20 45 56 74 78	хотеть	5: 11 12 20 36 41
гореть	5: 2 37 44 47 72	целый	5: 5 36 61 62 70
грубый	5	читать	5
грубый	4: 34 42 51 60	читать	3: 40 52 74
груб	1: 73	*читать	1: 4
делать	5	читаю	1: 35
делать	1: 58	широкий	5: 10 25 33 42 68
*делать	4: 8 21 36 64	31. берег	4: 16 16 26 68
для	5	висеть	4: 33 56 76 79
думать	5	воздух	4: 22 36 54 65
думать	3: 37 38 39	волна	4: 16 16 26 79
*думать	1: 77	вот	4
думая	1: 30	вы	4
Европа	5: 68* 68 68 68 70	глубокий (см. тоже глубже)	4: 1 4 7 81
еще	5: 14 20 50 55 74	глухой	4
звук	5: 1 5 46 46 50	глухой	3: 1 72 72
камень	5: 29 34 34 65 73	глух	1: 23
купол	5: 38 38 44 56 71	Гомер	4: 62 78 78 78
луч	5: 20 21 24 33 64	деревянный	4: 4 34 60 73
		дивный	4: 56 71 72 72

до	4	умереть	3: 21 43 74
дышать	4	*умереть	1: 77
дышать	2: 14 19	утро	4: 21 41 44 62
*дышать	1: 8	холод	4: 7 28 56 63
дыша	1: 17	хрусталь	4: 3 9 13 33
закон	4: 7 53 77 77	что (союз)	4
зеленый	4: 38 41 72 75	32. Бах	3: 46* 46 46
играть	4	башня	3: 21 29 49
играть	3: 33 39 49	бедный	3
играя	1: 46	бедный	1: 4
колокол	4: 21 26 32 37	беден	2: 15 41
костер	4: 42 55 72 79	белый	
куда	4: 20 29 37 78	(см. тоже белее, белое)	3: 21 27 72
лететь	4: 23 42 63 76	бред	3: 4 29 45
лишь	4	бросать	3: 34 56 72
любовь	4: 50 60 75 78	вдруг	3: 3 28 63
мелькать	4	веселье	3: 44 72 75
мелькать	3: 47 51 67	вновь	3: 16 75 81
мелькающий	1: 32	воздушный	3
милый	4: 6 8 18 25	воздушный	2: 48 63
море	4: 14 48 78 78	воздушен	1: 68
музыка	4: 14 14 24 32	всё	3: 12 51 74
образ	4: 30 46 60 65	всегда	3: 3 7 28
огонь	4: 10 20 72 72	глядеть	3
окно	4: 13 18 33 38	глядеть	2: 2 41
осенний	4: 17 36 37 40	*глядеть	1: 63
отчего	4: 18 24 25 52	год	3: 53 62 80
парус	4: 15 16 38 78	голос	3: 15 59 81
пешеход	4: 32* 32 42 72	горький	3: 50 59 79
позволить	4	грязнуть	3: 22 23 35
позволить	3: 22 22 38	далекый	3
позволен	1: 7	далекый	2: 4 69
пора	4: 8 41 68 72	далек	1: 5
прозрачный		детский	3: 4 4 41
(см. тоже прозрачнее)	4: 48 63 65 80	дно	3: 18 33 52
простой	4	должен	3: 52 74 75
простой	3: 4 48 60	дух	3: 43 46 71
прост	1: 15	Египет	3: 52 54 76
радость	4: 8 33 72 72	ждать	3: 44 55 56
римский	4: 39 57 71 80	жить	3
сей	4	жить	2: 34 66
сказать	4	*жить	1: 8
сказать	3: 8 30 45	заметить	3
*сказать	1: 30	заметить	2: 37 37
слух	4: 15 37 66 71	замеченный	1: 17
смерть	4: 6 25 34 44	золого	3: 2 28 80
спать	4	золотой (прилаг.)	3: 36 51 62
спать	3: 23 52 60	игрушечный	3: 2 7 25
*спать	1: 20	истина	3: 69 69 69
старинный	4: 32 42 67 81	какета	3: 35 37 55
стать	4: 24 29 61 69	качаться	3: 4 12 23
страх	4: 32 34 34 35	князь	3: 35 35 72
тяжелый	4	конь	3: 20 54 54
тяжелый	3: 55 60 79	корабль	3: 70 70 78
тяжел	1: 22	который	3
узор	4: 6 8 8 12	крик	3: 23 35 46
умереть	4	крыло	3: 22 29 76

ласточка 3: **24 32 76**
 ли (и ль) 3
 лист (листья, листья) 3: **24 16 80**
 листва 3: **25 32 48**
 маленький 3: 9 36 61
 мало 3: 20 24 25
 медленно 3: 18 20 21
 мировой 3: **11 22 26**
 монах 3: **34 49 49**
 мотор 3: 42 50 51
 надо 3: 7 **37 70**
 нежность 3: 18 21 72
 нежный (см. тоже
 нежнее, нежное) . . . 3: 20 53 68
 никто 3
 палец 3: 5 9 10
 парк 3: 35 35 **74**
 песок 3: 26 **49 54**
 Петр 3: **42 45 48**
 пить 3
 —
 пить 2: 40 **51**
 *пить 1: 74
 прийти 3: **25 49 81**
 приют 3: **17 34 72**
 пространство 3: 48 54 **77**
 пустой 3: 21 29 30
 путь 3: **19 29 76**
 раз 3: 61 62 75
 расти 3: **32 58 75**
 речь 3: 5 37 **46**
 роза 3: 33 37 47
 сам 3
 светлый 3
 —
 светлый 1: 31
 светел 2: 14 **80**
 свеча 3: **37 77 81**
 свободный 3
 —
 свободный 1: 48
 свободен 2: 35 **61**
 седой 3: 11 **35 50**
 Село (Царское —) . . . 3: 35* **35 35**
 семь 3: 38 76 79
 серый 3: **21 33 49**
 сиять 3: 31 **37 48**
 слеза 3: 37 37 53
 слушать 3
 —
 слушать 2: 7 32
 *слушать 1: 78
 слышать 3: 45 53 80
 совсем 3: 25 25 27
 спадать 3
 —
 спадать 1: 81
 спадающий 1: 44
 спадающая 1: 59
 старик 3: 41* 41 **46**
 стена 3: **26 39 79**
 стих 3: 62 **64 81**
 стрела 3: 23 **29 76**
 судить 3
 —

судить 2: 38 39
 сужден 1: **33**
 сумрак 3: 19 37 71
 суровый 3
 —
 суровый 2: 37 41
 суров 1: **72**
 сухой 3: 50 73 80
 сын 3: 50 53* 72
 таинственный 3: 28 32 68
 тайный 3: 19 35 39
 театр 3: 64 **81 81**
 тело 3: 7 8 **61**
 теперь 3: 22 41 70
 тихий 3: 2 5 8
 томиться 3: 18 28 48
 туча 3: 33 51 52
 увидеть 3
 —
 увидеть 2: 81 81
 увидевший 1: 69
 холодный 3: 17 21 51
 храм 3: 38 61 61
 хрупкий 3: 7 26 63
 Царское (— Село) . . . 3: 35* 35 35
 час 3: 7 31 41
 четыре 3: **38 48 76**
 чудовищный 3
 —
 чудовищный 2: 39 50
 чудовищен 1: 42
 шаль 3: **3 59 81**
 шелк 3: 10 **40 40**
 33. аббат 2: 74* 74
 Авентин 2: 56 **79**
 Адмиралтейство 2: 42 48*
 Айя-София 2: 38* 38
 Акрополь
 (см. тоже акрополь) . . 2: **52 70**
 Америка 2: 52 68
 американка 2: 52* 52
 англичанин 2: 51 **70**
 апостольский 2: 56 71
 арфа 2: **40 67**
 беда 2: 28 **41**
 бездна 2: 32 33
 бездыханный 2: **15 33**
 безумный (прилаг.) . . . 2: 14 45
 бензин 2: 42 51
 Бетховен 2: 72* 72
 бисквит 2: 9 **63**
 бледный 2
 —
 бледный 1: 14
 бледен 1: **41**
 Бог (см. тоже бог) . . . 2: 36 74
 божественный 2: 63 78
 божий 2: 30 75
 боль 2: **22 64**
 большой 2: 4 30
 брат 2: **48 50**
 буйный 2: 46 72
 бывать 2: 62 72

быстрее (и -ей) 2: 12 12
 бытие 2: 22 69
 вагон 2: 50 52
 вдыхать 2: 36 42
 верность 2: 77 77
 вечный 2: 71 74
 вещей 2: 2 23
 взор 2: 15 37
 взять 2: 63 69
 видать 2: 4 36
 виноватый (-ат) 2: 31 50
 витийствовать 2
 *витийствовать 1: 37
 витийствуя 1: 78
 влюбленный 2
 влюбленный 1: 51
 влюблен 1: 17
 внимание (и -ье) 2: 63 72
 внук 2: 46 67
 возвращаться 2: 35 35
 волк 2: 2 44
 вольный 2
 вольный 1: 54
 волен 1: 67
 воспаленный 2: 45 72
 враг 2: 51 53
 время 2: 60 80
 всемирный 2: 48 72
 вспоминать 2: 4 28
 встретить 2
 встретить 1: 37
 встреченный 1: 17
 вуаль 2: 13 37
 выбросить (-шен) 2: 26 68
 вылететь 2
 вылететь 1: 30
 вылетов 1: 53
 выносить 2: 36 40
 выпить 2
 выпить 1: 49
 выпит 1: 54
 высота 2: 32 34
 выстрел 2: 22 45
 голубой 2: 58 65
 гора 2: 32 43
 город 2: 66 66
 Господь 2: 30 38
 готический 2: 34 39
 грек 2: 72 81
 гудок 2: 51 52
 гулкий 2
 гулкий 1: 38
 гудок 1: 22
 да (союз) 2
 да (част.) 2
 далеко 2: 4 7
 даль 2: 5 37
 дать (дан) 2: 8 12

двойной 2: 22 81
 дворец 2: 35 35
 дворник 2: 47 60
 действительно 2: 25 32
 дерево 2: 35 73
 дитя (и дети) 2: 46 72
 длинный 2: 28 78
 дождь 2: 26 53
 Домби [Dombey] 2: 53* 53
 домой 2: 35 35
 достигать 2: 37 81
 дочь 2: 52 53
 древо 2: 1 75
 другой 2: 25 81
 дряхлый 2
 дряхлый 1: 57
 дряхл 1: 51
 дуб 2: 39 73
 дума 2: 4 21
 дурной 2: 23 23
 дым 2: 27 79
 его (притяж.) 2
 ель 2: 4 20
 жалкий 2: 64 66
 железный 2: 57 60
 желтый 2: 36 53
 женственный 2
 женственный 1: 80
 женствен 1: 68
 жертва 2: 65 72
 живой 2: 29 68
 жребий 2: 34 72
 журавлиный 2: 78 78
 забыть 2
 забыть 1: 25
 забыв 1: 52
 занавес 2: 55 81
 запретный 2: 17 23
 заря 2: 63 64
 звездный 2: 20 54
 звериный 2: 11 60
 зданье 2: 38 42
 зелень 2: 48 51
 зловещий 2: 59 67
 знать 2: 20 40
 золотой (сущ.) 2: 36* 36
 игра 2: 51 81
 изголовье 2: 18 78
 измучить 2
 измученный 1: 81
 измучен 1: 50
 иной 2
 иностранец 2: 37 61
 исчезнуть 2: 63 71
 казарма 2: 35 35
 казаться 2: 32 65
 казино 2: 33* 33
 Капитолий 2: 57 80
 келья 2: 72 75

кинатограф	2: 50* 50	наш	2
классический	2: 80 81	Нева	2: 42 45
книга	2: 4 53	негодование	2: 72 81
когда-то	2: 34 78	недовольный	2: 49 79
колокольня	2: 21 32	недра	2: 41 59
колоннада	2: 61 65	неживой	2: 3 51
комната	2: 9 72	неизбежное (сущ.)	2: 5 5
конец	2: 55 55	некогда	2: 39 59
контора	2: 53 53	ненужный	2: 25 26
корзинка	2: 58 58	нестись	2: 50 56
корона	2: 77 77	неужели	2
край	2: 25 80	ни (част.)	2
красный	2: 9 52	ни (ни... ни)	2
крепость	2: 45 50	никогда	2: 69 77
крест	2: 19 22	нота	2: 14 62
круглый	2: 53 74	ночлег	2: 45 49
крылатый	2: 33 41	нужно	2: 11 54
ласковый	2	нужный (-жен)	2: 26 79
	—	облако	2: 16 25
ласковый	1: 24	обряд	2: 44 51
ласков	1: 18	одинокий (-ок)	2: 8 22
легко	2: 37 51	однообразный	2: 10 29
лед	2: 20 63	океан	2: 52 68
ледяной	2: 13 63	омут	2: 17 18
лелять	2	оправдывать	2: 50 66
	—	осень	2: 80 80
*лелять	1: 4	остановиться	2
леля	1: 25	остановиться	1: 12
ленивый	2: 37 68	*остановиться	1: 38
лента	2: 37 50	осторожный	2: 1 7
летá (см. тоже год)	2: 52 68	остров	2: 70 70
летать	2: 51 55	острый	2: 12 57
лечь	2: 8 26	осудить (-жден)	2: 57 75
лира	2: 7 51	осязать	2
ложь	2: 26 49		—
лотерейник	2: 37* 37	осязать	1: 31
май	2: 9 51	*осязать	1: 30
маятник	2: 12 23	отвага	2: 45 50
медуза	2: 48 68	ответить	2: 31 74
мелкий	2: 6 36	отдыхать	2: 42 57
мера	2: 21 62	открыть	2: 9 25
мешать	2	отрицать	2: 34 48
	—	очертанье	2: 20 68
мешать	1: 46	очнуться	2
мешая	1: 60		—
миг	2: 23 23	очнуться	1: 40
миновать (-уя)	2: 18 67	очнувшийся	1: 81
мир (покой)	2: 7 81	ошибка	2: 30 64
молчанье	2: 40 74	пахнуть	2: 51 81
молчать	2	певец	2: 54 67
	—	пепел	2: 27 56
молчать	1: 78	песня	2: 60 67
*молчать	1: 65	печальный	2
мощь	2: 39 65		—
мраморный	2: 38 55	печальный	1: 6
мрачнее (и -ей)	2: 23 52	печален	1: 11
муж	2: 72 78	плакать	2: 28 77
мужик	2: 42 47	пламенеть (-ся)	2: 10 72
мучительный	2: 30 44	платок	2: 41 47
мяч	2: 28 51	плечо	2: 59 81
наконец	2: 40 54	площадь	2: 42 61
наследство	2: 50 67	плыть	2: 11 78
настоящий	2: 25 28		

подвал 2: **36 45**
 подлинно 2: 32 54
 поехать 2: 35 35
 поклониться 2: **69 74**
 полдень 2: 37 74
 полет 2: **32 50**
 полночный 2: 15 15
 полный 2: 54 63
 понимать 2
 —
 понимать 1: 53
 понимая 1: 52
 последний 2: 64 68
 потому 2: 14 **77**
 *похитить 2: 38 50
 похожий 2: 17 41
 прах 2: **34 46**
 при 2
 приказывать 2: 7 28
 принимать 2: 4 15
 прихожанин 2: 37 46
 прогулка 2: **22 37**
 прокопченный 2: 52 81
 пропасть 2: 32 39
 проповедник 2: **46 49**
 пророк 2: 37 **64**
 просить 2: **36 40**
 просто 2: 37 58
 пустота 2: **15 34**
 пустыня 2: **50 76**
 пусть 2
 пучина 2: 11 26
 пыль 2: **25 56**
 пыльный 2: 48 63
 равнодушный 2
 —
 равнодушный 1: 22
 равнодушен 1: 81
 радуга 2: 41 56
 размах 2: 29 **34**
 разменять 2: **36 36**
 рай 2: 37 **73**
 раньше 2: 44 70
 Расин 2: 81 **81**
 рассеянный 2: 37 72
 расстать 2: 69 69
 родиться 2: **14 80**
 роман 2: 50 **74**
 роща 2: 61 65
 румянец 2: 37 44
 рядом 2: 26 39
 самый 2
 свист 2: 35 **53**
 свод 2: **39 39**
 связь 2: **14 28**
 священник 2: 66 71
 священный 2: 71 79
 северный 2: 42 48
 серафим 2: 38 **40**
 сердито 2: **35 48**
 сердцевина 2: 69 73
 сила 2: **6 39**
 сирень 2: **14 51**

скала 2: 23 61
 скиния 2: 64 72
 скучный 2: 64 67
 слабый 2: 31 **50**
 сметь 2: **16 72**
 снежный 2: 13 32
 снять 2: 21 **77**
 создать 2: **39 48**
 сознание 2: 6 **45**
 солнечный 2: 9 10
 спокойный 2: 47 80
 спорить 2: 24 49
 спросить 2: 31 **53**
 спутник 2: 34 74
 старый 2: 53 53
 стекло 2: 8 **42**
 стеклянный 2: 6 35
 сто 2: 38 68
 странный 2: **15 22**
 страстно 2: 17 23
 страшный 2
 —
 страшный 1: 2
 страшен 1: 34
 струна 2: 51 51
 стул 2: **13 53**
 ступать 2: **20 72**
 стучать 2: 23 73
 судьба 2: **12 42**
 суета 2: 40 81
 сумрачный 2: 22 23
 сырой 2: 21 36
 тайно 2: 17 17
 там 2: 29 35
 твердь 2: **6 21**
 телега 2: **49 60**
 тень 2: 10 16
 тоненький 2: 6 9
 тонзура 2: **56 74**
 тополь 2: **48 52**
 торжество 2: **38 72**
 трактир 2: 46 47
 три 2: 48 50
 тронуть 2
 —
 тронуть 1: **72**
 тронут 1: 13
 тростинка 2: 17 39
 тусклый 2: 22 28
 тысяча 2: 76 79
 тяжелеть 2: **18 44**
 тяжесть 2: 18 39
 2
 —
 тяжкий 1: 78
 тяжек 1: 42
 удар 2: 12 12
 удел 2: **7 71**
 *удержать 2: 44 50
 2
 указать 1: 72
 указав 1: 38
 улей 2: **13 53**

улица	2: 40 44	актер	1: 81
умолкнуть	2: 21 40	аллея	1: 50
упасть	2	алмаз	1: 13
упасть	1: 12	алмазный	1: 63
*упасть	1: 55	алтарь	1: 66
упорно	2: 18 37	альпий	1: 47
урок	2: 10 72	альпийский	1: 51
усилье	2: 18 72	Альпы	1: 63
утка	2: 22 22	альяповатый	1: 51
учить	2	английский	1: 53
учить	1: 48	апельсинный	1: 81
*учить	1: 11	апрель	1: 6
Федра	2: 59 81	апсида	1: 38
фонарь	2: 20 44	арба	1: 60
форум		аристократка	1: 50
(см. тоже Форум)	2: 56 65	арка	1: 39
хмель	2: 59 72	архангел	1: 38
холм	2: 79 79	аттический	1: 51
хор	2: 15 23	Афины	1: 70
хранить	2	афиша	1: 81
*хранить	1: 57	Афон	1: 75
храня	1: 74	Афродита	1: 14
царский	2: 64 72	ахейский	1: 78
царство	2: 9 35	Ахматова	1: 55*
цвети	2: 41 64	базилика	1: 39
цезарь		банкрот	1: 53
(см. тоже Цезарь)	2: 68 80	Батюшков	1: 31
церковь	2: 46 71	баюкать	1: 18
циферблат	2: 31 48	бедность	1: 42
цифра	2: 46 53	бедуин	1: 54
чайка	2: 33 42	бежать	1: 79
чем	2	бездействовать	1: 39
чистый	2	бездонный	1: 21
чистый	1: 75	безопасный	1: 57
чист	1: 14	безумный (сущ.)	1: 40
шарманка	2: 51 63	безумство	1: 81
шарф	2: 40 67	безымянный	1: 75
шелестеть	2: 24 81	белее	1: 5
шляпа	2: 72 74	белеть	1: 18
шуба	2: 55 60	белизна	1: 9
шуршать (-ша)	2: 16 17	белка	1: 52
Эллада	2: 70 78	белое (сущ.)	1: 5
явенье	2: 23 64	белокурый	1: 53
якорь	2: 33 48	Бенедикт (-ху)	1: 71*
Dame (Notre —)	2: 39* 39	береза	1: 6
Notre (— Dame)	2: 39* 39	беседа	1: 45
34. Август	1: 80	беседка	1: 63
август	1: 80	*беспокоить	1: 65
автомобиль	1: 50	беспомощно	1: 61
автор	1: 64	беспорядок	1: 79
ад	1: 37	бессонница	1: 78
Адам	1: 39	бешеный	1: 50
адвокат	1: 53	бирюзовый	1: 13
Азия	1: 68	Бискайя	1: 68
акация	1: 63	бить	1: 32
Аквилон	1: 25	биться	1: 50
акрополь		благодарный	1: 72
(см. тоже Акрополь)	1: 48	*благодарить	1: 8
		благодарно	1: 63
		блаженный	1: 67
		бледно-голубой	1: 6
		близ	1

блуждать	1: 25	вечно	1: 56
блуждающий	1: 67	вечно-юный	1: 51
богатство	1: 62	вещь	1: 73
богачка	1: 50	взвиваться	1: 12
богохульствовать	1: 41	взвиться	1: 22
более	1: 46	вздохнуть	1: 74
болезненный	1: 15	вздрагивать	1: 28
болтаться	1: 53	вид	1: 33
больше	1: 52	видный (-ден)	1: 70
Бонапарт	1: 68	виноград	1: 45
бормотать	1: 41	витать	1: 43
бородатый	1: 47	влажный (-жен)	1: 22
бренный	1: 66	власяница	1: 42
бродить	1: 42	власть	1: 74
бродяга	1: 45	влачить (-ча)	1: 74
бродячий	1: 63	влежать	1: 52
броненосец	1: 42	вместе	1: 75
будить	1: 3	вместо	1
булавка	1: 28	внезапный	1: 16
булочный	1: 64	внимательней	1: 39
бульжник	1: 34	внимательный	1: 7
бумага	1: 50	внутренности	1: 65
бумажка	1: 36	внушать (-ая)	1: 35
бумажный	1: 25	вовсе	1: 11
бунтующий	1: 23	водяной	1: 76
бурый	1: 56	возвышенный	1: 64
бутоньерка	1: 37	возить	1: 57
былина	1: 54	возиться	1: 49
былинка	1: 58	возлагать	1: 77
быстро	1: 63	воин	1: 79
быстроживущий	1: 13	вокруг	1
		вол	1: 62
важный	1: 50	волнение	1: 37
ваза	1: 9	волновать (-уя)	1: 81
вал	1: 42	воловий	1: 60
Валькирии	1: 55	волочить (-ча)	1: 35
варварский	1: 60	волчица	1: 80
вата	1: 35	волшебный	1: 51
вафля	1: 63	воля	1: 72
вбивать	1: 73	вооруженный	1: 51
вверяться	1: 20	воркотня	1: 46
вдали	1: 80	воровать	1: 49
вдоль	1	воровской	1: 49
ведать	1: 63	ворон	1: 67
ведь	1	ворона	1: 23
везти	1: 20	ворота	1: 60
величавый	1: 72	воскресенье	1: 37
верениса	1: 42	*восстать	1: 4
веретено	1: 12	восток	1: 38
Верлен	1: 41	восторженный	1: 7
верно	1: 20	впадать	1: 75
вероятно	1: 45	впервые	1: 68
верста	1: 76	вперед	1: 30
веселить	1: 71	вражеский	1: 70
веселее	1: 50	*врачевать	1: 54
весло	1: 73	вручить (-ивший)	1: 69
весна	1: 80	Всадник (Медный —)	1: 45
ветвь	1: 6	вселенная	1: 66
ветренный (-ен)	1: 35	всенародно	1: 75
вечер	1: 44	вскочить (-ив)	1: 35
вечереть	1: 6	вслед	1: 64
вечереющий	1: 24	всплывать	1: 18

вспомнить	1: 80	град	1: 56
встать	1: 60	гражданский	1: 65
встревоженный	1: 28	гранит	1: 45
*встретиться	1: 12	грань	1: 23
встречать	1: 41	граф	1: 50
встречаться	1: 12	грация	1: 64
вступить	1: 51	греть	1: 40
всюду	1: 39	гробовой	1: 23
всякий	1	грозовой	1: 51
вторник	1: 76	гром	1: 71
входящий	1: 34	громогласно	1: 75
выбежать (-ав)	1: 61	громоздкий	1: 55
выводить	1: 6	грот	1: 25
выводок	1: 78	грохот	1: 78
выдавать	1: 39	грубо	1: 12
выйти	1: 72	грузный	1: 39
выменять	1: 54	грязный	1: 53
вымогать (-ая)	1: 45	губа	1: 52
выплеснуть	1: 9	губить	1: 75
вырасти	1: 17	гусиный	1: 68
выскользнуть	1: 3	густо	1: 80
выцветший	1: 32	густой	1: 30
выходить	1: 35		
вычерченный	1: 6	давать	1: 36
вышина	1: 21	давний	1: 29
вязкий	1: 17	даже	1: 37
		дама	1: 37
гавань	1: 70	дача	1: 51
*гадать	1: 65	два	1: 9
гайдук	1: 55	двадцать	1: 52
галерея	1: 81	дверь	1: 23
гаснуть	1: 10	двигаться	1: 78
Генуя	1: 68	движенье	1: 10
герой	1: 64	двинуться	1: 79
гибкий	1: 10	двор	1: 34
гигант	1: 61	дворняжка	1: 47
гимн	1: 23	двунадесятый	1: 56
гитана	1: 50	дева	1: 45
глазомер	1: 48	девушка	1: 51
гласный	1: 62	дело	1: 46
глубина	1: 18	дельфин	1: 11
глубже	1: 45	державный	1: 80
глубже (наречие)	1: 72	дерзкий	1: 39
глупец	1: 55	Диана (Эфесская —)	1: 38
глухо	1: 37	дикарь	1: 12
гнев	1: 57	дикий	1: 22
гневный	1: 46	Диккенс	1: 53
гнущийся	1: 32	Дионис	1: 72
голубь	1: 71	длинные	1: 62
голубятня	1: 58	длительность	1: 62
голый	1: 51	длительный	1: 76
гораздо	1: 45	*добратся	1: 52
горбинка	1: 80	добрый	1: 80
горло	1: 40	доверчивый	1: 50
горячий	1: 20	довольный (-лен)	1: 32
горячка	1: 50	догорающий	1: 24
Господень	1: 61	док	1: 42
господин	1: 55	доказательство	1: 46
господство	1: 48	доколе	1: 57
гостя	1: 16	долго	1: 42
государство	1: 42	долгота	1: 62
готовый (-ов)	1: 55	долина	1: 80

дольный	1: 56	заведомо	1: 67
доля	1: 46	завеса	1: 81
дома	1: 41	завидовать	1: 17
домашние	1: 69	завоеватель	1: 68
Домби-сын	1: 53	зажечься	1: 42
домино	1: 49	закал	1: 81
донести	1: 45	закат	1: 7
дороже	1: 19	заклинат	1: 10
дорожный	1: 50	закр ^ы ть (-ыв)	1: 54
доска	1: 46	зала	1: 3
достаточно	1: 50	заламывать	1: 50
достойный (-оин)	1: 66	залив	1: 68
дрова	1: 34	замечать	1: 45
дрожать (-жа)	1: 36	замешательство	1: 40
дротик	1: 12	замок	1: 74
дружинник	1: 67	замо ^к	1: 49
друзья-островитяне	1: 70	замутить	1: 45
дряхлающий	1: 60	запад	1: 38
дубовый	1: 80	западный	1: 45
дуга	1: 68	запахнуть (-ув)	1: 42
душный	1: 19	запечатлеться	1: 8
дымок	1: 42	заплаканный	1: 37
дыхание	1: 8	запутаться	1: 48
Дюма	1: 35	застыть	1: 6
дюны	1: 33	затейливый	1: 63
Евгений	1: 42	затравленный	1: 50
европейский	1: 70	затуманить (-ен)	1: 37
египетский	1: 39	заученный	1: 64
Едгар	1: 40	зачем	1: 67
единственный	1: 62	зачеркнуть	1: 8
единый	1: 8	зачерпнуть (-ув)	1: 76
ее (притяж.)	1	зашуметь	1: 25
Елена	1: 78	звон	1: 23
елка	1: 2	звонить	1: 37
ересь	1: 75	звякнуть (-ув)	1: 63
*есть (нитаться)	1: 74	здорово (межд.)	1
ехать	1: 35	здравие	1: 35
жадный	1: 63	здравствовать	1: 29
жажда	1: 34	зевота	1: 60
жаждать	1: 81	зеленоватый	1: 33
*жалеть	1: 77	земной	1: 23
жало	1: 53	зима	1: 13
жарко	1: 74	зимовать	1: 42
жатва	1: 81	зиять	1: 62
желтизна	1: 42	злой	1: 17
жемчужина	1: 26	знаменитый	1: 81
жена	1: 41	значение	1: 40
женщина	1: 47	значительность	1: 66
жеребий	1: 79	значиться	1: 46
жердочка	1: 79	зной	1: 74
жест	1: 42	зодчий	1: 61
жесткий	1: 42	Золя	1: 74
жестокий	1: 17	зренье	1: 71
жечь	1: 34	зрители-шакалы	1: 81
живое (сущ.)	1: 14	зыбкий	1: 30
жилище	1: 79	зыбь	1: 26
забвение	1: 6	иволга	1: 62
забиться	1: 37	игла	1: 29
забота	1: 20	иго	1: 34
забытье	1: 21	избранные (сущ.)	1: 75
		изваянье	1: 68

*изведать	1: 33	клеть	1: 23
*извлечь	1: 62	клин	1: 78
извозчик	1: 55	клок	1: 35
издали	1: 48	клочок	1: 51
*изменить	1: 56	клубиться	1: 30
измерение	1: 48	клюв	1: 57
измятый	1: 33	ключ	1: 57
изнежить (-енный)	1: 13	ключевой	1: 51
изрезать (-ан)	1: 68	клясть	1: 42
изучать	1: 39	коварный	1: 80
ил	1: 18	ковчег	1: 48
иметь	1: 36	ковш	1: 51
имябожцы-мужики	1: 75	когда-нибудь	1: 39
иначе	1: 43	колени	1: 79
Иосиф	1: 54	колесо	1: 79
Исайя	1: 46	колос	1: 74
искать	1: 46	колчан	1: 54
исконный	1: 68	ком	1: 32
Испания	1: 68	конечно	1: 35
испеленный	1: 72	конский	1: 60
*испить	1: 72	конторский	1: 53
*исповедоваться	1: 41	кончить	1: 72
исполнитель	1: 72	копыто	1: 60
испуг	1: 10	корка	1: 81
испытывать	1: 13	король	1: 68
иступленье	1: 50	коротать	1: 35
истлевший	1: 81	короткий	1: 17
истома	1: 9	косматый	1: 33
исцеленье	1: 75	*коснуться	1: 16
исчадзе	1: 79	кошелек	1: 36
исчезать	1: 54	кошмарный	1: 40
исчерпать (-ав)	1: 29	краб	1: 68
Италия	1: 68	красавица-графиня	1: 50
итальянец	1: 61	краска	1: 33
их (иритяж.)	1	красота	1: 48
казна	1: 36	крепкий	1: 35
какой-то	1	крепнуть	1: 81
каламбур	1: 53	крепче	1: 73
календарь	1: 56	крестовик-паук	1: 61
каменный	1: 32	крестовый	1: 39
канун	1: 56	крипт	1: 52
капризный	1: 48	кристаллический	1: 14
капошон	1: 79	кровавый	1: 67
карта	1: 68	круг	1: 24
католик	1: 74	кружево	1: 29
католический	1: 56	кружиться	1: 42
катыщийся	1: 80	крутой	1: 75
кафедра	1: 46	крыть	1: 19
качанье	1: 20	крышка	1: 63
качель	1: 4	кряжистый	1: 43
каштан	1: 74	кто-то	1
каштановый	1: 50	кузнечик	1: 23
каюта	1: 42	купаться (-ающийся)	1: 38
кивок	1: 74	курчавый	1: 79
кипа	1: 53	кусок	1: 73
кирка	1: 37	куст	1: 2
кирпич	1: 57	кустарник	1: 79
кичиться (-ась)	1: 35	кучер	1: 37
клерк	1: 53	лабиринт	1: 39
клетка	1: 30	лавина	1: 32
клетчатый	1: 53	лавка (магазин)	1: 28

лавка (скамейка)	1: 60	мелькающий	1: 23
лад	1: 7	мелькнуть	1: 37
ладонь	1: 10	Мельпомена	1: 81
ладья	1: 48	меняла	1: 49
лазоревый	1: 25	меняться	1: 68
лай	1: 79	мерещиться	1: 67
лары	1: 7	мерить	1: 34
ласка	1: 13	мертвенной	1: 15
ласкать	1: 66	мерцать (-ающий)	1: 28
ласково	1: 17	место	1: 66
латынь	1: 74	месяц	1: 80
ледник	1: 63	месяц (луна)	1: 15
лежать	1: 81	метель	1: 42
лейтенант	1: 50	метко	1: 6
лекарство	1: 9	метрика	1: 62
лень	1: 62	Меттерних	1: 68
лепить	1: 48	мечта	1: 34
лесной	1: 1	мечтанье	1: 63
лестница	1: 55	мешок	1: 49
летаргия	1: 81	мимо (наречие)	1: 74
лето	1: 13	мимо (предлог)	1
ликовать	1: 46	минута	1: 17
линейка	1: 48	минутный	1: 6
лишесмерка	1: 37	мираж	1: 50
лицо	1: 5	млечность	1: 31
лодка	1: 16	много	1: 9
ложе	1: 19	многосложный	1: 46
ложечка	1: 63	многоярусный	1: 81
ложиться	1: 33	модный	1: 28
ложно-классический	1: 59	можно	1: 72
локоть	1: 51	молиться	1: 74
ломать (-ая)	1: 9	молодой (прилаг.)	1: 11
Лондон	1: 53	молодец	1: 35
лопата	1: 47	молоток	1: 73
лубочный	1: 50	молочный	1: 63
Лувр	1: 52	монашеский	1: 72
лукавый	1: 41	морожено	1: 63
лучинка	1: 63	мороз	1: 13
любезный (-зен)	1: 36	морщина	1: 81
любопытный	1: 31	мостки	1: 32
люди	1: 20	мостовая	1: 37
Людовик	1: 52	мот	1: 41
Лютер	1: 43	мохнатый	1: 79
лютеранский	1: 46	мочала	1: 53
		моцелный	1: 34
мальчик	1: 53	моши	1: 35
мальчишка	1: 63	мощный	1: 81
масса	1: 39	мрамор	1: 52
материк	1: 68	мудрый	1: 38
матовый	1: 37	Муза	1: 81
мачта-недотрога	1: 48	музыкант	1: 28
мгла	1: 53	мутно-лазоревоый	1: 14
мгновение	1: 8	мутный	1: 42
мгновенное (суи.)	1: 34	муть	1: 8
мгновенный	1: 25	мучитель	1: 72
медлительнее	1: 13	мыслимый (-им)	1: 6
Медный (-Всадник)	1: 45	мысль	1: 29
медный	1: 24	мышца	1: 39
медь	1: 23		
меж	1	наверх	1: 18
межа	1: 74	навстречу	1
мел	1: 46	наглухо	1: 55

надменный	1: 18	непобедимый	1: 32
*назвать	1: 72	непостижимый	1: 39
наивный	1: 72	неправильно	1: 64
наитие	1: 54	неприятельский	1: 50
найти	1: 69	непрочный (-чен)	1: 34
налететь	1: 16	неразрывно	1: 26
наложить (-ен)	1: 64	нервы	1: 39
напев	1: 1	несвязный	1: 41
напоить (-оен)	1: 9	несговорчиво	1: 26
наполнить	1: 26	несговорчивый	1: 46
напомнить	1: 60	несовершенство	1: 40
направить	1: 68	несозданный	1: 25
направиться	1: 74	нести	1: 21
напрасно	1: 65	нет	1
напрасный	1: 44	нету	1
напрягать	1: 15	неузнаваемый	1: 8
напряженно	1: 19	неунывающий	1: 5
напряженный	1: 40	неутоленный	1: 21
наступающий	1: 24	неутомимый	1: 12
натягивать (-ая)	1: 10	Нива	1: 35
*научить	1: 11	нигде	1: 36
нацепить	1: 41	никнуть	1: 17
начать	1: 10	нить	1: 10
начинаться	1: 50	ниша	1: 7
начинка	1: 63	новый	1: 70
небогатый	1: 33	ночной	1: 44
небосвод	1: 3	ну	1
небоскреб	1: 52	ныне	1: 73
небрежно	1: 13	нынче	1: 74
небывалый	1: 77	обедать	1: 74
небылица	1: 18	обида	1: 17
невиданный	1: 20	обидный (-ден)	1: 40
невинный (-нен)	1: 22	обиженно	1: 79
невозможно	1: 12	обитать (-аемый)	1: 71
невывразимый	1: 9	облечь (-енный)	1: 51
негодовать (-уя)	1: 72	обличье	1: 74
негодующий	1: 59	обмануть (-ув)	1: 57
недавний	1: 8	обморочить (-ен)	1: 34
недобрый	1: 39	обмытый	1: 7
недоносок	1: 57	обнажить (-ен)	1: 56
нежилой	1: 26	обнимать	1: 53
нежнее	1: 5	обратить (-щенный)	1: 81
нежное (сущ.)	1: 5	обрести	1: 14
незаметно	1: 6	обречь (-енный)	1: 77
незачем	1: 65	оброк	1: 72
незванный	1: 70	обручить (-ен)	1: 77
незвучный	1: 15	обуза	1: 42
незримо	1: 40	объявиться	1: 40
незрячий	1: 43	овечий	1: 79
незыблемый	1: 64	Овидий	1: 60
неизвестный	1: 72	овин	1: 79
неизменный	1: 34	*овладеть	1: 66
нелепость	1: 50	огнепоклонник	1: 72
нельзя	1: 53	огонек	1: 41
немногие	1	огорченный	1: 41
немой	1: 21	ода	1: 72*
немолчный	1: 1	одеть	1: 26
немота	1: 14	однодуме-генералы	1: 35
ненавидеть	1: 29	одноэтажный	1: 35
ненарушаемый	1: 14	одурманить (-ен)	1: 22
неожиданный	1: 25	одушевленное	1: 61
неостывающий	1: 5		

озаботить (-чен) . . . 1: 34
 озеро 1: 22
 Озеров 1: 64
 окаменеть 1: 59
 око 1: 5
 окраситься 1: 80
 окружить (-ен) 1: 33
 Оливер 1: 53
 олимпийский 1: 51
 омыwać (-ая) 1: 68
 Онегин 1: 42
 *онеметь 1: 28
 опала 1: 64
 опера 1: 55
 оперить (-енный) 1: 81
 оперный 1: 42
 оплывающий 1: 81
 опоздать 1: 81
 опора 1: 46
 опрятней 1: 58
 опуститься 1: 28
 опьянение 1: 33
 опьянить (-енный) 1: 13
 орава 1: 36
 ораторский 1: 57
 орган 1: 46
 орлиный 1: 71
 Орфей 1: 25
 *освятить 1: 72
 осиротелый 1: 21
 ослепнуть 1: 27
 особняк 1: 35
 Оссиан 1: 67
 оставаться 1: 54
 остаток 1: 74
 остаться 1: 14
 осыпаться 1: 49
 отважный 1: 12
 отвес 1: 39
 отдавать 1: 52
 отделять 1: 81
 открываться 1: 48
 отлив 1: 10
 отпрянуть 1: 16
 отравить (-лен) 1: 54
 отравленный 1: 12
 отражать 1: 37
 отраженный 1: 22
 отразиться 1: 65
 отсвет 1: 22
 оттого 1: 4
 отторгнуть (-ут) 1: 70
 отточенный 1: 6
 туманный 1: 21
 отходить (-дя) 1: 74
 отцовский 1: 50
 отчизна 1: 22
 офицер 1: 35
 оценить 1: 26
 охватить 1: 72
 охранять 1: 70
 очаг 1: 34

очаровательный 1: 10
 очевидец 1: 38
 павильон 1: 35
 падение 1: 34
 палатка (ларек) 1: 49
 палатка (шатер) 1: 79
 палить (-им) 1: 69
 панталоны 1: 53
 Папа 1: 71*
 паровоз 1: 35
 пароход 1: 42
 пасмурный 1: 22
 пастбище 1: 62
 пасть 1: 80
 паутина 1: 29
 пашня 1: 69
 певучий (-уч) 1: 25
 пенаты 1: 7
 пенить 1: 26
 пенс 1: 53
 пенька 1: 42
 первоначальный 1: 14
 первооснова 1: 14
 первый 1: 39
 передвигать 1: 79
 пережитый 1: 54
 пережить 1: 38
 перезвон 1: 21
 переключка 1: 67
 перелет 1: 76
 перенести 1: 72
 переплетаться 1: 12
 переплывать 1: 15
 *переставить 1: 7
 перина 1: 74
 перламутровый 1: 10
 перо 1: 68
 перун 1: 57
 пестрый 1: 63
 петербургский 1: 42*
 петля 1: 53
 петься 1: 54
 пешком 1: 37
 Пирей 1: 70
 пламень 1: 73
 пламя 1: 72
 план 1: 39
 планета 1: 28
 платье 1: 50
 плебей 1: 79
 плести 1: 58
 плестись 1: 41
 плита 1: 23
 плод 1: 1
 плуг 1: 48
 плясать 1: 55
 победа 1: 56
 побежать 1: 79
 побочный 1: 50
 добыть 1: 77
 повозка 1: 57

поворот	1: 20	понести	1: 22
повторять	1: 71	понины	1: 75
поглотить	1: 9	*понять	1: 72
поглядеть	1: 59	попасть	1: 36
поговорить	1: 56	попрежнему	1: 69
погона	1: 50	портик	1: 61
подарок	1: 70	порфира	1: 42
подбить (-итый)	1: 41	посещать	1: 42
подбросить	1: 20	послушать	1: 56
подворотня	1: 41	посольство	1: 42
подвесить (-шен)	1: 38	постоянство	1: 77
подкова	1: 37	построенный	1: 48
поднимать	1: 6	поступить	1: 34
поднять	1: 25	постылый (-ыл)	1: 81
подняться	1: 78	потерять	1: 54
подпружный	1: 39	потолок	1: 34
подруга	1: 63	потом	1: 74
подхватывать	1: 28	*поужинать	1: 36
подходить	1: 78	похмелье	1: 44
подчас	1: 33	поход	1: 60
подчиниться	1: 77	похороны	1: 37
поединок	1: 51	поцелуй	1: 44
поезд	1: 78	появиться	1: 63
пожатье	1: 44	правительственный	1: 42
пожизненный	1: 50	правиль	1: 37
позаботиться	1: 39	правнук	1: 67
позади	1: 30	право	1: 36
позолота	1: 38	правовед	1: 42
пойти	1: 69	правый (-ав)	1: 69
пока	1	празднество	1: 81
поклонник	1: 33	праздник	1: 56
покой	1: 62	праздничный	1: 37
покойный	1: 37	превосходство	1: 48
покорно	1: 22	предвзятый	1: 33
покоробить	1: 38	предтеч	1: 37
по-крестьянски	1: 72	преемник	1: 48
покрывало	1: 81	прежде	1
покуда	1	*презирать	1: 67
поле	1: 65	презрение	1: 66
полнеба	1: 72	прелестный	1: 70
полнее	1: 72	прекраснее	1: 38
пол-оборота	1: 59	прекрасное (сущ.)	1: 39
полотно	1: 33	привет	1: 37
полубог	1: 48	приветственный	1: 17
полукруг	1: 61	приветствовать	1: 40
полумаска	1: 64	привратник	1: 60
полумир	1: 42	привыкнуть	1: 68
полуночный	1: 45	привязаться	1: 45
полуостров	1: 68	пригласить	1: 72
полуслово	1: 64	пригород	1: 47
полусон	1: 21	прижать (-ат)	1: 61
полутемный	1: 3	призрачный (-чен)	1: 15
полутьма	1: 58	призывать	1: 49
получить	1: 67	прилавок	1: 36
полюявь	1: 21	прилив	1: 10
Польша	1: 68	приличный	1: 37
полюбить	1: 26	приличье	1: 74
поля (край шляпы)	1: 74	приманка	1: 51
поляна	1: 67	пример	1: 38
помешать	1: 3	*принять	1: 63
*помочь	1: 53	припек (на —е)	1: 42
помысел	1: 38	присутствие	1: 32

1: 46 разноголосоца
 1: 72 разодрать (-ан)
 1: 48 разодрать (-ан)
 1: 41 разодрать (-ан)
 1: 23 разорвать (-ан)
 1: 35 раскат
 1: 59 расковылять
 1: 81 расламивать (-ленный)
 1: 61 расламивать (-ленный)
 1: 39 расламивать (-ая)
 1: 38 расположить
 1: 54 расползаться
 1: 67 рассказывать
 1: 49 рассказывать
 1: 46 рассудительнейший
 1: 39 рассудочный
 1: 81 расстерзанье
 1: 85 расшеренный
 1: 59 Рашель
 1: 39 ребро
 1: 51 ревью
 1: 36 ресторан
 1: 44 речной
 1: 16 речья
 1: 48 ржаветь
 1: 80 ржавчина
 1: 80 ржавый
 1: 57 ржаное
 1: 26 риза
 1: 6 рисунк
 1: 25 ритм
 1: 72 ритурнель
 1: 81 рифма
 1: 7 робкий
 1: 39 робость
 1: 49 рожжа
 1: 67 роство
 1: 14 рождение
 1: 2 рождественский
 1: 74 рожь
 1: 10 розовый
 1: 10 рок
 1: 12 роковой
 1: 64 роль
 1: 42 Россия
 1: 39 рост
 1: 44 rot
 1: 78 рубеж
 1: 68 рубище
 1: 49 рутань
 1: 81 рупонескание
 1: 55 рупонескать
 1: 63 рупонный
 1: 79 рупон
 1: 61 русский

1: 40 присугтвовать
 1: 18 притворный
 1: 48 прихоть
 1: 48 приженно
 1: 67 пробовать
 1: 42 пролавать (-ая)
 1: 54 пролавать (-анный)
 1: 13 прозрачно
 1: 18 прозрачно
 1: 67 прознести
 1: 34 прокисть (-ят)
 1: 33 прокиять
 1: 64 пропетать
 1: 76 проречь
 1: 72 промержуток
 1: 53 промизительное
 1: 72 пропоческий
 1: 43 проповетить
 1: 16 проскользнуть (-ув)
 1: 9 проснугтсся
 1: 37 протестантский
 1: 31 протинный (-вен)
 1: 80 профиль
 1: 74 прохотить
 1: 37 прохоткий (суш.)
 1: 47 прохоткий (прунас)
 1: 78 прохотья
 1: 16 прохотестеть
 1: 23 прямой (-ям)
 1: 74 *прятать
 1: 46 псагом
 1: 15 пускай
 1: 80 пусьный
 1: 32 пунтик
 1: 45 пущечный
 1: 53 пчела
 1: 51 пьли
 1: 72 пьлать
 1: 66 пьлатся
 1: 68 пьта
 1: 33 пьтон
 1: 48 пьтый
 1: 65 раб
 1: 53 рабать
 1: 41 рабочий (суш.)
 1: 26 равнотушно
 1: 59 равнотушные (суш.)
 1: 7 равный
 1: 75 равнотатьсся
 1: 40 радостно
 1: 39 радостный
 1: 55 раек
 1: 45 рабер
 1: 67 раверать (-амбий)
 1: 69 равереслитсся
 1: 4 *раверять
 1: 74 раговор
 1: 23 развнугт
 1: 62 разлит (-ит)
 1: 50 разлука

рыбак	1: 73	скоро	1: 69
рыданье	1: 38	скромный	1: 42
рыдать (-ая)	1: 53	скудный	1: 21
рыжий	1: 74	скука	1: 18
рынок	1: 49	скупой	1: 37
рыться	1: 53	слабеть	1: 68
сабля	1: 35	слабо	1: 81
сад	1: 4	слава	1: 72
садиться	1: 42	*славить	1: 7
садовник	1: 8	слагать	1: 54
сайка	1: 42	сладкий	1: 9
саквояж	1: 50	сладко	1: 77
Саламин	1: 70	сладостный	1: 70
самовар	1: 47	*следить	1: 33
самолюбивый	1: 42	следовать	1: 11
самоотверженно	1: 50	сливки	1: 63
сани	1: 42	слить (-ит)	1: 14
сахарный	1: 52	слишком	1: 51
сбирать (-ающий)	1: 81	словно	1
сбитень	1: 42	слог	1: 81
сброд	1: 36	сложить	1: 67
свая	1: 73	сломаный	1: 53
сверкать (-ая)	1: 63	слуга	1: 3
светло	1: 41	служанка	1: 40
светский	1: 74	служить (-жа)	1: 48
свистеть	1: 40	случай	1: 25
свита	1: 35	слышать	1: 67
связать	1: 26	смертельно	1: 4
Священный		смертельно-бледный	1: 16
(— Союз)	1: 68	смеющийся	1: 2
сгореть	1: 27	смирить (-ивший)	1: 51
сгребать	1: 47	смотреть	1: 63
сдержанно	1: 37	смутно	1: 54
Себастьян	1: 46	смутно-дышащий	1: 24
сегодня	1: 23	смущенный	1: 16
седло	1: 35	смычок	1: 55
седьмой	1: 41	смятение	1: 36
сенат	1: 42	снаружи	1: 39
сентиментальный	1: 50	снаряжать	1: 70
сень	1: 23	сначала	1: 77
середина	1: 78	снедь	1: 63
сетка	1: 6	*сниться	1: 27
сеть	1: 50	сноб	1: 42
сеять	1: 21	снова	1: 67
сигнал	1: 45	собака	1: 49
сильнее	1: 54	собачий	1: 79
синеглазый	1: 13	собеседник	1: 46
Сити	1: 53	собирать	1: 72
сирена	1: 41	собираться	1: 70
сияющий	1: 74	соблюдать (-ая)	1: 41
сказочный	1: 44	событие	1: 54
ска́ла	1: 64	совет	1: 52
скальд	1: 67	*согрешить	1: 41
скамейка	1: 50	сожалеть	1: 52
скатерть	1: 33	созвучье	1: 71
сквозь	1	созданье	1: 45
скитаться	1: 50	сойти	1: 44
скиф	1: 60	Сократ	1: 41
склад	1: 42	сокровище	1: 67
склон	1: 75	сокрушить	1: 39
скорбный	1: 81	солдат	1: 51
		солома	1: 58

соломинка 1: 18
 сомневаться 1: 35
 сомнение 1: 10
 сонный 1: 22
 соперница-злодейка 1: 50
 сор 1: 66
 сорваться (-авшийся) 1: 1
 сорок 1: 38
 сосед 1: 81
 соседство 1: 67
 соскучиться (-ившись) 1: 18
 сосна 1: 22
 сосуд 1: 14
 Союз
 (Священный —) 1: 68
 *спасаться 1: 75
 спасти 1: 32
 спелый 1: 74
 сперва 1: 41
 спесь 1: 31
 список 1: 78
 спокойно 1: 14
 спортсмен 1: 51
 спорщик 1: 46
 спуститься 1: 36
 спящий 1: 3
 средиземный 1: 68
 средство 1: 50
 срок 1: 29
 стакан 1: 63
 старина 1: 74
 старость 1: 80
 старухи-овцы 1: 79
 ствол 1: 22
 стекать 1: 8
 стелиться 1: 80
 стихийный 1: 39
 стихия 1: 48
 стократ 1: 61
 столб 1: 38
 столетний 1: 81
 столица 1: 48
 столляр 1: 48
 сторона 1: 53
 страдание 1: 81
 страница 1: 27
 страшно 1: 22
 стрекоза 1: 13
 стрекотать 1: 50
 стрельчатый 1: 29
 стремительно 1: 72
 стремнина 1: 80
 строгий (-ог) 1: 23
 строго 1: 16
 строго-канонический 1: 56
 строитель 1: 38
 *стробить 1: 65
 строфа 1: 42*
 струиться 1: 13
 струя 1: 44
 страсть 1: 28
 стук 1: 60

стыдиться 1: 42
 суббота 1: 76
 субботний 1: 41
 сугроб 1: 42
 судия 1: 39
 Сумароков 1: 64
 сумерки 1: 24
 сундук 1: 63
 сусальный 1: 2
 сутана 1: 74
 сферический 1: 38
 счастливый (-ив) 1: 17
 счет 1: 53
 сюда 1: 36
 табачный 1: 53
 табун 1: 80
 таверна 1: 49
 тайна 1: 23
 также 1: 22
 такой-то 1
 танец 1: 72
 танцевать 1: 28
 таран 1: 39
 тарелка 1: 6
 твердить 1: 60
 твердыня 1: 39
 Твист 1: 53
 творить 1: 51
 тем (чем... тем) 1
 Темза 1: 53
 темница 1: 8
 темно 1: 18
 теннис 1: 51*
 теоретик 1: 36
 тепло (сущ.) 1: 8
 тепло (наречие) 1: 45
 тесный 1: 63
 тетрадь 1: 72
 Титаник 1: 52
 тихо 1: 24
 тишь 1: 7
 ткань 1: 13
 тогда 1: 53
 *толочь 1: 52
 толстый 1: 42
 томно 1: 17
 томный 1: 18
 тонический 1: 62
 тончайший 1: 9
 топкий 1: 17
 топтать (-ча) 1: 80
 торжественный 1: 64
 торопиться 1: 12
 торс 1: 7
 *тосковать 1: 54
 точный 1: 7
 трагический 1: 64
 тревожнее 1: 50
 тревожно-красный 1: 44
 трезвый 1: 45
 трепетание 1: 13

трепещущий	1: 24	фламандец	1: 72
трехрублевка	1: 36	Флобер	1: 74
трибуна	1: 57	флот	1: 50
триумф	1: 57	фонетика	1: 40
трон	1: 52	фортепьянный	1: 72
тронный	1: 72	фортепьяно	1: 50
тропинка	1: 80	Форум	
тростник	1: 62	(см. тоже форум)	1: 80
Троя	1: 78	фрегат	1: 48
труба	1: 52	фрейлина	1: 35
трудно	1: 54		
трудный	1: 62	халдей	1: 79
трястись	1: 79	хватить	1: 49
тугой	1: 78	химера	1: 49
турецкий	1: 41	хищный	1: 48
тщательно	1: 7	хлеб	1: 54
тьма	1: 79	хозяйка	1: 49
тявкать	1: 47	холодно	1: 20
тяготеть (-ея)	1: 10	холодок	1: 42
тяжело	1: 42	холст	1: 15
тянуться	1: 37	хорал	1: 45
		хоронить	1: 37
убедительно	1: 36	хороший (-ош)	1: 11
увядание	1: 80	хорошо	1: 22
узорчатый	1: 41	хотеться	1: 28
узы	1: 48	хоть	1
*уклониться	1: 12	христианство	1: 39
укрепить	1: 51	художник	1: 6
улан	1: 35		
улыбаться	1: 35	царственно-	
улыбнуться	1: 80	ленивый (-ив)	1: 60
Улялом [Ulaume]	1: 40	цветок	1: 8
ум	1: 44	цветочный	1: 9
уметь	1: 11	цветущий	1: 66
умильно	1: 63	Цезарь	
умирающий	1: 24	(см. тоже цезарь)	1: 80
уничтожать	1: 73	цезура	1: 62
уносить	1: 80	целомудренно	1: 48
*унять	1: 72	целомудренный	1: 7
упрек	1: 22	цель	1: 50
упряжь	1: 37	ценность	1: 64
упрямый	1: 37	цепь	1: 38
урод	1: 49	цирк	1: 65
*условиться	1: 12	Цицерон	1: 74
услышать	1: 81		
уста	1: 14	Чарльз	1: 53
усталый	1: 35	чары	1: 7
установить (-ленный)	1: 7	часы	1: 32
устать	1: 4	чахнуть	1: 51
устыдиться	1: 14	чаша	1: 72
утвердиться	1: 56	чашечка	1: 63
утес	1: 69	чаща	1: 25
утомить (-лен)	1: 74	чаще	1: 39
утром	1: 49	челка	1: 44
уходить	1: 79	челнок	1: 10
уцелеть	1: 71	червонец	1: 36
участвовать	1: 22	черед	1: 29
учтивый	1: 74	чернец	1: 75
		черпать	1: 42
факел	1: 44	чертить	1: 24
фарфоровый	1: 6	чертог	1: 72
Фауст	1: 52	черты	1: 80

честь	1: 74	шекучеший	1: 40
чиновник	1: 36	шелкать	1: 49
чрезмерный	1: 72	щемящий	1: 28
чтец	1: 40	щупать	1: 36
чтить	1: 72		
чувство	1: 34	экзедра	1: 38
чувствовать	1: 32	эластичный	1: 37
чудак	1: 42	эллин	1: 70
чудесный	1: 63	эмаль	1: 6
чудиться	1: 67	Энциклика	1: 71*
чудо-голубятня	1: 58	этикет	1: 35
чудный	1: 75	это	1: 35
чуждый (-ужд)	1: 69	Эфесская (— Диана)	1: 38
чума	1: 44	эфирный	1: 7
чуткий	1: 15	Эшер [Usher]	1: 40
чуять	1: 29		
		Юстиниан	1: 38
шайка	1: 49		
шалый	1: 47	Я (сущ.)	1: 25
шататься	1: 51	яблоко	1: 80
шатер	1: 72	явь	1: 45
шелест	1: 17	язык	1: 53
шелковый	1: 72	яйчница	1: 49
шестнадцатый	1: 46	ялик	1: 42
шея	1: 41	японец	1: 36
шиллинг	1: 53	яростный	1: 23
шинель	1: 42	ярость	1: 41
шоколад	1: 63	ярче	1: 72
шопот	1: 26		
Шотландия	1: 67	credo	1: 56
штаб	1: 50	Roma	1: 71
штык	1: 42	Silentium	1: 14*
шум	1: 40		
шуметь	1: 78	1913	1: 57*
шутить (-тя)	1: 72	1914	1: 70*
		XV (Бенедикт —)	1: 71*
щедрый	1: 38		

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ « КАМНЯ » О. МАНДЕЛЬШТАМА

а	(23)	базилика	(1)
аббат	(2)	банкрот	(1)
Август	(1)	Батюшков	(1)
август	(1)	Бах	(3)
Авентин	(2)	башня	(3)
автомобиль	(1)	баюкать	(1)
автор	(1)	беда	(2)
ад	(1)	бедность	(1)
Адам	(1)	бедный	(3)
адвокат	(1)	бедуин	(1)
Адмиралтейство	(2)	бежать	(1)
Азия	(1)	без	(6)
Айя-София	(2)	бездействовать	(1)
акация	(1)	бездна	(2)
Аквилон	(1)	бездонный	(1)
Акрополь	(2)	бездыханный ?	(2)
акрополь	(1)	безопасный	(1)
актер	(1)	безумный (прилаг.)	(2)
аллея	(1)	безумный (сущ.)	(1)
алмаз	(1)	безумство	(1)
алмазный	(1)	безымянный	(1)
алтарь	(1)	белее	(1)
альпийский	(1)	белеть	(1)
Альпы	(1)	белизна	(1)
алюватый	(1)	белка	(1)
Америка	(2)	белое	(1)
американка	(2)	белокурый	(1)
английский	(1)	белый	(3)
англичанин	(2)	Бенедикт (-хв)	(1)
апельсинный	(1)	бензин	(2)
апостольский	(2)	берег	(4)
апрель	(1)	береза	(1)
апсида	(1)	беседа	(1)
арба	(1)	беседка	(1)
аристократка	(1)	беспокоить	(1)
арка	(1)	беспомощно	(1)
арфа	(2)	беспорядок	(1)
архангел	(1)	бессонница	(1)
аттический	(1)	Бетховен	(2)
Афины	(1)	бешеный	(1)
афиша	(1)	бирюзовый	(1)
Афон	(1)	Бискайя	(1)
Афродита	(1)	бисквит	(2)
ахейский	(1)	бить	(1)
Ахматова	(1)	биться	(1)
		благодарить	(1)

благодарный	(1)	варварский	(1)
благодарно	(1)	вата	(1)
блаженный	(1)	вафля	(1)
бледно-голубой	(1)	вбивать	(1)
бледный	(2)	вверяться	(1)
близ	(1)	вдали	(1)
блуждать	(1)	вдыхать	(2)
блуждающий	(1)	вдоль	(1)
Бог	(2)	вдруг	(3)
бог	(5)	ведать	(1)
богатство	(1)	ведь	(1)
богачка	(1)	везти	(1)
богохульствовать	(1)	век	(5)
божественный	(2)	величавый	(1)
божий	(2)	вереница	(1)
более	(1)	веретено	(1)
болезненный	(1)	Верлен	(1)
болтаться	(1)	верно	(1)
боль	(2)	верность	(2)
больше	(1)	вернуться	(5)
большой	(2)	вероятно	(1)
Бонапарт	(1)	верста	(1)
бормотать	(1)	веселить	(1)
бородатый	(1)	веселее	(1)
бояться	(5)	веселый	(5)
брат	(2)	веселье	(3)
бред	(3)	весло	(1)
бренный	(1)	весна	(1)
бродить	(1)	весь	(18)
бродяга	(1)	ветвь	(1)
бродячий	(1)	ветер	(6)
броненосец	(1)	ветренный	(1)
бросать	(3)	вечер	(1)
бросить	(5)	вечереть	(1)
будить	(1)	вечереющий	(1)
буйный	(2)	вечно	(1)
булавка	(1)	вечность	(7)
булочный	(1)	вечно-юный	(1)
бульжник	(1)	вечный	(2)
бумага	(1)	вещий	(2)
бумажка	(1)	вещь	(1)
бумажный	(1)	взвиваться	(1)
бунтующий	(1)	взвиться	(1)
бурый	(1)	вздыхнуть	(1)
бутоньерка	(1)	вздрагивать	(1)
бы	(6)	взор	(2)
бывать	(2)	взять	(2)
былина	(1)	вид	(1)
былинка	(1)	видать	(2)
быстрее	(2)	видеть	(5)
быстро	(1)	видный	(1)
быстроживущий	(1)	вино	(5)
бытие	(2)	виноград	(1)
быть	(20)	виноватый	(2)
		висеть	(4)
		витать	(1)
в	(153)	витийствовать	(2)
вагон	(2)	влажный	(1)
важный	(1)	власяница	(1)
ваза	(1)	власть	(1)
вал	(1)	влачить	(1)
Валькирии	(1)	влежать	(1)

влюбленный	(2)	вскочить	(1)
вместе	(1)	вслед	(1)
вместо	(1)	всплывать	(1)
внезапный	(1)	вспоминать	(2)
вниманье	(2)	вспомнить	(1)
внимательней	(1)	встать	(1)
внимательный	(1)	встревоженный	(1)
вновь	(3)	встретить	(2)
внук	(2)	встретиться	(1)
внутренности	(1)	встречать	(1)
внушать	(1)	встречаться	(1)
вовсе	(1)	вступить	(1)
вода	(9)	всюду	(1)
водяной	(1)	всякий	(1)
возвращаться	(2)	вторник	(1)
возвышенный	(1)	вуаль	(2)
воздух	(4)	входящий	(1)
воздушный	(3)	вы	(4)
возить	(1)	выбежать	(1)
возиться	(1)	выбросить	(2)
возлагать	(1)	выводить	(1)
воин	(1)	выводок	(1)
война	(5)	выдавать	(1)
вокруг	(1)	выйти	(1)
вол	(1)	вылететь	(2)
волк	(2)	выменять	(1)
волна	(4)	вымогать	(1)
волнение	(1)	выносить	(2)
волновать	(1)	вышить	(2)
воловий	(1)	выплеснуть	(1)
волочить	(1)	вырасти	(1)
волчица	(1)	выскользнуть	(1)
волшебный	(1)	высокий	(5)
вольный	(2)	высота	(2)
воля	(1)	выстрел	(2)
вооруженный	(1)	выходить	(1)
воркотня	(1)	выцветший	(1)
воровать	(1)	вычерченный	(1)
воровской	(1)	вышина	(1)
ворон	(1)	вязкий	(1)
ворона	(1)		
ворота	(1)	гавань	(1)
воскресенье	(1)	гадать	(1)
воспаленный	(2)	гайдук	(1)
восстать	(1)	галерея	(1)
восток	(1)	гаснуть	(1)
восторженный	(1)	где	(11)
вот	(4)	Генуя	(1)
впадать	(1)	герой	(1)
впервые	(1)	гибкий	(1)
впереди	(1)	гигант	(1)
враг	(2)	гимн	(1)
вражеский	(1)	гитана	(1)
врачевать	(1)	глаз	(7)
время	(2)	глазомер	(1)
вручить	(1)	гласный	(1)
Всадник (Медный —)	(1)	глубина	(1)
всё	(3)	глубже (наречие)	(1)
всегда	(3)	глубже	(1)
вселенная	(1)	глубокий	(4)
всемирный	(2)	глупец	(1)
всенародно	(1)	глухо	(1)

глухой	(4)	давать	(1)
глядеть	(3)	давний	(1)
гнев	(1)	даже	(1)
гневный	(1)	далекый	(3)
гнущийся	(1)	далеко	(2)
говорить	(6)	даль	(2)
год	(3)	дама	(1)
голова	(5)	дать	(2)
голос	(3)	дача	(1)
голубой	(2)	два	(1)
голубь	(1)	двадцать	(1)
голубятня	(1)	дверь	(1)
голый	(1)	двигаться	(1)
Гомер	(4)	движение	(1)
гора	(2)	двинуться	(1)
гораздо	(1)	двойной	(2)
горбинка	(1)	двор	(1)
горло	(1)	дворец	(2)
гореть	(5)	дворник	(2)
город	(2)	дворяжка	(1)
горький	(3)	двунадесятый	(1)
горячий	(1)	дева	(1)
горячка	(1)	девушка	(1)
Господень	(1)	действительно	(2)
господин	(1)	делать	(5)
господство	(1)	дело	(1)
Господь	(2)	дельфин	(1)
гостя	(1)	день	(8)
государство	(1)	дерево	(2)
готический	(2)	деревянный	(4)
готовый	(1)	державный	(1)
град	(1)	дерзкий	(1)
гражданский	(1)	детский	(3)
гранит	(1)	Диана (Эфесская —)	(1)
грань	(1)	дивный	(4)
граф	(1)	дикарь	(1)
грация	(1)	дикий	(1)
грек	(2)	Диккенс	(1)
греть	(1)	Лионис	(1)
гробовой	(1)	дитя	(2)
грозовой	(1)	длинные	(1)
гром	(1)	длинный	(2)
громогласно	(1)	длительность	(1)
громоздкий	(1)	длительный	(1)
грот	(1)	для	(5)
грохот	(1)	дно	(3)
грубо	(1)	до	(4)
грубый	(5)	добраться	(1)
грудь	(6)	добрый	(1)
грузный	(1)	доверчивый	(1)
грязный	(1)	довольный	(1)
грянуть	(3)	догорающий	(1)
губа	(1)	дождь	(2)
губить	(1)	док	(1)
гудок	(2)	доказательство	(1)
гулкий	(2)	доколе	(1)
гусиный	(1)	долго	(1)
густо	(1)	долгота	(1)
густой	(1)	должен	(3)
		долина	(1)
да (союз)	(2)	должный	(1)
да (част.)	(2)	доля	(1)

дом	(10)	жаждать	(1)
дома	(1)	жалеть	(1)
домашние	(1)	жалкий	(2)
Домби	(2)	жало	(1)
Домби-сын	(1)	жарко	(1)
домино	(1)	жатва	(1)
домой	(2)	ждать	(3)
донести	(1)	же	(9)
дороже	(1)	железный	(2)
дорожный	(1)	желтизна	(1)
доска	(1)	желтый	(2)
достаточно	(1)	жемчужина	(1)
достигать	(2)	жена	(1)
достойный	(1)	женственный	(2)
дочь	(2)	женщина	(1)
древо	(2)	жеребий	(1)
дрова	(1)	жердочка	(1)
дрожать	(1)	жертва	(2)
дротик	(1)	жест	(1)
другой	(2)	жесткий	(1)
дружинник	(1)	жестокий	(1)
друзья-островитяне	(1)	жечь	(1)
дрялеющий	(1)	живое (сущ.)	(1)
дряллый	(2)	живой	(2)
дуб	(2)	жизнь	(10)
дубовый	(1)	жилище	(1)
дуга	(1)	жить	(3)
дума	(2)	жребий	(2)
думать	(5)	журавлиный	(2)
дурной	(2)		
дух	(3)	за	(6)
душа	(9)	забвение	(1)
душный	(1)	забиться	(1)
дым	(2)	забота	(1)
дымок	(1)	забыть	(2)
дыхание	(1)	забытье	(1)
дышать	(4)	заведомо	(1)
Дюма	(1)	завеса	(1)
дюны	(1)	завидовать	(1)
		завоеватель	(1)
Евгений	(1)	зажечься	(1)
Европа	(5)	закал	(1)
европейский	(1)	закат	(1)
Египет	(3)	заклинать	(1)
египетский	(1)	закон	(4)
его (притяж.)	(2)	закрывать	(1)
Ёдгар	(1)	зала	(1)
единственный	(1)	заламывать	(1)
единый	(1)	залив	(1)
ее (притяж.)	(1)	заметить	(3)
Елена	(1)	замечать	(1)
елка	(1)	замешательство	(1)
ель	(2)	замок	(1)
ересь	(1)	замок	(1)
если	(6)	замутить	(1)
есть	(7)	занавес	(2)
есть (нитаться)	(1)	запад	(1)
ехать	(1)	западный	(1)
еще	(5)	запахнуть	(1)
		запечатлеться	(1)
жадный	(1)	заплаканный	(1)
жажда	(1)	запретный	(2)

запутаться	(1)	извлечь	(1)
заря	(2)	извозчик	(1)
застыть	(1)	изголовье	(2)
затейливый	(1)	издали	(1)
затравленный	(1)	изменить	(1)
затуманить	(1)	измерение	(1)
заученный	(1)	измучить	(2)
зачем	(1)	измятый	(1)
зачеркнуть	(1)	изнежить	(1)
зачерпнуть	(1)	изрезать	(1)
зашуметь	(1)	изучать	(1)
звезда	(8)	ил	(1)
звездный	(2)	или	(11)
звериный	(2)	иметь	(1)
звон	(1)	имя	(6)
звонить	(1)	имябожцы-мужики	(1)
звук	(5)	иначе	(1)
звякнуть	(1)	иной	(2)
зданье	(2)	иностранец	(2)
здесь	(9)	Иосиф	(1)
здорово (межд.)	(1)	Исайя	(1)
здравие	(1)	искать	(1)
здравствовать	(1)	исконный	(1)
зевота	(1)	Испания	(1)
зеленоватый	(1)	испеленный	(1)
зеленый	(4)	испить	(1)
зелень	(2)	исповедоваться	(1)
земля	(6)	исполнитель	(1)
земной	(1)	испуг	(1)
зима	(1)	испытывать	(1)
зимовать	(1)	исступленье	(1)
зиять	(1)	истина	(3)
зловещий	(2)	истлевший	(1)
злой	(1)	истома	(1)
знаменитый	(1)	исцеленье	(1)
знать	(2)	исчадь	(1)
значенье	(1)	исчезать	(1)
значительность	(1)	исчезнуть	(2)
значиться	(1)	исчерпать	(1)
зной	(1)	Италия	(1)
зодчий	(1)	итальянец	(1)
золото	(3)	их (притяж.)	(1)
золотой (прилаг.)	(3)		
золотой (сущ.)	(2)	к	(17)
Золя	(1)	казарма	(2)
зренье	(1)	казаться	(2)
зрители-шакалы	(1)	казаться	(2)
зыбкий	(1)	казино	(2)
зыбь	(1)	казна	(1)
		как (союз)	(58)
и	(284)	как (наречие)	(8)
иволга	(1)	какой	(8)
игла	(1)	какой-то	(1)
иго	(1)	каламбур	(1)
игра	(2)	календарь	(1)
играть	(4)	каменный	(1)
игрушечный	(3)	камень	(5)
идти	(8)	канун	(1)
из	(15)	Капитолий	(2)
избранные (сущ.)	(1)	капризный	(1)
изваянье	(1)	капюшон	(1)
изведать	(1)	карега	(3)

карта	(1)	короткий	(1)
католик	(1)	косматый	(1)
католический	(1)	коснуться	(1)
катыщийся	(1)	костер	(4)
кафедра	(1)	который	(3)
качанье	(1)	кошелек	(1)
качаться	(3)	кошмарный	(1)
качель	(1)	краб	(1)
каштан	(1)	край	(2)
каштановый	(1)	красавица-графиня	(1)
каюта	(1)	краска	(1)
келья	(2)	красный	(2)
кивок	(1)	красота	(1)
кинематограф	(2)	крепкий	(1)
кипа	(1)	крепнуть	(1)
кирка	(1)	крепость	(2)
кирпич	(1)	крепче	(1)
кичиться	(1)	крест	(2)
классический	(2)	крестовик-паук	(1)
клерк	(1)	крестовый	(1)
клетка	(1)	крик	(3)
клетчатый	(1)	крипт	(1)
клеть	(1)	кристаллический	(1)
клин	(1)	кровавый	(1)
клок	(1)	круг	(1)
клочок	(1)	круглый	(2)
клубиться	(1)	кружево	(1)
клюв	(1)	кружиться	(1)
ключ	(1)	крутой	(1)
ключевой	(1)	крылатый	(2)
клясть	(1)	крыло	(3)
книга	(2)	крыть	(1)
князь	(3)	крышка	(1)
коварный	(1)	кряжистый	(1)
ковчег	(1)	кто	(14)
ковш	(1)	кто-то	(1)
когда	(16)	куда	(4)
когда-нибудь	(1)	кузнечик	(1)
когда-то	(2)	купаться	(1)
колени	(1)	купол	(5)
колесо	(1)	курчавый	(1)
колокол	(4)	кусок	(1)
колокольня	(2)	куст	(1)
колоннада	(2)	кустарник	(1)
колос	(1)	кучер	(1)
колчан	(1)		
ком	(1)	лабиринт	(1)
комната	(2)	лавина	(1)
конец	(2)	лавка (магазин)	(1)
конечно	(1)	лавка (скамейка)	(1)
конский	(1)	лад	(1)
контора	(2)	ладонь	(1)
конторский	(1)	ладья	(1)
кончить	(1)	лазоревый	(1)
конь	(3)	лай	(1)
копыто	(1)	лары	(1)
корабль	(3)	ласка	(1)
корзинка	(2)	ласкать	(1)
корка	(1)	ласково	(1)
король	(1)	ласковый	(2)
корона	(2)	ласточка	(3)
коротать	(1)	лагынь	(1)

легкий	(11)	масса	(1)
легко	(2)	материк	(1)
лед	(2)	матовый	(1)
ледник	(1)	мачта-недотрога	(1)
ледяной	(2)	маятник	(2)
лежать	(1)	мгла	(1)
лейтенант	(1)	мгновение	(1)
лекарство	(1)	мгновенные (сущ.)	(1)
лелеять	(2)	мгновенный	(1)
ленивый	(2)	медленно	(3)
лента	(2)	медлительнее	(1)
лень	(1)	Медный (— Всадник)	(1)
лепиться	(1)	медный	(1)
лес	(7)	медуза	(2)
лесной	(1)	медь	(1)
лестница	(1)	меж	(1)
летá	(2)	межа	(1)
летаргия	(1)	мел	(1)
летать	(2)	мелкий	(2)
лететь	(4)	мелькать	(4)
лето	(1)	мелькающий	(1)
лечь	(2)	мелькнуть	(1)
ли	(3)	Мельпомена	(1)
ликовать	(1)	меняла	(1)
линейка	(1)	меняться	(1)
лира	(2)	мера	(2)
лист	(3)	мерещиться	(1)
листва	(3)	мерить	(1)
лицемерка	(1)	мертвенной	(1)
лицо	(1)	мерцать	(1)
лишь	(4)	место	(1)
лодка	(1)	месяц	(1)
ложе	(1)	месяц (луна)	(1)
ложечка	(1)	метель	(1)
ложиться	(1)	метко	(1)
ложно-классический	(1)	метрика	(1)
ложь	(2)	Меттерних	(1)
локоть	(1)	мечта	(1)
ломать	(1)	мечтанье	(1)
Лондон	(1)	мешать	(2)
лопата	(1)	мешок	(1)
лубочный	(1)	миг	(2)
Лувр	(1)	милый	(4)
лукавый	(1)	мимо (наречие)	(1)
луна	(10)	мимо (предлог)	(1)
луч	(5)	миновать	(2)
лучинка	(1)	минута	(1)
любезный	(1)	минутный	(1)
любить	(14)	мир (свет)	(11)
любовь	(4)	мир (покой)	(2)
любопытный	(1)	мираж	(1)
люди	(1)	мировой	(3)
Людовик	(1)	млечность	(1)
Лютер	(1)	много	(1)
лютеранин	(2)	многосложный	(1)
лютеранский	(1)	многоярусный	(1)
май	(2)	модный	(1)
маленький	(3)	можно	(1)
мало	(3)	мой	(26)
мальчик	(1)	молиться	(1)
мальчишка	(1)	молодой	(1)
		молодец	(1)

молоток	(1)	напрасно	(1)
молочный	(1)	напрасный	(1)
молчанье	(2)	напрягать	(1)
молчать	(2)	напряженно	(1)
монах	(3)	напряженный	(1)
монашеский	(1)	народ	(8)
море	(4)	наследство	(2)
морожено	(1)	настоящий	(2)
мороз	(1)	наступающий	(1)
морской	(6)	натягивать	(1)
морщина	(1)	научить	(1)
мостки	(1)	нацепить	(1)
мостовая	(1)	начать	(1)
мот	(1)	начинаться	(1)
мотор	(3)	начинка	(1)
мохнатый	(1)	наш	(2)
мочала	(1)	не	(85)
мочь	(12)	небо	(14)
могучий	(1)	небогатый	(1)
мощи	(1)	небосвод	(1)
могучий	(1)	небоскреб	(1)
мощь	(2)	небрежно	(1)
мрамор	(1)	небывальи	(1)
мраморный	(2)	небылица	(1)
мрачнее	(2)	Нева	(2)
мудрый	(1)	невиданный	(1)
муж	(2)	невинный	(1)
мужик	(2)	невозможно	(1)
Муза	(1)	невыразимый	(1)
музыка	(4)	негодование	(2)
музыкант	(1)	негодовать	(1)
мутно-лазоревый	(1)	негодующий	(1)
мутный	(1)	недавний	(1)
мутъ	(1)	недобрый	(1)
мучитель	(1)	недовольный	(2)
мучительный	(2)	недоносок	(1)
мы	(25)	недра	(2)
мыслимый	(1)	неживой	(2)
мысль	(1)	нежилой	(1)
мышца	(1)	нежнее	(1)
мяч	(2)	нежное (сущ.)	(1)
		нежность	(3)
на	(78)	нежный	(3)
наверх	(1)	незаметно	(1)
навстречу	(1)	незачем	(1)
наглухо	(1)	незваный	(1)
над	(15)	незвучный	(1)
надменный	(1)	незримо	(1)
надо	(3)	незрячий	(1)
назвать	(1)	незыблемый	(1)
наивный	(1)	неизбежное (сущ.)	(2)
наитие	(1)	неизвестный	(1)
найти	(1)	неизменный	(1)
наконец	(2)	некогда	(2)
налететь	(1)	нелепость	(1)
наложить	(1)	нельзя	(1)
напев	(1)	немногие	(1)
напоить	(1)	немного	(6)
наполнить	(1)	немой	(1)
напомнить	(1)	немолчный	(1)
направить	(1)	немота	(1)
направиться	(1)	ненавидеть	(1)

ненарушаемый	(1)	образ	(4)
ненужный	(2)	обратить	(1)
неожиданный	(1)	обрести	(1)
неостывающий	(1)	обречь	(1)
непобедимый	(1)	оброк	(1)
непостижимый	(1)	обручить	(1)
неправильно	(1)	обряд	(2)
неприятельский	(1)	обуза	(1)
непрочный	(1)	объявиться	(1)
неразрывно	(1)	овечий	(1)
нервы	(1)	Овидий	(1)
несвязный	(1)	овин	(1)
несговорчиво	(1)	овладеть	(1)
несговорчивый	(1)	огнепоклонник	(1)
несовершенство	(1)	огонек	(1)
несозданный	(1)	огонь	(4)
нести	(1)	огорченный	(1)
нести́сь	(2)	огромный	(6)
нет	(1)	ода	(1)
нету	(1)	одеть	(1)
неужели	(2)	один	(7)
неузнаваемый	(1)	одинокий	(2)
неунывающий	(1)	однодумы-генералы	(1)
неутоленный	(1)	однообразный	(2)
неутомимый	(1)	одноэтажный	(1)
ни (част.)	(2)	одурманить	(1)
ни (ни... ни)	(2)	одушевленное	(1)
Нива	(1)	озаботить	(1)
нигде	(1)	озеро	(1)
никнуть	(1)	Озеров	(1)
никогда	(2)	окаменеть	(1)
никто	(3)	океан	(2)
нить	(1)	окно	(4)
ничто	(8)	око	(1)
ниша	(1)	окраситься	(1)
но	(21)	окружить	(1)
новый	(1)	Оливер	(1)
нота	(2)	олимпийский	(1)
ночлег	(2)	омут	(2)
ночной	(1)	омывать	(1)
ночь	(5)	он	(33)
ну	(1)	она	(14)
нужно	(2)	Онегин	(1)
нужный	(2)	онеметь	(1)
ныне	(1)	они	(13)
нынче	(1)	оно	(5)
		опала	(1)
о (межд.)	(19)	опера	(1)
о (предлог)	(12)	оперить	(1)
обедать	(1)	оперный	(1)
обида	(1)	оплывающий	(1)
обидный	(1)	опоздать	(1)
обиженно	(1)	опора	(1)
обитать	(1)	оправдывать	(2)
облечь	(1)	опратней	(1)
обличье	(1)	опуститься	(1)
облако	(2)	опьяненье	(1)
обмануть	(1)	опьянить	(1)
обморочить	(1)	опять	(5)
обмытый	(1)	орава	(1)
обнажить	(1)	ораторский	(1)
обнимать	(1)	орган	(1)

орлиный	(1)	палить	(1)
Орфей	(1)	панталоны	(1)
освятить	(1)	Папа	(1)
осенний	(4)	парк	(3)
осень	(2)	паровоз	(1)
осиротелый	(1)	пароход	(1)
ослепнуть	(1)	парус	(4)
особняк	(1)	пасмурный	(1)
Оссиан	(1)	пастбище	(1)
оставаться	(1)	пастись	(1)
остановиться	(2)	паутина	(1)
остаток	(1)	пахнуть	(2)
остаться	(1)	пашня	(1)
осторожный	(2)	певец	(2)
остров	(2)	певучий	(1)
острый	(2)	пена	(5)
осудить	(2)	пенаты	(1)
осыпаться	(1)	пенить	(1)
осязать	(2)	пенс	(1)
от	(18)	пенька	(1)
отвага	(2)	непел	(2)
отважный	(1)	первоначальный	(1)
отвес	(1)	первооснова	(1)
ответить	(2)	первый	(1)
отдавать	(1)	передвигать	(1)
отделять	(1)	пережитый	(1)
отдыхать	(2)	пережить	(1)
открываться	(1)	перезвон	(1)
открыть	(2)	перекличка	(1)
отлив	(1)	перелет	(1)
отпирать	(1)	перенести	(1)
отравить	(1)	переплетаться	(1)
отравленный	(1)	переплывать	(1)
отражать	(1)	переставить	(1)
отраженный	(1)	перина	(1)
отразиться	(1)	перламутровый	(1)
отрицать	(2)	перо	(1)
отсвет	(1)	перун	(1)
оттого	(1)	песня	(2)
отторгнуть	(1)	песок	(3)
отточенный	(1)	пестрый	(1)
отуманенный	(1)	петербургский	(1)
отходить	(1)	петля	(1)
отцовский	(1)	Петр	(3)
отчего	(4)	петь	(11)
отчина	(1)	петься	(1)
офицер	(1)	печаль	(10)
оценить	(1)	печальный	(2)
охватить	(1)	пешеход	(4)
охранять	(1)	пешком	(1)
очаг	(1)	Пирей	(1)
очаровательный	(1)	пить	(3)
очевидец	(1)	плакать	(2)
очертанье	(2)	пламенеть	(2)
очнуться	(2)	пламень	(1)
ошибка	(2)	пламя	(1)
		план	(1)
павильон	(1)	планета	(1)
падение	(1)	платок	(2)
палатка (ларек)	(1)	платье	(1)
палатка (матер)	(1)	плебей	(1)
палец	(3)	плести	(1)

плестись	(1)	полнее	(1)
плечо	(2)	полночный	(2)
плита	(1)	полный	(2)
плод	(1)	пол-оборота	(1)
площадь	(2)	полотно	(1)
плуг	(1)	полубог	(1)
плыть	(2)	полукруг	(1)
плясать	(1)	полумаска	(1)
по	(6)	полумир	(1)
победа	(1)	полуночный	(1)
побежать	(1)	полуостров	(1)
побочный	(1)	полуслово	(1)
побыть	(1)	полусон	(1)
повозка	(1)	полутемный	(1)
поворот	(1)	полутьма	(1)
повторять	(1)	получить	(1)
поглотить	(1)	полуязь	(1)
поглядеть	(1)	Польша	(1)
поговорить	(1)	полюбить	(1)
погоня	(1)	поля	(1)
под	(6)	поляна	(1)
подарок	(1)	помешать	(1)
подбить	(1)	помочь	(1)
подбросить	(1)	помысел	(1)
подвал	(2)	понести	(1)
подворотня	(1)	понимать	(2)
подвесить	(1)	поньне	(1)
подлинно	(2)	понять	(1)
подкова	(1)	попасть	(1)
поднимать	(1)	попрежнему	(1)
поднять	(1)	пора	(4)
подняться	(1)	портик	(1)
подпружный	(1)	порфира	(1)
подруга	(1)	посещать	(1)
подхватывать	(1)	последний	(2)
подходить	(1)	послушать	(1)
подчас	(1)	посольство	(1)
подчиниться	(1)	посох	(5)
поединок	(1)	постоянство	(1)
поезд	(1)	построенный	(1)
поехать	(2)	поступить	(1)
пожатье	(1)	постылый	(1)
пожизненный	(1)	потерять	(1)
позаботиться	(1)	потолок	(1)
позади	(1)	потом	(1)
позволить	(4)	потому	(2)
позолота	(1)	поужинать	(1)
пойти	(1)	похитить	(2)
пока	(1)	похмелье	(1)
поклониться	(2)	поход	(1)
поклонник	(1)	похожий	(2)
покой	(1)	похороны	(1)
покойный	(1)	поцелуй	(1)
покорно	(1)	появиться	(1)
покоробить	(1)	правительственный	(1)
по-крестьянски	(1)	править	(1)
покрывало	(1)	правнук	(1)
покуда	(1)	право	(1)
полдень	(2)	правовед	(1)
поле	(1)	правый	(1)
полет	(2)	празднество	(1)
полнеба	(1)		

праздник	(1)	пророк	(2)
праздничный	(1)	пророческий	(1)
прах	(2)	просветлеть	(1)
превосходство	(1)	просить	(2)
предвзятый	(1)	проскользнуть	(1)
предтеч	(1)	проснуться	(1)
преемник	(1)	просто	(2)
прежде	(1)	простой	(4)
презирать	(1)	пространство	(3)
презрение	(1)	протестантский	(1)
прелестный	(1)	противный	(1)
прекраснее	(1)	профиль	(1)
прекрасное (сущ.)	(1)	проходить	(1)
прекрасный	(5)	прохожий (сущ.)	(1)
при	(2)	прохожий (прилаг.)	(1)
привет	(1)	прочсть	(1)
приветственный	(1)	прошелестеть	(1)
приветствовать	(1)	прямой	(1)
привратник	(1)	прятать	(1)
привыкнуть	(1)	псалом	(1)
привязаться	(1)	птица	(6)
пригласить	(1)	пускай	(1)
пригород	(1)	пустеть	(1)
прижать	(1)	пустой	(3)
призрачный	(1)	пустота	(2)
призывать	(1)	пустынный	(1)
прийти	(3)	пустыня	(2)
приказывать	(2)	пусть	(2)
прилавок	(1)	путник	(1)
прилив	(1)	путь	(3)
приличный	(1)	лучина	(2)
приличье	(1)	пушечный	(1)
приманка	(1)	пчела	(1)
пример	(1)	пыл	(1)
принимать	(2)	пылать	(1)
принять	(1)	пыль	(2)
припек	(1)	пыльный	(2)
природа	(6)	пытаться	(1)
присутствие	(1)	пьяный (прилаг.)	(5)
присутствовать	(1)	пяга	(1)
притворный	(1)	пятно	(1)
прихожанин	(2)	пятый	(1)
прихоть	(1)		
приют	(3)	раб	(1)
приятенно	(1)	работать	(1)
пробовать	(1)	рабочий (сущ.)	(1)
прогулка	(2)	равнодушно	(1)
продавать	(1)	равнодушные (сущ.)	(1)
продать	(1)	равнодушный	(2)
прозрачнее	(1)	равный	(1)
прозрачно	(1)	радоваться	(1)
прозрачный	(4)	радостно	(1)
произнести	(1)	радостный	(1)
проклясть	(1)	радость	(4)
проклятый	(1)	радуга	(2)
прокопченный	(2)	раек	(1)
пролетать	(1)	раз	(3)
пролечь	(1)	разбег	(1)
промежуток	(1)	развевать	(1)
пронзительнее	(1)	развеселиться	(1)
пробасть	(2)	развять	(1)
проповедник	(2)	разговор	(1)

связь	(2)	славить	(1)
священник	(2)	слагать	(1)
священный	(2)	сладкий	(1)
Священный (— Союз)	(1)	сладко	(1)
сгореть	(1)	сладостный	(1)
сгребать	(1)	следить	(1)
сдержанно	(1)	следовать	(1)
Себастьян	(1)	слеза	(3)
себя	(5)	сливки	(1)
северный	(2)	слить	(1)
сегодня	(1)	слишком	(1)
седло	(1)	словно	(1)
седой	(3)	слово	(7)
седьмой	(1)	слог	(1)
сей	(4)	сложить	(1)
Село (Царское —)	(3)	сломанный	(1)
семь	(3)	слуга	(1)
сенат	(1)	служанка	(1)
сентиментальный	(1)	служить	(1)
сень	(1)	слух	(4)
серафим	(2)	случай	(1)
серdito	(2)	слушать	(3)
сердце	(10)	слыхать	(1)
сердцевина	(2)	слышать	(3)
середина	(1)	смертельно	(1)
серый	(3)	смертельно-бледный	(1)
сетка	(1)	смерть	(4)
сеть	(1)	сметь	(2)
сеять	(1)	смеющийся	(1)
сигнал	(1)	смирить	(1)
сила	(2)	смотреть	(1)
сильнее	(1)	смутно	(1)
синеглазый	(1)	смутно-дышащий	(1)
Сити	(1)	смущенный	(1)
сирена	(1)	смычок	(1)
сирень	(2)	смятенье	(1)
сиять	(3)	снаружи	(1)
сияющий	(1)	снаряжать	(1)
сказать	(4)	сначала	(1)
сказочный	(1)	снег	(5)
скалá	(2)	снедь	(1)
ска́ла	(1)	снежный	(2)
скальд	(1)	сниться	(1)
скамейка	(1)	сноб	(1)
скатерть	(1)	снова	(1)
сквозь	(1)	снять	(2)
скиния	(2)	собака	(1)
скитаться	(1)	собачий	(1)
скиф	(1)	собеседник	(1)
склад	(1)	собирать	(1)
склон	(1)	собираться	(1)
скорбный	(1)	соблюдать	(1)
скоро	(1)	событие	(1)
скромный	(1)	совет	(1)
скудный	(1)	совсем	(3)
скука	(1)	согрешить	(1)
скупой	(1)	сожалеть	(1)
скучный	(2)	созвучье	(1)
слабеть	(1)	созданье	(1)
слабо	(1)	создать	(2)
слабый	(2)	сознание	(2)
слава	(1)	сойти	(1)

Сократ	(1)	столб	(1)
сокровище	(1)	стоletний	(1)
сокрушить	(1)	столица	(1)
солдат	(1)	столяр	(1)
солнце	(5)	сторона	(1)
солнечный	(2)	стоять	(6)
солома	(1)	страданье	(1)
соломинка	(1)	страница	(1)
сомневаться	(1)	странный	(2)
сомнение	(1)	страстно	(2)
сон	(5)	страх	(4)
сонный	(1)	страшно	(1)
соперница-злодейка	(1)	страшный	(2)
сор	(1)	стрекоза	(1)
сорваться	(1)	стрекотать	(1)
сорок	(1)	стрела	(3)
сосед	(1)	стрельчатый	(1)
соседство	(1)	стремительно	(1)
соскучиться	(1)	стремнина	(1)
сосна	(1)	строгий	(1)
сосуд	(1)	строго	(1)
Союз (Священный —)	(1)	строго-канонический	(1)
спадать	(3)	строитель	(1)
спасаться	(1)	стробить	(1)
спасти	(1)	строфа	(1)
спать	(4)	струиться	(1)
спелый	(1)	струна	(2)
сперва	(1)	струя	(1)
спесь	(1)	стрястись	(1)
список	(1)	стук	(1)
спокойно	(1)	стул	(2)
спокойный	(2)	ступать	(2)
спорить	(2)	стучать	(2)
спортсмен	(1)	стыдиться	(1)
спорщик	(1)	суббота	(1)
спросить	(2)	субботный	(1)
спуститься	(1)	сугроб	(1)
спутник	(2)	судить	(3)
спящий	(1)	судия	(1)
среди	(6)	судьба	(2)
средиземный	(1)	суета	(2)
средство	(1)	Сумароков	(1)
срок	(1)	сумерки	(1)
стакан	(1)	сумрак	(3)
старик	(3)	сумрачный	(2)
старина	(1)	сундук	(1)
старинный	(4)	суровый	(3)
старость	(1)	сусальный	(1)
старухи-овцы	(1)	сутана	(1)
старый	(2)	сухой	(3)
стать	(4)	сферический	(1)
ствол	(1)	счастливый	(1)
стекать	(1)	счет	(1)
стекло	(2)	сын	(3)
стеклянный	(2)	сырой	(2)
стелиться	(1)	сюда	(1)
стена	(3)		
стих	(3)	табачный	(1)
стихийный	(1)	табун	(1)
стихия	(1)	таверна	(1)
сто	(2)	таинственный	(3)
стократ	(1)	тайна	(1)

тайно	(2)	точенный	(1)
тайный	(3)	трагический	(1)
так	(24)	трактир	(2)
также	(1)	тревожное	(1)
такой	(6)	тревожно-красный	(1)
такой-то	(1)	трезвый	(1)
там	(2)	трепетание	(1)
танец	(1)	трепещущий	(1)
танцевать	(1)	трехрублевка	(1)
таран	(1)	три	(2)
тарелка	(1)	трибуна	(1)
твердить	(1)	триумф	(1)
твердыня	(1)	трон	(1)
твердь	(2)	тронный	(1)
Твист	(1)	тронуть	(2)
твой	(20)	тропинка	(1)
творить	(1)	тростинка	(2)
театр	(3)	тростник	(1)
телега	(2)	Троя	(1)
тело	(3)	труба	(1)
тем (чем... тем)	(1)	трудно	(1)
Темза	(1)	трудный	(1)
темница	(1)	трястись	(1)
темно	(1)	тугой	(1)
темный	(9)	туман	(8)
теннис	(1)	туманный	(5)
тень	(2)	турецкий	(1)
теоретик	(1)	тусклый	(2)
теперь	(3)	туча	(3)
тепло (сущ.)	(1)	тщательно	(1)
тепло (наречие)	(1)	ты	(30)
тесный	(1)	тысяча	(2)
тетрадь	(1)	тьма	(1)
Титаник	(1)	тявкать	(1)
тихо	(1)	тяготеть	(1)
тихий	(3)	тяжелеть	(2)
тишина	(6)	тяжело	(1)
тишь	(1)	тяжелый	(4)
ткань	(1)	тяжесть	(2)
то (то... то)	(6)	тяжкий	(2)
тогда	(1)	тянуться	(1)
толоочь	(1)		
толстый	(1)	у	(8)
только	(10)	убедительно	(1)
томиться	(3)	увидеть	(3)
томно	(1)	увядание	(1)
томный	(1)	удар	(2)
тоненький	(2)	удел	(2)
тонзура	(2)	удержать	(2)
тонический	(1)	уже	(6)
гонкий	(5)	узор	(4)
гончайший	(1)	узорчатый	(1)
тополь	(2)	узы	(1)
топкий	(1)	уйти	(5)
топтать	(1)	указать	(2)
торжественный	(1)	уклониться	(1)
торжество	(2)	укрепить	(1)
торопиться	(1)	улан	(1)
торс	(1)	улей	(2)
тоска	(6)	улица	(2)
тосковать	(1)	улыбаться	(1)
тот	(12)	улыбнуться	(1)

Улялюм	(1)	холодно	(1)
ум	(1)	холодный	(3)
умереть	(4)	холодок	(1)
уметь	(1)	холст	(1)
умильно	(1)	хор	(2)
умирающий	(1)	хорал	(1)
умолкнуть	(2)	хоронить	(1)
уничтожать	(1)	хороший	(1)
уносить	(1)	хорошо	(1)
унять	(1)	хотеть	(5)
упасть	(2)	хотеться	(1)
упорно	(2)	хоть	(1)
упрек	(1)	храм	(3)
упряжь	(1)	хранить	(2)
упрямый	(1)	христианство	(1)
урод	(1)	хрупкий	(3)
урок	(2)	хрусталь	(4)
усилье	(2)	художник	(1)
условиться	(1)		
услышать	(1)	царский	(2)
уста	(1)	Царское (— Село)	(3)
усталый	(1)	царственно-ленивый	(1)
установить	(1)	царство	(2)
устать	(1)	царь	(7)
устыдиться	(1)	цвести	(2)
утвердиться	(1)	цветок	(1)
утес	(1)	цветочный	(1)
утка	(2)	цветущий	(1)
утомить	(1)	цезарь	(2)
утро	(4)	Цезарь	(1)
утром	(1)	цезура	(1)
уходить	(1)	целомудренно	(1)
уцелеть	(1)	целомудренный	(1)
участвовать	(1)	цель	(5)
учить	(2)	цель	(1)
учтивый	(1)	ценность	(1)
		цепь	(1)
факел	(1)	церковь	(2)
фарфоровый	(1)	цирк	(1)
Фауст	(1)	циферблат	(2)
Федра	(2)	цифра	(2)
фламандец	(1)	Цицерон	(1)
Флобер	(1)		
флот	(1)	чайка	(2)
фонарь	(2)	Чарльз	(1)
фонетика	(1)	чары	(1)
фортепьянный	(1)	час	(3)
фортепьяно	(1)	часы	(1)
Форум	(2)	чахнуть	(1)
форум	(1)	чаша	(1)
фрегат	(1)	чашечка	(1)
фрейлина	(1)	чаща	(1)
		чаще	(1)
халдей	(1)	челка	(1)
хватить	(1)	челнок	(1)
химера	(1)	человек	(6)
хищный	(1)	чем	(2)
хлеб	(1)	червонец	(1)
хмель	(2)	черед	(1)
хозяйка	(1)	чернец	(1)
холм	(2)	черный	(7)
холод	(4)	черпать	(1)

чертить	(1)	шуба	(2)
чертог	(1)	шум	(1)
черты	(1)	шуметь	(1)
честь	(1)	шуршать	(2)
четыре	(3)	шутить	(1)
чиновник	(1)		
чистый	(2)	щедрый	(1)
читать	(5)	щекучеший	(1)
чрезмерный	(1)	щелкать	(1)
чтец	(1)	щемящий	(1)
чтить	(1)	щупать	(1)
что (мест.)	(19)		
что (союз)	(4)	экседра	(1)
чтобы	(8)	эластичный	(1)
чувство	(1)	Эллада	(2)
чувствовать	(1)	эллин	(1)
чудак	(1)	эмаль	(1)
чудесный	(1)	Энциклика	(1)
чудиться	(1)	этикет	(1)
чудовищный	(3)	это	(1)
чудо-голубятня	(1)	этот	(7)
чудный	(1)	Эфесская (Диана —)	(1)
чуждый	(1)	эфирный	(1)
чужой	(9)	Эшер	(1)
чума	(1)		
чуткий	(1)	Юстиниан	(1)
чуют	(1)		
		я	(117)
шайка	(1)	я (суф.)	(1)
шалый	(1)	яблоко	(1)
шаль	(3)	явljenje	(2)
шарманка	(2)	явь	(1)
шарф	(2)	язык	(1)
шатbться	(1)	яичница	(1)
шатер	(1)	якорь	(2)
шелест	(1)	ялик	(1)
шелестеть	(2)	японец	(1)
шелк	(3)	яростный	(1)
шелковый	(1)	ярость	(1)
шестнадцатый	(1)	ярче	(1)
шея	(1)		
шиллинг	(1)	credo	(1)
шинель	(1)	Dame (Notre —)	(2)
широкий	(5)	Notre (— Dame)	(2)
шляпа	(2)	Roma	(1)
шоколад	(1)	Silantium	(1)
шопот	(1)		
Шотландия	(1)	1913	(1)
штаб	(1)	1914	(1)
штык	(1)	XV (Бенедикт —)	(1)

EDMUND TILNEY, PROSATORE ELISABETTIANO

[Ladie Isabell]: If he be mad, or dronke, must we then shew the like countenance?—If you perceive him in such case, quoth the Ladie Iulia, speak him faire, and flatter him, till you get him to bed, and there reprehend him lovingly, with kissing and imbrasing, that he maye perceive it to come of pure love, more than of malice, for better were it to convert him lovingly in gentlenesse, than to controle him frowardly in shrewdnesse.

Domanda e risposta si trovano nel trattatello sul matrimonio intitolato *A briefe and pleasant discourse of duties in Mariage (Imprinted at London, Anno Domini 1568)*, composto in gioventú da Edmund Tilney, colui che per lungo tempo eserciterà l'ufficio di censore di corte del teatro elisabettiano.

Il discorso, spogliato delle ridondanze aggettivali e avverbiali, e sottratto all'effetto musicale delle frasi antinomiche, è abbastanza schematico, e suonerebbe cosí in prosa moderna: Quando il marito è in uno stato di esaltazione violenta, o è ubriaco, che cosa dobbiamo fare? Risposta: Parlargli con dolcezza, solleticare la sua vanità, e usare del contatto fisico come di una medicina per riportare la serenità nella vita coniugale. In ogni caso, diffidare dei metodi che scaturiscono da malizia raffinata o perversa.

Nella sua sostanza il discorso è perfettamente simile al suggerimento che oggi si può ottenere da qualunque consulente matrimoniale. La differenza starà soltanto in una piú acuta disamina del fatto che il ricorso all'alcool, gli scatti d'ira dell'uomo sposato, sono sintomi d'origine neurotica, e che un elemento importante nella profilassi delle neurosi mentali è la ricerca dell'armonia innanzi tutto nel rapporto sessuale. Allora ci si potrebbe contentare di dire che la convenzione umanistica espressa da Tilney è ribadita in altra veste dalla moderna psicologia, e si potrebbe concludere che i dispensatori ufficiali di saggezza nel matrimonio abbiano sostenuto per secoli sempre le stesse tesi, senza curarsi dell'evoluzione, se non addirittura degli sconvolgimenti che l'istituto matrimoniale ha subito in conseguenza ai sempre mutevoli rapporti sociali e umani che si instaurano nei diversi periodi storici. Ma, oltre che per

altre ragioni, tali conclusioni sono comunque errate perché non tengon conto del fatto che il trattatello del Tilney è un'opera letteraria (e se non è sufficiente la citazione testè fatta il mio successivo discorso lo vuole stabilire con chiarezza), mentre oggi i due campi della letteratura e della scienza sono tenuti volutamente separati, e invano si cercherebbe un libro di consigli sul matrimonio che non fosse scritto da uno psicologo o sociologo, ma da un uomo di lettere.

In verità proprio nella citazione v'è un elemento, quello della petulanza sottintesa alla domanda di Ladie Isabell, che potrebbe far pensare ad un pur pallido inizio di quell'atteggiamento letterario più moderno che sfrutta con ironia il lato comico insito nella situazione della persona giovane e inesperta che, o con eccessivo rispetto o con irriverenza, rivolge domande a chi meglio conosce il mondo per averne consiglio, e così fugare dubbi e timori sul comportamento da adottare nell'unione coniugale.

Presso gli umanisti il comporre un trattato sul matrimonio era una esercitazione letteraria in gran voga, ed anche il libro di Tilney presenta più di un aspetto caratteristico dell'esercitazione letteraria: la sua brevità (in tutto assomma a meno di 90 pagine di un volume di piccolo formato), l'ineccepibile uso di un linguaggio articolato secondo brillanti schemi di retorica, la ricchezza del vocabolario, l'insistente citazione dei classici, la forma dialogata, allora di moda, l'ambientazione in un giardino aristocratico rinascimentale, ed infine la presenza fittizia ma evocatrice in sé e per sé di un ideale di cultura, di due tra le più grandi figure di umanisti: Erasmo e Vives. In effetti, dopo la dedica alla regina Elisabetta, nella quale il libro è chiamato con l'altro titolo di *Flower of Friendship*, l'opera di Tilney si apre con la descrizione di una bella e calda giornata di primavera che vede prima l'autore in persona insieme ad un suo caro amico, Pedro di Luxan, passeggiare conversando per la campagna, e poi il loro imbattersi in una brigata conviviale in cui spiccano tre donne, Iulia, la figlia Isabella, ed Aloisa, e tre uomini, un certo signor Gualtiero, e i due anziani pensatori, appunto Erasmo e Vives. Si è detto che tale presenza è puramente immaginaria, ed infatti entrambi Erasmo e Vives dovettero essere ben morti prima che il nostro autore potesse mai conversare con qualcuno, se si bada al fatto che, pur non sapendo nulla sulla data di nascita di Edmund Tilney, si può senza tema arguire che essendo egli morto nel 1610, mentre ancora occupava la carica di *Master of the Revels*, non poteva essere in età adulta nel 1540, anno della morte di Vives, e ancora meno nel 1536, che vide la morte di Erasmo, senza contare il fatto che Vives nel 1529 si allontanò dall'Inghilterra per non rimettervi più piede, e d'altro canto l'ambientazione del *Flower of Friendship* è, malgrado alcune apparenze in contrario di cui si dirà più avanti, provatamente inglese. Vives addirittura non prende mai la parola nel corso del dialogo, mentre gli interventi di Erasmo sono brevi, privi di ogni tocco di genialità, esageratamente

pacati e, a vero dire, monotoni. La sua funzione è scopertamente quella di un personaggio che quando assente alle tesi altrui, lo fa con la forza della sua erudizione e della sua saggezza: è un personaggio impaludato, quasi un giudice di Corte d'assise che concede il crisma definitivo a sentenze già pronunciate.

Non son pochi gli storici della letteratura inglese che esprimono la loro delusione per l'impressione scialba che sul lettore fa la figura di Erasmo così tratteggiata da Tilney. Ma si comprende che, come ogni delusione deriva dal mancato avveramento di una aspettativa, così si deve criticamente stabilire innanzi tutto se l'aspettativa sia giustificata. Le opere biografiche han trovato tanto spazio nella recente storia letteraria anglosassone, che si è giunti ad accettare con pieno diritto alla dignità dell'arte anche la biografia romanizzata o comunque l'aneddoto fittizio, purché rappresentino una appassionata interpretazione di una personalità di vasto interesse storico, sulla quale la curiosità è tale che non si cessa mai d'indagare. Poiché Tilney non comunica alcuna particolare emozione quando evoca i due grandi nomi dell'umanesimo fiammingo, è chiaro fin dall'inizio che la curiosità del lettore non sarà soddisfatta. L'introduzione di Erasmo come «an old Gentleman called Erasmus» è certamente ammiccante nel suo tono eccessivamente dimesso, e nondimeno è una prova della timidezza di Tilney di fronte ad una figura di così eccelsa fama. Egli probabilmente non si dà a lavorare di penna intorno a questo personaggio, per conservargli quella primitiva immagine d'archetipo che opera da sé nella fantasia del lettore; singolare archetipo del resto, che somma alla popolare venerazione e al rispetto che si ha per i vecchi, per la loro esperienza ed autorità, il culto dell'uomo di studi, del geniale interprete della cultura antica, dell'erudito, del pensatore dotato d'un formidabile spirito critico. Si è accennato al giudizio di alcuni storici della letteratura inglese, ed in effetti pare che tale operetta ai nostri tempi sia letta soltanto da coloro che si specializzano in studi umanistici, e le citazioni che ottiene sono fatte in margine ed affrettatamente. Chi scrive ha letto il *Flower of Friendship* nell'unica copia esistente nel British Museum, ben conservata e con qualche annotazione a matita risalente al secolo XVIII ed affatto irrilevante. Prima di procedere all'analisi critica di un testo così poco noto, è forse opportuno darne una sintesi orientativa dello sviluppo e dei temi dell'opera.

Ecco dunque che dopo l'introduzione, con la passeggiata dei due amici nella campagna, e l'incontro con la brigata di gentiluomini e gentildonne che si dispongono al pranzo, si giunge all'ora pomeridiana che invita ai passatempi. Vengono scartati gli sport ed i giochi tradizionali, e scelto per esclusione il nobile passatempo della conversazione seria, su di un argomento scelto dalla regina della brigata. L'eletta a tale titolo, Lady Iulia, chiede a Mastro Pedro di descrivere «the duetie of the married man» e tra l'altro dice: «You may (in this kinde of pastimes) instruct us, [...] and again, being so well languaged as you are, we shall have good sporte, to heare you interlard our cuntrye

specche, wyth some Spanishe trickes ». Dopo avere iniziato con una breve apologia del matrimonio, Pedro di Luxan passa ad un excursus di storia del costume matrimoniale risalendo alla Genesi, riferendo dei riti di diversi popoli, tra cui i Romani, i Babilonesi, gli antichi Veneti, i Francesi, i Mauritani (questi ultimi usavan concedersi 5 mogli e comunque non meno di tre) e, come opposto esempio di poliandria, gli abitanti delle Canarie (ogni donna poteva prendere 7 mariti e non meno di 5). A questo punto interviene il primo battibecco tra Madama Eloisa e Mastro Gualtiero, evidentemente i piú giovani della brigata: a proposito del rito mauritano che voleva che le mogli si facessero seppellire insieme al marito quando questi moriva, ad udire delle Canarie, Eloisa chiede spiritosamente se gli uomini lí si facevano sotterrare quando moriva la loro moglie comune. Gualtiero rimbecca affermando che nemmeno le donne mauritane si sarebbero spontaneamente sacrificate se non ci fosse stata la legge ad obbligarle. Vengono poi i costumi dei Caldei e quelli di un posto sconosciuto ove lo stregone si riservava il diritto di prima notte, proprio come un tempo « the Lord of the Soyle » in Iscozia.

Ma che cosa deve stare alla base di un buon matrimonio? L'eguaglianza, cioè la parità d'anni, di doni naturali e di sostanze, « for equalnesse herein, maketh friendlynesse », dice Pedro di Luxan, ribadendo cosí il concetto che il matrimonio è soprattutto un rapporto di amicizia. Sono poi riferiti alcuni detti della classicità, tra cui quelli dei sette saggi greci, i quali tutti affermano in un modo o nell'altro di non doversi badare alle ricchezze materiali della sposa, bensí alle doti del suo animo. E poi il consiglio di Licurgo, che gli uomini non dovevano sposarsi prima dei 37 anni, e le donne ai diciotto. Lady Isabella reagisce dicendo: e che eguaglianza è mai questa, che le giovani debbano sposare « old crustes »? Altra saggia sentenza: « Perfite love knitteth loving heartes ». Scegliere si deve non con gli occhi ma con le orecchie, cioè ascoltando quale sia la reputazione della donna. E Anassagora diceva ai mariti: « Abstayne from brawling, lowring, and grudging, especially when you are newly married ». Le mogli bisogna farle innamorare di sé con la gentilezza. « Steale away hir private will ». Seguono esempi di mariti innamorati delle loro mogli: Adamo e Dario, Tiberio Gracco, e un oscuro « beachcomber » come oggi lo si chiamerebbe in inglese, intento a rastrellare con la moglie quanto di mangereccio o di utile il mare deponessa sul bagnasciuga, lei portata via dai pirati, ed il marito a correr loro dietro a nuoto, implorando di fare pure lui schiavo.

Come vi sono delle « male erbe » che minano il matrimonio — l'adulterio, il gioco, il vizio del bere, — vi sono al contrario delle « delicate herbes » che conservano il « fiore dell'amicizia », e sono la parsimonia del linguaggio (citati sono Salomone, Socrate e Senofonte), la gentilezza, la pazienza, il riserbo, la segretezza, i saggi consigli e la cura della casa. Sono quindi elencati i doveri del marito, fianco a fianco a quelli della moglie in una vera lista della distribuzione razionale dei compiti. Termina cosí la prima giornata ed ha inizio la seconda parte dell'operetta.

La mattina seguente viene perduta per la discussione, perché uno della brigata, precisamente Mastro Pedro, mostra di avere un'incombenza e un lavoro da sbrigare... alla buon'ora. Egli riceve la visita di alcuni stranieri che lo intrattengono a colloquio e cosí non si può associare alla brigata che lo aspetta. Per ingannare il tempo si ascoltano dei musicisti. Regina della giornata è eletta Lady Aloisa, la quale invita Lady Iulia a trattare delle donne sposate. Lady Iulia inizia dichiarandosi d'accordo con Mastro Pedro in molti punti. Innanzi tutto fa una dichiarazione d'umiltà: il maggior difetto della donna è che l'amore l'acceca e ne strega i sensi. È quasi una dichiarazione di resa totale di fronte all'argomento da trattare, ma Iulia continua disinvolta alternando argomenti repressivi ad altri apologetici della positività dell'amore femminile. Quindi ella procede all'esaltazione della castità, riservatezza e costanza nell'amore per il marito. Poi vi sono riferimenti agli antichi costumi e agli aneddoti della classicità, ma questi sono piú confusamente elencati di come

aveva fatto Mastro Pedro nella prima giornata. « I Parti si scambiavano le mogli con i vicini di casa » si adatta male, anche come esempio da non seguire, allo specifico argomento trattato. Invece, la citazione delle donne nimie che entrarono nelle prigioni di Sparta, si travestirono da uomini e fecero scappare i mariti, è pertinente. Il coraggio e la furbizia di quelle donne furono persino apprezzati dal tiranno che perdonò a tutti. Subito dopo, Lady Iulia ci narra di Pantea che va ad uccidersi sopra il corpo del marito con la stessa lancia che l'aveva trafitto. Altro esempio illustre di donna innamorata del marito è la Porzia di Bruto. E Marziale riferisce di Admete, cui l'oracolo di Apollo aveva detto che la malattia del marito era incurabile a meno che non si usasse il sangue di « a deare friend ». Ella si uccide per guarirlo, ma il consorte non riesce a vivere senza di lei, e a sua volta muore suicida. Paolina di Seneca si taglia le vene dopo la morte del marito; Triaria invece accompagna il marito Lucio Vitello nelle guerre, cavalcando sempre al suo fianco; Giulia, moglie di Pompeo, abortisce alla notizia della morte del marito e muore lei stessa. La moglie di un pescatore malato di malattia incurabile (aneddoto tratto da Plinio) sale insieme a lui su di un'alta rupe e di lì si gettano entrambi in mare.

Gualtiero interrompe Lady Aloisa notando come nell'amore le donne siano sempre eccessive, e non sappiano attenersi al « giusto mezzo ». Le donne presenti rifiutano l'opinione espressa da Gualtiero: non si devono porre freni all'amore. Vengono trattati il Pudore, l'Obbedienza, e di nuovo la parità dei due sessi nel matrimonio, e specificamente quali sono i settori nei quali deve valere sovrano il consiglio della moglie. È fatto riferimento ai diversi costumi degli Achei, dei Parti, dei Numidi. Erasmo interviene con una citazione. Gualtiero prorompe in un'invettiva contro le donne. Seguono considerazioni sulla buona reputazione della donna, altra parte delicata. Inoltre è molto importante in una donna il sentimento della casa. Si portano esempi di donne specialmente casalinghe: la zia di Seneca, per tredici anni, e cioè per tutto il tempo che il marito fu in Egitto, mai uscì di casa; Fauna, per il suo attaccamento alla casa, fu venerata dagli antichi come dea. Lady Iulia precisa il suo pensiero: « My meaning is not in reciting these examples, to have the married wife continually lockt up, as a cloystered Nonne, or Ancres, but to consider hereby, what respect she must have in going abroade, and what a vertue it is to kepe well hir house ». Inoltre la donna deve evitare le cattive compagnie, specialmente quando il marito è assente. I Numidi, riferisce Plutarco, avevano una legge che voleva che le donne sprangassero la porta quando il marito era lontano, e chi bussava a quella porta perdesse la mano. Nel condurre la casa sono necessarie abilità e industriosità, perché è grave difetto per le spose essere « ydell ». Il prestigio della donna può essere altissimo: Salomone stesso ascoltava i consigli di una donna onesta. Agli uomini si può venire incontro anche con la buona cucina e con la gentilezza.

Viene introdotta la novellina del marito cacciatore (in più di un senso), che si analizzerà più sotto. Non bisogna mai riprendere un marito, dice Lady Iulia, in presenza d'altri. Ed infine la donna deve sempre avere fiducia in Dio.

Tocca a Pedro di Luxan concludere il dialogo con queste parole: « ... if either Medea, or Circe could have obtayned this Flower, as cunning inchauntes as they were, to have tempered theyr charmes withall, Circe had not so soone lost hir Ulysses, nor Medea forgone hir beloved Jason ». Dopo di ciò tutti si alzano e ringraziano Iulia, poi escono in giardino, ove, passeggiando nei viali, riprendono alcuna parte di quel che s'è detto sia da Pedro sia da Iulia. Isabella prende in disparte Tilney e, prima che egli se ne vada, gli chiede « to penne the whole discourse of this flagrant Flower. For quoth she, your quiet silence both these dayes, assureth mee, that you have well considered thereof, and therewith the rest of the ladies ioyned with hir, at whose importunate request, with the helpe of my friend Maister Pedro, and others, I have adventured to publishe this Discourse ».

Dalla lettura di questo riassunto e dalle brevi citazioni che l'accompagnano si può ricavare l'impressione che l'opera si elevi di tono là dove essa evoca il momento, il luogo e le persone che generarono il dialogo, perché per il resto le considerazioni sul matrimonio dei dialoganti non si allontanano dalla convenzione più risaputa, e il cumulo di citazioni dotte crea un senso di tedio, come in molte altre opere di umanisti minori, dove il gusto dell'antichità diventa stolido affastellamento di vario ciarpame letterario. L'impressione ha bisogno di una verifica e di una attenuazione. È facile innanzi tutto obiettare alla indiscriminata fobia delle citazioni dotte osservando come sussistano sempre all'interno di una moda varianti anche notevoli. Ad esempio, nel caso del *Flower of Friendship*, ai riferimenti agli autori dell'antichità greca o romana, sono assimilati brevi racconti di derivazione medioevale e borghese, come quello del cacciatore donnaiolo, o popolari, come quello dei due « beachcombers ».

L'entusiasmo di Tilney per la cultura classica è temperato dalla visione d'una realtà più vicina e addirittura prossima a lui. Per quanto riguarda i momenti più validi dell'opera, essi sono sì da ricercarsi anche nella splendida ambientazione di campagna e di giardini nelle pagine introduttive della prima parte e nella scena finale, più breve, che richiama quel momento carico d'emozione per la vita d'un autore, in cui si avvia la fatica letteraria; ma si tratta pur sempre di momenti solenni, e Tilney dimostra di saper condurre la penna con mano altrettanto felice nelle più disadornate ma più vitali pieghe del linguaggio comico, nei battibecchi cui il nostro riassunto accenna. E vi sono altri punti dell'opera, che dimostrano una spiccata propensione per una gustosa messa a nudo di vari tipi umani, di notevole interesse artistico.

È bene iniziare con l'analisi della pittura d'ambiente naturale, affatto tipica degli umanisti in genere, nella quale il Tilney pare voler quasi rivaleggiare con il Boccaccio e il Castiglione. Ecco qui sotto citato il brano iniziale:

What time that Flora, had clothed the earth and braunches, of the new springing trees, with leaves of livelye greene, and (being as it were in the Prime of hir delights) had garnished the pleasant fields a new, with flagrant flowers. Early on a Morning when Phoebus also had spreade abrode his blisfull rayes and comfortable beames: I with a friend of mine, called Maister Pedro di luxan, devised how to enioye some part of that delitefull season, and in the ende concluded to walke, and range abrode in the fieldes and pleasant groves, where we were not onelye partakers with the sweete recording birds, in the wonderfull workes of the Almightye: but were thereby also occasioned, to glorifie the Creator thereof. Thus consuming the time, till it was nere noone and when the Sunne began to ware somwat warme, we determined to go from thence, unto a worthie Ladies house.

L'uso delle figurazioni mitologiche di Flora e di Febo per la rappresentazione della natura al suo risveglio primaverile sta nei limiti di una diffusa

convenzione classica. Ma un palpito di commozione trapela da quella parentesi «being as it were in the Prime of hir delights», con quell'immagine poetica della fanciulla nel fior degli anni che si agghinda per andare ad una festa, immagine che risalta nel quadro intonato al verde della campagna, con quel suo gaudio («delights») tra due verbi come «clothed» e «garnished» femminilmente espresso nell'inciso, e che la ricopre come quei veli di certe creature di Botticelli, che fan trasparire i corpi soffusi di intensa voluttà. L'espressione «as it were» rivela tuttavia, nella sua consapevolezza della similitudine, una mancanza assoluta di ingenuità nei confronti del modello classico ove le ninfe eran creature con caratteristiche quasi del tutto umane, e il «come se» non trovava luogo ad esistere.

La descrizione che qui fa Tilney della natura di primavera è essenzialmente sobria, e si discosta da quello sfoggio di notizie minute tipico di autori che riprendono il gusto della passata età gotica, che usano elenchi e dettagliate descrizioni di varie specie botaniche (vedi precipuamente John Lyly), quasi cercando con questo cumulo di erudizione scientifica e letteraria di creare un'estasi che non è negli scopi del naturalismo rinascimentale. D'altro canto, se il brano descrittivo sopra riportato pecca di genericità, è perché Tilney si riserba di rimandare il lettore ai tratti più individuali di una pagina più sotto nel suo libro, quando descriverà il giardino di Lady Iulia. A lui premeva qui di introdurre subito i due personaggi che sembrano gradualmente e naturalmente attratti verso l'occasione che genererà questo dialogo a più voci sul matrimonio, e di cui l'uno, Pedro di Luxan, sarà primo tra gli oratori, e l'altro, Tilney, il compositore letterario.

L'opera inizia con una pagina introduttiva nella quale i due, Luxan e Tilney, per approfittare della bella stagione, si concedono, come si direbbe ai nostri tempi, una vacanza, da trascorrere camminando e conversando di cose serie, educative, che si confanno alla bellezza del creato e vanno ad ovvia gloria del Signore. Con il richiamo a Dio si chiude praticamente il quadro del mattino. Il Creatore rappresenta il completamento spirituale dell'uomo del Rinascimento, e perciò egli viene citato per ultimo come convergenza massima dell'ideale di perfezione insito nell'uomo e nella natura. Se si accetta l'interpretazione di Troeltsch della parte che ha la religiosità nell'artista del Rinascimento, là dove egli afferma che «l'idealità religiosa è ammessa unicamente come ingrediente di un'umanità più ricca ed armoniosa»,¹⁾ allora Tilney, tra i pochi nell'Inghilterra della seconda metà del Cinquecento, aspramente impegnata nelle polemiche e nei conflitti della Riforma, incarna con assoluta fedeltà questo tipo ideale dell'uomo del Rinascimento, e non solo per quanto si è già rilevato, ma per altri motivi ancora che quest'analisi metterà via via in evidenza.

Più in là, come si è detto, Tilney procede a descrivere il giardino nel quale avverrà il vero e proprio dialogo sul matrimonio:

... We went all into the Garden, a place mervellous delectable, wherein was a passing faire Arbour at the entrance whereof, on ech side, sprong up two pleasaunt trees, whose greene leaves much delighted our eyes, and were supported with two statelye Pillers, curiosley painted with divers devises. All the whole Arbour above over our heades, and on eche side was powdred with sundrie flowers, and wreathed about with the sweete Brier, or Eglantine, betweene the braunches whereof, the cheerefull Sunne layde in his beames, here and there, so that the heat did not molest us, neyther did the Sunne want to cheere us. What shall I saye, it might be called a terrestriall paradysse.

L'annotazione fatta da Tilney, in questo brano, intorno al caldo molesto, unitamente alla presenza di quel fresco pergolato di rosa eglenteria, poteva suscitare il sospetto di una troppo stretta dipendenza di Tilney da un'opera straniera, meridionale, ed anzi, precisamente da quei *Colloquios matrimoniales* la cui paternità risaliva appunto allo spagnolo Pedro di Luxan. Chi scrive, non aveva ancora avvicinato quel testo, e non poteva, ad una prima lettura del *Flower of Friendship* decidere quanto essa fosse originale o meno. A questo stadio della ricerca il dubbio che non si trattasse di un lavoro, pur brillante, di traduzione del testo spagnolo, era grande. Mentre, come si dirà, il dubbio fu in seguito totalmente dissipato dalla lettura dell'operetta dell'autore spagnolo, l'ambientazione di quel giardino poteva pure riconoscersi come inglese per una certa trepidante smania dei personaggi di godere una bella, forse rara giornata di sole. Il caldo avrà anche potuto essere molesto per la pesantezza degli abiti che indossavano gli uomini del Cinquecento, e quanto al pergolato costituito da una lussureggiante pianta di « sweete brier », esso ci richiama alla memoria quel dialogo che Spenser, piú tardi, nel suo *Calendar*, immagina intercorrere tra una quercia ed una « brere » cosí alta che « It seemed to threat the firmament ». ²⁾

Non si vuole qui porre l'accento su alcunché di genuinamente e schiettamente personale da rintracciare nel brano, del resto breve, or ora riportato, ché anzi le immagini che compongono il giardino sono abbastanza stereotipate con quelle sequenze di vocaboli come « faire Arbour », « statelye Pillers », « sundrie flowers », « cherefull Sunne » che echeggiano in centinaia di componimenti lirici o allegorici fin dalle piú remote epoche del Middle English. Con la differenza che in Tilney non vi è un'atmosfera trasognata, bensí un sentimento di raffinato edonismo, con quella conclusione che par dichiarare che il paradiso terrestre si trova dove si è riparati dal solleone e nondimeno, da buoni nordici, non ci si rifugia in un'ombra fitta. Edonismo che non acquista i toni della ricca sensuosità di consimili rappresentazioni in opere di spiriti rinascimentali mediterranei, e tuttavia differenzia in modo netto la descrizione del giardino in Tilney da quella della tradizione medioevale, con il generale valore di asceti cui era sempre ispirata.

Oltre al caldo che potrebbe far pensare ad una ambientazione piú meri-

dionale, vi è nel libro, come si sarà potuto notare, una certa preminenza di nomi di timbro spagnolo, anche a prescindere dai due personaggi di origine spagnola, Pedro di Luxan e Gianluigi, o Ludovico, Vives. Ma non c'è da stupirsi della moda, se la corte dei Tudor fino a Elisabetta pullulava di stranieri, ed in special modo di spagnoli, dalle incombenze più disparate, e Vives, come si ricorderà, fu un luminare del Corpus Christi a Cambridge.

Più significativa di quanto non sia quest'uso di nomi spagnoli, è certamente la disposizione della comitiva ad accettare da Mastro Pedro cadenze ed espressioni della sua lingua come una sapida aggiunta al discorso in lingua inglese, come si può notare in quelle frasi di Lady Iulia già citate e che qui conviene ripetere:

We shall have good sporte, to heare you interlard our countrie speeche, wyth some Spanishe trickes.

Non si tratta di puro e semplice internazionalismo della cultura o di spirito umanistico in senso lato, quanto piuttosto di un aspetto modernissimo del Rinascimento, che riconosceva piena dignità d'espressione alle lingue volgari non solo, ma assegnava loro la funzione di rappresentare gli originali valori nazionali delle varie culture europee. La cultura medioevale era prevalentemente internazionale, specialmente nella grande rinascita di studi, oltre che economica e scientifica, che data intorno al secolo XIII, ma suo veicolo era principalmente il latino, quello delle grandi compilazioni come la *Historia Ecclesiastica* di Beda, o le *Etimologie* di Isidoro, e anche se più tardi puri letterati come Dante e Chaucer potranno l'uno sfoggiare versi in lingua d'oc, e l'altro tradurre il *Roman de la Rose* e il *Filostrato*, saranno ancora lontani dal punto in cui un autore, senza tema d'essere smentito dal suo pubblico, colto quanto si vuole, sottolinei l'interesse di una conversazione con uno straniero che mescola idiomi della sua terra alla parlata della nazione che lo ospita. All'apprezzamento dell'opera in lingua straniera, o della lingua in quanto usata da una élite di poeti, si è sostituito qui l'entusiasmo per i modi di dire nazionali di una persona colta, ma senza aspirazioni di fama supernazionale. Non si tratta nemmeno di un atteggiamento di snobismo privo di conseguenze, dettato da uno sciocco cosmopolitismo. Bisogna qui ricordare che, se da una parte gli umanisti delle università inglesi del Cinquecento tentarono di dare dignità alla lingua volgare usando moduli e strutture classiche, dall'altra gli umanisti di corte, cioè poeti e prosatori che vi gravitavano intorno, si adoperavano ad espandere, fino a limiti qualche volta esorbitanti, il vocabolario inglese con termini, oltre che di derivazione latina, di derivazione straniera, soprattutto francese e italiana, ed in misura minore spagnola. Ma, si diceva, Tilney non riflette l'atteggiamento umanista in questo, quanto piuttosto quella diffusa propensione che vi doveva essere tra le classi colte ad accettare, se non a far propria, questa sperimentazione linguistica che assu-

meva in qualche caso il carattere di una inflazione di vocaboli e idiomi. Importantissima quindi era la funzione di filtro, e non certo di barriera, del pubblico attivo che avrebbe fatto sue e tramandate alcune novità, ed altre non avrebbe gradito e sarebbero perciò cadute in disuso.

Tilney si mette dalla parte del pubblico, e non da quella dei professionisti delle lettere elisabettiane, perché non propone alcuna innovazione linguistica: in quanto a vocabolario, il suo *Flower of Friendship* non contiene che un paio o due di termini arcaici, e quindi, considerata anche la limpidezza della sintassi e l'uso di moduli retorici relativamente semplici, è di facile comprensione per qualsiasi lettore moderno. Tale modernità linguistica è probabilmente da porsi in diretta relazione con il carattere dell'autore che è in ogni sua manifestazione moderato, non si sa se per scelta o per istinto. Tra le altre prove, e per rimanere in campo linguistico, molti degli artifici della retorica rinascimentale la cui massiccia presenza inzepperà la prosa di John Lyly, sono già usati da Tilney, ma sempre con grande parsimonia. Si veda ad esempio un certo gusto per l'allitterazione (cfr. « *flagrant flowers* », « *brute beast* », « *covetous caytife* », etc.), generalmente articolata su attributo e sostantivo, che ricorre qua e là in qualche pagina, sempre nella forma dell'allitterazione semplice, mai incrociata e tanto meno distribuita come in una serie matematica, artificio quest'ultimo che nei due libri dello *Euphues* sarà da Lyly sfruttato fino all'exasperazione. Si vedano le similitudini mitologiche come quelle di Flora e di Febo testé citate, e le similitudini riferite ad una pseudo-scienza naturale (cfr. « *the Lyon, or the unicorn... by force cannot be tamed, but by humilitie, and gentle means* »); e si veda anche il ricorso a proverbi popolari (« *dogs bark boldely at their masters doores* »). Tali artifici evidentemente il Tilney non riteneva fondamentali per sollevare una prosa inglese ancora immatura al livello di artisticità e sofisticazione di cui la poesia Tudor già s'era dimostrata capace, e a dimostrarlo bastavano le numerose stampe della *Tottel's Miscellany* a partire dal 1557. Più ricorrente, nella sua opera, è quel periodare tutto disposto in frasi simmetriche, espressioni antitetiche, riunite in coppie o in quaterne, e modellato in forme elaborate all'esclusivo fine di dispiegare un equilibrio di struttura ed una consapevolezza del metodo letterario che rispondevano al concetto, basilare per il Rinascimento europeo, di « decoro » artistico. Tuttavia, nemmeno in questo più costante uso di elaborazione retorica, Tilney eccede al punto da rivelare lo sforzo. I brani che sono sparsamente citati in questo saggio possono tutti valere come chiara esemplificazione di una mano relativamente leggera in confronto a quella che adopererà Ascham nella prosa di *The Schoolmaster*, la cui composizione in parte precede quella del dialogo di Tilney, o Fenton nei suoi *Tragicall Discourses*, pubblicati l'anno prima, e ancora di Lyly in *Euphues*, o di Sidney in *Arcadia*, la cui composizione appartiene alla seconda metà della successiva decade. C'è un'evidente linea di sviluppo nella prosa

elisabettiana, sviluppo la cui comprensione richiederebbe un discorso troppo complesso che ad ogni modo esula dai limiti del presente studio. Anche per quanto riguarda la lingua e lo stile di Tilney, vi sono parecchie altre cose da aggiungere. È bene tuttavia non dilungarsi su di un aspetto che può meglio risaltare dopo un esame dei vari temi toccati dal *Flower of Friendship* e della dialettica che li esprime.

A chi si richiama specificamente Tilney nella composizione del suo dialogo? Egli parla per bocca di Pedro di Luxan che, è detto,

well remembered how Boccace and Countie Baltizer with others recounted many proper devices, for exercise, both pleasant & profitable, which (quoth he) were used in the courts of Italie, and some much like to them, are practised at this day in the English court, wherein is not only delectation, but pleasure ioyned with profite, and exercise of the wit.

Come si sa, il *Cortegiano*, tradotto da Thomas Hoby nel 1561, rappresentò un'influenza incalcolabile nell'Inghilterra elisabettiana, ma fu pur sempre un'influenza contraddittoria, perché se da una parte qualche giovane gentiluomo, brillante e probo, l'interpretava rivivendone l'esperienza nel costume e nella vita, e i moralisti protestanti l'additavano come unico esempio italiano di alto ideale da seguire,³⁾ nella letteratura essa lasciava tracce indifferenti, mescolate, confuse o sommerse in una visione di vita integrata che escludeva la possibilità di erigere nostalgiche torri d'avorio.

Che significato ha il richiamo di Tilney a Boccaccio e a Baldasar Castiglione? Un significato limitato a due aspetti. Il primo è strettamente compositivo, ed è quello dell'opera dialogata tra personaggi di vario carattere e sullo sfondo di una determinata cornice aristocratica, il che rappresenta una delle occasionali somiglianze tra i due autori italiani; il secondo aspetto è insito nel fatto che Pedro di Luxan rivolge il pensiero a Boccaccio e Castiglione soprattutto perché essi sono spiriti meridionali che fanno quel che s'addice ad una brigata che vuole trascorrere all'aperto alcune giornate di vacanza in positivo ozio. Il contenuto di pensiero e di poesia di quei due grandi autori non è nemmeno sfiorato dal Tilney, e la sua derivazione non va più in là dell'esempio esteriore di cornice letteraria. Se da una parte questo atteggiamento testimonia di una certa qual incertezza dell'impegno letterario di Tilney, d'altra parte conferisce alla sua opera una leggerezza che le giova nel paragone con l'andamento grave e spesso tedioso dei trattati morali degli umanisti. Anche nella scelta del passatempo mondano e raffinato del dialogo moraleggiante non v'è alcuna seriosità, ed anzi si ha l'impressione che i personaggi lo scelgano quasi per caso, o meglio, per semplice esclusione degli altri passatempi come meno adatti ad interessare l'intera compagnia. Il procedere insensibile di Tilney verso l'argomento della sua opera è bene illustrato dal passo qui sotto citato:

And being thus in our pleasures, the Lady Iulia devised unto the company in what pastimes we should spend the after noone. Some liked well of carding and dicing, some of dauncing, and other some of Chesses, al which were condemned, by the moste part, who alledged that those Pastimes were not aunswerable to the tyme of the yeare, but more meete for Christmas: and therefore suche games were fittest, that might be used abrode in the fields, as bowling, shooting, and such other lyke. But M. Pedro nothing at all lyking of such devices, wherein the Ladies should be left out...

Tale spirito per così dire oraziano dell'*utile dulci*, del conciliare l'utile con il dilettevole, è unito alla consapevolezza che esiste tutta una parte di pubblico anche d'élite che preferisce diffidare delle letture troppo impegnate — e si osservi a questo proposito che il grave umanista di Cambridge, Ascham, aveva già prima di Tilney scelto di trattare il « pastime » che Pedro di Luxan definisce per soli uomini, ossia lo « shooting » o tiro all'arco, nel famoso dialogo intitolato *Toxophilus* — ma è anche, tale spirito, felicemente sposato a un naturale gusto per la « realtà » così come questa cominciava a riflettersi nelle varie espressioni realistiche in senso lato dei narratori e dei drammaturghi elisabettiani.

È noto che in sede retorica la digressione, perfettamente calibrata in modo da non minacciare mai l'equilibrio delle parti, è un'arte cara agli umanisti in genere. Date le dimensioni non ampie dell'opera, Tilney ne limita il numero a due soltanto. La prima è una digressione sull'abuso e il buon uso del vino. La seconda è costituita dall'aneddoto, cui si è già accennato, del cacciatore adultero. Si badi bene che né l'una né l'altra possono essere prese a esempio di scrittura realistica. E nondimeno il passo sul vino ha un ritmo tutto diverso da quello accademico o tranquillamente discorsivo: vi si sente un trasporto, quasi un entusiasmo, nell'uso assolutamente eccezionale in Tilney, di una retorica di piazza, ricca di mimica, stipata di esempi ed aneddoti brevi e privi d'individualità, e dove l'usuale antitesi delle frasi in coppia acquista del ciarlatanesimo l'abitudine alla massima apologia e alla massima condanna dello stesso oggetto del discorso. Dire simultaneamente tutto il bene e tutto il male possibile del vino sarà uno dei tour de force, ma anche della gloria, del « basso stile » del teatro e della narrativa elisabettiani posteriori a Tilney. Si potranno notare certe curiose analogie con Shakespeare: i « three kinds of grapes » richiamano alla mente le « three things » che il vino « especially provokes » del Porter in *Macbeth*, e siccome una delle tre « cose » è « urine », si guardi come Tilney dica esattamente « it provoketh urine »; e si noti il tilniano « it causes colour in the face » quanto assomiglia a « it illumineth the face » detto da Falstaff in *Henry IV*, II parte, atto IV, scena III. Ed altri esempi di somiglianza si potrebbero trovare, i quali tuttavia non dicono altro che le tirate sul vino, di qualsiasi penna fossero, dovevano tutte includere i più popolari luoghi comuni e pregiudizi elisabettiani sui vari effetti del vino. Ecco il passo di Tilney:

...For dronkenesse, which commonly haunteth the riotous persons, besides that it wasteth thy thrite, consumeth thy friends, and corrupteth thy body, doth also transform thee from a reasonable cature to a brute beast. Socrates compareth the wyt, that is overcome wyth wyne, unto a horse that casteth hys Maister, what greater reproche can there bee to a man, than to be called a common dronkard, which is as much to saye, as a man deprived of all vertues. I could recite many examples, what discommodities have chaunced to worthie men by this vice, if the time would suffer mee. You have yet day enough, quoth the Lady Iulia. Wherefore we pray you to shew us some of those examples for our instruction. I am content, quoth Maister Pedro, and seing you are so willing to heare, I will declare first somewhat of wyne, which by abuse nourisheth dronkenesse, and by use is the best liquor of all others. Anacharsis the philosopher sayde, that the wine bore three kinds of grapes, the first of pleasure, the second of dronkenesse, and the third of sorrow, so that passing the first, which is to drink it temperately, and delayed, the other two are naught. Noe was the first that invented Wyne though some attribute the same to Ycanus, and some to Dionysius. The first that delayed wine, was Filona, borne in Candia, and being so dronke temperately, it quickeneth the wyt, it increaseth the strength, it cheereth the hart, it taketh away cares, it causes colour in the face, it strengthneth the sinowes, it helpeth the sight, it fortifieth the stomack, it provoketh urine, it taketh away sorrowes, and to conclude with Saint Paule writing to Timothe, being sicke in his stomack, counsayleth him to drinke a little wine. But as many discommodities hath it also, if it be abused, as breeding the gowte, causing the dropsie, decaying womens bewtie, and making them barraine, with many other much worse. Licurgus the Lacedemonian law maker, commaunded, that no man before xviii yeares of age, should drinke anye wine, and from thence to fortie he gave leave to drinke verie little, and much delayed. As Noe was the first inventer of wine: so was he first dronken, who was therefore laught to scorne of his owne sonnes. Lot in his dronkenesse lay with his owne daughters. Alexander the great was so spotted with this vice, that alwayes in his dronkenesse, he woulde kill his deerest friends, and in the ende being dronke, was poisoned himselfe. Marcus Antonius an invincible Romain captaine, being once overcome with wine, gave himselfe to the pleasure of Cleopatra, and was slaine by Octavius Caesar. Anacleon (*sic*) the poet was so great a bibber of wine, that he was choked with the huske of a grape. Loe, here you see the unhappie end of those, that passe the golden meane, and cleave to the excesse. If the married man do weede out these three dangerous weedes by the roote, no doubt this Flower will prosper passing well, and yeeld dubble increase.

A tutt'affatto diversa ispirazione letteraria si riconduce l'aneddoto del marito infedele che in casa della sua forosetta un giorno scopre il bel letto e gli arredi di sua proprietà, dono singolare della moglie all'ignara ragazza, in una storia di avventura extraconiugale che inizia promettendo al lettore di sfociare in una delle risapute fini tumultuose proprie dei *fabliaux*, ed invece si chiude senza infamia e senza danni, se non forse quelli pecuniari derivati dalla generosità interessata della consorte tradita. Qui l'ambiguità è del tutto differente da quella del passo sugli effetti del vino: mentre lí vi si notava una commistione di tono tra il moralistico e l'indulgente nei riguardi di uno dei controversi piaceri della vita, e l'oratoria passionale era di basso pulpito, da

bonario predicatore di paese, qui, specialmente a leggere della vendetta della moglie, vendetta tanto civile ed edulcorata da parere inverosimile, e del successivo lieto fine, si ha l'impressione, irritante sul piano morale, di un accomodamento tipico della morale borghese: qui si vuole spacciare per zelo di buona moglie un'ostentazione di zelo che in verità non è nient'altro che un dispetto, ammantato di buone maniere, tanto più umiliante per il marito scoperto proprio perché, con quel muto e arzigogolato rimprovero, ella gli si presenta formalmente priva di acredine e priva di malizia, perfetta ed inattaccabile. Difficile sarebbe ritrovare in Boccaccio o in tutta la novella italiana del Trecento e del Quattrocento un esempio simile di autocontrollo sposato ad una flemma altrettanto irreprensibile: quando i personaggi dei novellieri italiani si sanno controllare è per una superiore virtù che nulla ha da spartire con quella qualità che chiameremmo spirito pratico della moglie dell'aneddoto di Tilney, ovvero è soltanto per dare al proprio cruccio modo di sfogarsi crudelmente in un momento più propizio. Ma la tragedia non sfiora mai Tilney, ed anzi egli aggiunge al *self-control* e alla flemma dei suoi personaggi, anche una dose di *fair play*. Infatti, al marito che bara, la moglie risponde usando la carta della moderazione e della correttezza.

La fonte letteraria della novellina è da rintracciarsi in un esempio di prudenza coniugale offerto da Eulalia nel *colloquium* erasmiano intitolato *Coniugium*. Il testo dei *Colloquia* era in uso corrente nelle scuole inglesi d'allora come manuale di conversazione latina, e Tilney probabilmente vi attinse per questa via. A sua volta Erasmo l'aveva adattata da una fonte da cui Margherita di Navarra derivò la vicenda della novella trentottesima dell'*Heptaméron*. L'intreccio era tale da essere facilmente rimaneggiato dagli autori rinascimentali delle più varie tendenze. L'autrice dell'*Heptaméron* ne aveva fatto un raccontino estremamente breve, della misura d'un aneddoto, ove la moglie si presentava all'amante del marito (che del resto non è cacciatore, ma un proprietario in « visita d'affari » nella sua masseria di campagna) come moglie, senza infingimenti, senza alcuna reticenza o modestia: ciò testimonia d'una libertà di costumi che Erasmo e Tilney, nel più represso mondo morale del Settentrione, non potevano additare ai loro lettori senza il rischio di far sembrare la storia improbabile, a tacere poi del fatto che essa avrebbe provocato scandalo negli ambienti riformisti, presso i quali infatti Painter, che tramanda la novella dell'*Heptaméron* senza alterarne il contenuto, raccolse aspre e infiammate rampogne, a cagione delle novelle di questo tipo e di quelle intorno a più fatali vizi e passioni derivate da Bandello che egli riunì nel volume intitolato *The Palace of Pleasure*.⁴⁾

Rinresce tuttavia che Tilney non abbia colto il momento individuale nelle azioni dei personaggi, con qualche traccia di introspezione che, si deve bene ammettere, è assente nella sua breve narrazione. Il limite di spazio imposto alla digressione, per i motivi insiti nella teoria letteraria rinascimen-

tale che si sono piú sopra discussi, ha probabilmente impedito un tratteggio preciso dei personaggi. Manca oltre a tutto qualsiasi accenno alla verisimile paura dei personaggi d'una siffatta storia: la paura della moglie di perdere l'affetto del marito, la paura del marito d'essere smascherato, la paura dell'amante di subire le ire della legittima consorte. L'assenza di tale motivo concorre a rendere piú evidente il comportamento lucido e l'atmosfera conciliatoria che prevalgono in tutto il *Flower of Friendship*. Ma ecco la storia narrata da Tilney:

There was, quoth he, a gentleman of good calling, that greatly delighted in hunting, who on a day, neere to a village encountred wyth a poore wydowes daughter, a simple wench, but somewhat snowte fayre, whose gaye eyes, had so intrapped thys iolye hunter, that under the colour thereof, he oftentimes resorted unto hir, and laye divers nightes out of his owne house. When his wyfe, being both fayre, wise, and vertuous, understoode thereof, as well by his demeanour, as by other coniectures, lyke a wise woman she dissembled the matter, and kept it secrete to hir selfe, not altering eyther countenance, or conditions towards hym, but on a time, when she was assured, that he was gone another waye, hied hir to the house, where she learned of the yong woman the hole circumstaunce, fayning hir selfe to be his sister, and when she had viewed the chambers, and bedding, wherein he laye, which was verie homely, she returned home againe, and trust up a good bed, well furnished, and hangings, with other necessaries, which as secretly, as she coulede, convaide thither, desiring both the olde woman, and hir daughter to be good to hir brother, and see that he wanted nothing. The next day, came this gentleman home, and according to his custome, went a hunting to his old haunt, where he seing this new furniture, marveled much thereat, and inquired what the matter ment. The old mother aunswered, that a sister of his had bene there, and wylling them to cherishe him well, gave them besides certaine money. The gentleman understanding then how the world went, and knowing it to bee hys wyfes doing, returned fourthwith home, and demaunded of hir the truth, and what shee ment thereby, who denyed it not. The cause why, quoth she, I sent such furniture thither, was, bicause I understanding howe daintilye you were accustomed to lie at home, doubted you might by suche harde entertainment have gotten some harme.

La calma ironia, la particolare compostezza del linguaggio ed il senso di soffusa malinconia che caratterizzano il brano or ora citato, non devono far presumere un'avversione di Tilney a sentimenti meno repressi, ad un linguaggio piú franco e ad una comicità piú mossata ed istintiva. Anzi, tutti gli elementi menzionati sono largamente presenti nel suo dialogo sul matrimonio, non solo, ma ne costituiscono il lievito artistico piú genuino.

Proprio i litigi che il lettore invano si aspetta dalla situazione scottante del cacciatore troppo assiduo nel suo svago, compagno qua e là con festoso scoppietto nel bel mezzo dello sviluppo altrimenti grave del dialogo umanistico. I personaggi che generano i battibecchi sono Gualtiero ed Eloisa (Maister Gualter, Ladie Aloisa nel testo di Tilney). Che essi siano i piú giovani della compagnia lo si desume dal loro spirito pronto, combattivo e restio

ai compromessi. Eccezion fatta per la vedova Ladie Iulia, che i partecipanti al dialogo siano sposati o no non lo si può stabilire con certezza dagli scarsi accenni alla vita dei personaggi che il testo accoglie. D'altro lato tutti i dialoganti parlano come se non fossero sposati, cioè non portano mai come contributo l'esperienza loro, al più quella di amici di cui non è fatto il nome.

Questo tacito impegno a trattare l'argomento d'un dialogo morale escludendo i riferimenti all'autobiografia del dialogante è un atteggiamento che non si sa quanto sia esclusivo di schemi letterari propri del trattato morale nell'umanesimo, che per raggiungere chiarezza e persuasione doveva garantirsi contro ogni dubbio di parzialità e visione ristretta della realtà, e quanto sia invece parte dell'abito mentale, del costume delle persone colte dell'epoca del Rinascimento ogniqualevolta trattavano di problemi seri e generali in un consesso di più persone. Se l'ideale della « cortigianeria », per usare il vocabolo sfoggiato dal Castiglione nel suo libro, escludeva riferimenti ai fatti di vita personali dalla conversazione dell'élite culturale, allora si trattava di una posizione di autocritica, magari inconsapevole, di persone che riconoscevano alla propria epoca, e tentavan di reprimerlo, un eccesso di individualismo senz'altro collegato, oltreché a cause disparate, allo sviluppo rinascimentale della libera iniziativa capitalistica. E mentre in Italia Machiavelli rompeva il circolo vizioso dell'ambiguità del moralista che dipingeva le cose come avrebbero dovuto essere e invece non erano, in Inghilterra uno solo fra tutti i generi letterari, la tragedia elisabettiana, esprimeva in pieno ed in forme svariate l'individualismo senza freni della nuova società nei suoi sintomi più sinistri.

Vano quindi sarebbe cercare negli interventi di Gualtiero ed Eloisa qualcosa di più di un ripicco futile su questioni di precedenza, ché anzi v'è soltanto l'espressione di una vaga ingiustificata misoginia da parte dell'uomo, ed uno spirito altrettanto confuso e pur sempre convenzionale di rivalsa da parte femminile. Una tirata contro le donne in genere di Gualtiero, e una conseguente reazione da parte di Aloisa e le altre donne si ha nella prima parte del dialogo, ad un punto in cui Mastro Pedro, dopo le citazioni di costumi dei popoli antichi e i detti dei saggi ateniesi, afferma:

Wee all seeke the fayrest, the richest, and noblest. But vertues are laide aside, and nought accounted off, we seeke to feede our eyes, and not to content oure eares. Why? quoth Maister Gualter, shal a man choose his wyfe with his eares. To choose with oure eares, quot Maister Pedro, is to enquire of hir vertues, & vices, by report whereof you shall understande hir conditions, and qualities, good, and bad. As for that, quoth Gualter, it booteth not. For the best of them all have their faults, and if she be vertuous, she will looke to be so honored, that hir husband shall have the more a do to please hir. And I remember, that a wise man, I knowe not hys name, being enquired of a friende of hys with whome he should marry, answered, that he had beene married foure sundrie times, first with a fayre woman, who was so prowde of hir bewtie, that he was faine to please, and content hir, least she should dishonour him, the seconde verie riche, whose substance made hir so stately, that

he was forced lyke a slave to obey hir, the thirde was so vertuous, that he was glad to honor, and reverence hir, to keepe hir still in hir vertuous goodnesse, the last was of good linage, which so exalted hir stomake, that shee made him hir bondman. Nowe choose, quoth he, which of these foure thou canst best content thy self. You have made a fayre reason, quoth the Lady Aloisa, I never knewe that you were so deeply learned before, and all the Ladies woulde have driven Maister Gualter out of the arbor. But father Erasmus sayde that he remembered the lyke thing of Anaxagoras, and therefore he was not to be blamed, because he did but repete the wordes of a philosopher.

Eloisa è altrettanto vivace, pronta di lingua, ironica, pungente e battagliera del personaggio di Emilia Pio nel *Cortegiano*, come del resto Gualtiero per la sua misoginia richiama alla mente un'altra figura del *Cortegiano*, quella di Gaspare Pallavicino. Vi è una maggiore rotondità di profilo nei personaggi del Castiglione, che si deve ascrivere oltre che alla vastità, complessità e più ampio respiro della sua opera, anche alle specifiche e molteplici doti del suo genio, tra le quali fa spicco una particolare forma naturalistica e costantemente tesa di attenzione, volta ad acquisire i dati memorabili della realtà ed a trasportarli in espressione poetica. A parte ciò, si nota tra i personaggi di Eloisa nel *Flower of Friendship* e di Emilia nel *Cortegiano*, una singola ma sostanziale differenza che ristabilisce un giudizio di positività nei riguardi della figura femminile inglese, poiché la riscatta da ogni sospetto di dipendenza dall'esempio di Castiglione, e quindi di poco felice emulazione. Tale differenza sta tutta in una maggiore gracilità nell'educazione di Eloisa, in una immediatezza di modi ed una ingenuità, che costituiscono spesso gli aspetti più delicati ed affascinanti di certe figure minori di commedia, e che in un'opera breve e di natura morale come quella del Tilney, acquistano, per il risalto che l'autore consapevolmente attribuisce loro, un valore fondamentale che altera il tono convenzionale del trattato umanistico in forma di dialogo.

Vi è un brano nel *Cortegiano* che bene illustra, nell'eloquio e nella sostanza, la personalità composita, sorridente ma altera, beffarda e tuttavia tollerante, mordace ma contenuta, di Emilia. Un interlocutore s'era scusato dinanzi alle signore d'aver raccontato un aneddoto lubrico:

Allora il signor Gaspar Pallavicino: Le donne — disse — non hanno piacere di sentir ragionar d'altro; e voi volete levarglielo. Ed io per me sonomi trovato ad arrossir di vergogna per parole dettemi da donne molto più spesso che da omini. — Di tai donne non parlo io, — disse messer Bernardo — ma di quelle virtuose, che meritano reverenzia ed onore da ogni gentiluomo. Disse il signor Gasparo: Bisognaria ritrovar una sottil regola per conoscerle, perché il più delle volte quelle, che sono in apparenza le migliori, in effetto sono il contrario. — Allor messer Bernardo ridendo disse: Se qui presente non fosse il signor Magnifico nostro, il quale in ogni loco è allegato per protettor delle donne, io pigliarei l'impresa di rispondervi; ma non voglio far ingiuria a lui. — Quivi la signora Emilia, pur ridendo, disse: Le donne non hanno bisogno di difensore alcuno contro accusatore di così poca autorità; però lasciate pur il signor Gasparo in questa perversa

opinione, e nata piú presto dal suo non aver mai trovato donna che l'abbia voluto vedere che da mancamento alcuno delle donne; e seguitate voi il ragionamento delle facezie.⁵⁾

Cosí come Emilia sa ribattere con compostezza e malignità, Eloisa non sa trattarsi e sfoga la sua ira con irruenza: « This sawcie foole woulde be well beaten, and banished our company », ella grida. « For he is still pratling against women, and interrupteth oure pastime »; oppure ritorce a dispetto della scarsa fede maschile un esempio antico di eroico riserbo da parte di una donna ateniese: « It is happie », ella interviene a dire, « that some women have been secret in times past. For you men say nowe a dayes, that women can keepe no counsaile », o ancora categoricamente afferma di ammirare un costume di lontani popoli, affatto diverso da quello del proprio paese: « That was a iust law, where the commanding was equall ».

Piú di ogni altro commento sui sentimenti di questa figurina velenosa ma non irritante, servon le parole impareggiabilmente schiette con le quali reagisce alla morale della novellina del cacciatore adultero:

He should, quoth the Ladie Aloisa, have had a bed of nettles, or thornes, had it bene to mee. For sure I would not have bene the cherisher of my husband in his unthriftinesse.

È senz'altro vero che è piú spesso Gualtiero a provocare il litigio con le sue frecciate sarcastiche, ma il suo è un personaggio di misogino dai contorni abbastanza sfruttati dalla letteratura del tempo, mentre è Eloisa che a quegli alterchi offre quel pepe che li rende dissimili da quelli indubbiamente meno comici del *Cortegiano*. Il carattere della conversazione è a tratti, e sempre nelle scene in cui il dialogo si fa movimentato, felicemente realistico nello stile, conciso, ricco di pause emotive, di richiami, ammiccamenti, ironie, smorzature, giochi di spirito, battute pronte, esclamazioni ed inceppamenti tipici della parlata di palcoscenico. Basterebbe citare esclamazioni come « Mary lo! », « Tushe! », o un pensiero che per essere stato iniziato con troppa foga rimane interrotto e l'implicazione è che finirebbe con qualcosa di iperbolico: « But sure if I had bene among those women... ».

Nulla però in quest'opera di Tilney è portato all'eccesso, né il gusto aristocratico alla bella prosa composita, né quello realistico dell'intenditore di teatro, né infine il gusto delle digressioni narrative o quello delle interruzioni comiche. In ciò sta la caratteristica piú personale dell'autore, e ciò anche si accorda con la sua figura di Master of the Revels che, pur svolgendo una funzione di censura nel teatro elisabettiano, ebbe evidentissimamente mano leggera e spirito aperto, e mai, a quanto è dato sapere, suscitò polemiche intorno a un qualsiasi caso di conflitto tra impresari, autori, attori da una parte e il potere regio dall'altra.

Tilney assunse la carica di *Master of the Revels* nel Natale del 1578 e la tenne fino alla morte avvenuta il 20 agosto 1610. Tuttavia già nel '97 egli si faceva aiutare ufficialmente nelle sue funzioni dal successore designato, il nipote Sir John Buck, probabilmente per ragioni d'anzianità. Pare che all'inizio le funzioni di Tilney fossero limitate all'assegnazione di licenze a compagnie e teatri. Il nulla osta per la rappresentazione delle singole opere veniva dato dal Lord Mayor, secondo decreti del Common Council (così stabilivano gli *Acts of the Common Council* del 1574 e del 1582), ma nell'ottantanove, in seguito alla polemica del Marprelate, e poiché alcuni attori vi avevano preso parte, il Privy Council della «Starre Chamber» inviò tre lettere di cui una all'Arcivescovo di Canterbury, un'altra al Lord Mayor, la terza a Tilney, con l'invito a costituire una commissione di censura. Le lunghe trattative che seguirono portarono all'unico risultato pratico che Tilney prese in mano l'intera faccenda ed in effetti agì da solo. Tale episodio deve far ritenere che in una situazione di conflitto pressoché insanabile (le autorità di Londra proposero a più riprese la chiusura *hic et simpliciter* dei teatri), Tilney fosse l'uomo del compromesso e della via mediana.⁶⁾

Egli esprime questa sua tendenza anche nell'opera letteraria, così che si può dire che Tilney è da annoverare tra i non molti uomini di lettere che mostrano un'identica faccia nell'intimo dell'attività creatrice ed in quella pubblica. Lo spirito moderato di Tilney è così ben disposto ad ascoltare e ad includere nella sua opera la voce dell'opposizione, da lasciarsi praticamente alle spalle la convenzione monocorde dei trattati umanistici sul matrimonio. Questa voce è pur sempre dei giovani Gualtiero ed Eloisa, ed il fatto che essi l'intonino disarmonicamente e con tanta acerbità produce da solo quella sensazione di fresca comicità che costituisce il merito principale, anche se esteriore, dell'opera.

Ma intorno a che cosa litigano Gualtiero ed Eloisa? Fondamentalmente, intorno ad una questione di distribuzione del potere, ossia del *commanding*, per usare il loro vocabolo, all'interno del matrimonio. Si era parlato tanto di eguaglianza tra uomo e donna nel matrimonio, tant'è vero che si era battezzata l'unione tra i due come il «fiore dell'amicizia», e allora, contesta Eloisa, se non poniamo un confine tra due territori ben definiti tali che in uno tutto il «comando» sia dell'uomo, nell'altro tutto della donna, l'eguaglianza non sussiste. Gualtiero per converso sostiene tesi all'apparenza contraddittorie ed incertamente motivate, e tuttavia al fondo della sua insoddisfazione v'è un motivo preciso ed inquietante: egli avverte come il matrimonio, così come è concepito nella sua epoca, rappresenti un peso ed una schiavitù anche per l'uomo, in antitesi a quanto dovrebbe lasciar sperare l'ufficialmente stabilita completa sottomissione della donna. In un punto del dialogo egli arriva a sostenere, aggrappandosi al concetto umanista della «virtù nel giusto mezzo», che le donne amano troppo. «It were a goodly matter», egli di-

chiara a Lady Iulia, « if you could bring your maryed women to a mean ». « Not so », risponde Lady Iulia, « I will have no mean in love ». La cosa ha un tocco di assurdità, ma bene si spiega con la preoccupazione che l'amore e quindi la fedeltà della moglie debba richiedere come contropartita una limitazione alla libertà del marito. Gualtiero vorrebbe che la donna si contentasse di condurre la casa e non si preoccupasse troppo di tenere il marito legato a sé.

Ma proprio a proposito della conduzione della casa, Tilney lascia volutamente fuori dal suo trattato questo come ogni altro argomento che tratti della parte pratica e alienante del matrimonio, in ciò differenziandosi da Pedro di Luxan (l'autore, non il personaggio fittizio), che aveva sviluppato nei suoi *Colloquios* i temi dell'educazione dei figli e della conduzione della casa, e differenziandosi dalla tradizione umanistica dei trattati sul matrimonio in genere, restando così a metà strada tra lo studio dell'unione ideale d'amore in senso platonico, così com'era stato affrontato negli *Asolani* del Bembo e nel *Cortegiano* di Castiglione, e uno studio della mediocre realtà quotidiana del matrimonio, che già aveva interessato trattatisti del Quattrocento italiano, e più recentemente Vives ed in modo più effimero Erasmo. Pur nell'ibrido della sua posizione, l'opera di Tilney bene figura per semplicità ed omogeneità del discorso. Gualtiero ed Eloisa non sembrano partecipare di quell'ideale che, sia pur in modo blando e con una certa qual compromissione, Tilney vagheggia. Essi rappresentano la fazione di coloro che non si lasciano incantare da una brillante apologia della cultura di cui sono parte, ma vedono di quella cultura i lati nefasti. Forse li vedono nebulosamente, così che non sanno individuare con certezza né il vero male di cui soffrono, né le sue cause, ed infatti, per citare un indizio, l'idea di libertà mai li sfiora, e nondimeno la loro insoddisfazione è, tutt'altro che immaginaria, reale. Purtroppo essi usano lo stesso linguaggio di quella cultura che non li soddisfa: entrambi ne fanno una questione di territorio privato, di sovranità e di dominio. L'uno, l'uomo, pretendendo di allargare tale dominio, l'altra, la donna, cercando di rosicchiare una fetta di quel territorio che non le è concesso.

Per una volta, anche Lady Isabella si associa al pensiero di Eloisa affermando:

... Women have soules as wel as men, they have wit as wel as men, more apt for procreation of children than men. What reason is it then, that they should be bound, whom nature hath made free? Nay, among the Achaians, women had such souveraigntie, that whatsoever they commaunded, their Husbandes obeyed.

Naturalmente le tesi dei due principali oppositori, partendo da estremi opposti, si elidono a vicenda, così che per bocca di uno degli interlocutori, la voce dell'ufficialità suonerà autoritaria per ribadire l'antica distribuzione dei compiti:

The office of the husbände is to bring in necessaries, of the wife, well to kepe them. The office of the husbände is to go abroad in matters of profite, of the wyfe, to tarry at home, and see all be well there. The office of the husbände is to provide money, of the wife, not wastfully to spend it. The office of the husband is, to deale, and bargaine with all men, of the wyfe, to make or meddle with no man. The office of the husbände is, to give, of the wyfe, to keepe. The office of the husbände is to apparell him as he can, of the wyfe, to go as shee ought. The office of the husbände is, to be Lord of all, of wyfe, to give account of all, and finally I saye, that the office of the husbände is, to maintaine well his lyvelyhood, and the office of the woman is, to governe well the household.

Il limite della moderazione di Tilney in questa discussione cui partecipano opposte tesi è anche il limite di molta parte del Rinascimento quando trattava di temi non facilmente assimilabili ai fondamenti della religione o della filosofia, ed era quello di relegare tutto quanto usciva dai propri schemi nel regno dell'eccentrico e dell'assurdo, in una parola, dell'irrazionale. E v'era comunque uno schema umanistico-rinascimentale entro cui si configurava l'istituto del matrimonio. Quello di Tilney, è come si è visto, un ibrido tra le teorie sull'amor platonico ed una convenzionale, plurisecolare immagine del matrimonio, costituendo così una sorta di morale provvisoria, la quale tuttavia bene rappresenta la morale borghese di quel secolo. Gualtiero ed Eloisa tentano di opporvisi, e i vecchi sembrano dire: un pizzico di giovanile anarchia ci sta bene. Con ciò, i seri motivi dell'opposizione vengono ignorati, ed anzi del tutto negati.

Per poter dare un giudizio sufficientemente sintetico dell'opera di Tilney, è necessario riassumere i risultati dell'analisi testè condotta. Si è stabilito come, sul piano del linguaggio, Tilney dimostri una grande indipendenza dai moduli rigidamente retorici caratteristici della prosa inglese da Ascham a Lyly, ed anzi riveli una notevole propensione verso il linguaggio naturalistico della commedia elisabettiana. Questa tendenza, addirittura in anticipo sui tempi, non poteva provenirgli se non dalla lettura del Castiglione (e probabilmente del Bembo), e meno dalle altre sue fonti: Erasmo, Pedro di Luxan, Margherita di Navarra. Tilney emula il Castiglione anche nel creare le figure di Gualtiero ed Eloisa, con i loro innocui battibecchi. Con quest'aggiunta di commedia, l'autore inglese sposta la tradizionale struttura architetonica del trattato morale umanista, in forma di dialogo, verso orizzonti di leggerezza fino ad allora sconosciuti. Tilney conduce l'operazione in modo da salvare nettamente quel «decoro» del linguaggio letterario che Sidney, in un noto passo della sua *Defense*, negherà alla commedia elisabettiana. La comicità di Tilney è garrula, solare, divertita. Le sono ignoti i turbamenti interiori, l'animosità plebea, la sottile sofferenza, e le ambiguità di certi personaggi della commedia di Shakespeare. Altri punti salienti dell'opera di Tilney, come le due digressioni sugli effetti del vino e sulla «Prudent Lady», esem-

plificano la convivenza, fianco a fianco, di stili diversi, in un'epoca di vasta sperimentazione. Proprio per i rapporti dell'opera, in senso linguistico, con la prosa ed il teatro di generazioni contemporanee o vicine a Tilney, essa merita quell'attenzione degli studiosi che finora è mancata.

GIORGIO MIGLIOR

¹⁾ Il concetto è sviluppato in ERNST TROELTSCH, *Renaissance und Reformation, Gesammelte Schriften*, IV, Tubinga, 1925, pp. 261-296.

²⁾ Il verso è precisamente il 117° dell'egloga di Febbraio.

³⁾ Cfr. ASCHAM, in *The Schoolmaster*, parte II.

⁴⁾ Cfr. G. MIGLIOR, *Bandello e Painter*, in *Studi e ricerche di letteratura inglese e americana*, Milano, Cisalpino, 1967, pp. 21-45.

⁵⁾ *Il Cortegiano*, Libro II, Cap. LXIX.

⁶⁾ Cfr. E.K. CHAMBERS, *Note on the Hist. of the Revels Office under the Tudors*, Londra, A.H. Bullen, 1906, pp. 57-68.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Le scarse notizie sulla attività di censore di Edmund Tilney sono raccolte da E.K. CHAMBERS in *Notes on the History of the Revels Office under the Tudors*, Londra, A.H. Bullen, 1906.

L'opera di Tilney nella copia esistente nel B.M., stampata da Henry Denham nel 1568 in caratteri gotici e con contrazioni e segni tipografici convenzionali, in gran voga in tutto il Cinquecento inglese, per parti del discorso tra le più ricorrenti, come l'articolo *the* o la congiunzione *that*, presenta qua e là inevitabili errori di stampa. Il più curioso di tutti è la denominazione *Pedro di Luxan*, altre volte *Pedro di luxan*, nella quale la preposizione *di*, italiana, soppianta il *de* spagnolo. In assenza di altri indizi, tale errore è da imputarsi alla grande facilità con cui tutti gli elisabettiani scambiavano la morfologia italiana con la spagnola e viceversa.

Non si ha notizia di ristampe dell'opera di Tilney e per quanto riguarda la ben scarsa fortuna presso gli studiosi di letteratura inglese, il saggio ne ha già fatto ampia menzione.

Coniugium, uno dei due *Colloquia* di Erasmo pubblicati nell'edizione di Basilea del 1529 che hanno come argomento il matrimonio, è l'unica fonte che può aver offerto una qualche ispirazione a Tilney per la sua opera, in particolare per la novella del cacciatore adultero e per la trattazione della gelosia muliebre. Ma sia per concezione del dialogo, sia per lo stile, Tilney non prende nulla dall'umanista di Rotterdam. Il dialogo erasmiano è serrato per brevità di battute e per forza dialettica, e vi prendon parte due soli personaggi, Xantippe, la sposata, ed Eulalia, la nubile. Inoltre, in *Coniugium* Erasmo non fa alcun sfoggio di citazioni letterarie o storiche.

Il dialogo sul matrimonio dell'erasmista sivigliano Pedro di Luxan (o Lujàn) consta di due parti, delle quali la prima è poco più di una traduzione in castigliano dal latino del *Coniugium*. Nella seconda parte è offerto un seguito con l'intervento dei mariti delle due donne (poiché Eulalia s'è accasata), e quasi per scaricarsi del debito, solo qui, nella introduzione a questa parte più originale dell'opera, l'autore dichiara di aver composto il dialogo « *a imitacion del de Erasmo* ». Soprattutto a causa dell'interesse suscitato dai capitoli sulla educazione dei figli, l'opera del sivigliano godette di un successo non indifferente nel suo secolo, come attesta il gran numero di edizioni. Nella biblioteca del B.M. si conserva un esemplare di 117 pagine della primissima edizione, intitolata *Colloquios matrimoniales*, stampata a Siviglia nel 1550; la stessa biblioteca possiede una copia dissimile, non datata, che una nota di bibliofilo attribuisce alla edizione di Toledo del 1552, un'altra copia della quale è conservata nella città spagnola, nella biblioteca del Palazzo di Peralada. Altre edizioni di cui si ha notizia sono del 1553 a Valladolid, e del 1589 a Saragozza. Di una traduzione italiana stampata a Palermo nel 1575 l'autore di questo saggio non è riuscito a rintracciare alcuna copia.

Per converso, il nome del sivigliano è praticamente escluso oggi da ogni menzione da parte degli storici della letteratura spagnola. Qualche riferimento lo si ha in rapporto ad un'altra sua opera,

per altro non originale, il XII libro di *Amadis*, perché Montaigne la noverava tra quelle possedute nella sua biblioteca privata. Curiosamente, in una nota a pp. 414-415 di *A Literary History of England*, curata dal Baugh, il nome dell'autore spagnolo è erroneamente riferito come Pedro de Juxan.

C.S. Lewis trova un'analogia tra lo spunto iniziale di Tilney e quello dell'anonimo autore di *The Complaynt of Scotlande* (cfr. *The Oxf. Hist. of Engl. Lit.*, III., p. 296).

Sempre per un'opera di confronto, ci si può riferire ad un trattato intitolato *Prudentissimi et gravi documenti circa la elezion de la moglie*, dato alle stampe a Venezia nel 1548, traduzione dal latino di un'opera dell'umanista quattrocentesco Francesco Barbaro. Altri trattati sul matrimonio furono composti in Italia nel '400 da Poggio al Campano e Guiniforte Barzizza. La lettura di questi testi offre la immediata sensazione di un salto qualitativo, e di un netto stacco di costume e di pensiero, dall'opera del Tilney.

Per quanto riguarda l'ispirazione che può direttamente od indirettamente essere derivata a Tilney dagli *Asolani* di Bembo e dal *Cortegiano* di Castiglione, si ricorderà come quest'ultima opera aveva in Inghilterra una vasta divulgazione dopo la traduzione di Thomas Hoby nel 1561, mentre gli *Asolani* circolavano ammirati nell'originale italiano, per l'ovvia arduità del tradurre le rime in essi contenute.

IDEALI E IDEOLOGIE DEL RISORGIMENTO NELLA RESISTENZA ITALIANA

Scrivendo un paio d'anni fa Guido Quazza in un suo importante contributo allo studio della Resistenza italiana: «La comprensione del passato è, deve essere, in primo luogo sforzo di ricerca delle motivazioni interne ai fatti e non proiezione pura e semplice di preoccupazioni dell'oggi. Collocare un evento nella sfera del mito, e perciò farne come un blocco unitario, significa porre un ostacolo insuperabile alla sua individuazione storica». ¹⁾

Credo che questo sia il rischio che corre oggi la Resistenza italiana, così come lo stesso rischio hanno corso nel passato il Risorgimento, l'età giolittiana, la grande guerra, e tanti, diversi ed importanti momenti della storia d'Italia. Forse è un rischio inevitabile se poniamo mente al fatto che lo studioso di storia — lo ricordava recentemente, a un seminario dell'Università di Padova, Enzo Cervelli — è un intellettuale, è, cioè, «provvisto di una sua ideologia che, se pur situabile a monte della specifica trattazione storiografica, si lega peraltro a quest'ultima secondo un nesso inscindibile, che altro non è che il nesso fra storia e politica, nel quale la storiografia è critica e interpretazione dei fatti politici e al tempo stesso espressione dei fatti politici medesimi, componente insopprimibile di una determinata situazione politico-culturale». Ma l'intento di elevare nella sfera del mito, e quindi di sottrarre alla libera individuazione storica, vicende e uomini della storia, utili solo se relegati in quella sfera a preoccupazioni o interessi politici attuali, non si può ascrivere unicamente agli storici. Direi, anzi, che solitamente le intenzioni apologetiche e celebrative, più che degli studiosi di storia, sono proprie o di coloro che detengono il potere, degli esponenti — cioè — di quelle forze che sono espressione delle classi sociali e politiche prevalenti in un determinato momento, che hanno interesse a mistificare i caratteri del passato ad uso del presente, oppure di coloro che hanno interessi e ragioni opposte a quelle delle classi dirigenti, eventualmente preoccupate, invece, di denigrare momenti e vicende del passato. Si tratta, pur sempre, di azioni legittime per le forze politiche, che non possono contentarsi di «oc-

cupare il presente » come scriveva nel 1938 Gaetano Salvemini a proposito del fascismo²⁾ — specialmente se sono recenti vincitrici di conflitti, interni od esterni a un paese, e che perciò « proiettano la loro vittoria nel passato per prolungarla nell'avvenire », suscitando analoghe reazioni nelle forze di opposizione.

È ovvio che gli studiosi di storia, proprio perché sono degli intellettuali, non sono estranei a tale lavoro di manipolazione del passato, specialmente del passato più prossimo, anche se è doveroso distinguere, tra gli storici, quelli che finiscono per essere « organici » agli sforzi interessati delle forze politiche a cui fanno ideale o pratico riferimento e delle quali finiscono — magari in perfetta onestà intellettuale — con l'essere i qualificati portavoce e quelli che, invece, non si prestano a tale tipo di strumentalizzazione del lavoro storiografico e, con la loro attività, rappresentano voci critiche che invitano a considerare le vicende della storia fuori da ogni schema convenzionale, santificatorio o denigratorio.

Questa preliminare considerazione di ordine generale o metodologico mi è sembrata necessaria per sgombrare il campo da un sospetto più che legittimo, che potrebbe sorgere nella mente di chi scorre le parole del titolo di questo breve studio. Il sospetto è questo: che chi scrive sia allineato rispetto allo schema convenzionale che istituisce un parallelo rigido tra Risorgimento e Resistenza, nel senso che egli voglia trovare, di questi due momenti o meglio processi della storia del nostro paese, tutte le possibili analogie, magari concedendo elegantemente qualche marginale differenza ed echeggiando, alla fine, i moduli abusati della retorica neopatriottica. Niente di tutto questo. Il mio compito è, nello stesso tempo, più modesto e più arduo, quello di dar conto dello stato della questione riguardante le idee della Resistenza, utilizzando uno schema — quello dei rapporti tra Resistenza e Risorgimento — al solo scopo di avere davanti agli occhi uno dei parametri possibili, e sia pure quello più largamente usato e sfruttato, ponendomi di fronte ad esso senza altro pregiudizio che non sia la mia condizione reale (ché di questa non posso fare a meno, né sarebbe utile che di essa mi spogliassi).

In effetti, l'espressione « secondo Risorgimento » è tanto entrata nell'uso da non consentire di prescindere. Si tratta di un'espressione la cui storia non è stata veramente ancora scritta, anche se importanti contributi sui problemi ad essa collegati sono stati forniti negli ultimi anni da diversi studiosi, come Roberto Battaglia, Ettore Passerin d'Entreves, Leo Valiani, Claudio Pavone, Teodolfo Tessari, Luigi Bulferetti, Pietro Secchia.³⁾

Tuttavia, l'espressione stessa è parte viva della storia degli ultimi venticinque anni ed è un'espressione usata da troppo diversi punti di vista, per non suscitare il dubbio di cui parlavo all'inizio. Basta pensare, a puro titolo di esempio, che tra coloro che ad essa fanno ricorso, ci sono, da un lato, forze ed uomini come i comunisti ufficiali e alcuni storici di parte comunista o in

genere di sinistra, e gli uomini politici e intellettuali del Partito d'Azione; dall'altro, i ministri della Pubblica Istruzione dei governi a prevalenza democristiana di questi vent'anni di democrazia repubblicana, che, nelle circolari inviate ai Provveditori agli Studi e da questi trasmesse alle scuole, non hanno mai mancato di invitare gli insegnanti a parlare nelle scuole della Resistenza ricollegandola al Risorgimento, anzi, in genere, ad illustrare « il profondo significato storico e morale » dei due avvenimenti. Mi sovviene, a questo proposito, un ricordo personale. Il tema d'italiano proposto agli esami di maturità classica nel 1956 suonava pressappoco: « l'ideale repubblicano attraverso il Risorgimento fino ai nostri giorni ». Del resto, in occasione del decennale della Resistenza, fu dato alle stampe e largamente diffuso un volume di scritti di uomini che andavano dai democristiani ai liberali al generale Raffaele Cadorna, dal significativo titolo de « Il secondo Risorgimento. Nel decennale della resistenza e del ritorno alla democrazia, 1945-1955 », e dall'ancor piú significativo editore, che era l'Istituto Poligrafico dello Stato. Non parliamo, poi, dei discorsi, degli scritti, delle lapidi, perché l'elenco si farebbe troppo lungo. Che i dubbi sull'espressione « secondo Risorgimento » siano troppo forti per non farvi un insistito riferimento lo dimostrano i richiami a un maggiore scrupolo, che negli ultimi anni sono pur venuti da molte parti, soprattutto dalle parti piú preoccupate di non far apparire alle nuove generazioni la Resistenza come un fatto storico su cui sopiti sono i conflitti di opinioni, su cui cessate sono le polemiche, su cui — finalmente — è necessario che ci ritroviamo tutti uniti come ad un'occasione di liete ferie e non come ad un'occasione di severa ed accurata analisi di un fatto che fu bene una guerra civile — e che guerra! — oltreché una guerra nazionale e di liberazione. Il fatto è che s'è ripetuto per il « secondo Risorgimento » il fenomeno già accaduto per il « primo », che i « vincitori » hanno tentato — per molto tempo riuscendovi — di imporre ai vinti e alle generazioni future una, e una sola, interpretazione, dando ad essa il crisma dell'ufficialità e accusando tutte le altre forze di tentare meschini impadronimenti e strumentalizzazioni. Il compito che si sono assunti studiosi e pubblicisti di parti diverse, alcuni « organici » alle forze politiche di opposizione, altri fedeli ad un canone di verità nell'interpretazione storica che non andava — e non va — disgiunto da passione ideologica o politica di tipo democratico, è stato quello di impedire tale consacrazione indifferenziata della lotta di Liberazione. ⁴⁾

Fatalmente, è cosí tornato fuori il discorso sul Risorgimento, sul « primo » per intenderci, e allora il discorso — anche quello specificamente storiografico — è andato facendosi piú complesso e piú interessante. Tutti d'accordo, a parole, sulla necessità di « non ridurre tutto alla composizione di scolastici elenchi di analogie e di differenze, che — come ricorda Claudio Pavone nel suo rilevante saggio del 1959 su *Le idee della Resistenza* — ⁵⁾ si ridurrebbero poi all'ovvia constatazione che l' '800 non è il '900, che Gari-

baldi, Mazzini e Cavour non sono Longo, Parri e Croce, come Mussolini non è il re Bomba»,⁶⁾ o «di non disputare accademicamente sulla continuità e la novità o rottura della storia». ⁷⁾

Ma in particolare, in molti convinti che si trattava — e si tratta — di vedere come l'espressione «secondo Risorgimento» è nata, «chi e in quale senso e in quali momenti l'ha usata, fino a che punto essa abbia costituito un ideale operante». ⁸⁾ Ecco, questo — a mio avviso — è il problema centrale: cercare di cogliere, al di là dell'espressione — o di espressioni similari o analoghe o diverse per contrapposizione — come le diverse correnti antifasciste (per non parlare degli stessi fascisti, ma ciò esulerebbe non dal tema, ma da questa specifica occasione) vollero collocarsi di fronte alla storia dell'Italia contemporanea. Perché di questo si tratta, di modi diversi di intendere la storia del nostro paese, quella passata e quella presente, modi che portarono le diverse correnti antifasciste a diversamente operare in concreto, quando — per opera loro o per convergente congiuntura internazionale — agli antifascisti fu dato di riprendere a tessere — se mai avevano smesso di farlo, in esilio in carcere nella clandestinità — la trama della storia del loro paese.

Si tratta, perciò, di ricostruire sommariamente la posizione delle singole correnti antifasciste nei confronti della storia dell'Italia contemporanea, posizione teorica (espressa nei dibattiti, nelle riviste, negli scritti, nelle discussioni dell'esilio) e posizione pratica, perché sulla base della prima (o diversamente, ma allora per una scelta conseguente ad un mutamento di volontà) gli uomini di quelle correnti, riannodate le fila interrotte o fatte emergere quelle sotterranee, sfociarono nel mare della lotta partigiana, stabilendo quella continuità, da nessuno contestata, che opera tra antifascismo (in tutte le sue forme ed espressioni) e Resistenza.

E qui vorrei dire che l'analisi delle posizioni delle correnti antifasciste, dei partiti antifascisti restituiti a vita nuova, dei gruppi antifascisti, non dovrebbe poter prescindere dall'analisi delle motivazioni che spinsero la gente comune, gli uomini e le donne, i giovani nati tra il '15 e il '25, e ignari di storia e di politica per condizione personale, insomma tutta quella grande massa di combattenti che fu — nel bene e nel male — la Resistenza italiana, a compiere la propria scelta antifascista e antitedesca, democratica e libertaria. Questa analisi è in gran parte ancora da fare, perché vengono preferite talvolta motivazioni e scelte secondo schemi intellettualistici e ideologici non controllati o ci si contenta di testimonianze, letterarie o soltanto umane, non sempre storicamente attendibili, ma ideologicamente accettabili o, addirittura, bene accette. Talché, un'analisi delle sole posizioni dei gruppi consapevoli, degli intellettuali, dei capi, dei dirigenti, se da un lato consente di cogliere, attraverso la coscienza di chi ha operato con intelligenza delle situazioni per conseguire certi obiettivi, il senso, la direzione della loro azione, rimane dal-

l'altro inadeguata rispetto alla necessità di approdare a risultati sicuri circa i caratteri che realmente ebbe la Resistenza, che non fu soltanto opera di chi la diresse, che proveniva quasi sempre dalle file dell'antifascismo, ma anche — e sostanzialmente, direi, — di chi — e fu gran parte delle classi popolari — ha molti portavoce ufficiali, ma poca voce autentica che si esprima in documenti, proclami e opere storiche.

Ma veniamo alle correnti antifasciste e al loro atteggiamento nei confronti del Risorgimento. Il carattere comune delle diverse posizioni è da ritrovarsi nel fatto che esse vengono esprimendosi e chiarendosi avendo come termine di riferimento obbligato l'esistenza della dittatura fascista, il cui atteggiamento nei confronti del Risorgimento — che si può considerare come un tentativo di fascistizzazione, anche se il discorso sarebbe lungo e complesso —⁹⁾ costringeva l'antifascismo a fare i conti colla nostra rivoluzione nazionale, in polemica con l'avversario. Un primo gruppo di posizioni può essere individuato in quelle forze che vedevano nel Risorgimento un ideale politico e una concezione della vita civile e sociale da difendere (ideale e concezione di libertà che si ricollegavano alle tradizioni della classe moderata del Risorgimento) e che già parlavano nel senso di una restaurazione prefascista. Si pensi al *Manifesto* degli intellettuali del 1925 che, in risposta a quello fascista, fu steso dal Croce e alla *Difesa del Risorgimento* di Adolfo Omodeo. Scriveva il Croce nel *Manifesto*: « Ripetono gli intellettuali fascisti, nel loro manifesto, la trita frase che il Risorgimento d'Italia fu l'opera di una minoranza; ma non avvertono che in ciò appunto fu la debolezza della nostra costituzione politica e sociale; e anzi si compiacciono della odierna per lo meno apparente indifferenza di gran parte dei cittadini d'Italia innanzi ai contrasti tra il fascismo e i suoi oppositori... La presente lotta politica in Italia varrà, per ragione di contrasto, a ravvivare e a fare intendere in modo più profondo e più concreto al nostro popolo il pregio degli ordinamenti e dei metodi liberali, e a farli amare con più consapevole affetto ».

Una seconda posizione, destinata a maggiore rilevanza politica nel corso della nostra storia, è quella che fa capo a uomini come Piero Gobetti, a Carlo Rosselli e, accanto ad essi, a Gaetano Salvemini. Quest'ultimo, che nella Resistenza vedrà attuarsi il sogno che Mazzini aveva coltivato invano nel 1833 quando tratteggiava il quadro « della guerra d'insurrezione conveniente all'Italia », (e, cioè, la guerra per bande), assegnava ai partiti antifascisti non comunisti il compito di perpetuare e di rinnovare la tradizione del Risorgimento, che era, dunque, processo storico da completare. Di Gobetti non è necessario ricordare l'opera di revisione dell'immagine tradizionale del Risorgimento e di ripresa dei suoi ideali e dei suoi progressi autentici, che tanto irritò l'Omodeo, e che fa capo soprattutto al suo libro *Risorgimento senza eroi*. « Il Risorgimento italiano — scriveva il Gobetti — è la lotta di un uomo e di pochi isolati contro la cattiva letteratura di un popolo dominato dalla

miseria.»¹⁰⁾ È noto che l'uomo non è il Mazzini («nebuloso messianismo», dirà del suo pensiero), ma il Cavour («spirito provvidenziale»). Ora, per Gobetti, il processo risorgimentale è riaperto e il fine non è più l'unità d'Italia, ma la modernità di vita del popolo, da far degno della civiltà europea. E nei confronti del fascismo, in un articolo del 1922, (a testimonianza di quanto si diceva a proposito dello stimolo, nei confronti dell'opera di definizione di se stessi, che la dittatura suscitava negli antifascisti), dopo averlo definito «parentesi storica, fenomeno di disoccupazione nella economia e nelle idee, connesso con tutti gli errori della nostra formazione nazionale», egli prendeva le distanze, affermando che l'Italia doveva trovare in sé la forza di «riprendere quella volontà di vita europea che parve annunciarsi, almeno in certi episodi, col Risorgimento».

Tra questi episodi positivi non poneva il Gobetti quel garibaldinismo che la Resistenza, e non i soli comunisti (come ben sottolinea il Pavone), recupereranno, e che, invece, il Gobetti nei primi anni del fascismo bollava con sarcasmo. Infine, nell'ambito di questo raggruppamento ideale e pratico di antifascismo non comunista è necessario riferirci adeguatamente alla splendida figura di Carlo Rosselli, che, uomo d'azione e uomo di pensiero, è all'origine di quel gruppo di «Giustizia e Libertà» che è senza dubbio la parte politica che nella Resistenza combattuta e diretta attraverso il Partito d'Azione, più considera a sé congeniale l'espressione «secondo Risorgimento». Fin dal primo appello di GL¹¹⁾ nel 1928, appare, infatti, l'espressione che richiama il Risorgimento, e che non lo richiama come indirizzo storiografico, ovviamente, ma come eco di una volontà di lotta che è ben chiara nelle parole: «Noi italiani, e nessun altro, abatteremo il fascismo... la lotta è durissima, e impone i massimi sacrifici. Questo è il prezzo del secondo Risorgimento italiano».

Del resto, in *Socialismo liberale* del 1929 Rosselli denuncerà la burocrazia piemontese come quella che «serrò nelle sue spire tutta l'Italia», parlerà di Mazzini e Cattaneo come dei «grandi vinti del Risorgimento» e di un socialismo «che aveva avuto in Mazzini, Ferrari e Pisacane i suoi principali rappresentanti».¹²⁾ Ancora Rosselli, all'epoca dell'esperienza culminante della guerra di Spagna, scriverà: «A voi fascisti, l'Impero: a noi la nazione. A voi la Roma della decadenza: a noi l'Italia repubblicana, comunale, risorgimentale, protesa verso il nuovo umanesimo proletario»¹³⁾ e, nel discorso del 13 novembre 1936 da radio Barcellona, lancerà la formula «oggi in Spagna, domani in Italia...», «un secolo fa l'Italia schiava taceva e fremeva sotto il tallone dell'Austria, del Borbone, dei Savoia, dei preti...».

Questa posizione risorgimentale non rimase senza opposizione nell'ambito di GL, ma la linea di Rosselli, che distingueva due Risorgimenti, quello «ufficiale, prima neoguelfo, poi sabaudo e sempre moderato» e quello popolare, in cui nazionalità e libertà erano stati momenti inscindibili e che era

stato sconfitto fra il '59 e il '60, attraverso GL arriverà al Partito d'Azione, e ne informerà, in parte almeno, i connotati ideologici. Nel programma stesso di GL elementi risorgimentali evidenti sono mescolati ad altri di derivazione posteriore: riforma agraria e nazionalizzazione di industrie chiave, « governo provvisorio » e « comitati locali », « costituenti ». ¹⁴⁾

Mi sono dilungato alquanto a proposito di Rosselli e di GL non solo perché mi sembra che quest'ultima sia la forza più autenticamente « risorgimentale » tra quante ha annoverato l'antifascismo, ma anche per l'eredità che essa lascerà — in positivo e in negativo — al Partito d'Azione, che tanta parte ebbe nella direzione della lotta di liberazione.

L'altra grande forza che sarà alla base della lotta di Liberazione, per quantità di partecipazione militare e di resistenza civile, e per rilevante funzione di direzione politica, è il Partito Comunista. Il punto di partenza d'obbligo è lo sforzo di Antonio Gramsci di ripensare, in una nuova sintesi socialista, la storia dell'Italia moderna, traendo lo spunto non dalla tradizione socialista né dalle querimonie degli epigoni del mazzinianesimo, ma dalle élites critiche: Salvemini, i liberisti di sinistra, Gobetti. Scriveva Gramsci ai tempi dell'« Ordine Nuovo » che « la borghesia italiana è stata lo strumento storico di un progresso generale della società umana », ma essa sta affossando la stessa nazione che ha creato, per cui « solo lo stato proletario, la dittatura proletaria può arrestare il processo di dissoluzione dell'unità nazionale ». ¹⁵⁾ La vera unità si sarebbe fatta con l'alleanza degli operai del Nord e dei contadini del Sud e ciò avrebbe colmato quella lacuna di un programma di rivoluzione agraria (e tanto più di uno sforzo per mobilitare le masse contadine, pur sollevatesi in Sicilia nel 1860 attorno ad un siffatto programma) propria della sinistra risorgimentale, della sinistra d'azione, lacuna che aveva consentito la vittoria e la egemonia dei moderati. E nelle tesi di Lione (1926) il Risorgimento si vedeva affibbiare l'attributo polemico di « cosiddetto », il che rendeva conseguente che « la sola politica antifascista è quella comunista ». ¹⁶⁾ Si tratta delle posizioni che caratterizzano la prima fase dell'atteggiamento dei comunisti nei confronti del problema dello Stato e del Risorgimento. Nel 1929 scriveva infatti Togliatti in *Lo Stato Operaio*: « è assurdo che vi sia un Risorgimento da riprendere, da finire, da fare di nuovo, e che questo sia il compito dell'antifascismo democratico ». E ancora: « La tradizione del Risorgimento vive nel fascismo ed è stata da esso sviluppata fino all'estremo. Mazzini, se fosse vivo, plaudirebbe alle dottrine corporative, né ripudierebbe i discorsi di Mussolini su "la funzione dell'Italia nel mondo". La rivoluzione antifascista non potrà dunque essere che una rivoluzione "contro il Risorgimento", contro la sua ideologia, contro la sua politica, contro la soluzione che essa ha dato al problema dell'unità dello Stato e a tutti i problemi della vita nazionale ».

Ma queste posizioni dei comunisti, così nette, così inequivocabilmente

marxiste, perché conseguenti ad una corretta analisi di classe, vengono ad un certo punto abbandonate. La svolta matura dopo il 1933, ed ha solide ragioni diplomatiche, ma significa anche — come ben nota il Garosci —¹⁷⁾ la rinuncia a giocare, nelle circostanze di quegli anni, la carta della rivoluzione proletaria internazionale. Si cerca l'accordo con partiti e movimenti non comunisti in quanto tali (gli stessi con cui Togliatti polemizzava negli anni precedenti, come quando, nel 1931, definisce su *Lo Stato Operaio* GL come il tentativo più vasto degli intellettuali piccolo borghesi e della piccola borghesia radicale per darsi una posizione politica autonoma e guidare il movimento antifascista) e nei programmi di unità antifascista i comunisti tennero ad escludere le precise rivendicazioni di classe e contestarono, perfino, la tendenza socialista a vedere nel riaccostamento dei due partiti l'avvio all'unità organica della classe operaia. Anche il discorso comunista sul Risorgimento, conseguentemente, subisce una modificazione: c'era stata una rivoluzione popolare nel Risorgimento, ma essa era stata soffocata. La bandiera abbandonata l'avrebbero ripresa le masse operaie, «eredi del Risorgimento». Particolari significativi di questo nuovo corso sono il mutamento del nome del partito (da Partito Comunista d'Italia a Partito Comunista Italiano), l'esaltazione di Garibaldi. Del resto, che cosa aveva scritto Lenin nel 1915, in occasione dell'entrata in guerra dell'Italia, se non che «l'Italia democratica e rivoluzionaria, cioè l'Italia della Rivoluzione borghese che si liberava dal giogo austriaco, l'Italia del tempo di Garibaldi, si trasforma definitivamente davanti ai nostri occhi... nell'Italia che opprime altri popoli, che depreda la Turchia e l'Austria, nell'Italia di una borghesia brutale, sudicia, reazionaria in modo rivoltante, che all'idea di essere ammessa alla spartizione del bottino, si sente venire l'acquolina in bocca»?¹⁸⁾ Dunque, un'Italia di prima e un'Italia di poi, l'Italia di Garibaldi e l'Italia di Cadorna. E Sereni, nel 1936 scriveva su *Lo Stato Operaio* che il Risorgimento rimane obiettivamente rivoluzionario, perché ha creato in Italia lo Stato borghese.

Per completare, sia pure approssimativamente, il quadro delle correnti antifasciste, o comunque delle correnti che generarono gruppi e partiti partecipanti alla lotta di Liberazione, dobbiamo parlare ancora dei cattolici. Sul nesso Risorgimento-Resistenza si possono enucleare oggi due posizioni di parte cattolica: l'una si rifà alla definizione del Risorgimento come fatto essenzialmente religioso (la religiosità di Mazzini diventa così «cattolicesimo secolarizzato») e il cattolicesimo liberale diventa così il vero protagonista del Risorgimento (e riemergendo, in forme nuove, sarà il protagonista della Resistenza); l'altra si può dire che si ricollegli a molte tesi «revisioniste» sul Risorgimento, parla di «carenze dello Stato risorgimentale borghese» che consentirono il fascismo, inteso come reazione degli agrari e degli industriali, di «ideali di libertà e giustizia rivoluzionari» soffocati da una minoranza che «trovò la sua forza di realizzazione nelle baionette piemontesi». La Resistenza, allora,

appare, sulla scorta di una posizione di questo genere, come il momento in cui le masse cattoliche, escluse dallo Stato nel Risorgimento, vi vengono inserite, ciò che garantirebbe di un carattere differenziatore della Resistenza rispetto al Risorgimento, quello popolare, dato dalla partecipazione dei cattolici. Queste posizioni sono degli anni successivi alla Liberazione, soprattutto di cattolici giovani, ma andavano esposte per chiarezza e completezza di quadro.¹⁹⁾

L'atteggiarsi delle due principali formazioni politiche della Resistenza — i Partiti Comunista e d'Azione — di fronte al Risorgimento era dunque fissato, nelle sue grandi linee, dall'elaborazione precedente, quando la caduta del fascismo e soprattutto l'8 settembre richiesero ad esse, e via via a tutte le forze politiche, vecchie e nuove, riunite nel « Comitato nazionale delle correnti antifasciste » da cui derivò il CLN, l'azione politica concreta. Questa venne a trovarsi di fronte forze popolari che all'8 settembre non giungevano impreparate, tanto che si è parlato di « miracolo dell'8 settembre ». La nuova « capacità militare » del popolo italiano — senza precedenti nel nostro paese (che pure ne avrebbe avuto spesso bisogno), se si esclude l'esperienza garibaldina, che peraltro era andata perdendo, anche per opera delle classi dirigenti, il suo fascino, sostituito da quello del pacifismo e dell'antimilitarismo socialisti — va spiegata. Il primo elemento da prendere in considerazione (come afferma Roberto Battaglia)²⁰⁾ si riferisce proprio a quel « ritorno al Risorgimento » che, come abbiamo chiarito, caratterizzò gran parte dell'antifascismo e « lo spinse ad identificare la propria lotta con quella svoltasi cento anni prima e a porre sullo stesso piano gli esuli e i carcerati della dittatura fascista e i patrioti italiani perseguitati dai regimi reazionari dell'Italia preunitaria ». Il Battaglia ricorda, (per sottolineare l'aura risorgimentale del linguaggio del suo autore, l'ispirazione e il riferimento abbastanza esplicito alla teoria insurrezionale tipica della corrente democratica del Risorgimento), il libro di Emilio Lussu *Teoria dell'insurrezione*, scritto in Francia nel 1936.²¹⁾ Esso prevede l'insurrezione nazionale e si diffonde sui problemi militari ad essa connessi, con linguaggio ed argomenti tipici di un Pisacane. Del resto Lussu è un antifascista del gruppo di GL, ed è colui che firma nel '43, a nome di GL, il documento di Lione in cui l'antifascismo più combattivo ha individuato nell'insurrezione nazionale il mezzo « per salvare l'Italia » e ha preso impegno di promuovere « le azioni armate dei partigiani, per preparare l'insurrezione nazionale ». Il secondo elemento da considerare per spiegare quella combattività nuova a cui facevamo riferimento è da cercarsi nella guerra di Spagna, nella quale i volontari italiani antifranchisti, « i garibaldini di Spagna », fanno rivivere con la loro stessa denominazione, gli ideali risorgimentali di lotta per la libertà dei popoli oppressi, passando dalla teoria all'azione. In modo analogo, allo stesso interrogativo posto dal « miracolo dell'8 settembre » rispondono le parole di Antonino Repaci in *Fascismo vecchio*

e nuovo, quando afferma: « Come sarebbe potuto sorgere, anzi prorompere questo impulso rigeneratore in un'Italia avvilita dal fascismo e prostrata da una guerra perduta? Dove avrebbe questa trovato le forze morali per reagire, in un momento tenebroso, da uno stato di inerte abiezione a uno stato insurrezionale che impegnò a fondo, per la vita e per la morte, nove decimi della popolazione interessata? A questi interrogativi non si può rispondere senza rifarsi alle più pure fonti risorgimentali, al sacro ardore e all'eccelso esempio che animò tanti spiriti eletti sulle orme di Giuseppe Mazzini. L'apostolato mazziniano ebbe tale forza morale da suscitare, da quel sepolcro civile che era la vecchia Italia della restaurazione, una stirpe nuova, la stirpe dell'Italiano moderno, quella che fornì i primi pionieri al movimento operaio e i combattenti per l'antifascismo. Il messaggio di civiltà e di rinnovamento che questo esiguo e tenace manipolo di eletti seppe tramandare incontaminato e intatto attraverso i lunghi anni, oscuri e ingloriosi, della dominazione sabauda, fu veramente il fermento ideale della lotta di Liberazione, quello che le imprese una precisa direzione e un sicuro orientamento... Senza questi eroi dell'ideale, che si accollarono sulle spalle la croce di una esperienza che il loro popolo avrebbe preferito eludere, senza questo esempio di abnegazione e di dedizione, senza questa scintilla rivoluzionaria mantenuta viva in uno squallido deserto morale, la rivolta partigiana non avrebbe avuto quel mordente e quell'energia attrattiva che trasformò da un giorno all'altro un gregge in un esercito ». D'altronde, è pur vero, come dice il Bulferetti, che « i valori ideologici più alti, le esperienze storiche più approfondite non tramontano del tutto, è certo, ma sono interpretati in modo diverso dalle generazioni che si succedono, nel prevalere di nuove culture corrispondenti a nuove classi sociali ». ²²⁾ Sono rilievi esatti, che ci inducono a tentare di approfondire, sia pure brevemente, gli aspetti più importanti della Resistenza, per ricostruirne i caratteri in rapporto al nostro tema, ancora utilizzando come riferimento necessario i programmi e le posizioni delle correnti politiche antifasciste, ormai protagoniste della lotta contro il nazifascismo, insieme con le masse popolari, non dimenticando, peraltro, che, come ben nota Pavone, ²³⁾ « fra i giovani nati sotto il fascismo e privi, fino al 1943, di contatti con l'antifascismo politicamente organizzato, l'accaparramento fascista della storia d'Italia aveva suscitato fermenti e reazioni », di cui il pensiero di Giaime Pintor può costituire per noi la manifestazione più evidente e significativa. ²⁴⁾ Ma il risveglio di fronte alle mistificazioni fasciste è ben più ampio, diventa senso di un'iniziativa da prendere, di una responsabilità personale da assumersi in molti esponenti della generazione più ingannata dell'Italia moderna. Anche — e direi soprattutto — questi giovani vanno visti in prima fila entro le masse popolari protagoniste della lotta partigiana.

La lotta della Resistenza italiana fu caratterizzata da un'intensa politicizzazione. I partiti del CLN diressero la lotta armata senza rinunciare ai

loro connotati ideologici e programmatici, realizzando quell'unità differenziata, che fu peculiare alla Resistenza italiana. Unità che, in tutti i suoi aspetti, non nasce dall'uniformità, ma dalla ricchezza e dalla molteplicità dei contributi e degli impulsi. Si può certamente cercare di definire sinteticamente quali punti comuni derivassero dalla mediazione di diversi programmi, ideologie, aspirazioni e finalità: l'esigenza di ridare all'Italia l'autogoverno e l'indipendenza, la necessità di mutare il rapporto ottocentesco Re-popolo, l'esigenza di portare l'Italia su un piano di parità di diritti e doveri nell'ambito delle relazioni internazionali, il sentimento d'essere parti di un dramma più ampio. E potremmo continuare, ma rischieremo di impoverire quella che fu l'intima dialettica degli organismi unitari, quelli di vertice (soprattutto il CLNAI) e quelli di base, che fu dialettica molto più ricca e articolata. Il dibattito e il contrasto fra la sinistra e la destra — analogo (come nota il Battaglia) al dibattito tra democratici e moderati nel corso del Risorgimento — ci furono, dunque: « ma di fronte alle decisioni più gravi tutti si trovarono d'accordo ». « Se nel Risorgimento la frattura tra « democratici » e « moderati » fu completa e irrimediabile — continua Battaglia — nella Resistenza, specie nei momenti decisivi, si assistette invece alla confluenza degli sforzi ed ognuno portò il contributo della propria particolare ideologia e visione del mondo: i comunisti la dura volontà combattiva e l'esperienza internazionale, i socialisti il peso e l'autorità di una tradizione antica di lotta per il progresso e per la pace, gli azionisti il fervore intellettuale e il repubblicanesimo intransigente, i cattolici la sincera ansietà di un riscatto morale-religioso, i liberali veramente tali il richiamo a quella « Italicetta » tanto seria e onesta di fronte alla corruzione dello stato fascista ». ²⁵⁾

Questa affermazione della unità sostanziale della Resistenza rischia di diventare apologetica, questa volta — rispetto al Risorgimento — dal punto di vista della sinistra. Sia al Sud che al Nord, infatti, fin dal novembre del 1943, si notano in modo chiaro le due ali della Resistenza: un'ala moderata e un'ala più avanzata, di sinistra. È stato rilevato, però, e giustamente da Riccardo Lombardi, ²⁶⁾ che « il contrasto politico al Nord è trattenuto dall'impegno di una lotta sanguinosa la cui direzione politica effettiva impegna i partiti del CLNAI, costringendoli a mantenere l'unità operativa; mentre nel Sud viene nel marzo del 1944 al suo sbocco la crisi di carattere istituzionale ». Il contrasto sulla pregiudiziale repubblicana viene risolto in modo inaspettato — questo è noto — dall'arrivo di Togliatti in Italia. Ne sortisce il « compromesso di Salerno », l'abbandono da parte dei comunisti della pregiudiziale repubblicana. E ciò mette a nudo il vero problema della Resistenza: la risposta alla domanda se la nuova realtà nazionale che la Resistenza avrebbe creato dovesse rappresentare una rottura con l'antico ordine delle cose oppure dovesse rappresentarne la continuità. È questa la linea di demarcazione della politica resistenziale, al Nord come al Sud: salvaguardare la continuità giuri-

dica e la continuità politica del vecchio Stato, oppure creare istituzioni nuove che rappresentassero una rottura col passato? Il problema non era solo di principio, perché avrebbe condizionato il corso degli eventi, anche dopo la Liberazione.

Come si erano presentati i partiti — specialmente quelli che collaborarono in modo più efficiente e più unitario alla Resistenza — il Partito Comunista e il Partito d'Azione — al principio della lotta resistenziale, e come si atteggiarono nello svilupparsi della lotta e degli avvenimenti nazionali e internazionali? Dobbiamo porci questa domanda, se vogliamo rispondere al quesito: continuità o rottura? Ebbene, bisogna ricordare che il PCI metteva avanti, all'inizio, come scopo immediato, la lotta per la liberazione del territorio nazionale, la lotta al fascismo e al nazismo. Il suo programma era quello non di uno sbocco socialista o di uno sbocco proletario di lotta, ma di uno sbocco democratico e parlamentare. Da questo punto di vista, il « compromesso di Salerno » è perfettamente coerente con la impostazione generale del PCI. Il Partito d'Azione, invece, (che, portando il nome e ispirandosi agli ideali del Partito d'Azione ottocentesco, faceva riferimento alla fede di quest'ultimo nel popolo come soggetto di storia) si presentava, fin dall'inizio, non solo con la pregiudiziale istituzionale repubblicana, ma anche con un programma di vera e propria rivoluzione democratica, che andava al di là del quadro della democrazia parlamentare. Ora si deve riconoscere che — con il compromesso Togliatti — non solo per il fatto che la pregiudiziale repubblicana veniva accantonata, ma soprattutto perché veniva rinviato a dopo la liberazione del territorio nazionale il problema della definizione dell'ordinamento costituzionale dello Stato, la parte moderata (rappresentata da DC e PLI, soprattutto) finiva per prevalere e per realizzare i presupposti di quello che fu chiamato il « capolavoro » del conservatorismo italiano: l'impegno per una Costituente senza poteri legislativi, senza la possibilità di provvedere immediatamente — appena fosse stato possibile eleggerla — a quelle riforme di struttura che erano nei programmi dei diversi partiti. Ciò accadeva al Sud. Al Nord, invece, il lavoro condotto avanti dal CLNAI tra primavera ed estate del 1944, congiunto alla resistenza militare, alla condotta della guerra effettiva, consentì — attraverso l'assunzione di responsabilità dei partiti — di preparare la resistenza dell'inverno del 1944 e le possibilità stesse dell'insurrezione dell'aprile 1945. Nel novembre del 1944, anche questo è noto, i nodi del problema politico della Resistenza vennero al pettine definitivamente a Roma. La costituzione del secondo gabinetto Bonomi sancì la tendenza alla continuità del vecchio Stato. Fu allora che si aprì quel dibattito, detto « delle cinque lettere » e aperto dalla lettera che il Pd'A indirizzò agli altri quattro partiti del CLN, in cui esso proponeva che fin d'allora si costituissero i comitati di liberazione come organi del potere popolare a tutti i livelli: comunale, provinciale, mandamentale e per tutte le attività nell'alta Italia, e che il CLNAI rivendicasse

il diritto di designare, a Liberazione avvenuta, il presidente del nuovo governo nazionale. Nella lettera, in sostanza, si domandava non piú il ristabilimento del vecchio Stato a carattere di democrazia parlamentare, ma uno Stato di tipo nuovo, espressione diretta delle masse popolari. Le risposte dei partiti furono tarde a venire e di ripiego, tranne, forse, quella del PCI. E dobbiamo sottolineare che nel carteggio tra i cinque partiti c'è in nuce tutta la problematica che ha distinto poi i partiti, la definizione anche teorica di quello che si intendeva in concreto, e non solo nei documenti programmatici, circa lo scopo della Resistenza e circa il contenuto della Rivoluzione democratica. Rivoluzione democratica che non ci fu, sono cose ben note, che fu « interrotta », nel senso che fu sconfitta, malgrado l'insurrezione del Nord, la parte piú avanzata della Resistenza e prevalse nettamente la parte moderata e fedele al principio della continuità.

Ma il contrasto tra il Partito d'Azione e gli altri non deve far credere che il primo fosse un organismo compatto. Anche al suo interno, e soprattutto al suo interno, le contraddizioni tipiche della politica italiana di parte progressista erano chiare. Il travaglio ideologico, che dopo il Congresso di Cosenza (1945) portò il partito alla fine in breve tempo, trova una base documentale nelle lettere tra esponenti azionisti pubblicate nel volume *Una lotta nel suo corso*, Neri Pozza, Venezia, 1954. Emblematici appaiono certi motivi, la cui eco è possibile cogliere anche nei dibattiti della sinistra dei nostri giorni. Scriveva Emilio Lussu, tra l'altro, rispondendo a Ugo La Malfa: « La media borghesia va e andrà sempre piú orientandosi verso una formazione politica liberale democratica, chiamiamola centrista, ma infinitamente piú distante dalle classi popolari che dalla grossa borghesia ». E, perciò, continuava Lussu, « un movimento socialista non può fondersi con la media borghesia ». Rispondeva Manlio Rossi-Doria: « È grave errore... voler indicare in alcuni di noi i tipici rappresentanti e difensori degli interessi dei ceti medi o meglio della media borghesia imprenditrice e capitalistica. I tipici rappresentanti e difensori di questa classe non sono tra noi, sono già oggi e saranno domani in altri partiti, il conservatore, il liberale, il cattolico ». Credo che sia giusto sottolineare l'attualità delle previsioni e la lucidità della visione degli azionisti nei loro contrasti, tipici delle classi intellettuali.

Ma torniamo al fatto che, allo sbocco della convulsione insurrezionale, prevalse il principio della continuità. Mi sembra che questo sia il punto fondamentale della Resistenza. Nel 1945, come già nel 1860, ha prevalso nelle cose italiane — così si esprime il Pavone —²⁷⁾ col fervore della situazione internazionale (io non ho di proposito parlato di questo aspetto del problema) « lo Stato come momento del già istituzionalmente compiuto ». Rispetto al CLN ha avuto la meglio — nonostante la cacciata della monarchia nel 1946 e la costituente invano sognata nel 1860 — lo Stato ricostitutosi nel Sud. Pavone si chiede, a questo punto, se è giustificata una « delusione della Resi-

stenza » che faccia il paio con la delusione del Risorgimento patita dai democratici italiani dopo il 1860. E risponde che bisogna respingere il moralismo sterile, anche se nobile, dei nuovi delusi (cioè degli azionisti), oltreché il volgare ottimismo ufficiale e governativo. È vero, ammette il Pavone, che la classe dirigente postliberazione si comporta nei confronti dei delusi come la classe dirigente postrisorgimentale contro i delusi di allora, negando che vi siano problemi lasciati aperti dal periodo critico e rivoluzionario, e imbalsamando questo — come si diceva all'inizio — come parentesi eroica, al limite apolitica. Ma conclude accusando i delusi del Pd'A (sia del Risorgimento che della Resistenza) di non vedere tutta l'originalità, gravida di progresso, delle situazioni scaturite dalla rivoluzione incompiuta. Veramente, mi chiedo che cosa i « delusi della Resistenza » dovessero vedere di « originale », se consideriamo di tipo di « restaurazione » attuata in Italia ad opera dei gruppi più retrivi del capitale monopolistico, di gruppi politici più refrattari ad ogni idea di modernità, di libertà e di giustizia sociale. E — proprio per dare un senso preciso alle mie parole — voglio fare riferimento ad alcuni dei caratteri e degli aspetti della Resistenza, che mi sembrano conferire alla delusione ideologica del più risorgimentale dei partiti del movimento di Liberazione (quello d'Azione) una notevole dose di credibilità. Innanzitutto, il carattere già ricordato, militare e politico assieme, dell'esercito partigiano, quel nascere spontaneo e quell'organizzarsi con una disciplina ferrea e una direttiva consapevole di un esercito popolare, fatto nuovo nella storia d'Italia. Poi il fatto, sottolineato da Salvemini, che « per la prima volta nella storia d'Italia — dal secolo XIII in poi — le popolazioni rurali parteciparono attivamente a una guerra civile, non più stando dal lato reazionario, ma sommosse da una coscienza nazionale e sociale, confusa quanto si vuole, ma sicuramente orientata e pronta ad affrontare anche l'ultimo sacrificio ». ²⁸⁾

È un fatto anch'esso nuovo, se è vero, come è vero, che nel Risorgimento proprio l'assenza di questa partecipazione aveva fatto fallire ogni tentativo della « guerra per bande », se si eccettua l'impresa dei Mille, la più avanzata del Risorgimento, in cui si stabilì l'alleanza fra « garibaldini » e « picciotti » o contadini poveri. E, collegata a questa novità, quell'altra fondamentale, costituita dall'assunzione da parte della classe operaia della bandiera patriottica, dal fatto che questa classe non solo fornisce i suoi migliori quadri — i dirigenti comunisti e socialisti — al movimento partigiano, ma, come nota Battaglia, agisce direttamente e collettivamente, scatena la forza d'urto dei suoi scioperi massicci, contro lo smantellamento delle fabbriche e la deportazione degli uomini, trascina con sé nella lotta l'intera popolazione. In sintesi, la Resistenza assume carattere popolare e nazionale, coinvolgendo operai e contadini, studenti e uomini di cultura (non occorre che qui io ricordi la figura di Meneghetti). Né è pensabile che questo straordinario moto di popolo, che non ha avuto precedenti in Italia e ha coinvolto così diversi strati

sociali, non fosse mosso da una precisa volontà di rinnovamento. Di fronte a questo moto popolare politicamente libertario, socialmente innovatore stanno i partiti; di fronte alla lotta popolare stanno le mediazioni dei partiti. In che misura seppero le forze politiche tradurre in formule politiche lo slancio popolare? questo è il problema delle forze politiche, interpreti dialettiche del sacrificio popolare italiano nei venti mesi di lotta. È un problema storico ancora aperto e non risolto. Risposte « politiche » è sempre possibile darne, risposte appoggiate storicamente, meno. È sempre vivo il pericolo di cui si parlava all'inizio, nella breve introduzione metodologica. Non mi sembra, però, di prevaricare i fatti nell'affermare che i partiti, intendo i partiti programmaticamente deputati alla guida delle masse tese al rinnovamento e al progresso, hanno seguito una logica almeno indipendente da quella che è possibile scorgere nel movimento popolare dei venti mesi della lotta antifascista.

Avviandomi alla conclusione di questo breve lavoro, non credo che occorra spendere più di qualche parola per riassumere la posizione che ritengo più accettabile rispetto alla interpretazione della Resistenza come secondo Risorgimento. Essa può forse essere accettata oggi se il ricorso al termine Risorgimento ha un valore affettivo, sentimentale (pensiamo al valore « risorgimentale » dell'avversione al tedesco nel Veneto), a patto, in ogni caso, che non si prescindano dal fatto che la parte più avanzata della Resistenza, a livello popolare e a livello delle élites dirigenti dei partiti, si muoveva sul piano del futuro, si prefiggeva la creazione di un nuovo stato che si ponesse e risolvesse i problemi del XX secolo, dall'inserzione delle masse nella compagine statale alla pianificazione dell'economia. E se qualcuno dove dichiararsi deluso, allora mi sembra che i delusi, del Risorgimento come della Resistenza, siano quei ceti popolari che — nella Resistenza ben più che nel Risorgimento, ché la partecipazione popolare nella prima è nella misura del XX secolo, nel secondo del XIX secolo — si erano forse battuti senza consapevolezza di problemi storiografici o ideologici, senza pregiudiziali di qualsiasi tipo, ma con una fede che portò i migliori di essi al sacrificio consapevole. In sostanza, il giudizio di Antonio Labriola sul Risorgimento, « rivoluzione democratica non compiuta che lasciò il paese nella corruttela e nel pericolo permanente », si attaglia a mio avviso anche alla Resistenza italiana.

GIANNANTONIO PALADINI

¹⁾ GUIDO QUAZZA, *La Resistenza Italiana. Appunti e documenti*, Torino, 1966, p. 45.

²⁾ Si veda la prefazione a Carlo Rosselli, *Oggi in Spagna domani in Italia*, Paris, 1938, p. VII.

³⁾ Degli studiosi citati nel testo indichiamo qui di seguito i lavori di più agevole consultazione sul tema dei rapporti tra Risorgimento e Resistenza: T. TESSARI, *Rapporti tra alcuni aspetti della Resistenza e alcuni aspetti del Risorgimento*, in « Il Movimento di Liberazione in Italia », n. 2 (1951), pp. 8-27; E. PASSERIN D'ENTREVES, *Risorgimento e Resistenza*, in « Civitas », n.s., VI, n. 4 (1955), pp. 85-91; L. BULFERETTI, *Risorgimento e Resistenza (Gli Artom)*, in « Il Movimento di Liberazione

in Italia», n. 34-35 (1955), pp. 44-55; CLAUDIO PAVONE, *Le idee della Resistenza: antifascismo e fascismo di fronte alla tradizione del Risorgimento*, in «Passato e Presente», n. 7 (1959); LEO VALIANI, *Sulla «continuità» risorgimentale* in «Passato e Presente», n. 8 (1959). E ancora: ALDO GAROSCI, *Primo e secondo Risorgimento*, in «Rivista Storica Italiana», 1962; ROBERTO BATTAGLIA, *Il significato nazionale della Resistenza*, in «Società», 1950, n. 2 (si tratta della relazione tenuta il 22 aprile 1950 al Convegno di Venezia su «La Resistenza e la cultura italiana»); l'intervento di Roberto Battaglia nel n. 11-12 di «Passato e Presente», 1959.

⁴) Cito per tutti qualche passo di un articolo di Arturo Carlo Jemolo, comparso nel giornale di Torino «La Stampa» del 24 Luglio 1960: «Duole di sentire non tanto elogiare la Resistenza, quanto considerarla inserita in un pantheon di divinità patrie, cui il cittadino deve bruciare un granello di incenso, da chi nutre in cuor suo avversione per quel periodo, e, anche se non ne serbò un ricordo perché troppo giovane, considera assetto ideale il fascismo...» ... «Quando ero bambino vivevano ancora i soldati del Risorgimento, quelli che avevano lasciato un braccio a S. Martino o a Custoza. Sotto la retorica ufficiale, non c'era più culto per loro; il garibaldino, il reduce, nella narrativa di Pirandello, od anche nello sfondo di quella di Rovetta, quando non è un profittatore, è un ingenuo, cui si guarda con compassione. Più tardi, abbiamo visto portare corone a Garibaldi ed a Mazzini da uomini politici e sindaci che avevano succhiato col latte l'avversione al Risorgimento, che destavano tutti indistintamente i valori asseverati da Garibaldi e da Mazzini».

⁵) CLAUDIO PAVONE, *Le idee della Resistenza*, citato.

⁶) A parte, poi, il fatto che, sia pure per negarlo, questo parallelo vien fatto, dal Pavone, e direi con un senso di — comprensibile — compiacimento.

⁷) Anche questa diatriba può, peraltro, risultare feconda se porta a dibattiti come quello che si intrecciò tra Stuart J. Woolf ed Ernesto Ragionieri nella rivista «Belfagor» del 1965 (numeri 1 e 2).

⁸) CLAUDIO PAVONE, *Le idee della Resistenza*, citato.

⁹) Basta por mente alla reinterpretazione fascistica del Risorgimento fatta dallo stesso Mussolini, dal discorso dell'Augusteo del 9 novembre 1921 al discorso di Monterotondo del 23 dicembre 1923, fino alla canonizzazione della grande guerra come quarta guerra di indipendenza (1937) e all'elevazione di Cavour a «Grande autoritario» (discorso alla Camera del 16 marzo 1938).

¹⁰) Le affermazioni riportate sono in P. GOBETTI, *La Rivoluzione liberale*, Torino, 1948.

¹¹) La denominazione «Giustizia e Libertà» proviene da quella di «Libertà e Giustizia» di un circolo federalista socialista del 1867.

¹²) Si veda C. ROSSELLI, *Socialismo liberale*, Edizioni di GL, Milano, 1944-45.

¹³) L'affermazione è in «Giustizia e Libertà» del 21 maggio 1936.

¹⁴) Lo ricorda, per esempio, Aldo Garosci nel saggio *Primo e secondo Risorgimento*, citato.

¹⁵) A. GRAMSCI, *L'Ordine nuovo*, Torino, 1954.

¹⁶) Editoriale de «Lo Stato Operaio», anno I, n. 1.

¹⁷) Cfr. il saggio *Primo e secondo Risorgimento*, citato.

¹⁸) LENIN, *Imperialismo e socialismo in Italia*, ora in *Sul movimento operaio italiano*, Roma, 1949.

¹⁹) Si veda *Il fascismo in Italia*, edito da «Per l'azione», a cura di Paci, Elia, Bachelet, Grassini, Roma, s.d.

²⁰) Si veda, anche per i riferimenti successivi, la relazione tenuta a Milano nel 1961 da Roberto Battaglia nel quadro di diverse lezioni sulla storia italiana dal 1918 al 1948, lezioni pubblicate poi da Feltrinelli in due volumetti dal titolo *Fascismo e antifascismo*, Milano, 1962.

²¹) Il libro di Lussu è stato pubblicato in Italia dall'editore De Caro nel 1950.

²²) L. BULFERETTI, *Risorgimento e Resistenza (Gli Artom)*, in «Il Movimento di liberazione in Italia», n. 34-35, 1955.

²³) C. PAVONE, *Le idee della Resistenza*, citato.

²⁴) Basta pensare alla prefazione al *Saggio sulla Rivoluzione* di Carlo Pisacane, pubblicato da Pintor a Torino nel 1942.

²⁵) R. BATTAGLIA, *La resistenza italiana: lo sviluppo dell'intervento armato fino all'insurrezione*, relazione al corso di lezioni sulla storia italiana dal 1918 al 1948, pubblicate in *Fascismo e antifascismo*, citato, p. 490.

²⁶) R. LOMBARDI, *I problemi politici della Resistenza*, relazione al corso di lezioni sulla storia italiana dal 1918 al 1948, pubblicate in *Fascismo e antifascismo*, citato, pp. 519 sgg.

²⁷) C. PAVONE, *Le idee della Resistenza*, citato.

²⁸) Citato in R. BATTAGLIA, *La Resistenza italiana: lo sviluppo dell'intervento armato fino alla insurrezione*, in *Fascismo e antifascismo*, citato, pp. 487-488.

« ... E GLI OCCHI IN PRIMA GENERAN L'AMORE »
(Osservazioni sulle origini e sulla tradizione di un *topos*)

Nella letteratura italiana del Duecento si presenta con particolare insistenza la concezione secondo cui gli occhi sono, per dir così, i meati dell'amore; attraverso essi, infatti, l'amore penetra nel cuore dell'uomo, infondendogli quel *dolzore* e provocandogli quelle sofferenze che sono proprie della condizione dell'innamorato. Questa concezione, che si ritrova anche in documenti letterari d'oltralpe,¹⁾ è ben presente nei poeti della scuola siciliana²⁾ come tra gli stilnovisti,³⁾ per non parlare del dantesco *... che dà per gli occhi una dolcezza al core...*⁴⁾ e del petrarchesco *Trovommi Amor del tutto disarmato, / et aperta la via per gli occhi al core...*⁵⁾

Sull'argomento si è soffermato Bruno Nardi nel saggio *Filosofia dell'Amore nei rimatori del Duecento e in Dante*,⁶⁾ dove richiama innanzi tutto la celebre definizione contenuta nel *Trattato* di Andrea Cappellano⁷⁾ e successivamente mette in evidenza un passo dell'*Etica Nicomachea* ben noto alla cultura del Duecento per la traduzione di Roberto Grossatesta.⁸⁾ Tuttavia, nella nota introduttiva al libro in cui è contenuto il saggio citato, lo stesso Nardi rileva l'origine platonica della tematica amorosa di quel periodo, asserendo che « nelle discussioni intorno alla natura dell'amore che s'accesero fra i rimatori italiani del secolo XIII, sembra essersi rinnovato in tutti i suoi momenti dialettici lo svolgimento del *Fedro* platonico »⁹⁾ e sottolineando che « il pensiero platonico, propagatosi per mille rivoli, informava ormai di sé una vasta letteratura », ancorché nel Duecento non si avesse una conoscenza diretta del *Fedro*. In effetti la corrispondenza tra la dottrina platonica dell'amore contenuta nel *Fedro* e la dottrina dell'amore esposta per es. nel sonetto di Jacopo da Lentini *Amore è un disio che ven dal core* è troppo stretta per potersi dire casuale, e tutto sommato anche il riferimento al generico platonismo del Duecento non sembra una spiegazione del tutto soddisfacente, quantunque questo platonismo abbia di necessità costituito il terreno più adatto all'approfondimento ed alla diffusione del *topos*.

Esaminiamo infatti sia pure brevemente la formulazione che ne dà Pla-

tone nel *Fedro*.¹⁰⁾ Socrate, sviluppando la dimostrazione della tesi secondo cui « i piú grandi beni l'uomo li deve alla follia, concessa per dono divino » ($\nu\tilde{\nu}\ \delta\epsilon\ \mu\acute{\epsilon}\gamma\iota\sigma\tau\alpha\ \tau\tilde{\omega}\nu\ \acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\tilde{\omega}\nu\ \eta\mu\tilde{\iota}\nu\ \gamma\acute{\iota}\gamma\upsilon\eta\tau\alpha\iota\ \delta\iota\acute{\alpha}\ \mu\alpha\tilde{\nu}\iota\alpha\varsigma,\ \theta\epsilon\acute{\iota}\alpha\ \mu\acute{\epsilon}\nu\tau\omicron\iota\ \delta\acute{\omicron}\sigma\epsilon\iota\ \delta\iota\text{-}\delta\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\eta\varsigma$), è arrivato a parlare di quella follia che si ha quando la contemplazione della bellezza terrena desta il ricordo di quella vera bellezza che l'anima aveva contemplato in cielo, e allora all'anima spuntano le ali e leva lo sguardo al cielo trascurando le cose di quaggiú. « Di tutti i nostri organi di senso infatti la vista è il piú acuto anche se con essa non ci è dato di contemplare la sapienza e di tutte le essenze eterne che l'anima ha contemplato in cielo soltanto la bellezza ha avuto in sorte di essere la piú visibile ai nostri occhi e la piú amabile » ($\theta\psi\iota\varsigma\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \eta\mu\tilde{\iota}\nu\ \acute{\omicron}\xi\upsilon\tau\acute{\alpha}\tau\eta\ \tau\tilde{\omega}\nu\ \delta\iota\acute{\alpha}\ \tau\omicron\tilde{\upsilon}\ \sigma\acute{\omega}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\rho\chi\epsilon\tau\alpha\iota\ \alpha\iota\sigma\theta\acute{\eta}\sigma\epsilon\omega\varsigma,\ \eta\ \varphi\acute{\rho}\omicron\tilde{\nu}\eta\sigma\iota\varsigma\ \omicron\tilde{\upsilon}\chi\ \acute{\omicron}\rho\acute{\alpha}\tau\alpha\iota\ \dots\ \nu\tilde{\nu}\ \delta\epsilon\ \kappa\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma\ \mu\acute{\omicron}\nu\omicron\mu\ \tau\alpha\tilde{\upsilon}\tau\eta\eta\ \acute{\epsilon}\sigma\chi\epsilon\ \mu\omicron\tilde{\iota}\rho\alpha\tilde{\nu},\ \acute{\omega}\sigma\tau'\acute{\epsilon}\kappa\varphi\alpha\tilde{\nu}\acute{\epsilon}\sigma\tau\alpha\tau\omicron\tilde{\nu}\ \acute{\epsilon}\acute{\iota}\nu\alpha\iota\ \kappa\alpha\tilde{\iota}\ \acute{\epsilon}\rho\alpha\sigma\mu\iota\acute{\omega}\tau\alpha\tau\omicron\tilde{\nu}$).¹¹⁾ Questo consente all'uomo di accogliere appunto in sé il flusso della bellezza attraverso gli occhi ($\delta\epsilon\zeta\acute{\alpha}\mu\epsilon\mu\omicron\varsigma\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \tau\omicron\tilde{\upsilon}\ \kappa\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma\ \tau\eta\eta\ \acute{\alpha}\pi\omicron\rho\rho\omicron\eta\eta\ \delta\iota\acute{\alpha}\ \tau\tilde{\omega}\nu\ \acute{\omicron}\mu\mu\acute{\alpha}\tau\omega\tilde{\nu}$) e questo gli provoca quell'inquietudine immensa e quello stato di particolare tormento che accompagna il germogliare delle ali. Poi, come l'eco, questo effluvio di bellezza ritorna indietro verso la bella persona che lo aveva provocato e ancora penetra attraverso gli occhi di lei nell'anima, provocando pertanto anche in essa il medesimo fremito e la germinazione dell'ala.

Il discorso, estremamente semplificato, si ritrova nel *Cratilo*:¹²⁾ « *Eros* anticamente si diceva *eros* per questo motivo, perché fluisce ($\acute{\epsilon}\iota\sigma\pi\epsilon\tilde{\iota}$) dall'esterno, e questo flusso non è proprio di chi lo prova, ma si introduce per gli occhi ».

Del resto, ancor prima di Platone troviamo una testimonianza di questa concezione in Euripide, nel primo stasimo dell'*Ippolito*,¹³⁾ tant'è vero che, se consideriamo i motivi orfici presenti in questa tragedia¹⁴⁾ e che il *Cratilo* pure richiama di frequente quella tradizione; se aggiungiamo inoltre che il passo del *Fedro*, cui abbiamo testé fatto breve riferimento, si richiama esplicitamente alle iniziazioni, e usa il termine tecnico delle iniziazioni misteriche, $\acute{\epsilon}\pi\omicron\pi\tau\epsilon\tilde{\upsilon}\omega$, non sarà azzardato avanzare l'ipotesi che questa concezione facesse parte di una piú compiuta dottrina orfica, o piú genericamente misterica; il che del resto ci permetterebbe di accettare, sia pure assai cautamente, la tesi avanzata dal Guthrie¹⁵⁾ della identificazione di Eros e Phanes.

Ma avviluppata a questa componente misterica, in quella perenne dialettica di razionalismo e misticismo che è propria del pensiero greco in generale e di quello platonico in particolare, dove queste due componenti si assommano e si accavallano, ora polemicamente cozzando l'una contro l'altra ora confondendosi ed identificandosi insieme, sta una consapevole teoria della visione, per la quale il soggetto accoglie attraverso gli occhi l'effluvio, il flusso che viene a lui attraverso gli occhi ($\eta\ \acute{\alpha}\pi\omicron\rho\rho\omicron\eta\ \delta\iota\acute{\alpha}\ \tau\tilde{\omega}\nu\ \acute{\omicron}\mu\mu\acute{\alpha}\tau\omega\tilde{\nu}$). Dottrina questa che, stando alla testimonianza di Aristotele, doveva contraddire alla

tesi di Empedocle,¹⁶⁾ secondo il quale la visione è dovuta alla luce che esce dagli occhi, come Platone stesso sosterrà poi nel *Timeo*.¹⁷⁾

Aristotele è invece sulle posizioni del *Cratilo* e del *Fedro*, sia per quanto concerne la teoria della visione in generale,¹⁸⁾ sia per quanto concerne in particolare il problema dell'Amore. Su quest'ultimo punto infatti nel passo già indicato dal Nardi lo Stagirita è molto esplicito: « Il piacere che nasce dalla vista è il principio dell'amore; infatti nessuno si innamora se non ha prima goduto della contemplazione dell'altro ». ¹⁹⁾ E qui si affaccia però quel termine « ἰδέα », che potrebbe essere la « veduta forma » di Cavalcanti, testimonianza del filtraggio operato dalla tradizione aristotelica e dalla traduzione del Grossetesta. Tuttavia, e questo è il punto più delicato della questione, mi pare evidente che questo filtraggio non possa essere considerato tramite sufficiente per spiegare lo sviluppo e la diffusione della dottrina d'Amore anche perché la traduzione dell'*Etica* non è provato si debba considerare anteriore al trattato di Andrea Cappellano.

Il termine *species* ricorre invece in una citazione ciceroniana; citazione interessante perché, unica nel suo genere, ci rende noto che la dottrina era stata recepita dagli Stoici: *Stoici vero et sapientem amaturum esse dicunt et amorem ipsum « conatum amicitiae faciendae ex pulchritudine specie » definiunt.*²⁰⁾ E pure in Cicerone troviamo un esplicito riferimento al passo del *Fedro* che però lascia un po' in disparte l'aspetto schematicamente « ottico » della dottrina: *Oculorum, inquit Plato, est in nobis sensus acerrimus, quibus sapientiam non cernimus.*²¹⁾ E questo è sicuramente un tramite tra la formulazione platonica della dottrina e la ripresa che di essa ha compiuto la poesia del Duecento; ma ognuno vede come l'impostazione del problema è in Cicerone leggermente sfasata rispetto a quella che esso riceverà appunto nella poesia del Duecento: manca l'idea dello « scorrere » dell'amore attraverso gli occhi, in quanto, va da sé, non era quello specificamente l'aspetto che a Cicerone premeva di mettere in evidenza.

Ci dev'essere quindi, oltre a questo, qualche altro dei *mille rivoli* di cui parla il Nardi, con possibilità di incidenza maggiore, o, se non maggiore, almeno eguale, sí da rafforzare il punto di contatto tra la formulazione platonica e quella duecentesca; dei quali uno potrebbe essere il romanzo greco.

Nelle *Etiopiche* di Eliodoro di Emesa si legge: « La genesi degli amori ti sia sufficiente testimonianza del mio discorso. Gli amori traggono origine da cose viste, e le passioni, come portate dal vento, trapassano attraverso gli occhi nelle anime. E questo si capisce bene: di tutti i nostri organi e di tutti i nostri sensi la vista è il più mobile e il più caldo; è dunque il più adatto a ricevere gli effluvi e ad attirare, col suo spirito caldo i passaggi degli amori » (τεκμηριούτω δέ σοι τὸν λόγον, εἴπερ ἄλλο τι, καὶ ἡ τῶν ἐρώτων γένεσις, οἷς τὰ ὀρώμενα τὴν ἀρχὴν ἐνδίδωσι, καὶ οἷον ὑπήμενα διὰ τῶν ὀφθαλμῶν τὰ πάθη ταῖς ψυχαῖς εἰστοξεύονται. καὶ μάλα γε εἰκότως. τῶν γὰρ ἐν ἡμῖν πόρων τε καὶ αἰσ-

θήσεων πολυκίνητόν τε καὶ θερμότατον οὖσα ἢ ὄψις δεκτικωτέρα πρὸς τὰς ἀπορροίας γίνεται, τῷ κατ' αὐτὴν ἐμπύρῳ πνεύματι τὰς μεταβάσεις τῶν ἐρώτων ἐπιπωμένη).²²⁾ Dove si nota una certa contaminazione fra le tesi del *Fedro* e quelle del *Timeo*, specie per quest'ultimo riferimento al fuoco della vista; ma tutto sommato mi sembra debba considerarsi preponderante quella del *Fedro*.

Piú frequente e piú chiara è la presenza del *topos* nell'opera di Achille Tatio. Si considerino i seguenti passi:

1) « La bellezza ferisce piú acutamente che la saetta, e trapassa per gli occhi nell'anima, essendo l'occhio la via alla ferita amorosa » (κάλλος γὰρ ὀξύτερον τιτρώσκει βέλους καὶ διὰ τῶν ὀφθαλμῶν ἐς ψυχὴν καταρρεῖ. ὀφθαλμὸς γὰρ ὀδὸς ἐρωτικῷ τραύματι).²³⁾

2) « Gli occhi scontrandosi fra di loro ricevono come in uno specchio le immagini dei corpi, e l'effluvio della bellezza passando attraverso di essi nell'anima ha una certa commistione in quel dipartirsi... » (Ὄφθαλμοὶ γὰρ ἀλλήλοισι ἀντανανκλώμενοι ἀπομάττουσιν ὡς ἐν κατόπτρῳ τῶν σωμάτων τὰ εἶδωλα, ἢ δὲ τοῦ κάλλους ἀπορροὴ δι' αὐτῶν εἰς τὴν ψυχὴν καταρρέουσα ἔχει τινὰ μίξιν ἐν ἀποστάσει).²⁴⁾

3) « Il piacere della vista passando per gli occhi prende dimora nel cuore e traendo a sé di continuo l'immagine della cosa amata la imprime nello specchio dell'anima e rinnova quella forma. E l'effluvio della bellezza tratto per mezzo di invisibili raggi nel cuore innamorato vi suggella l'impronta di quella » (ἢ δὲ τῆς θεᾶς ἡδονὴ διὰ τῶν ὀμμάτων εἰσρέουσα τοῖς στέροισι ἐγκάθηται. ἔλκουσα δὲ τοῦ ἐρωμένου τὸ εἶδωλον αἰεὶ ἐναπομάττει τῷ τῆς ψυχῆς κατόπτρῳ καὶ ἀναπλάττει τὴν μορφὴν. ἢ δὲ τοῦ κάλλους ἀπορροὴ δι' ἀφανῶν ἀκτίνων ἐπὶ τὴν ἐρωτικὴν ἐλκομένη καρδίαν ἐναποσφραγίζει κάτω τὴν σκιάν).²⁵⁾

È evidente la corrispondenza col testo del *Fedro* anche da un punto di vista lessicale ed estremamente probabile deve considerarsi la derivazione.

Piú problematica invece appare la trasmissione della dottrina ai poeti del Duecento, ma nient'affatto improbabile. Nella sua *Biblioteca* Fozio li ricorda entrambi, Eliodoro al c. 73 ed Achille Tatio al c. 87. Ad Achille Tatio è dedicata una voce del Suida, mentre un epigramma dell'*Antologia Palatina* attribuito a Fozio ricorda Clitofonte e Leucippe.²⁶⁾ Ciò significa che nell'area bizantina essi furono ampiamente letti ed ebbero notevole diffusione. D'altro canto è unanimemente accettato che ancor prima della quarta crociata esistesse una notevole circolazione di cultura fra l'Oriente e l'Occidente. Il romanzo bizantino ha sicuramente esercitato la sua influenza sulla narrativa neolatina delle origini;²⁷⁾ è possibile dunque che, come semi sulle ali del vento, queste concezioni, questi frammenti della dottrina platonica dell'amore siano passati in Occidente a fecondare il terreno della cultura medioevale già ampiamente dissodato dal profondo lavorio di altre esperienze platoniche.

BRUNO ROSADA

¹⁾ Il TORRACA, *Studi sulla lirica italiana del Duecento*, Bologna, 1902, pp. 37-40, cita tra gli altri Ugo Brunet (*Amor... / que no 's lascia vezer mas per semblans / que d' huelh sailh e fai sos doutz lans / e d' huelh en cor e de coratge en pes*) e Guglielmo Figueira (*tuit li fin aman / sapchan qu' amor es fina bevolensa, / que nais del cor e dels huelhs ses duptar, / que l' huelh la fan florir el cor granar*).

²⁾ Per es. in Arrigo Testa (*Ma lo fin piacimento / da cui l' amor discende, / solo vista lo prende e in core lo nodrisce*), e Iacopo da Lentini nei Sonetti *Amor è un disio che ven da core, Sì come il sol, che manda la sua spera e Or come pote sì gran donna entrare*.

³⁾ Non mancano accenni nel Guinizelli (per es. ...*per li occhi passa come fa lo truono...*), ma è il Cavalcanti che più compiutamente sviluppa la dottrina: in *Donna mi prega...* dice che Amore *ven da veduta forma* e riprende in maniera esauriente il concetto in *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* e in *Per li occhi fere un spirito sottile*.

⁴⁾ V.N. XXVI.

⁵⁾ III, 9-10.

⁶⁾ Sta in Dante e la cultura medievale, Bari 1942, pp. 1-88.

⁷⁾ *Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus... Quod autem illa passio sit innata, manifesta tibi ratione ostendo, quia passio illa ex nulla oritur actione subtiliter veritate inspecta; sed ex sola cogitatione, quam concipit animus ex eo, quod vidit, passio illa procedit. Nam quum aliquis videt aliquam amori et suo formatam arbitrio, statim eam incipit concupiscere corde; postea vero quotiens de ipsa cogitat, totiens eius magis ardescit amore, quousque ad cogitationem devenit plenioram (...).* ANDREA CAPELLANI, *De Amore libri tres*, Roma, 1947, pp. 4-6.

⁸⁾ *Op. cit.*, p. 12, n. 1. ARIST., *Eth. Nicom.*, IX, c. 5, 1166 b 31-1167 a 6: *Benevolentia autem amicitiae quidem assimilatur, non tamen habet distensionem, neque appetitum. Amationem autem haec sequuntur... Videtur utique principium amicitiae esse, quemadmodum eius quod est amare, ea quae per visum delactatio. Non enim indelectatus specie nullus amat.* (secondo la traduzione latina di Roberto Grossatesta, premessa al commento tomistico, lez. V). V. sotto n. 19.

⁹⁾ *Op. cit.*, p. IX.

¹⁰⁾ 249d-257b.

¹¹⁾ 250d.

¹²⁾ 420a-b: « ἔρωσ δὲ, ὅτι εἰσρεῖ ἕξωθεν καὶ οὐκ οἰκεία ἐστὶν ἡ ῥοὴ αὐτῆ τῷ ἔχοντι ἀλλ' ἐπεισακτος διὰ τῶν ὀμμάτων, διὰ ταῦτα ἀπὸ τοῦ εἰσεῖν ἔσρος τό γε παλαιὸν ἐκαλεῖτο ... νῦν δ' ἔρωσ κέκληται ... ».

¹³⁾ 525-526: « Ἔρωσ Ἔρωσ, ὃς κατ' ὀμμάτων — στάζεις πόθον, | εἰσάγων γλυκεῖαν — ψυχαῖς χάριν ... ».

¹⁴⁾ 952-953: « ἤδη νῦν αὖχει καὶ δι' ἀψύχων βορᾶς σῖτ' ἐκκαπήλευ' Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων βάκχευε, πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνοῦς ... ».

¹⁵⁾ *Orphée et la Religion Grecque* (trad. de l'anglais), Paris 1956, pp. 90 sgg.

¹⁶⁾ *De sensu*, 437b 11-13: « εἴ γε πῦρ ἦν (ὁ ὀφθαλμός), καθάπερ Ἐμπεδοκλῆς φησὶ καὶ ἐν τῷ Τιμαίῳ γέγραπται, καὶ συνέβαινε τὸ ὄρᾶν ἐξιόντος ὡσπερ ἐκ λαμπτήρος τοῦ φωτός ... ».

¹⁷⁾ 45b-d. A questo passo fa riferimento Dante, *Conv.* III ix 10. Come si sa, il *Timeo* fu letto dai medievali nella traduzione (fino a 53c) e nel commento di Calcidio; tuttavia questa dottrina della visione è ampiamente trattata anche in Agostino, *De genesi ad litteram*, I, cc. 16 e 17.

¹⁸⁾ *De sensu* 238a 26 sgg.

¹⁹⁾ È il passo che Nardi (v. n. 8) cita nella versione latina di Roberto Grossatesta: « (ἀρχὴ) τοῦ ἐρᾶν ἢ διὰ τῆς ὕψεως ἠδονή. μὴ γὰρ προησθεῖς τῆ ἰδέα οὐδεὶς ἐρᾷ ».

²⁰⁾ *Tusc. disp.* IV 72.

²¹⁾ *De fin.* II 52.

²²⁾ III vii 5.

²³⁾ I iv 4.

²⁴⁾ I ix 4.

²⁵⁾ V xiii 4. Il Boll, *Zum griechischen Roman*, in *Philologie*, 1907, p. 15, rileva anche, a proposito di questo passo, l'influenza dell'ottica epicurea, però trascura completamente ogni riscontro con Platone.

²⁶⁾ Va detto, tuttavia, che da altri l'epigramma è attribuito a Leonzio dell'età di Giustiniano.

²⁷⁾ Cfr. VISCARDI, *La narrativa cortese di tono realistico e le fonti bizantine*, sta in *Acme*, V, 1952, pp. 29-40.

NOTE

INTERVIEW AVEC JEAN GIONO

Le 23 novembre 1968, l'écrivain Jean Giono m'a reçue à Manosque dans sa maison située sur le Mont-d'Or. Il venait de rentrer d'un voyage à Paris, où il avait participé à des réunions de l'Académie Goncourt, dont il fait partie de 1954. Je lui avait déjà écrit, au cours de l'été, pour avoir des explications et pour lui demander des conseils, pendant que je faisais des recherches sur sa production littéraire. Il ne s'était pas contenté de me donner seulement des renseignements, mais il m'avait fait aussi parvenir de nombreuses oeuvres biographiques et critiques.

Jean Giono vit dans la banlieue de Manosque, une petite ville de Provence qui a toutes les caractéristiques d'un village italien. Tout le monde le connaît et se réjouit de sa célébrité; on a donné à plusieurs rues le nom des livres les plus célèbres de Giono, et la sente qui porte à sa maison solitaire s'appelle « Montée des Vraies Richesses » pour rappeler une des oeuvres les plus intéressantes du romancier provençal.

J'ai été reçue par Mme Giono qui m'a introduite dans l'atelier où Giono était en train d'écrire. C'est un vieillard aux yeux bleus très vifs, qui, malgré son âge, travaille en même temps à plusieurs livres.

Même si j'avais déjà eu des preuves de son amabilité, je craignais de rencontrer des difficultés à lui poser des questions. C'était une expérience tout à fait nouvelle pour moi, celle de rencontrer un romancier et de l'interroger sur sa vie et son oeuvre. Jean Giono m'a mise tout de suite à mon aise, en me questionnant sur ma ville, sur mes études; il m'a parlé de ses amis italiens qui sont nombreux. Il a démontré de connaître profondément l'Italie du Nord; il m'a dit n'avoir jamais voulu visiter le Midi parce qu'il craint d'être déçu et de connaître seulement l'aspect artificiel et proprement touristique de cette partie de l'Italie. Je lui ai fait remarquer que, après avoir révélé un profond intérêt pour les problèmes de ses jeunes disciples du Contadour, à la veille du deuxième conflit mondial, il n'a plus rien écrit pour la jeunesse. Il m'a répondu: « La jeunesse est l'essentiel, mais il ne faut pas méconnaître la vieillesse. Je ne reviendrais pas jeune, même si je le pouvais, parce qu'il est beau d'être vieux ». Et pour me démontrer qu'il n'est pas un isolé

et qu'il vit en contact des jeunes gens et de leurs problèmes, il m'a dit qu'il était en train de préparer un cours de littérature pour le lycée de Manosque.

Voilà maintenant les questions que j'ai posées à Jean Giono et auxquelles il a répondu par écrit.

1) Est-ce que Vous faites partie d'un courant littéraire?

« Je ne connais pas le milieu littéraire, on ne le connaît qu'à Paris et je ne vais à Paris que très rarement. »

2) Qu'est-ce que Vous pensez du roman moderne, en général?

« Je ne connais pas les romanciers contemporains; j'aime le roman traditionnel avec toutes les constructions nouvelles sans être modernes. »

3) Est-ce que Vous pensez avoir quelque chose en commun avec Ramuz et surtout avec Mistral?

« Je ne ressemble ni à Mistral qui était un poète essentiellement *sonore*, ni à Ramuz qui était proprement régional avec toutes les caractéristiques de la vérité géographique et ethnique de sa région. »

4) Est-ce que Vous êtes d'accord avec ceux qui disent que, après la guerre, est né un nouveau Giono?

« Chaque roman a son drame. Chaque drame a son style. De là ce qu'on a appelé la " nouvelle manière ", alors que par exemple *Le Hussard sur le Toit* (publié en '51) a été écrit en même temps que *Que ma Joie demeure*, c'est-à-dire en 1936. »

5) Quelle est la valeur d'*Un Roi sans divertissement* (1947)?

« *Un Roi sans divertissement* est le drame du justicier qui a eu lui-même les propres turpitudes comme le criminel. C'est le drame de la justice distributive. »

6) Quel livre considérez-Vous comme le plus réussi parmi vos oeuvres?

« J'aime particulièrement *Mort d'un Personnage*, c'est-à-dire la fin du cycle du Hussard par la mort de Pauline de Thésus et ce personnage qui meurt est en réalité ma propre mère qui est morte dans une situation semblable. Et je suis très intéressé par le cycle du Hussard tout entier avec son personnage italien et ses paysages italiens (*Le Bonheur fou*) et ses caractères italiens. »

7) Est-ce que Vous êtes en train d'écrire un nouveau livre?

« Je travaille, en même temps, à trois récits: *Dragoon - Olympe ou l'oiseau gris - La petite élégie*. »

8) Vous avez écrit un grand nombre de livres et traité plusieurs sujets. Vous avez aussi atteint le succès. Vous continuez à écrire, même si l'on a l'exemple de nombreux écrivains qui, après quelques bons livres, renoncent à l'activité littéraire. Est-ce que Vous pouvez m'expliquer s'il y a une raison intérieure qui Vous pousse à écrire presque continuellement?

« Si j'écris, c'est que c'est ma vie même. Si je n'écrivais pas, je ne vivrais pas. Je n'aurais plus ni curiosité ni enthousiasme: voilà pourquoi je persiste à écrire, pour avoir la persistance dans la vie. »

9) Est-ce que Vous pensez avoir en Vous quelque chose d'italien, hérité de votre grand-père?

« Je suis attaché sentimentalement à l'Italie. L'Italie est mon climat *naturel*. Quand je suis arrivé en Italie pour la première fois, je me suis senti réconforté dans mon coeur par cette Italie que je ne connaissais que par les récits de mon père. Si j'étais de langue italienne, je serais ravi. »

A la fin de notre entrevue, Jean Giono m'a fait remarquer, en souriant, qu'il m'avait donné des nouvelles exclusives, surtout à l'égard des livres qu'il est en train d'écrire. Il a ajouté qu'il avait choisi, ce matin-là, le titre du prochain livre qu'il publiera: *La Petite élégie*.

Après, j'ai pris congé avec l'impression d'avoir parlé avec un ami aimable, mais un peu sceptique, vieux mais toujours attentif aux événements du monde extérieur, apparemment fort éloigné de son existence tranquille et un peu solitaire.

ROSANNA BATTISTONI

ALCUNI DOCUMENTI SU CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA

C'è una sola biografia di C. Suárez de Figueroa: quella di J.P. Wickersham Crawford.¹⁾ È un'opera di grande interesse, perché in essa si ricostruisce in base a documenti trovati nell'archivio di Napoli la vita di questo scrittore; ma sfortunatamente incompleta, giacché i documenti riguardano soprattutto l'ultima parte della vita di Figueroa, vale a dire il periodo che va dal 1623, data del suo ritorno in Italia, al 1644, anno della pubblicazione di *España Defendida*. Degli anni che costituiscono il periodo di formazione della personalità dello scrittore possediamo solamente una lettera di Filippo III, che si trova nell'introduzione di *España Defendida* (ed. 1612). Per questo credo che qualsiasi documento che riguardi gli anni decisivi della formazione di S. de Figueroa sia di particolare importanza, e per questo pubblico i seguenti, da me rintracciati negli archivi di Stato di Pavia, Milano e Mantova.

1) Finora si supponeva che Figueroa si fosse laureato a Pavia o a Bologna, in base a quanto si dice ne *El Pasajero*. L'Archivio di Stato di Pavia mi comunica che dai registri risulta: « 1594 die Jovis decima septima novembris in tertiis doctoratus in utroque iure magnifici domini Christofori Suarez hispani ».

Dunque Suárez de Figueroa non si laureò, come supponeva Crawford²⁾ (basandosi sulle affermazioni di Figueroa stesso ne *El Pasajero*) nel 1588-89, ma cinque anni dopo.

2) L'Archivio di Stato di Milano possiede una relazione di Suárez de Figueroa al governatore di Milano³⁾ che ci interessa, oltre che per illuminare alcuni momenti della vita di Suárez de Figueroa, a confermare l'autenticità della sua passione morale, quale risulta da *El Pasajero*.

La maggior parte dei critici pensava che Figueroa censurasse la società del suo tempo per risentimento, dal momento che non era riuscito a brillare nella vita politica. Leggendo questo documento, il fatto che Figueroa non riuscisse ad imporsi nella vita politica non ci meraviglia più; raramente infatti per le persone non « diplomatiche » c'è posto nella politica: Figueroa era tra queste. « Usted no es para este siglo, mejor se hallaría entre los frailes donde está en su vigor la observancia de regla y virtud », dice Juan al *doctor*, ed ha ragione.

3) L'Archivio di Stato di Mantova possiede tre lettere⁴⁾ inviate da Suárez de

Figueroa a Vincenzo I Gonzaga, per il quale faceva la traduzione del *Pastor Fido*. Il fatto che egli non vi nomini⁵⁾ la traduzione anteriore (1602), ci fa supporre (ipotesi già sostenuta da Gayangos) che la traduzione del 1602 potrebbe non essere di Figueroa. Narciso Alonso Cortés,⁶⁾ rispondendo agli interrogativi di vari critici (Ticknor, Gayangos), dice che la traduzione del 1602 è senza dubbio di Figueroa, congettura che lo scrittore « no contento tal vez con ella, pretendiese (con la nueva traducción) mejorarla... »; e aggiunge che Figueroa non nomina la sua prima traduzione « ...para evitar que sabiéndose que en su principio se llamaba simplemente Cristóbal Suárez, aumentarán las sospechas sobre la legitimidad de su segundo apellido... ». Ma le lettere qui pubblicate costituiscono un argomento non trascurabile in favore della tesi di Gayangos.⁷⁾

MARINA GIOVANNINI

¹⁾ J.P. WICKERSHAM CRAWFORD, *The life and works of C. Suárez de Figueroa*, Filadelfia, 1907.

²⁾ J.P. WICKERSHAM CRAWFORD, *Vida y obras de C. Suárez de Figueroa*, trad. esp. por Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1911, p. 10.

³⁾ Archivio di Stato di Milano, Cancelleria dello Stato di Milano, documenti diplomatici, cartella 341.

⁴⁾ Archivio Gonzaga (Mantova) E. XIV. 3 (Spagna) Buste 608 e 609.

⁵⁾ Se teniamo conto dell'inizio della lettera del 21 dic. 1608, il *segunda vez* della lettera del 22 settembre 1609 non sembra doversi riferire ad una prima traduzione.

⁶⁾ N. ALONSO CORTÉS, *trad. cit.*, p. 26, n. 1.

⁷⁾ A. RODRIGUEZ MOÑINO, *Bibliografía inédita de C.S. de F.*, in « Revista C. de Estudios extremeños », III, 1929, pubblica una bibliografia di S. de F. rintracciata in un manoscritto della *Biblioteca Nacional*. Tra le opere di S. de F. citate in questa bibliografia non figura la traduzione del 1602.

MEMORIALE DI C. SUÁREZ AL GOVERNATORE DI MILANO

Mediolani, XV Septembris 1597.

Ill.mo y ex.mo Señor

Son tantas las insolencias de Gabriel Carcasola, hijos y criados usadas en esta tierra de Vimercado contra la Justicia y habitantes della que me es forçoso recorrer a V.E. para que como Protector nuestro entendiendolas mande sea castigada y remediada tanta temeridad. Y començando de la misma justicia sabra V.E. que el Vicario deste officio de halli a poco que fue publicado el bando ultimo de V.E. sobre lor Arcabuces de rueda, hallo dos hombres familiares de Gabriel Carcasola que lleuauan no se sabe donde una Arca llena de Arcabuces de rueda grandes y chicos, y porque el Vicario

los quiso haçer prender, aunque no se pudo, y quitò los dichos Arcabuces. El Gabriel no hallandose en esta tierra siendo della por sus buenas qualidades de orden del Senado bandido, acabadose el bando, y tornado se declarò enemigo capital del dicho Vicario por la sobre dicha causa, no saludandole y usando otros estraugantes terminos con gran scandalo de todo el Pueblo, y lo mismo hiço con migo por ser fiscal y casi con todos los del officio, pero porque yo hiçe quitar dos veces a criados suyos Arcabuces que tenian en la iglesia, de tal manera se me enemigò que despues de hauerme ymbiado una carta minatoria de muerte sin firma la cual tengo con migo, a banderas desplegadas deçía todo el mal possible, ordenando a sus hijos que son siete y todos grandes y a sus criados hiçiesen lo mismo y no solo se contentauan desto y de no saludarme, pero buscauan nuevas ocasiones con que poder prouocarme come es sabiendo ser yo çeloso de la Justicia y bandos de V.E. y que hago todo lo possible para que se observen van todo el dia cargados de Arcabuces por las calles deste lugar y Plaça parandose en ellos por el espacio de oras a la Presencia del Vicario y mia y no solamente en la Plaça mas hasta en la yglesia esparciendo a nuestro Señor en lugar de incienso y olores humo de cuerda y polvora marauillandose mucho toda la gente de tanto exceso.

Esto, Ex.mo señor, no lo podemos remediar, por ser debiles nuestras fuerzas, y las suyas grandes, solo podemos dar parte dello a V.E. como haçemos, para que prouea de remedio conueniente. Dexo de verguença otros extraordinarios terminos que Gabriel ha usado con migo, pues se atreue a decir publicamente que ha echo ymbiar a galeras cien españoles y que hara lo mismo con los demas que no le dieron mucho gusto, no poniendo por delante lo que aqui represento ni el ser yo criado y echura de V.E. ser hombre honrrado y de tal proçeder como V.E. podra ser ynformado y como lo fue quando el limosnero mayor de parte de la Serenissima infanta en Moncaller tierra tres millas de Turin y otras personas supplicaron a V.E. me hiçiesse merced a la prouision de los officios. Todo esto, pues, hace el dicho Gabriel para ponerme en tanto disgusto que dexé el officio, como es fuerza que haga y suplique a V.E. me de licencia, pues no es justo que le administre en medio de mis enemigos, aunque estare confiado que quien con tanta humanidad y grandeza de animo me puso en este grado, con la misma me conservare en el con la honrra que se requiere; supuesto ser para ello sufficiente la sombra de V.E.

Cuanto a los delittos cometidos con los de la tierra son tantos que cansaria en contarlos, tocare solamente algunos, como son no poder un Padre casar hija suya que ellos miren, porque qual quiera que la pide por muger, amanece a la mañana apaleado. Quitar por fuerça las codornizes a los que por su entretenimiento van a caza. Herir malamente una muyer sin causa ninguna, dar de palos a dos pobres hombres porque no dieron licencia de que fuessen a festines que ellos haçian dos hermanas suyas, asaltar cada dia con sopercheria los criados de Julio Vimercado con quien tiene capital enemiga, quiriendolos herir si huyendo no ouieran escapado, haçer que las mugeres que enseñan a las donçellas la dotrina cristiana por el deshonesto distuuo que les dan dexen de proseguir tan buena obra. Yr con quadrilla de gente armada de noche hasta la mañana, en compañia de musicos haçiendo (como ellos dicen) matinadas, y entrando sin verguença en casas de mugeres cassadas y honrradas y tambien apaleando y hiriendo los que encuentran, que por ser consul uno que ha sido su criado y que aposta hiço haçer no se pueden meter en luz, porque ni da denuncias, ni ninguno de la tierra osa notificar ni deçir testimonio, por tenerlos todos amedrentados y escarmentados. Vea V.E. si se puede hallar mayor espeçie de tirania y para que entienda ser todo lo que en la mia e dicho la verdad, he echo firmar del Vicario deste officio dottor del Colegio y uno de los siete vicarios generales deste estado, que siendo seruido sea llamado yo y el juntos, ynformaremos a boca a V.E. de otras cosas dignas de ser sabidas y que merecen compas-

sion y remedio de la mano de V.E. cuya persona nuestro Señor muchos años guarde, como estos sus menores criados dessean.

Yo Francisco Visconti Vicario di Martesana affermo quanto di sopra de auditu publico. El D. Christoual Suarez fiscal de Marthesana.

LETTERE DI C. SUÁREZ DE FIGUEROA

I

Ser.mo Señor

El S. Don Joan Gonçaga lleva a V.A. el Pastor Fido traducido en Español, ya manuscrito, y desseo hacerle imprimir con el amparo de su nombre serenissimo. V.A. sera servido dar orden a su embajador para que la impression tenga efeto.

Assimismo pretende el embajador que yo traduzca en castellano las fiestas que se hicieron en Mantua en las bodas de los serenissimos principes hijos de V.A. sin duda son las mas solenes y reales que en el mundo se han hecho y seria conveniente que con admiracion las leyessen en sus lenguas todas naciones; pienso saldre felizmente con esta traduccion si fuere gusto de V.A. mandara que el mismo embajador acuda a esto.

Suplico a V.A. no oluide las obligaciones que tengo a su seruicio para dexar de ocuparme en el quando se offreciere ocasion. Don Jeronimo de Silva está en esta corte tan gran servidor de V.A. como siempre, yo deuo mucho à su amistad pues por su medio me introduci en Napoles en el servicio de V.A. y fue ocasion de que quando passe por Mantua recibiesse mil mercedes de V.A. a quien guarde Nuestro Señor largos años con todo aumento de felicidad. Madrid 21 de Diciembre 1608.

EL D.^o CRISTOVAL SUAREZ DE FIGUEROA

II

Ser.mo Señor

Beso los pies de V.A. por las merçedes que reciuo de su generosa mano, y estimo tambien como es justo, la que por su carta haze a essa pequeña muestra del grande animo que tengo de ocuparme en cosas mayores de su seruicio: ya con tan singular fauor podra salir a luz segura de toda emulacion: a tal efeto acudio Çelerio Bonati con cinquenta escudos, y assimismo con cien reales para principio de la traduccion de las fiestas, obra que ha de causar a España sumo deleite y admiracion. Supplico a V.A. dê fauorable oido a lo que acerca de ambos particulares dira de mi parte el S.^r Don Joan Otauio Gonçaga a V.A. cuya vida guarde nuestro Señor largos años. De Madrid 14 de Março 1609.

EL D.^o CRISTOVAL SUAREZ DE FIGUEROA

III

Ser.mo Señor

El Pastor Fido ya impreso va con toda umildad a ponerse segunda vez en las manos de V.A. goçoso de ver en si tan alta calidad como es la que le infunde el Ser.^{mo} nombre: de su gran Protector. Se dezir a V.A. con verdad, ha sido esta traduccion gratissima a todos, que con admiracion no cesan de encareçer las galas y riqueças de que en sus elegantes discursos usò su primer autor. Su descubrimiento y comunicacion deve España a V.A. con cuyo amparo han salido a luz; y yo que naci con particular inclinacion de ocuparme en seruir a V.A. procurare con lengua y pluma que en mas ocasiones queden celebradas las grandezas de tan excelso Señor.

Entiendo, tendra ya noticia V.A. de lo mucho que cuestan las impresiones en estas partes; inconueniente por quien no pocos partos de agudos ingenios se mal logran, y mueren recien nacidos quando la liberalidad de los señores no atropella el rigor de su penuria, venciendo con dadiuas su fortuna aduersa; la escaseza pues de la mia me obligò a suplicar a V.A. que usando de su acostumbrada largueza mandasse a Çelerio Bonati acudiesse con lo que fuesse menester para esta impresion, V.A. fue servido mandarlo assi, mas al Bonati parecio acudir con solos cinquenta escudos, dinero que (como constò al mismo por certificaciones de libreros) apenas bastò para imprimir la tercera parte del libro, assi fue menester hazer deuda por lo demas, en que yo no dudè, confiado en las señaladas mercedes que V.A. liberalissimo principe de contino haze solo por hazerlas, pues son infinitas las que sin obligacion recien muchos de su magnanimidad. Supplico a V.A. tenga memoria deste su criado que dessea emplear la vida que tuviere en servicio de V.A. a quien nuestro señor guarde largos anos con el aumento de estado que sus deuotos y servidores descan. Madrid 22 de Septiembre 1609.

EL D.^{or} CRISTOVAL SUAREZ DE FIGUEROA

RECENSIONI

SALVATORE COMES: *Capitoli dannunziani*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 168, con 41 illustrazioni fuori testo.

Il volume comprende quattro « capitoli » che illustrano suggestivamente quattro aspetti diversi della personalità di D'Annunzio: personalità inquadrata in precise esperienze biografiche (*Interpretazione dell'adolescenza, D'Annunzio e il cinema*) e in precisi momenti culturali (*D'Annunzio e l'Università*, edito ora per la prima volta, mentre gli altri capitoli erano già apparsi su riviste letterarie tra il 1964 e il 1966; *D'Annunzio lettore di Dante*). Capitoli sono intitolati, non saggi, e a ragion veduta, non tanto per calligrafiche ambizioni di stile (che potrebbero pur avere) quanto perché in realtà costituiscono le parti non disperse di un disegno più unitario, dal quale balza, di scorcio o di profilo, la tipica figura del poeta e dell'uomo: tanto che con l'autore possiamo agevolmente rilevare come essi non scandiscano « indugi dilettantistici su frammenti anche preziosi », ma concordino « nella ricerca di una unità sostanziale e fondamentale ».

Da questo punto di vista, il nuovo ritratto è interessante ma non presenta sorprese: è il ritratto ben noto di un artista che raggiungeva i paradisi artificiali delle sue ebbrezze dionisiache (tut-

te vive nelle cadenze esaltate o languide delle sue liriche) non con modeste dosi di droga o con robuste bevute d'assenzio, come era costume di certo decadentismo di casa, bensì con trasfusioni massicce di un egocentrismo etichettato alla straniera con il nome di Nietzsche. L'egocentrismo rimane insomma lo sconcertante, e anche affascinante se si voglia, sigillo di questa personalità quale si rivela anche dagli episodi, a volte non noti, raccolti in queste pagine. Sconcertanti, a dire il vero, per chi abbia fede diversa in certi valori della ragione, della coscienza, del rapporto umano, ma non per chi con occhio di storico sia abituato a scorrere sul tempo in cui la personalità di D'Annunzio si è formata e si è imposta: ché anzi, dal tal punto di vista, tutte le sue audacie tengono ancora, alquanto, delle ingenuità tra realistiche e provinciali del decadentismo italiano. Tuttavia, se dalle estrosità egocentriche del « personaggio » D'Annunzio non potevamo aspettarci sorprese, queste pagine nella loro precisa coerenza mettono a fuoco particolari che hanno un loro nitido rilievo, e si offrono come invitante lettura.

Guardiamo al primo « capitolo »: qui la ricostruzione e l'interpretazione della adolescenza viene compiuta anche e sopra tutto attraverso la suggestione delle

pagine che su quel tempo compose il poeta stesso negli anni tardi: ne esce un ritratto di D'Annunzio lavorato ad encausto, sfaccettato, impreziosito negli scintillii delle sue qualità di « virtuoso ». Il virtuoso della parola « mitica e generosa » che la offre come « un principe del Rinascimento apre agli amici la porta del suo castello »; il virtuoso dei grandi sogni che, l'occhio anch'egli romanticamente fisso come molti prima di lui e con lui al solenne fantasma di Napoleone, eroicizza la propria adolescenza; il virtuoso della cultura che sa « far lo sgobbone » con una tenacia avida attraverso la quale assimila prodigiosamente tutto l'assimilabile; il virtuoso riecheggiatore delle cadenze del proprio dialetto e delle leggende della propria terra; il virtuoso, infine, dotato di una stupefacente sensibilità musicale. Una adolescenza mitica, si direbbe: ma il mito offre una decantazione nella memoria o nella visione che pel giovane poeta non esiste, turgido come è il suo dire nell'ossessione quasi materica del proprio dato autobiografico. Perciò, se il critico cerca di proporre al dato eccezionale una interpretazione nella misura piú umana possibile, facendo dell'adolescenza di D'Annunzio l'inizio di una avventura continuata poi nel tentativo di una adolescenza perenne, proprio da queste pagine esce certo un ritratto di vigorosa coerenza, anche se è il ritratto di un poeta di gusto alessandrino, con tutti i sigilli, pur splendidi e luccicanti, del suo decorativismo senza struttura. Un poeta che si crea il mito dell'adolescenza perenne perché è già vecchio, già ha bevuto a tutte le coppe della vita: non pensa, come il fanciullo, a ciò che berrà, pensa, come il vecchio, al tormento della propria sete insaziabile. Un poeta che sotto il facile sorriso rivela la smorfia dolorosa del vano tentativo di rendere perenne

quello che in realtà è fatalmente travolto dal tempo. Dalle ricche e agili citazioni di questo ritratto sembra esali insomma quel profumo acre di fiori sfatti che ognuno crede di sentire quando entra nelle stanze segrete del Vittoriale, il monumento tipico della involuzione dannunziana: mentre non a caso l'accento piú limpido — anzi l'unica limpida voce — si ritrova anche in queste pagine e parole dannunziane quando al testo alessandrino si contrappone il testo del suo piú felice naturalismo: e assai opportunamente il Comes accosta a rilievo due testi come *L'onda* e *La pioggia nel pineto*.

Un naturalismo che è capacità di vibrare nel canto panteistico e solare della natura, è sanità di stirpe, ed ha infatti una sua radice profonda nelle forti virtù della sua razza di abruzzese: il che, d'altra parte, accade anche in certo estetismo del De Bosis, anzi si può dire accada a tanti rappresentanti di quel decadentismo che assunse a volte in Italia le seriche vesti dell'estetismo.

Ad analoghe conclusioni possiamo giungere dopo la lettura del secondo « capitolo », *D'Annunzio e l'Università*. Qui di passata e con agili inquadrature vediamo il mondo della Sapienza e la Roma « bizantina », e i rapporti con il Carducci e quelli con i giovani: quadri tenuti dal filo conduttore di un legame sempre ambito dal poeta con il mondo universitario, sino a gradire dopo anni e anni il duplicato di quella laurea *ad honorem* concessa dall'Ateneo romano il cui originale proprio nei giorni della avventura fiumana non era mai giunto a destinazione. Ma qui in ispecie, sotto il gioco, scintillante anche in questo caso, e sempre preziosamente miniato, della fantasia, appare di singolare interesse e novità il rapporto umano con due insegnanti che furono assai cari al poeta,

Onorato Occioni e Ernesto Monaci. Il professor Occioni, che nella sua veneta e insieme oraziana lepidezza non si era salvato dall'ingenua speranza di concepire alti destini per il latinista D'Annunzio, e il professor Monaci, che allo scolaro pur insofferente di ogni seria disciplina storica aveva fatto apparire in lontananza, quasi in uno splendore di orminiati, il fascino di una immensa cultura e di una dottrina appassionata. Le pagine sul Monaci in particolare, poco note, meriterebbero invece di entrare nell'ideale antologia dannunziana accanto alle pagine, ad esempio, sul Maestro avverso o a quelle sull'incontro con il Pascoli.

Il quarto ed ultimo saggio — del terzo diremo alla fine, perché merita discorso a parte — *D'Annunzio e il cinema*, avvia il discorso culturale verso gli esiti significativi di una tipica fortuna critica. Raccolte alcune annotazioni sul teatro tragico di D'Annunzio, istituito un parallelo con il tragico pirandelliano, il critico vede qui l'esperienza teatrale dell'Immaginifico come un primo avvio all'esperienza cinematografica, nella quale direttamente e senza la mediazione della lettura o della dizione la trama si converte in immagine. Una esperienza dunque pienamente comprensibile e che, accanto ad alcuni progetti minori non realizzati o realizzati da altri (*La crociata degli innocenti*, *La rosa di Cipro*, *L'uomo che rubò la Gioconda*) e accanto alla riduzione cinematografica di opere sue letterarie già note (*La Fiaccola sotto il moggio*, *L'Innocente*, *Il Sogno di un tramonto di autunno*, *La Gioconda*, *La figlia di Jorio*, *La Nave*) ebbe il suo esito più vistoso, come è ben noto, in *Cabiria*. Un episodio di notevole rilievo, di là dai risultati contingenti, se uno storico della nuova arte ha potuto parlare di verismo e di dannunzianesimo come

di due stagioni tipiche del cinema muto.

Da un punto di vista critico e filologico il saggio di maggior rilievo è senza dubbio quello centrale, *D'Annunzio lettore di Dante*, un eccellente contributo per quel capitolo sinora scritto solo parzialmente ma con caratterizzazioni illuminanti (pensiamo in particolare all'Apollonio, a Bo, a Bosco, a Getto) sulla fortuna di Dante nel Novecento. Non ci soffermiamo sul saggio pur notevole e tuttavia già noto perché apparso ne *L'Alighieri*, che raccoglie con ricca documentazione i luoghi ed i modi con i quali Dante compare nell'intera opera di D'Annunzio: poniamo in rilievo invece come il saggio si arricchisca ora in appendice delle notazioni e poi delle chiose e sottolineature (edite solo in parte le prime, ma senza le varianti qui segnate, inedite le seconde) che il poeta appose ad un suo esemplare della *Commedia*, nel commento Scartazzini-Vandelli: una bella prova di quale importanza sia il materiale inedito giacente presso il Vittoriale.

Impossibile argomentare da queste note — osserva il Comes — « un chiaro atteggiamento critico, un preciso intento erudito, il segno valido di una ricostruzione esegetica. Nell'Alighieri egli cercava se stesso, ritrovava l'occasione per trarre dalla particolare fattura dell'espressione dantesca il convincimento della personale posizione estetica, l'adesione a fatti o persone, a comportamenti ribelli o a stati d'animo, quasi il timbro di un sentimento che gli era proprio e gli permetteva in coscienza il confronto tra i suoi personaggi e quelli danteschi, tra il suo mondo, i suoi interessi, le sue esperienze, e quelli raffigurati o tradotti nella *Commedia*. Così che nell'indagine egli si procurava il diletto di una conferma, e la lettura gli suggeriva la presentazione di se medesimo, quel prepotente *Ego* con

il quale firmava le chiose, ed era in controtuce il suggello della sua indomita personalità».

Non si potrebbe dir meglio, a proposito delle note apposte alle prime 18 pagine del commento: anche si potrebbe aggiungere che questa asistematicità critica, questo egocentrismo ed estetismo critici, non dipendevano soltanto dalla personalità del poeta, ma erano essi stessi un modulo tipico di una certa tendenza che era nell'aria, e corrispondevano perfettamente non solo alle estrosità di un Boine (per cui la critica è semplicemente « quel che mi pare, quando mi pare ») ma, al limite, persino al rigoroso storicismo del metodo crociano di lettura. Una conferma, dunque, assai importante, nella quale le singole chiose offrono una serie di divertenti referenze: dalle osservazioni del lettore che partecipa alla lettura con interventi personalissimi e diretti (la magia di Michele Scotto è un precorrimiento di quella strana invenzione dannunziana detta dal poeta il « telelettrogastrografo », l'irosa predizione di Vanni Fucci è commentata con entusiasmo, il ricordo del profeta Eliseo è segnato con la battuta di scherno dei ragazzi poi sbranati, « Ascende, calve! », per evidente riferimento alla propria calvizie) sino alle osservazioni dell'artista che trova nella poesia dantesca un magistero altissimo, sopra tutto per quanto riguarda la forza rappresentativa e la mobilità dell'immagine, l'uso delle dieresi e della rima, o anche dell'artista che coglie un suono e un nome graditi, materiali da inserire poi nella propria opera: come quando segna accanto alla chiosa dell'Anonimo, per *Purg.* XIV 113, un nome di donna, Alda Mainardi, suggeritogli dalla chiosa stessa. L'analisi delle varianti poi ci dimostra, nel testo dato alle stampe, una redazione lievemente meno dura e piú sfu-

mata: gli imbecilli che abusano della parola « superuomo » sono definiti nella prima redazione « cercopitechi domestici », l'uso della maiuscola è meno frequente, l'eguale di Dante e di Gianni delle Bande Nere (e cioè il poeta stesso) era, nella prima redazione, piú modestamente, « l'affine »: si tratta ad ogni modo di varianti non numerose.

Una parte dell'*Appendice* ci sembra di estremo interesse per il materiale inedito che offre: quella che raccoglie in elenco i passi della *Commedia* e del *Commento* da D'Annunzio sottolineati durante la propria lettura. Si tratta di un testo di notevole importanza per cogliere il gusto e il giudizio del poeta. Ora, l'analisi attenta di tutte queste sottolineature ci prova l'estrema coerenza e l'estrema serietà di questa lettura: mentre le chiose sono a volte di una estrosità grottesca, le sottolineature sono invece compiute con la scelta tipica di una precisa affinità elettiva: e anche il tempo al quale risalgono molte (non credo tutte; forse le piú numerose?) di esse, cioè quel soggiorno nel castello di Romena corrispondente ad una delle grandi stagioni dannunziane, ci dà conferma che si è trattato di una lettura ricca di estro e di passione. All'origine del grande magistero artistico di D'Annunzio vi è anche Dante, insomma: ecco la preziosa deduzione critica che queste chiose ci offrono con prove della cui sincerità non si può dubitare, perché certamente il poeta tutto poteva pensare di sé ma non che un giorno sarebbero state pubblicate le sottolineature del suo testo dantesco. Sottolineature, si badi, occasionali, in matita nera o blu o rossa, un segno onestissimo suggerito dalle impressioni della mente e del gusto. Una preziosa spia anche questa insomma, e non importa se in questo caso grafica e non stilistica: sul terreno che l'*Appendice* pre-

ziosamente ci offre val la pena di compiere una prima ricognizione.

Da un punto di vista contenutistico e quantitativo, si può osservare — e già lo pone in rilievo il Comes — che l'interesse maggiore è stato suscitato dall'*Inferno* e dal *Purgatorio*: assai meno dal *Paradiso*: ma nel *Paradiso* il canto XVI, intriso com'è di colori medievali, è definito « bellissimo canto », mentre nell'*Inferno* le sottolineature si infittiscono proprio ai canti dei ladri, per la mirabile descrizione di quelle metamorfosi che consonavano nel gusto del poeta con le sempre prepotenti suggestioni ovidiane e con la plasticità vigorosa di ascendenza barocco-parnassiana. Quanto ai personaggi poi, l'interesse si incentra su figure il cui titanismo non sia plasticamente immoto ma mosso e sofferto (l'analogia con il gusto barocco-parnassiano di cui abbiamo parlato è evidente): non, quindi, su Farinata, ma su Vanni Fucci, Ulisse, Sigieri di Brabante. Oppure, su personaggi magistrali per la complessiva coerenza tecnico-poetica della loro presentazione: il musicale Casella, lo scenografico Buonconte, la dolcissima Pia, il gentile giudice Nino. E questo anche per i personaggi minori, personaggi danteschi ma che potrebbero comparire nella scenografia medievale, colorita e violenta, del suo teatro tragico: l'Abbagliato (*Inf.* XXIX 132), Michel Zanche, Cianfa, Puccio Sciancato, Frate Alberigo, Malatestino dell'occhio, « quel nasetto » o quel « dal maschio naso ». Ancor più interessanti sono le conferme quando si ricerchino le sollecitazioni meno vistose: anche in questo caso la personalità dell'uomo e quella dell'artista, che pur si possono cogliere con precisa distinzione, muovono in una direzione perfettamente parallela. La personalità dell'uomo si rivela anzi tutto nella forza dell'orgoglio, una delle virtù,

sappiamo, della sua quadriga imperiale. Sottolineati sono infatti i versi che possono porsi come motto ad esaltazione della personalità e dell'attivismo: le esortazioni di Virgilio, « Omai convien che tu così ti spoltre » (*Inf.* XXIV 46 sgg.), « che per poco che teco non mi risso », « ché voler ciò udire è bassa voglia » (*Inf.* XXX 132), « Vien dietro a me, e lascia dir le genti » (*Purg.* V 12 sgg.), o altre massime, « Capo ha cosa fatta » (*Inf.* XXVIII 107), « Non per far, ma per non far » (*Purg.* VII 25), « Godi tu che vinci » (*Purg.* XV 39), « ma ella s'è beata e ciò non ode » (*Inf.* VII 94), « ché la dimanda onesta / si dee seguir con l'opera tacendo » (*Inf.* XXIV 77-78). Questa personalità ha anche un suo risvolto politico, che conferma il polemico isolamento del poeta: e se è significativo trovare sottolineati versi come « Tu lascerai ogni cosa diletta » (*Par.* XVII 55 sgg.), « Là dove Cristo tutto dí si merca » (*Par.* XVII 51), ancor più significativa è l'ironia contro il collare dell'Annunziata (nota ai vv. 103-105 di *Purg.* XII), e la sottolineatura, nel canto VI del *Purgatorio*, della sola terzina: « ché le città d'Italia tutte piene / son di tiranni, e un Marcel diventa / ogni villan che parteggiando viene » (*Purg.* VI 124 sgg.): dove la battuta, se è del tempo di Romena, può essere contro i creditori, ma se è del tempo del Vittoriale, è evidentemente diretta contro altri. Né questa personalità manca naturalmente dei suoi risvolti di arbitrio e di edonismo, come nella sottolineatura al verso « con forza e con menzogna » (*Purg.* XX 64 sgg.) o nell'attenzione compiaciuta, degna di un uomo del Rinascimento, ai giochi d'alchimia (*Inf.* XXIX 119) e ai geomanti (*Purg.* XIX 12 sgg.), o nelle segnature a spunti scopertamente erotici (*Inf.* XX 54, XV 114, XVIII 55, XX 54, XXIV 123 sgg., XXV 116, *Purg.* VII 102, XXVI 78, 81).

D'altra parte questa personalità che tutta dionisiacamente si esalta nei vizi e nel valore dell'uomo ha un suo intimo sogno di serenità e di pace: il D'Annunzio superumano non soffoca la vena tenue ma vivida del D'Annunzio paradisiaco. Ed ecco che egli sottolinea le aggettivazioni affettuose (« aer dolce », *Inf.* VII 121, « lo dolce lome », *Inf.* X 67, « La vita serena », *Inf.* XV 49), e rivela tutta la sua simpatia per i paesaggi aperti, solatii, animati dallo spirito di pace. Se l'unica descrizione tutta posta in risalto è quella del Garda (*Inf.* XX 69 sgg.), e in ciò può essere una precisa ragione autobiografica (anche Alessandra Di Rudinì aveva una villa sulla sponda veronese, assai prima dunque dei tempi del Vittoriale), è significativo tuttavia anche il rilievo dato alla descrizione della « divina foresta », al lavacro che rinnova, alle « primizie dell'eterno piacer » (*Purg.* XXIX 31), all'angelo (Gabriele anch'egli, e il terzo figlio di Dante, a quanto egli credeva: simbologia che non poteva sfuggirgli) che venne in terra con il decreto della pace sospirata (*Purg.* X 34). Anche le figure femminili risentono di questa simpatia gentile, che attraverso il gusto preraffaellita ricongiunge il poeta moderno al mondo stilnovistico: così egli sottolinea le « sorrise parolette brevi » di Beatrice (*Par.* I 94), il canto della dolce sirena (*Purg.* XIX 19), l'apparizione di Lia, giovane e bella nella landa fiorita (*Purg.* XXVII 98 sgg.), quella di Matelda (*Purg.* XXVIII 49 sgg.), Trivia che ride tra le ninfe eterne (*Par.* XXIII 26). Qua e là affiora persino la nostalgia per una gentilezza cavalleresca (« esercito gentile », *Purg.* VIII 22, « Le donne e' cavalier, li affanni e li agi », *Purg.* XIV 109, il « re della semplice vita », *Purg.* VII 130) o la tentazione del momento raccolto e malinconico, ora nel ritmo blando (« l'immagine di sua sorella

bianca », *Inf.* XXIV 5, « con piú dolce canzone e piú profonda », *Purg.* XXXII 90) ora nella meditazione accorata (« quand'io dismento nostra vanitate », *Purg.* XXI 135, « ma non può tutto la virtù che vuole », *Purg.* XXI 105 sgg., « Tutto smarrito dalla grande angoscia / ch'egli ha sofferta... », *Inf.* XXIV 116: e si direbbe parli il personaggio di una sua tragedia).

Si tratta dunque di sottolineature che provano una lettura libera e compiaciuta, attuata con estrema attenzione e fedeltà a se stesso, piú che a Dante e al mondo di Dante: una lettura in sostanza in funzione della propria arte. Ed è proprio in questo nodo psicologico insopprimibile il facile trapasso alla notazione piú pura o piú tecnica, quella dell'artista, che si esalta di sé nella pagina altrui (« quella fonte / Che spandi di parlar sí largo fiume », *Inf.* I 79, « O sacrosante Vergini, se fami... », *Purg.* XXIX 37, « Et lingua ignis est », sottolineato nel commento a *Inf.* XXVI); che si sofferma su certe immagini (quella della corsa, del villanello, del serpentello nero, delle luciole, della Garisenda, del cicognino, del falcone, del ciocco arso, del fantolino, delle mani che fumano quando sono bagnate d'inverno), sopra tutto su certe forti e singolari forme espressive, uno dei grandi sigilli dell'arte dantesca. Ora si tratta di parole (« Introcque », « oppilazion », « t'inlei »), ora di sintagmi (« carboni spenti », « le invetrate lacrime », « l'orlo della vita », « com' piú m'attempo », il « settentrional vedovo sito », il « vasello snelletto e leggero », « la mala striscia », il « lampeggiar di riso »), ora di espressioni fortemente incise e ritmate (« un, non sapea che, bianco », « attraversato è, nudo, nella via », « fur vivi, e però son fessi così », « Che andate pensando sí voi sol tre? », rispettivamente

in *Purg.* II 23, *Inf.* XXIII 118, *Inf.* XXVIII 36, *Purg.* XXIV 133).

Abbiamo dato alcuni esempi, con una scelta piuttosto casuale: ma crediamo bastino a provare quanto sia interessante e opportuna la pubblicazione di queste pagine inedite, e, sopra tutto, di queste inedite sottolineature.

Ettore Caccia

CARVAJAL: *Poesie*. Edizione critica, introduzione e note a cura di Emma Scoles, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1967, pp. 240.

Conosciamo la poesia castigliana dei canzonieri attraverso raccolte eterogenee e imperfette. L'esame della tradizione testuale dei singoli poeti è stato trascurato dai critici, forse non interessati a personalità di modesta levatura; ma solo dopo un rigoroso studio delle opere di ciascun poeta si potranno risolvere i problemi di attribuzione e datazione che presenta la poesia castigliana dei canzonieri.

In questa prospettiva Emma Scoles presenta la sua edizione critica delle *Poesie* di Carvajal, poeta vissuto alla corte di Alfonso V, autore del piú antico «romance» colto e di componimenti in italiano e bilingui.

La Scoles inizia il lavoro esaminando la tradizione manoscritta delle opere attribuite a Carvajal, che costituiscono un «corpus» compatto di proporzioni abbastanza ampie nei *Cancioneros* del XV secolo, i cui tre manoscritti si trovano nella Biblioteca Nazionale di Madrid (segnatura Vitrina 17-7), nella Biblioteca Casanatense di Roma (segnatura ms. 1098), nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (segnatura ms. 268). Componimenti isolati si trovano nel ms. Massó Torrents della Biblioteca dell'«Ateneu Barcelonés», nel ms. 33.383 del British Museum di Londra, nel ms. α . R. 8. 9.

della Biblioteca Nazionale Estense di Modena.

I «Cancioneros» contenuti nei tre codici riuniscono i due filoni della tradizione: il primo comprende componimenti di Juan de Mena, Lope de Estúñiga, Santillana e altri, tramandati anche da altri manoscritti. Il secondo filone è costituito da un centinaio di componimenti di cui solo una decina sono riferiti altrove. Questo secondo filone, databile 1460-65, costituisce la principale testimonianza dell'attività poetica alla corte aragonese di Napoli, e le poesie di Carvajal ne costituiscono il nucleo.

Il Mussafia, il Teza, il Cavaliere e, ultimamente, il Varvaro hanno dato lo stemma dei tre manoscritti ($\begin{matrix} \text{M} & \text{---} & \text{V} \\ & \text{---} & \text{R} \end{matrix}$).

Tale stemma viene confermato dalla Scoles anche prendendo in esame solo le poesie di Carvajal. Errori congiuntivi provano l'esistenza di un antigrafo comune a M e V, ma la nostra studiosa ventila l'ipotesi di una indipendenza tra gli stessi; ipotesi suggestiva che richiederebbe tuttavia una rigorosa collazione dei manoscritti. Il capitolo termina con un elenco di opere in cui le poesie di Carvajal figurano, per lo piú in forma antologica.

Nel secondo capitolo la Scoles tenta di tracciare un profilo biografico di Carvajal. Di lui non si possiede nessuna notizia diretta; molto spesso nella tradizione manoscritta il suo cognome appare nella forma Carvajales; mai il cognome è accompagnato dal nome.

Dato che il poeta scrisse nel nome di Alfonso V e Lucrezia d'Alagno si deduce che sia vissuto alla corte di Napoli, non si sa però in che veste e con quali incarichi. Unica testimonianza della presenza di Carvajal a Napoli è data da una lettera di una donna del quattrocento. Gli accenni biografici che si pos-

sono desumere dalle sue opere sono estremamente generici.

Riscontriamo due puntualizzazioni cronologiche nell'opera di Carvajal. Egli era a Napoli nel 1457 quando Lucrezia d'Alagno si recò dal Papa Calisto III per ottenere l'annullamento di matrimonio da Alfonso, e nel 1460, data della morte di un ufficiale di Ferrante, Jaumot Torres: lo attestano le composizioni che egli scrisse in occasione di questi fatti. Si pensa perciò che Carvajal si sia trattenuto alla corte anche dopo la morte di Alfonso, ma l'assenza di ogni riferimento al trionfale ingresso del re a Napoli induce a supporre che i suoi rapporti con l'ambiente reale siano iniziati non molto presto.

I critici, a torto o a ragione, considerano un elemento cronologico importante la determinazione della data di composizione del «romance» della regina Maria. Amador de los Ríos fissa la data al 1442, il Rajna al 1445, in un ultimo studio Menéndez Pidal la ratifica al 1454. Tutte le date proposte possono essere confutabili e accettabili per la mancanza di riferimenti precisi; perciò le varie disquisizioni mi sembrano un po' oziose.

Il terzo capitolo è dedicato all'esame del *Canzoniere*. I suoi temi sono il primo oggetto di studio.

Per la Scoles i componimenti di Carvajal hanno unità, pur nella varietà dei temi, nel gusto tipico della lirica cortese, in una unità stilistica affidata generalmente a una «tipologia esterna». Il tema più comune è l'amore fonte di tormento per l'amante non corrisposto.

Connesso in un certo senso con il tema amoroso è il motivo dell'avversità della Fortuna: all'inimicizia della sorte il poeta oppone o l'esaltazione dell'animo forte che sa trarre nuovo vigore dalle sofferenze, o un ottimismo spicciolo che lo induce ad attendere tempi migliori.

Come poeta cortigiano Carvajal presenta alcune poesie come scritte dal re. Sono composizioni scritte su commissione per celebrare determinati avvenimenti o per assecondare il gusto dell'epoca.

Le «serranillas» costituiscono, nella produzione di Carvajal, un gruppo che, pur inserendosi nella tradizione di un genere, non presentano una omogeneità di strutture e di temi che induca ad isolarle in un gruppo compatto. Si ritrovano elementi tipici del genere come la localizzazione (nel Nostro sempre italiana), ed elementi estranei come spunti cortesi o parodie di mostruose descrizioni che ricordano la poesia dell'Arcipreste de Hita.

Carvajal scrisse anche due «romances»: uno è dedicato alla regina Maria in sofferenze per la lontananza del re Alfonso, l'altro canta le pene d'amore del poeta; ma l'ispirazione cortese che appiattisce la poesia e lo scarso gusto per il racconto tolgono ai «romances» vivacità e immediatezza.

Nelle opere di Carvajal, a parte encomiastiche esaltazioni del re, mancano accenni alla realtà politica. Le uniche composizioni a sfondo politico sono satire moraleggianti, alla base delle quali ci sono allusioni a tristi casi della vita del poeta.

La Scoles passa poi ad esaminare la metrica del *Canzoniere*. Generalmente le poesie di Carvajal presentano la tecnica del «mote» e della «glosa»: il tema di apertura della strofa iniziale è sviluppato nelle successive. Comune a quasi tutte le poesie è il «refrán». Un tetrastico iniziale seguito da una «copla» è la composizione strofica più usata. Il verso più usato è l'eptasillabo, ma i casi di anisosillabismo sono frequentissimi. L'editore riporta numerosi esempi di rime, dalle più comuni alle più rare,

e termina il paragrafo con l'elenco degli schemi strofici.

Il capitolo dedicato ai criteri di edizione inizia con un paragrafo sull'ordinamento delle opere di Carvajal operato dalla Scoles. Dato che ogni cambiamento sarebbe arbitrario, ella ci avverte che seguirà nell'edizione l'ordine in cui le composizioni appaiono nei codici. Non rispetterà tale ordinamento solo per due composizioni, giustificando appropriatamente la sua decisione.

Per la grafia la Scoles giunge alla soluzione, a mio avviso, più felice. È nota l'eterogeneità dei criteri seguiti nell'edizione dei testi arcaici, tutti privi di validità oggettiva soprattutto per le incertezze sui rapporti tra antiche grafie e pronuncia, e perciò frutto di preferenze soggettive. L'editore, perciò, giustamente, si sofferma a enunciare in modo dettagliato i criteri adottati nella sua edizione in cui si prefigge il rispetto della realtà dei fatti fonetici, e allo stesso tempo lo snellimento del testo da complicazioni grafiche che solo infastidiscono il lettore. A volte la Scoles ricorre a soluzioni che vengono meno al criterio di omogeneità, che ella tiene sempre presente, per necessità di rima. Credo di poter vedere proprio nella necessità del rispetto della rima l'adozione dell'apostrofo per dividere parole senza aggiungere una nuova sillaba.

Con estrema fedeltà diplomatica vengono riportate le varianti grafiche, anche per quelle sostanzialmente identiche. Per le composizioni in italiano conserva il più possibile gli ispanismi grafici, sicuramente usati dal poeta stesso.

Ogni composizione, preceduta dal numero con cui è contrassegnata in ogni manoscritto, è trattata dall'editore con accentatura e punteggiatura moderne, con l'indicazione dello iato e della sinalefe, ed è accompagnata da un apparato

critico oserei dire perfetto. Inizia con un minuzioso esame della forma metrica usata e continua con le varianti testuali, note linguistiche, stilistiche, storiche, il tutto accompagnato da citazioni e rinvii ad altre opere.

Vorrei inoltre segnalare, come un'ulteriore nota di merito, la chiarezza con cui è sistemato l'apparato critico, pur nella complessità del tema e nella dovizia di esempi e rinvii.

Il lavoro termina con l'indice delle rime, l'elenco delle rime imperfette, l'indice dei nomi contenuti nei versi, l'indice selettivo delle note e l'indice generale.

L'edizione critica merita dunque ogni elogio. La Scoles segue criteri moderni nella scelta di determinate soluzioni (p. es. grafia), ma non si lascia sedurre dalle facili mode critiche che portano allo smembramento dell'essenza di una composizione. Degna di lodevole segnalazione è la meticolosità con cui l'editore ha svolto il suo compito di ricerca e di studio.

Donatella Ferro

ENRIQUE MORENO BÁEZ: *Reflexiones sobre el Quijote*, Madrid, 1968, pp. 180.

Per la sua agilità e la sua articolazione questo libretto di Enrique Moreno Báez richiama subito alla memoria due ben note introduzioni al *Chisciotte*, che egli infatti dimostra di aver presenti: la *Guía del lector del Quijote* di Madariaga e *Cervantes y el Quijote* di Martín de Riquer. Moreno Báez non afferma, a vero dire, il carattere di introduzione generale al *Chisciotte* del suo libro, come invece fanno i suoi due predecessori; ma tale carattere appare abbastanza chiara-

mente implicito. Ed è appunto la naturalezza del confronto che mette in evidenza la distanza esistente tra le posizioni dei tre. Quando scriveva la sua *Guida*, quarantacinque anni fa, Madariaga intendeva fare una critica che potremmo chiamare psicologico-esistenziale: ed infatti chiamò il suo scritto « ensayo psicológico »: i precedenti dichiarati erano Unamuno ed Ortega. Nel 1960 Martín de Riquer, reagendo alle interpretazioni più o meno esoteriche, affermava la necessità di rilevare il carattere di satira di un genere letterario, che istituzionalmente ha il *Chisciotte*, « a pesar de su valor permanente y universal ». Ora Moreno Báez adotta decisamente le vie d'accesso strutturale e stilistica e cita con insistenza Hatzfeld (« cuyas huellas seguimos », p. 140).

Comincia con un esame della struttura (« que es lo más externo », p. 11), affermando « la falta de plan con que se escribió la primera parte » e invece « la trabazón interna » (p. 17) della seconda; insiste sulla intenzione cervantina di scrivere un libro « divertido » (p. 27) e chiude il saggio dichiarando il *Chisciotte* « uno de los libros más entretenidos que se han escrito ». Reinterpreta la formula della « sanchificación de don Quijote y quijotización de Sancho », forse con maggiore garbo del suo primo escogitatore Madariaga: bene è seguito il progressivo svuotarsi dell'impulso eroico, come preparazione al *desengaño* imposto al cavaliere della Mançia da quello della Bianca Luna.

Segue con minuziosa attenzione la finzione dei diversi autori, perché gli pare che essa permetta a Cervantes di « construir su novela en diversos planos »: « esta composición en profundidad nos recuerda más la perspectiva aérea y luminosa del Barroco que la lineal del Renacimiento » (p. 84). Seguendo Hatzfeld

anche nell'amore per le astrazioni « Barroco » e « Manierismo », afferma che il *Chisciotte* « fue estructuralmente concebido y estilísticamente realizado, según el gusto barroco, como un magnífico acorde de contrarios » (p. 99); ma poi trova in esso anche tratti manieristici: « la inclinación por lo excepcional, sorprendente e insólito del Manierismo ».

Ancor più che le tendenze strutturali e la ubicazione in funzione di schemi storici, domina in Moreno Báez la ricerca stilistica, puntuale e puntigliosa: al testo soggiace evidentemente un copioso schedario. Singoli fenomeni stilistici sono passati in rivista: alcuni sono ricondotti al « dinamismo del *Quijote* »; lo stesso termine di « umorismo », che sembrerebbe da lasciarsi alla critica psicologica o psicologistica, serve come punto di raccolta di usi « jocosos » di linguaggi specifici (religioso, giuridico, accademico, dei *romances*); di quelle che Amado Alonso chiamò le prevaricazioni linguistiche di Sancio, come di altri; di bizzarri « tratamientos »; di creazioni idiomatichette dagli effetti comici; di attenuazioni: insomma dei « rasgos estilísticos más fácilmente sistematizables » (p. 166), tra i « jocosos ».

Una raccolta di esempi si riferisce poi a un procedimento narrativo: la tendenza a « suspender los ánimos » (o « tensar » l'interesse, come dice Moreno Báez, che visse molti anni in Inghilterra) attraverso annunci di qualcosa che non si dice ancora, o rumori misteriosi la cui origine ci è ignota (chi non pensa alla avventura delle gualchiere?), o canti di non si sa chi alludenti a non si sa che.

Se mi fosse lecito giudicare dall'impressione lasciata dalla remota lettura del libro giovanile di Hatzfeld sul *Chisciotte als Wortkunstwerk*, dovrei concludere che la minuta analisi stilistica di Moreno Báez risulta più suggerente

e « leggibile » del suo modello. Il volume, dunque, si raccomanda come stimolo alla capillare osservazione del testo cervantino.

Resta comunque da dire che ci sono molte altre cose nel *Chisciotte* al di là di ciò che la scuola che chiameremo neoretorica (per comprendere insieme la tendenza strutturalistica e la stilistica) vuole vedervi.

Il *Chisciotte* sembra a me qualcosa di ben più di uno dei libri più « entretenidos » che si siano scritti; e mi sembra che poi ci sia qualcosa di ancor più importante da capire, per capire veramente lo stesso *Chisciotte*: Miguel de Cervantes Saavedra, e quindi la sua opera, tutta insieme. Moreno Báez, come Hatzfeld, come Martín de Riquer ed altri molti, resta al testo e diffida delle interpretazioni che vadano al di là dell'esame strutturale e stilistico. Egli si affida però alle schematizzazioni di Manierismo e di Barocco ed in esse colloca l'opera di Cervantes: e già questo terreno è alquanto instabile. Ma nessuna analisi stilistica e strutturale e nessun inquadramento in funzione di concetti come Manierismo o Barocco possono spiegare l'unità, l'unicità, l'eccellenza di un'opera, e ancor meno di colui che l'ha generata. « El que hayamos tardado siglos en ver lo que hay de común entre el naturalismo de Cervantes, Lope y los tenebristas, el culteranismo y el conceptismo es un argumento a favor de la aplicación del método estilístico a tales problemas » (p. 128). Ammettiamolo; a noi interessa sapere anche « lo que hay de distinto »: perché Cervantes è Cervantes. Al di là di un'accettabile critica stilistica e strutturale resta il problema di captare l'opera nel suo insieme, e l'umanità del suo autore al fondo di essa, matrice di essa. Si impone un approccio totale, che non escluda ma supera l'approccio stilistico o

lo strutturale o l'inquadramento in grandi schemi storici. (Direi comunque che l'approccio stilistico e lo strutturale si addicono meno a Cervantes che ad altri: lo stesso Moreno Báez sottolinea l'assenza di una pianificazione nel primo *Chisciotte*).

Moreno Báez rifiuta, con un'avara dose di *lip service* all'« illustre maestro », l'affermazione di Américo Castro, dell'unicità dell'opera d'arte, e rifiuta implicitamente tutte le impostazioni castriane. Ma, al di là della esuberanza polemica, Castro rappresenta nella critica cervantina attuale le esigenze appunto di un'interpretazione totale e caratterizzante: la necessità di vedere la foresta dietro la pur opportuna classificazione qualitativa e quantitativa del botanico: l'opera dietro le strutture e i fenomeni stilistici; l'opera completa dietro l'opera singola, chiarificatrice chiarificata dell'opera singola; e l'uomo soprattutto, nella sua vicenda esistenziale, nei suoi condizionamenti storici così concreti che hanno in quel modo condizionato soltanto lui, che del resto si è lasciato condizionare così perché era lui. Non c'è modo di sfuggire a questa interpretazione totale, che si insinua come un gigantesco sottinteso anche nell'analisi esteriormente più tecnica. Rifiutare in due parole l'ipotesi che Cervantes fosse un cristiano nuovo come « afirmación ligera y gratuita » può essere addirittura un precludersi l'entrata nel mondo segreto di Cervantes. Qui davvero la schedatura di passi si dimostra insufficiente. « No hay nada en su vida que permita dudar de la solidez de sus convicciones » cattoliche, afferma Moreno Báez nel capitolo *El Quijote y la religión*. Nel complesso si può accettare che Cervantes si considerasse davvero cattolico (la cosa è da distinguere nettamente dal problema della sua origine familiare). Ma quali fos-

sero i moventi, consapevoli e meno, di questo cattolicesimo è difficile dire, e nello stesso tempo sarebbe importantissimo sapere. Non v'è comunque dubbio che Cervantes non desiderava finire nelle prigioni dell'Inquisizione: ciò costituì senz'altro una componente del suo cattolicesimo. L'ipocrisia di Cervantes è affermata da Moreno Báez per quanto riguarda la sua approvazione dell'espulsione dei *moriscos*; ma non si vede perché l'ipocrisia si debba affermare in modo così netto (probabilmente troppo netto) in questo caso e negare assolutamente in altri. C'è poi una vaga forma di ipocrisia di difesa, che si chiama conformismo, e che può divenire così compatto da risultare del tutto inconsapevole. Cervantes è « *socarrón* », è pieno di segrete ironie e contrappunti, perfino di ironizzate e forse quasi inconsapevoli perplessità gnoseologiche. Se negassimo questo, se la critica che chiamerò esistenziale e neoromantica avesse torto e la critica strutturale e stilistica avesse ragione nella sua forma estrema, cioè quando si afferma come unica critica legittima, il significato del *Chisciotte* nella *Weltliteratur* dovrebbe essere di molto ridotto: sarebbe quello di un libro « *entretenido* ».

Franco Meregalli

GIULIANO DEGO: *Moravia*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1966, pp. 120; DONALD HEINEY: *Three Italian Novelists. Moravia, Pavese, Vittorini*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1968, pp. x-232.

Che all'opera di Moravia non sia mancata un'attenzione costante da parte del pubblico anglo-americano lo testimonia le numerose traduzioni, uscite anche

in edizioni economiche. Al successo editoriale però non è seguito proporzionalmente l'apprezzamento dei critici, massime di quelli accademici. Si ha ragione di sospettare che il silenzio, oltre agli inevitabili errori di prospettiva che si verificano nel passaggio di una tradizione letteraria ad un'area culturale « *altra* » (onde, stando ai dati bibliografici della *PMLA*, a puro livello statistico-quantitativo, sembra che Silone e Tomasi di Lampedusa siano le *stars* — in tutti i sensi — del romanzo italiano del Novecento), si possa attribuire anche alle grossolane fascette pubblicitarie di certe ristampe economiche che reclamizzano come maggiore attrattiva dei romanzi di Moravia l'elemento sessuale. Sicché il suo successo forse altro non sarebbe che un *popular applause* per un *impure and ribald writer* (l'accusa era stata rivolta ai romanzi di Defoe agli inizi del Settecento ed era stata pretesto che ne aveva tenuto lontana la cultura ufficiale augustea) e giustificerebbe almeno in parte la distanza della critica accademica anglosassone da Moravia.

Ma pare ormai che si cominci a distinguere tra la fortuna o, se vogliamo, il successo commerciale di Moravia e il valore intrinseco delle sue prove narrative. Due lavori di sintesi, uno proveniente dall'Inghilterra, l'altro dagli USA, si pongono infatti come le prime presentazioni critiche adeguate per il lettore e lo studioso di lingua inglese (e non solo) di un romanziere e saggista che da un quarantennio fa sentire la sua presenza nelle lettere italiane ed è impegnato tuttora nel dibattito culturale del paese. I due profili sembrano finalmente iniziare un processo di precisazione di « *valori* » della narrativa italiana novecentesca, quanto mai necessario nell'ambito della italianistica anglosassone (stando sempre ai dati della *PMLA*, si può

osservare che i vari Svevo, Pirandello, Vittorini, Pavese, per non parlare dei piú giovani, e per non tornare indietro un po', fino al Verga, sono stati finora oggetto di ricerche alquanto marginali), e riconoscono la matrice « europea » della narrativa moraviana. Inoltre essi presentano analoghi problemi dal punto di vista strutturale. Lo studio del Dego, uscito nella collana « Writers & Critics », che include fra gli altri Henry James, Joyce, Lawrence, Gide, Camus, Sartre, Brecht, doveva mantenersi nel letto di Procuste delle cento-centoventi pagine imposte dal direttore della stessa, ed evitare pertanto la « diffusione », tipica della monografia accademica italiana. Quello dello Heiney consta di poco piú di ottanta pagine in quanto la figura di Moravia doveva essere messa a fuoco con quelle di Pavese e di Vittorini. Ambedue gli autori dovevano restare nei limiti di una *introduction*, al tempo stesso tener conto della saggistica italiana sull'argomento, e non farsene sopraffare. Ma al di là di queste somiglianze, e del fatto che spesso Heiney e Dego si trovano concordi nella valutazione di singole opere di Moravia, la loro impostazione è piuttosto diversa. Piú « tecnico » e tendenzialmente « chiuso » il discorso critico di Heiney, che nella premessa al suo libro spiega perché ha trattato insieme di Moravia, Pavese e Vittorini, e i motivi delle sue rinunzie o delimitazioni programmatiche. Egli ha messo insieme i tre romanzi sulla scorta di un dato anagrafico (Moravia nato nel 1907, Pavese e Vittorini nati nel 1908), per la loro formazione durante, e i loro modi di reagire contro, il fascismo, ma soprattutto per il comune interesse da essi dimostrato al romanzo come forma letteraria e per la serietà del loro impegno come *craftsmen*, artisti e artigiani del romanzo ad un tempo. L'attenzione del critico america-

no si vorrebbe concentrare sul processo creativo, « sul momento in cui il narratore organizza temi, problemi e idee in personaggi, trame e sfondi », e non « sull'uomo antifascista, psicologo ecc., o sulle sue opere come fonte di atteggiamenti sociali, sessuali, filosofici ». Tuttavia deve ammettere subito che non è stato possibile tener il campo letterario o il fatto compositivo separato da quegli atteggiamenti. Pur restando il suo scopo precipuo quello di enucleare e privilegiare la letterarietà dei romanzi e racconti, spesso non ha potuto non esulare da questa e cercare ragioni e spiegazioni al di fuori, di per sé, dall'opera letteraria. Il frutto migliore di questa sua legittima intenzione enucleativa in senso letterario si trova nelle pregevoli analisi della struttura dei romanzi, e dei modi di creazione di essi, dalle *nucles* dei racconti alle piú riuscite prove narrative.

A voler però fare il verso a Pavese, sembra che Heiney nella sua premessa ci voglia dire che potendo si sarebbe volentieri fatto a meno di tanta storia politica, sociale, di idee e ideologie, psicologia ecc. ecc. E invece uno dei meriti del suo studio può trovarsi anche nel riconoscimento, a denti stretti sia pure, della impossibilità di distinguere e dividere l'autore nelle varie funzioni di narratore, saggista, giornalista, politico, perché tra di esse esistono scambi di tipo organico: *we kill to dissect* e viceversa. Poiché se Moravia si presta *anche* ad una dissezione tecnico-letteraria, meno purtroppo si presta Pavese a tale operazione e ancor meno Vittorini. E questo nella misura in cui i loro romanzi diventano veicolo di idee — comunicazione di contenuti « politici » oltre che espressione personale. (Incidentalmente si crede doveroso aggiungere che un discorso un po' piú approfondito sull'americanismo della prosa di Pavese e di Vit-

torini — che intendeva essere di rottura rispetto alla prosa d'arte — poteva esser fatto da un comparatista qual è Heiney, soprattutto per quel che riguarda l'apporto tecnico che a detta di un Chase e di una Guiducci avrebbero dato i Cain, i Caldwell, i Saroyan, gli Hemingway ecc. a livello grammatical-sintattico-lessicale.)

L'approccio del Dego tende invece ad esser piú completo e « aperto », impaziente dei limiti del discorso letterario. Egli situa, scorciando e talvolta per limiti di spazio, semplificando, il suo autore nella storia che è ancora passato prossimo, ne descrive le attività *non* marginali di giornalista e reporter dall'estero, i suoi rapporti con la realtà italiana fascista e poi repubblicana, le omologie tra la sua narrativa e questa, la funzione critica continuamente esercitata da Moravia. Il discorso critico del Dego non è rivolto tanto a infilzare la farfalla letteraria e a catalogarla, a coltivare cioè l'orticello del romanzo e della sua tecnica, nella speranza che altri si occupi della sintesi. È spesso polemico, parziale, come ogni discorso che partendo dal passato tende alla prospettiva del presente, alle connessioni tra quello e questo. E si vedano perciò notazioni del tipo: « i suoi romanzi e racconti non potevano non dispiacere a coloro che stavano creando con successo il simulacro di una Grande Società massacrando gli Abissini » (p. 39); oppure l'assenso dato alla polemica di Moravia con l'americanismo di tanta nostra narrativa postbellica, e il suo giusto attacco a Hemingway e a Saroyan come decadenti: « Pavese e Vittorini avevano fatto del loro meglio per introdurre la voce dell'America in Italia » (p. 85) (mentre ora pare che ci rimanga solo la VoA).

È al profilo del Dego che s'intende far riferimento in queste note, inserendo pe-

rò quei punti dello studio dello Heiney che paiono pertinenti e importanti per una maggiore comprensione di Moravia, e quelli coi quali si crede dover discordare.

Sia il Dego che lo Heiney si preoccupano della biografia intellettuale di Moravia, delle sue letture, del suo *pedigree* letterario. Tra i suoi autori si trovano fra gli altri Shakespeare e Molière (onde la tendenza « drammatica » degli *Indifferenti*, ad esempio), la narrativa inglese da Defoe a E. M. Forster e D. H. Lawrence da un lato, quella francese e russa sulla linea Choderlos de Laclos-Stendhal-Dostojevski dall'altro. Ma ci sembra che Moravia condivida soprattutto con uno Swift lo stesso atteggiamento impietoso di diagnosi e dissezione, in particolar modo di uno dei suoi personaggi-chiave, l'intellettuale borghese. Questi viene continuamente sottoposto ad una operazione di riconoscimento del proprio male incurabile, della decadenza della propria classe, e in questa coscienza sta la sua « salvezza », che non è però salvezza personale, soluzione, anzi.

Con gli *Indifferenti* Moravia pone le premesse e lo schema dei suoi romanzi successivi. Tale schema è suscettibile di un certo sviluppo, a seconda delle pressioni mutevoli della realtà sull'autore. Qui gli anni squallidi del primo fascismo. Quelli della conquista dell'impero e del fascismo trionfante (o psicopatologia del fascismo, come bene nota lo Heiney) nella *Romana*. Le ultime fasi dell'avventura bellica e il crollo del regime fascista nella *Ciociara*. Il dopoguerra e il periodo del « miracolo economico » nella *Noia* e in gran parte dei *Racconti Romani*.

Il *setting* della sua narrativa è Roma (dirà lui stesso che il suo orizzonte geografico non è mai andato oltre il Trasi-meno), oggetto d'indagine la media e

piccola borghesia romana. Borghesia e il relativo nome-aggettivo, borghese, assumono nell'opera di Moravia (come sottolinea il Dego) una connotazione costantemente negativa. Borghesia è la classe dei benpensanti, che usano in buona fede ma più spesso in malafede un linguaggio dalle parole «truccate», adottano un comportamento esteriore di conformismo incline a qualsiasi compromesso e cedimento, e la molla del cui agire, ridotta ai minimi termini, sta nel binomio sesso-denaro.

Nella galleria dei personaggi moraviani questo tipo di borghese è una costante. Si tratti di Leo negli *Indifferenti*, della madre di Adriana nella *Romana*, del padre di Michele e dei piccolo-borghesi sfollati della *Ciocciara*, di Cecilia e della madre di Dino nella *Noia* (Heiney commenta molto bene la presenza della madre come corruttrice nell'opera moraviana: attacco alla *mother-figure* proprio nel «paese della mamma» e in pieno fascismo!), il borghese accetta il mondo per quello che è, accetta la divisione del proprio io in funzioni «vegetative». Prendiamo Leo: «Quando mangio penso a mangiare, quando lavoro penso a lavorare», o quasi alla conclusione della parabola narrativa moraviana, Cecilia: «Lei non era in grado di pensare che a una cosa per volta, quello che le era più vicino e immediato e le piaceva di più».

Al polo opposto sta l'intellettuale borghese che invece riconosce la decadenza della sua classe, la crisi dei «valori» borghesi (le «virtù», per così dire, di una middle-class intraprendente ordinata e ottimista come quella vittoriana), sa scrutare la propria alienazione sino in fondo (al limite della nevrosi) ed opera nei confronti di Leo & Co. un progressivo smascheramento o meglio, una completa demistificazione. Questa porterà Michele alla indifferenza e allo scacco,

debolezza e forza ad un tempo, ma testimonianza certa di una maturazione raggiunta, tutta negativa sia pure. L'intellettuale borghese non esce dai limiti della propria classe, ma non ne può accettare i «principi» e il metro di giudizio. La non compromissione gli appare come unica via di salvezza, anche se, paradossalmente, questa si risolve in varie forme di «suicidio»: l'indifferenza-impotenza di Michele negli *Indifferenti*; il lasciarsi fucilare dai tedeschi di Michele nella *Ciocciara*; il suicidio vero e proprio di Mino nella *Romana*; quello tentato di Dino nella *Noia*. A mo' di illustrazione della parabola morale di questo personaggio si veda il passo della lettura della storia di Lazzaro nella *Ciocciara* (è Michele che parla):

Ciascuno di voi è Lazzaro... e io leggendo la storia di Lazzaro ho parlato di voi, di tutti voi... siete tutti morti, siamo tutti morti e crediamo di essere vivi... finché crederemo di essere vivi perché ci abbiamo le nostre stoffe, le nostre paure, i nostri affarucci, saremo morti... soltanto il giorno in cui ci accorgeremo di essere morti e stramorti, putrefatti, decomposti e che puzziamo di cadavere lontano un miglio, soltanto allora cominceremo ad essere appena vivi... (pp. 164-65, ed. Bompiani).

In mezzo, tra questi due poli opposti della borghesia, un gruppo di personaggi il cui capostipite potrebbe essere la Carla degli *Indifferenti*. La loro consapevolezza a tratti si avvicina a quella dell'intellettuale borghese, ma poi cedono al compromesso e accettano la corruzione. Carla (come nota il Dego) si corrompe non perché Leo la seduce, ma perché accetta di sposarlo e col matrimonio assicura la continuità della classe. Così Adriana nella *Romana*, perché si lascia ridurre a cosa e mercificare dalla madre (si badi all'inizio del romanzo

quando viene presentata al pittore per diventare modella), e finisce prostituta. O Cesira, la narratrice della *Ciociarà*, anche se la sua vicenda può trovare qualche giustificazione nella guerra che, per dirla con Eliot, è «... a situation, / one which may neither be ignored nor accepted, / a problem to be met with ambush and stratagem.» Sia Adriana che Cesira però rappresentano un passo avanti rispetto a Carla poiché l'esperienza, che è dolore, in parte le salva. La salvezza nel loro caso è data dal senso di umana *endurance*, di resistenza passiva (che supera in certo modo anche lo scacco) che permette di continuare a vivere e tener lontano la tragedia (ed è qui che soprattutto tiene il raffronto della storia di Adriana con quella di Moll Flanders). E Cesira (lo sottolinea con una citazione lo Heiney) ha compreso il senso della parabola di Michele-Lazzaro:

...il passo di Lazzaro era buono anche per noi, poiché, grazie al dolore, eravamo alla fine, uscite dalla guerra che ci chiudeva nella sua tomba di indifferenza e di malvagità ed avevamo ripreso a camminare nella nostra vita, la quale era forse una povera cosa piena di oscurità e di errori, ma purtroppo la sola che potessimo vivere, come senza dubbio ci avrebbe detto anche Michele se fosse stato con noi. (p. 413)

e la sua conclusione, che chiude anche il romanzo, sembra presentare un'analogia con l'inizio-premessa di *Lady Chatterley's Lover*:

...The cataclism has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes. It is rather hard work: there is no smooth road into the future: but we go round, or scramble over the obstacles. We've got to live, no matter how many skies have fallen. (ed. Penguin)

Un posto a parte sembra meritare *Agostino* (qui spiace notare come Heiney faccia giustizia sommaria vedendovi una trasposizione narrativa del complesso di Edipo, solo parzialmente la verità), al quale è dedicata una precisa e minuta analisi dal Dego che vi vede giustamente l'introduzione di una nuova consapevolezza, quella sociale, o del confronto tra borghesia e (sotto-)proletariato. Quella di Agostino, un ragazzo di tredici anni di buona borghesia, che viene a contatto con una banda di «ragazzi di vita» in mezzo ai quali si sente inerme e sprovvisto, è una vicenda di maturazione, come frutto di conoscenza che si attua attraverso tutta una serie di umiliazioni, come esperienza di dolore. Con Tortima e gli altri della banda Agostino si accorge di esser vissuto nell'ignoranza più completa di ciò che è «altro» dalla borghesia, e comprende che la superiorità della sua classe è tale fin tanto che non c'è contatto-scontro perduto con quella che sino a quel momento si credeva inferiore. È qui che Agostino si fa consapevole del fatto che i suoi «amici» sono più vitalisticamente legati alla vita di quanto lo sia mai stato lui col suo denaro e la sua buona educazione. La sua novità rispetto a Michele, e ciò che forse gli impedirà di finire nella indifferenza sta nel fatto che egli ha l'amaro privilegio di conoscere la realtà (nel suo binomio sesso-denaro) prima di esser stato completamente modellato e cristallizzato nella sua classe. Il romanzo si ferma proprio qui e pare che si possa accostare a certe prove Jamesiane (*The Awkward Age*, *What Maisie Knew*) che hanno per protagonisti degli adolescenti che riconoscono, come Agostino, «l'inferno borghese», ma non termineranno necessariamente nella indifferenza-inazione.

L'introduzione del proletariato in *Ago-*

stino non fa che sottolineare la cattiva coscienza borghese (si veda l'episodio, opportunamente citato dal Dego, della gitarella in barca, ove Agostino assume la parte di uno dei suoi « compagni ». Ma quella di Moravia per il popolo è solo una simpatia negativa, non idillio populista. Lo scrittore non travalica dai propri limiti di classe per cadere nel trabocchetto dello *embrassons-nous* mistificatorio-letterario di tanti romanzi populistici del nostro dopoguerra (e la sua polemica col realismo socialista e l'impegno di tipo zdanovista continua tuttora).

Sembra opportuno ora spendere una citazione sulla intelligenza di Moravia come saggista, un suo intervento sulla crisi dell'eroe nel romanzo, nel saggio *L'uomo e il personaggio*, pubblicato nel 1941, e anticipatore di tanta ricerca in questa direzione:

Joyce esaurisce la formula del naturalismo dimostrando che il personaggio, una volta che se ne abbiano analizzati gli elementi eterogenei che lo compongono, addirittura non esiste. Il suo Bloom non è un uomo, bensì un crocicchio in cui si intersecano i più diversi traffici. Esso è ricco come nessun altro personaggio potendo pensare sentire ed essere le cose più diverse, ed al tempo stesso è poverissimo come nessun altro mancando di un centro intorno al quale si ordini quella tumultuosa materia. (cit. dal Dego p. 46)

Qui ci si può rendere conto di quanto Moravia sia al corrente (in questo aiutato dai suoi frequenti viaggi) della realtà letteraria europea e anglosassone in particolare e sia alieno da ogni deformazione mitica di essa (si ricordi che il 1941 è l'anno in cui Pavese profetava che « tradurre *Moby Dick* » era « un mettersi al corrente coi tempi »). La dissoluzione del personaggio e lo *stream* sono due aspetti di un modo nuovo di rappresenta-

zione, un'altra tecnica per rendere la crisi del rapporto uomo-realtà, che, sia pure con tecniche narrative tradizionali è al centro degli interessi di Moravia.

Nell'analisi della *Noia* il Dego individua il nocciolo del romanzo nel binomio *purchase and trade*. Quanto più un personaggio si oppone ad esser reificato e mercificato, tanto più grande, in termini borghesi di domanda e offerta, sarà il suo valore. E la vicenda di Dino e Cecilia è imperniata su questi due termini. Dino appartiene alla stessa razza dei Michele, Mino ecc. e ce lo conferma la sua definizione di noia: « per me è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà » (p. 7). (Non è tanto, come sostiene lo Heiney, che Dino non creda alla realtà, quanto piuttosto che non riesce a capire il rapporto tra sé ed essa). Che la noia sia morbo della sua classe Dino lo sospetta là dove dice: « forse mi annoiavo perché ero ricco e se fossi stato povero non mi sarei annoiato » (p. 13). *L'affaire* con Cecilia, il possesso fisico di lei, gli sembra l'unico modo di attingere ad un rapporto significativo con la realtà. Ma Cecilia non si lascia possedere anche se si dà, né tantomeno comperare. Tutti i tentativi di Dino sono frustrati e lo sbocco a quella che ora è diventata ossessione è il tentato suicidio e poi il riconoscimento, come osserva il Dego pertinentemente, di un amore diverso, fondato sulla disponibilità e non sulla venalità. (Ché Cecilia, al contrario di Carla, rifiuta il matrimonio con Dino, dice di no all'ultima risorsa borghese, l'asso nella manica, per così dire, e provoca in lui la crisi finale, il punto di rottura).

Lo studio del Dego termina qui, quello dello Heiney offre anche una analisi dell'ultimo romanzo di Moravia, *L'attenzione*, in cui viene confermata la tendenza al saggismo già presente nella *Noia*,

con l'immissione del romanziere come eroe: romanzo nel romanzo dunque. (Questa ultima prova narrativa moraviana sembra vicinissima all'alternativa tra scrivere e non scrivere; dopo di essa Moravia si è prevalentemente dedicato alla saggistica polemica specie in « Nuovi Argomenti »).

Il dossier di Moravia rimane comunque aperto, e queste due proposte di lettura lo confermano e offrono piú di uno spunto di ripensamento.

Angelo Righetti

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

HÈCTOR H. ORJUELA: *Las antologías de Colombia (estudio y bibliografía)*, Bogotá, «Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo (serie bibliográfica - VI)», 1966, pp. XII-514; HÈCTOR H. ORJUELA: *Fuentes generales para el estudio de la literatura colombiana (Guía bibliográfica)*, Bogotá, «Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo (serie bibliográfica - VIII)», 1968, pp. XL-864. Il primo dei due volumi è diviso in due parti di cui la prima, che si estende per 248 pagine, è un assai interessante *estudio* riguardante la storia della poesia colombiana, e più specificatamente della stampa delle raccolte poetiche. Nella seconda parte, seguendo l'ordine alfabetico per autore, è esposto il repertorio bibliografico delle antologie poetiche di Colombia, le cui schede descrivono dettagliatamente il loro contenuto e ne inseriscono il rimando alle biblioteche di riferimento. Il volume è infine arricchito da un quanto mai opportuno indice onomastico completo. Ancor più pregevole per gli studiosi è, poi, il volume riguardante le fonti generali per lo studio della letteratura colombiana. Si tratta, effettivamente, di una guida che «viene a riempire un vuoto nella bibliografia colombiana che fino ad oggi era priva di una fonte di riferimento destinata a orientare il ricercatore nei lavori letterari». Il materiale vi è raccolto, seguendo l'indice generale, nella seguente successione: 1) una introduzione tecnica; 2) bibliografie generali; 3) cataloghi e guide di archivi, biblioteche, librerie e case editrici; 4) dizionari letterari e guide varie; 5) biografie; 6) raccolte, antologie e compilazioni di miscelanea letteraria; 7) storia e critica letteraria; 8) epoche e movimenti letterari; 9) generi letterari; 10) letteratura folcloristica e popolare; 11) letteratura religiosa; 12) traduzioni; 13) stampa e giornalismo. Anche per questo volume, il punto di unione è dato da un prezioso indice onomastico, un elemento caratterizzante che non può più mancare in una moderna opera di consultazione. Si deve dare atto a Hèctor Orjuela di avere offerto allo studio della letteratura colombiana, con queste due opere, che sono il risultato di oltre dieci anni di lavoro, dei mezzi che non hanno pari nella bibliografia delle lettere latinoamericane. *G.B.D.C.*

CARLOS D. HAMILTON: *Nuevo lenguaje poético (de Silva a Neruda)*, «Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo - Series Minor, X», Bogotá, 1965, pp. 261. Nel preambolo l'Hamilton avverte che il suo studio «non si dedica alla storia dei movimenti letterari di questo periodo di oltre mezzo secolo, né in particolare allo studio della poesia dei singoli autori. Esso presenta, attraverso le correnti e attraverso diciotto poeti rappresentativi, l'evoluzione del linguaggio della poesia nella lingua spagnola delle due rive del mondo ispanico». L'autore, in effetti, inserendosi nella schiera degli epigoni delle idee estetiche di Damaso Alonso, si sforza, con ampi voli e ricorsi letterari il cui effetto, prima che scientifico, è di tipo oratorio e didattico, di porre il mistero a base dell'essenza poetica. La poesia — egli sostiene — non è il linguaggio, ma si serve di questo come di un termine materiale e dialettico nel contempo per trascenderlo ed esprimere ciò che esso «*sensu stricto* no puede decir». E del linguaggio poetico, astratto come specie visibile dalla specie interiore e irrazionale della poesia, l'Hamilton studia l'evoluzione — se così si può definire la mutazione morfo-lessicale storicamente verificabile nel cinquantennio di cui si interessa l'opera, la quale, a nostro avviso, avrebbe avuto una impostazione più giusta e proficua in una visione sincronica dei fenomeni linguistici — di Silva, Dario, A. Machado, Jiménez, Nervo, Valencia, Herrera y Reissig, Mistral, Barba Jacob, L.C. López, Huidobro, Neruda, Vallejo, Lorca, N. Guillén, Borges, Adoum. Il libro, infine, sostenuto da un fondo culturale eccezionalmente solido, si colloca anche — per i poeti latinoamericani che rassegna — come un utile strumento di studio nello scarno panorama della critica letteraria ispanoamericana. *G.B.D.C.*

LUIS CARLOS HERRERA MOLINA: *José Eustasio Rivera poeta de promisión*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968, pp. 262. Il libro si divide in due parti, di cui la prima è un vero e proprio studio storico-geografico-sociologico riferito alla provincia di appartenenza del poeta — assai più noto come autore de *La Vorágine*, il più classico tra i « romanzi della selva », — e la seconda studia la poesia di *Tierra de Promisión*, applicandole i procedimenti di critica testuale diffusi da Damaso Alonso. L'analisi statistica vi è messa a frutto per individuare le *palabras-tema*, che costituiscono il punto di partenza da cui l'Herrera Molina risale — in parole di Rafael Maya, premesse al volume — « allo spirito del poeta, alla sua connessione con la terra, alle peculiarità del suo temperamento ». Il risultato è senza dubbio interessante. Perché l'autore, attraverso l'analisi dei fattori vitali che sono alla base del cammino interiore e delle facoltà artistiche del poeta, ne coglie la problematica, l'intimo io le cui linee di tensione sono volte verso la luce e il sole: effetti lirici ed estetici di una spirituale sedimentazione della natura. *G.B.D.C.*

Epistolario de Rufino José Cuervo y Hugo Schuchardt, Edición, introducción y notas de Dieter Bross, Bogotá - Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, « Archivo Epistolar Colombiano, II », 1968, pp. 289. Fa seguito all'*Epistolario de Rufino José Cuervo y Emilio Teza* (Bogotá, 1965), recensito in « Ateneo Veneto », vol. 6 n. 1 (Venezia, gennaio-giugno 1968), questo secondo tomo dell'*Archivo Epistolar Colombiano* a cura dell'Istituto « Caro y Cuervo ». In esso è contenuta la corrispondenza, in buona parte inedita, che R. J. Cuervo e Hugo Schuchardt si scambiarono tra il 1882 e il 1910. Si tratta, complessivamente, delle 141 lettere conservate, delle quali 82 appartengono al linguista colombiano e 59 al linguista tedesco. Nella stringata introduzione, Dieter Bross, che ha lavorato con serietà e tenacia per un buon lustro alla raccolta e all'ordinamento del materiale, passa in rassegna, dopo aver abbozzato bio-bibliograficamente le figure dei due autori, i temi della corrispondenza — specificatamente linguistici, — l'aspetto umano della relazione epistolare e la fortuna del Cuervo in Germania. In appendice il Bross dà, infine, la traduzione delle lettere che Schuchardt scrisse in tedesco e in francese al suo interlocutore ispanico. *G.B.D.C.*

KENNETH SEIB: *James Agee: Promise and Fulfillment*. The University of Pittsburg Press, 1968, pp. 175 (collana: Critical Essays in Modern Literature). Un agile profilo critico di James Agee, il versatile scrittore americano prematuramente scomparso nel 1955, che prende in esame la sua poesia giovanile, la sua narrativa (con particolare riguardo per *A Death in the Family*, il suo romanzo migliore, tradotto in italiano col titolo *Il mito del padre*), le sue sceneggiature cinematografiche (alcune delle quali da classici della narrativa americana), nonché la sua vastissima produzione come critico cinematografico. La tesi di Kenneth Seib — implicata nel titolo stesso — è che James Agee, pur prodigo del suo fin troppo versatile talento e dispersivo nella sua attività, non rimane nell'affollato limbo degli scrittori americani « la cui promessa non si è realizzata », ma occupa una posizione di scrittore « riuscito », i cui meriti sono stati oscurati dal carattere eccentrico e « fuori tempo » del suo talento. Completano il profilo (che, al di là della tesi, vuol essere una introduzione allo scrittore) un capitolo biografico ed un'estesa ed esauriente bibliografia. *S.P.*

« Italice »: *Special Number: An Homage to Joseph G. Fucilla*, Sept. 1968. Joseph G. Fucilla lascia, dopo venticinque anni, la direzione di « Italice », la rivista della *American Association of Teachers of Italian*, e i suoi colleghi gli rendono omaggio dedicandogli un numero della loro rivista, con un profilo di V. Luciani ed una esauriente, preziosa bibliografia di J.A. Molinaro. La parabola deducibile da tale bibliografia è singolare: si direbbe che la produzione di Fucilla si sia intensificata ed abbia raggiunto i suoi risultati più significativi dopo che l'autore ha compiuto la sessantina: lo studio sullo sviluppo del tema di Icaro nella lirica italianizzante spagnola, che resta un contributo essenziale allo studio dello svolgimento dalla sensibilità rinascimentale alla barocca in Spagna, è del 1960, cioè dello stesso anno in cui escono gli *Estudios sobre el petrarquismo en España*. E in questo stesso numero di « Italice » abbiamo un'ampia recensione di un nuovo importante volume, destinato a divenire uno *standard work* per chi vorrà studiare l'immagine che dell'Italia ebbero gli statunitensi: *The teaching of Italian in the United States*. Come era giusto, dal momento che il campo principale degli studi del Fucilla è la storia delle relazioni letterarie italo-spagnole, il numero speciale contiene due studi che la riguardano: uno, incisivo, di Joseph Vinci, *The petrarchan source of Jorge Manrique's Las coplas*, in cui si indica convincentemente, come la *most direct source* delle *Coplas*, la traduzione italiana del *De remediis* del Petrarca; l'altro, di S. Garofalo, su *The moon in the poetry of Leopardi and Unamuno*. *F.M.*

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

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

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

1963

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

RECENSIONI. — R. M. ALBERÈS, *Histoire du roman moderne* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 165 - A. BOSQUET, *Verbe et vertige* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 169 - G. POULET, *Les métamorphoses du cercle* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 172 - *Configuration critique de Albert Camus: Camus devant la critique anglo-saxonne* (W. Rupolo). Pag. 175 - J. GUILLÉN, *Lenguaje y poesía* (F. Merregalli). Pag. 177 - ANDERSON IMBERT-FLORIT, *Literatura hispano-americana* (F. Merregalli). 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

E. ANAGNINE, Alcuni aspetti della civiltà italiana del Quattrocento	pag. 9
E. CACCIA, Le varianti de « La Locandiera » »	21
U. CAMPAGNOLO, Cristianesimo e Umanesimo »	33
S. CASTRO, Il tempo presente della letteratura brasiliana . . . »	45
D. CAVAIÓN, Note sul teatro di Čechov »	57
B. CINTI, Erasmismo e idee letterarie in Cristóbal de Castillejo . »	65
F. COLETTI, Nascita del D'Annunzio francese - I « Sonnets cisalpins » »	81
G. MASTRANGELO LATINI, Sul « Diccionario 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^e 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^e 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 CESARE, Alfonso Reyes « Americanista »	» 29
S. LEONE, Konstantin Michajlovič Fofanov, poeta	» 49
L. P. MISHRA, Il concetto di religione e moralità nei primi romanzi hindi	» 57
S. PEROSA, Riproposta dei « metafisici »	» 65
M. PILLON, E. A. Boratynskij	» 81
M. PINNA, Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di <i>Ciro di Pers</i>	» 105
A. RIGHETTI, Le due versioni spenseriane della canzone CCCXXIII del Petrarca	» 115
V. STRIKA, Problemi femminili attuali in commedie di Tawfiq Al-Ḥakīm	» 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.

Ricordo di Benvenuto Cellini (S. Baldi). Bibliografia di B. Cellini . . . pag. 149

Pubblicazioni ricevute » 153

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1964, compilato, con il contributo del C.N.R., da Maria Camilla Bianchini - (*Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate.* 159 - *Repertorio alfabetico.* 161 - *Indice dei soggetti.* 225) . . . pag. 157

SOMMARI dei numeri precedenti degli « *Annali di Ca' Foscari* » . . . » 233

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

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

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

Ricordo di Mario 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

1968

— 1 —

E. BERNARDI, Friedrich Dürrenmatt: dal grottesco alla drammaturgia del caso	pag. 1
B. CINTI, Influenza di M. Hernández nella lirica spagnola	» 71
G. GIRAUDO, 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

1968

— 2 —

E. CARAMASCHI, A propos de la bataille réaliste et de l'impressionnisme des Goncourt	pag. 1
U. MURSA, 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</i> 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 - (<i>Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate e corrispondenti sigle.</i> 133 - <i>Repertorio alfabetico.</i> 135 - <i>Indice dei soggetti.</i> 173).	
pag. 131	
 <i>SOMMARI</i> dei numeri precedenti degli « <i>Annali di Ca' Foscari</i> » . . . »	
179	

EDIZIONI MURSIA
ESTRATTO DAL CATALOGO

BIBLIOTECA DI CLASSICI STRANIERI

Volume in 16° (13 × 20) stampati su carta vergata fabbricata appositamente, in broccatura.

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
<i>Troilus and Criseyde</i>
A cura di A. GUIDI. | ★ TH. HARDY
<i>Life's Little Ironies</i>
A cura di R. LO SCHIAVO. |
| ★ J. CONRAD
<i>Typhoon</i>
A cura di U. MURSIA. | ★ W. IRVING
<i>Sketches and Tales</i>
A cura di S. PEROSA. |
| ★ J. CONRAD
<i>The Sisters</i>
A cura di U. MURSIA. | J. KEATS
<i>Selected Poems</i>
A cura di A. GUIDI. |
| CH. DICKENS
<i>Sketches by Boz</i>
A cura di F. ROTA. | ★ R. KIPLING
<i>Just So Stories</i>
A cura di P. DE LOGU. |
| E. DICKINSON
<i>Selected Poems and Letters</i>
A cura di E. ZOLLA. | CH. LAMB
<i>Essays of Elia</i>
A cura di M. PRAZ. |
| ★ T. S. ELIOT
<i>Murder in the Cathedral</i>
A cura di S. ROSATI. | H. MELVILLE
<i>Billy Budd, Sailor</i>
A cura di R. BIANCHI. |
| ★ W. FAULKNER
<i>Ambuscade - Spotted Horses</i>
A cura di N. D'AGOSTINO. | A. POPE
<i>The Rape of the Lock</i>
A cura di G. PELLEGRINI. |
| ★ F. S. FITZGERALD
<i>Selected Stories</i>
A cura di TODESCHINI LALLI | W. SHAKESPEARE
<i>Hamlet</i>
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.

★ H. G. WELLES
Selected Stories
A cura di P. FERRARA

SEZIONE TEDESCA

Diretta da Ladislao Mittner

★ B. BRECHT
Die Ausnahme und die Regel
Das Verhör des Lukullus
A cura di P. CORAZZA.

C. BRENTANO
Aus des Dichters Märchen
A cura di B. TECCHI.

W. GOETHE
Egmont
A cura di E. BURICH.

F. CRILLPARZER
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.

★ C. VON LE FORT
Gelöschte Kerzen
A cura di D. BURICH VALENTI.

★ E. WIECHERT
Hirtennovelle
A cura di E. POCAR.

SEZIONE FRANCESE

Diretta da Giovanni Macchia

G. FLAUBERT
Trois contes
A cura di C. CORDIÉ.

A. R. LESAGE
Turcaret
A cura di M. SPAZIANI.

G. DE MAUPASSANT
Pierre et Jean
A cura di C. PELLEGRINI

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.

SEZIONE SPAGNOLA

Diretta da Franco Meregalli

F. LOPE DE VEGA
El caballero de Olmedo
A cura di G. MANCINI.

T. DE MOLINA
La prudencia en la mujer
A cura di C. SAMONÀ.

Romances Viejos
A cura di F. MEREGALLI.

P. NERUDA
Antología poética
A cura di G. BELLINI.

IN PREPARAZIONE OPERE DI:
Cervantes, Feijoo,
★ García Lorca.

SEZIONE RUSSA

Diretta da Eridano Bazzarelli

F. TJUTČEV
Stichotvorenija
A cura di E. BAZZARELLI.

CIVILTÀ LETTERARIA DEL NOVECENTO

È una collana che intende individuare, discutere e documentare le figure, i problemi e i movimenti ideologici 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

FRANCESCO LAZZARI
Saint-Exupéry

PIERRETTE RENARD
George Bernanos

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 MARENCO 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

CONRADIANA

EDMUND A. BOJARSKI
General Editor

MCMURRY COLLEGE
Abilene, Texas 79605

A journal devoted to the life and work of Joseph Conrad. CONRADIANA has National Editors in Australia, Belgium, Brazil, Canada, Denmark, England, France, Germany, Holland, Hungary, India, Indonesia, Israel, Italy, Japan, Malawi, Mexico, New Zealand, the Philippines, Poland, South Africa, Switzerland, Turkey, the U.S., the U.S.S.R., and Yugoslavia. Serving as Regional and Specialized Editors are scholars at Auburn, Central Washington State, Hawaii, Maryland, McMurry, N.Y.U., Northern Illinois, South Carolina, S.U.C., New Paltz, N.Y., and Western Maryland.

Among the contributors to the first volume were Ted E. Boyle, James T. Farrell, Adam Gillon, Paul Kirschner, Ludwik Krzyzanowski, Frederick P.W. McDowell, Masamichi Mizushima, Zdzislaw Najder, Dale B.J. Randall, William Bysshe Stein, and Wit Tarnawski. Included in the second volume will be the work of many such well known Conradists as Eloises Knapp Hay, Norman Sherry, and Ivo Vidan as well as various abstracts, annotated, current and specialized bibliographies, appreciations, auction news and results, bibliophilistic and biographical materials, criticism of all complexions, explications, interviews, letters, lists of theses and dissertations accepted, literary and publishing histories, manuscript and typescript acquisitions, availabilities, and locations, parodies, poetry, photograph locations and ownership, queries, reminiscences, reports of adaptations for opera, radio, screen, stage, television and other media, reprints, research grants and progress reports, reviews, review articles, satires, special studies, and translations. The selection of material available will be wide enough to provide something of interest to the scholar and the general reader of Conrad alike.

The annual subscription fee for the three issues (September, February, and May) of \$ 4.00 may be paid in any currency, but international money orders are preferred for subscriptions outside the United States and Canada.

Finito di stampare
nel 1970
per conto di U. Mursia & C.
da « La Varesina Grafica »
Azzate (Varese)