

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



S O M M A R I O

E. CACCIA, Situazioni per la narrativa italiana dal dopoguerra ad oggi	pag. 3
G. CACCIAVILLANI, Ideologia del poemetto in prosa »	29
S. CRO, Borges y la cultura hispánica »	49
A. EULALIO, <i>Esau e Jacó</i> di Machado de Assis: narratore e personaggi davanti allo specchio »	59
A. FLAKER, K reoprosu o russkom avangarde »	85
P. FUSSELL, A new Look at English augustan Poetry »	99
E. GUIDORIZZI, La sensibilità critica contemporanea e l'elegia: l'esempio intorno al <i>Giardino dei Finzi-Contini</i> »	113
D. HEINEY, Melville, Bellow and the Innocence of Man »	135
W. KOHLSCHMIDT, Kranz, wehendes haar, gefüllter becher »	147
G. LEPSCHY, Rassegna generativa »	161
F. MEREGALLI, La literatura española en Italia en el siglo XVII »	173
L. MITTNER, Fischart. Approssimazioni e anticipazioni »	187
G. NICOLETTI, Prosopopea del <i>Mauvais Maître</i> (J.-J. Rousseau) »	201
L. OMACINI, Quelques remarques sur le style des romans de Mme de Staël, d'après la presse de l'époque (1802-1808) »	213
A. RIGHETTI, Il padre negato - Lettura delle due versioni pubblicate di <i>The Sisters</i> di J. Joyce »	239
V. STRADA, Gor'kij, Gogol', l'intelligencija »	265
P. VIALLENEIX, Le paysage Verlainien »	279

NOTE E RASSEGNE. — G. BECK, *Neuere tendenzen der Thomas-Mann-Forschung*. Pag. 291 - G. CAMBON, *Raul Salinas: una nuova voce della poesia americana*. Pag. 299 - J. PECK, « *Cleave to the Abstract of this Blossoming* »: *The Paintings and Drawings of Wyndham Lewis*. Pag. 305 - S. PEROSA, *Fitzgeraldiana*. Pag. 313.

(continua in terza di copertina)

La rivista compie dieci anni. Nata per l'entusiasmo di pochi, si è andata gradualmente affermando — pensiamo di poter dire — grazie all'autorevolezza e alla varietà dei collaboratori, al disinteressato lavoro della Redazione, allo slancio e alla guida del suo primo direttore, Franco Meregalli.

Dal 1968 esce con periodicità semestrale; dal 1970, ai due numeri annuali della sezione occidentale, si è affiancato un terzo numero che raccoglie i contributi riguardanti le lingue e letterature orientali. Ogni anno si pubblica quel Repertorio Bibliografico degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia, che si rivela strumento utilissimo di informazione e verifica. A loro volta, gli « Annali di Ca' Foscari » figurano e sono segnalati nei più aggiornati repertori bibliografici anche stranieri.

Secondo lo spirito e la natura della rivista, per celebrarne il decennale si pubblica questo numero speciale (che raggruppa il primo ed il secondo numero dell'annata 1971), per il quale è stata chiesta la collaborazione di noti ed autorevoli studiosi stranieri. I loro contributi appaiono, nella lingua originale, accanto a quelli, particolarmente vari e numerosi, degli studiosi cafoscarini: gli uni e gli altri sentiamo qui di dover ringraziare.

E sembra significativo che ai contributi di Maestri ormai affermati e riconosciuti in Italia e all'estero si affianchino, come avviene nelle pagine che seguono, le voci di tanti altri — giovani, o addirittura giovanissimi — che operano nella Facoltà e dai quali dipende l'avvenire stesso della rivista, in forme di collaborazione che ci auguriamo sempre più strette e feconde.

S. P.

SITUAZIONI PER LA NARRATIVA ITALIANA DAL DOPOGUERRA AD OGGI

Delimitiamo, anzi tutto, l'area del discorso, sul piano semantico prima, poi su quello storico: perché sincronia e diacronia, la forma e la storia, sono le due polarità fondamentali anche dell'operare critico. Così dirò subito che per narrativa intendo il complesso di quei componimenti in prosa che comprendono il romanzo, ove si suole affrontare una vicenda di un certo sviluppo, il racconto, che è un romanzo piú breve ove di un fatto si definiscono origini, evoluzione, vicende, la novella ove, con un certo taglio, si pone a fuoco un momento emblematico della vita (ma si dovrà ricordare che tutta l'arte, romanzo, novella, racconto che sia, e anche oltre la narrativa, oltre il genere nostro, è sempre emblematica, come è emblematico ogni segno). Definizioni generiche, come si vede, ma che hanno sopra tutto lo scopo di allontanare ogni accezione semantica piú ristretta legata a tesi parziali, quali quelle che chiedono al romanzo un impegno ideologico rispetto al semplice problema narrativo del racconto, o al racconto stesso una struttura aperta diversa dalla struttura chiusa della novella.

È dato di fatto che la vitalità del romanzo nel tempo (e si pensi alla sua fortuna e importanza nell'arco dal '500 ad oggi) è legata alla sua stessa corposità, come la sequoia rispetto alla pianta di rose, mentre la novella deve la sua fortuna nel tempo alla sua agilità, tralcio di sempreverde rispetto al grosso sambuco. E pure le cose non sono così semplici come sembrerebbe, per l'interscambio frequente dei valori e dei termini. Così il termine « racconto » è caro alla nostra civiltà per quanto di realistico sembra comporti rispetto a quel tanto di fantastico cui ci pare si leghi il termine « novella »; ma nella stagione impressionista la novella poteva chiamarsi « bozzetto », e nella letteratura anglosassone il racconto potrà dirsi « short story » e potrà passare la propria etichetta, in clima di suggestioni culturali d'oltralpe, anche al racconto italiano. Né, specie ai nostri giorni, sono mancati i compromessi, la nascita del così detto « racconto lungo » o del così detto « racconto breve », e quella del « romanzo breve »; mentre in passato « novella » e « racconto » ebbero a volte tra loro un significato interscambiabile.

Indicazioni codificate secondo il tempo, adunque; in realtà, esiste soltanto il testo «narrato», e artisticamente, cioè in un linguaggio prosastico, non segnato da incisive o chiuse cadenze ritmiche, e in modo da suscitare quella commozione estetica senza la quale non esiste arte. In poche parole, esiste soltanto la narrativa. A questa narrativa possiamo dare parecchie etichette distintive: l'etichetta «romanzo» si presenta da quattro secoli con sole varianti interne (psicologico, storico, sociale ecc.), l'etichetta «novella» nello stesso periodo ha presentato invece varianti esterne significative anche se non, di per sé, snaturanti.

Accanto al campo semantico che già con queste larghissime indicazioni offre un materiale pressoché immenso, è necessario indicare il campo storico che in quel materiale impone le scelte in relazione al principio o ai principi adottati. È vero che la scelta implica un giudizio, perché il documento puro non fa alcuna storia, e che proprio dopo la frequentazione della letteratura contemporanea tali termini, «scelta», «giudizio», «principio», risultano sempre sul banco degli imputati; ma è anche vero che lo storico comprende le ragioni — sempre contingenti — del rifiuto della storia, non se ne meraviglia affatto, non cade nel trabocchetto in cui cadono gli sprovveduti, e per questo non rinuncia a scelte e giudizi, che considera soltanto operazioni insopprimibili e costitutive di ogni atto vitale, dalla fisiologica scelta del cibo (quello che fa bene e non quello che fa male) alla non meno fisiologica, anche se mentale, scelta del libro da leggere (quello che devo, o quello che credo mi piacerà).

I piani possibili per questa scelta, secondo la quale analizzare romanzi e novelle e racconti in un certo arco di tempo, sono molti. Vi è il piano cronologico (la data di pubblicazione dell'opera; ma di recente ha avuto successo, attraverso suggestioni diltheyane, il discorso sulle generazioni, basato sulla data di nascita dell'autore, e si è parlato così di quarta generazione, di generazione di mezzo, ecc.: ingenuo funzionalismo); vi è il piano formalistico (tecnica, strutture, linguaggio narrativo), quello tematico (letteratura sulla resistenza, letteratura di guerra, di impegno sociale, di memoria, letteratura regionale, letteratura del terrore e così via) e quello stilistico (l'uso del dialogo ecc.); vi è il piano puramente valutativo e impressionistico (i testi che giudico di più alta poesia, o anche quelli di maggior successo tra il pubblico: due fatti che, per coincidere, a volte, richiedono tempo); vi è il piano storico-culturale (scuole letterarie, tendenze, correnti, in cui si iscrive la libera personalità dei singoli autori), e infine vi è il piano strettamente autobiografico (gli autori, anzi tutto, e fors'anche raccolti in ordine alfabetico). Il piano di ricerca può anche essere utilmente incrociato con un altro piano: è noto ad esempio che Albérès è giunto ad ottimi risultati coordinando il piano tematico e quello cronologico.

Secondo il piano di scelta, si delinea una diversa carta geografica, ed è

noto che una carta tracciata sulle coordinate dell'espressività linguistica porrà come capoluogo Gadda (non per nulla la battuta non è mia ma di Contini, «Gadda, un capoluogo»), una tracciata sulle coordinate della fortuna anche all'estero potrà porre tra le capitali un Malaparte, che non verrebbe sempre segnato nella carta culturale-artistica dei padri della patria, dove un vistoso circoletto rosso segnerebbe invece il nome di Moravia («Moravia, cioè nostro padre»: e anche questa battuta non è mia, carica com'è di geniale veleno, è di Arbasino). Gli esempi potrebbero continuare all'infinito su quei circa quattrocento nomi e su quei tremila romanzi circa che costituiscono il patrimonio più consistente della narrativa d'oggi. Noi preferiamo scegliere il piano di una cultura intesa nel significato che ad essa attribuiscono le recenti fortune dell'antropologia strutturale, cioè intesa non soltanto come storia di poetiche e di dottrine e di ideologie, ma anche come storia di gusti, di mentalità, di problemi, riflesso della civiltà di un popolo, in cui confluiscono tutte le componenti essenziali, da quelle economiche a quelle etiche, da quelle politiche e filosofiche a quelle estetiche e di costume: quel piano sulla cui «humus» fiorisce il fiore iridato dell'arte.

Naturalmente, la carta così tracciata sarà quanto mai approssimativa sia per la poca estensione che vi potranno avere autori anche grandi, sia per la insufficienza dei dati in mio possesso, della cui lacunosità sono responsabile, e dei dati non ancora forniti dalla storia all'interpretazione del mondo contemporaneo, della cui mancanza sono ovviamente non responsabile. Ma questo fatto non è grave di per sé, perché ogni conoscenza, per difetto e per approssimazione, procede per processi di inferenza e di probabilità: persino nel campo scientifico in cui la relativa completezza e staticità dei dati rende estremamente più solida qualsiasi ricerca, rispetto alla complessità, alla incertezza e alla varietà dei fatti spirituali e alla loro ininterrotta creatività. La carta è approssimativa, ma è pur sempre una carta, con qualche luogo inedito, e risponde ad un processo critico che, se è un modo di conoscenza del reale, tenta pur sempre di far collimare la relatività e la soggettività del giudizio con l'oggettività del fatto accaduto o di quanto accade durante l'operazione critica stessa. Approssimazione intrinseca dunque ad ogni atto di conoscenza subito sostituibile con altri testi sulla linea storicistica dei successivi interventi, ma, come ogni atto di conoscenza, intoccabile di per sé, fatto della vita che non può divenire non fatto. Con parole più semplici, si tratta sempre di una testimonianza, per limitata che sia.

Queste, le credenziali metodologiche. Veniamo ora alla carta geografica.

A chi tenti una inquadratura della narrativa italiana degli ultimi decenni compaiono con una certa nitidezza due periodi diversi: un primo periodo, *grosso modo* tra il 1945 e il 1960, che si può etichettare sotto il termine «realtà», il secondo dominato dalle manifestazioni di una cultura di ricerca

non tanto feconda di nuove proposte quanto di riproposte, ripresentate in tensione nuova e con il pieno impegno di far cosa nuova. In altre parole, un periodo di realismo e un periodo ancora di avanguardia, i cui fiori sono sopra tutto di serra. Internamente a queste due massicce tendenze, esistono poi le varie fasi particolari, di cui diremo: il decennio tra il '50 e il '60 ad esempio è terra di nessuno tra realismo e avanguardie che, contrastandosi e influenzandosi, vi convivono. Anzi, la simbiosi è di tutto il periodo.

Il realismo dopo il 1945 non fu solo una esperienza letteraria, dobbiamo subito denunciarlo. Fu un moto di fede nato da una esperienza ed una atmosfera storica, quelle atmosfere che, per l'appunto, a volte, fanno la storia: questa fu la caratteristica o, se si voglia, lo spunto vitale.

A monte, è vero, era in Italia una tradizione culturale fortemente realistica; era la dialettica del rapporto tra reale e irrazionale che caratterizza tutta la civiltà del nostro secolo, e che per noi significava la coesistenza della poesia di Saba con quella di Quasimodo, o il recupero in anni di calligrafismo del realismo americano, o la pubblicazione, poco dopo *Oboe sommerso*, di un libro come *Tre operai*; era la persistente forza di ritorni illuministici (la costanza della ragione, come direbbe Pratolini), la linfa generosa del romanticismo realistico lombardo e dell'inesauribile Manzoni, la riscoperta del Verga e del naturalismo, con Vittorini che nel 1930 recensisce Svevo.

È anche vero che ad avvantaggiare una corrente realistica, e quindi razionalistica, e, all'apparenza almeno, materialistica, non più a monte dunque ma a fianco, stava una situazione politica per la quale uno dei due vincitori poteva proporre una *Weltanschauung* coerente e compatta come quella del marxismo che gli italiani, aiutati dall'intelligente politica della svolta di Salerno, sul terreno culturale riscoprivano soltanto allora attraverso le suggestive presenze di un Gramsci prima e di un Lukács poi. Su questo avvio, avveniva anche la scoperta di tutta una cultura italiana rimasta soffocata o ignota, Cattaneo e Pisacane, Ferrari e Tenca, Labriola, Salvemini, Gobetti. Per la stessa situazione tuttavia, sconfitta la boria di strapaese e l'autarchia imposta anche nella cultura, iniziavano massicce importazioni ideologiche dell'altro vincitore, e al marxismo si affiancava così certo pragmatismo di impronta tipicamente anglosassone che a casa nostra si era sempre trovato a suo agio.

È vero inoltre che l'abolizione di una censura pronta ad impedire parole diverse da quelle imposte dalle direttive di partito e gabbata soltanto dalla allusione simbolica favoriva ora il ricorso diretto al reale, a dire finalmente quella che sembrava la verità, qual si fosse. A questo si aggiungeva un fatto costante, che il gusto muta con il mutar di stagione, e che gli italiani avvertirono il bisogno di reagire ad una cultura formalistica la quale nell'ermetismo, di scarsa e anzi risibile fortuna presso le classi popolari ora protagoniste del nuovo corso storico, aveva avuto le sue manifestazioni vistose.

Ma è vero sopra tutto che il realismo era imposto dalla tragicità della

situazione. Le sottili sofisticazioni dell'intelletto risultano impossibili quando la tragedia e la morte sono passate di recente, e sopravvivere significa far conti esatti, scegliere ciò che serve da ciò che non serve, ciò che salva da ciò che non salva, sapendo che una scelta sbagliata comporta la fine, e non tanto per la nazione quanto per il singolo. Questi erano suppergiù i modi di pensare istintivi, al primo passar della bufera. Gli spiriti più acuti, anche tra i fascisti stessi, riflettevano sulle scelte sbagliate che si erano compiute e che ad essi apparivano non colpa di un uomo o di un regime soltanto ma di tutta una mentalità e una classe dirigente, scelte cui ora rispondevano le rovine delle città, le migliaia di prigionieri in Africa e le migliaia di morti in Russia, e il tracollo della moneta, e la fame e gli incubi sopportati e le terre italiane perdute alla madrepatria. Proprio queste scelte, paurosamente errate dal 1935 in poi, ma tutte riconducibili sia a un idealismo che aveva disprezzato il reale (lo stesso idealismo italiano, che pure ha annoverato figure altissime come quella di un Croce, è tanto diverso dall'idealismo scientifico di un Cassirer, ad esempio) sia a un materiale umano di bassa lega che sapeva strumentalizzare ogni situazione per i propri egoismi, avevano causato la tragedia di una guerra inutile e perduta, e del quotidiano inutile sacrificio di sangue, di sofferenza, di vita.

Non tutti giungevano a queste considerazioni di tipo storico, né tutti avrebbero voluto giungere ad esse, anche e specialmente coloro che, avendo abbracciato la causa dell'antifascismo, quegli errori avevano in un primo tempo intuito e stigmatizzato a volte ma, a volte, anche, sollecitato felicitandosene. Tutti però avvertivano che gli *slogans* estetizzanti avevan dato gravi e pericolose illusioni. Era entusiasmante dire « Molti nemici molto onore »: ma ad ogni nuova dichiarazione di guerra contro nazioni o vinte come la Francia o imbelli come la Grecia avevamo in realtà cresciuto nemici e disonore. La civiltà della parola, sulla quale la nostra cultura aveva avanzato le sue proposte più suggestive nell'arco tra le due guerre, aveva offerto a volte strumenti di menzogna. Non mancava chi, davanti agli esiti della guerra, gridava al sabotaggio e al tradimento: invece, si scontava il vero e unico pieno tradimento, quello della parola, delle promesse non mantenute, dei bluff, delle millanterie care ai responsabili in alto e, in basso, anche ai gerarchetti di provincia. Ora si poteva credere solo nei fatti. E ai fatti e alla loro realtà si guardò con spirito nuovo, sano, entusiastico, pioneristico, con quel senso di sollievo e con quella fiducia nel rinnovamento della vita e della storia che è facile dopo una guerra e che allora fu ben definito, anche in una felice raccolta di saggi, « Lo spirito del '45 ».

Le conseguenze di questa reazione, tipica di un corpo sociale ancora sanissimo ad onta delle molte e gravi ferite, si videro ben presto: ritornarono fervide di lavoro le distese vaste e desolate dei cantieri distrutti, con soluzioni tecniche di estrema intelligenza che ci furono invidiate anche all'estero, risorsero le abitazioni, nacquero e rinacquero i grandi complessi industriali

ormai su dimensione almeno europea, sugli schermi di tutto il mondo comparvero i film del neorealismo italiano. Del neorealismo, appunto: perché il realismo di quella stagione senza dubbio positiva si esprime anche in arte, e si chiamò neorealismo, e fu positivo, ma soltanto in alcune sue manifestazioni, come, per l'appunto, la narrativa cinematografica. Uno stato d'animo più che una scuola, dettato da un'esigenza di rinnovamento mentale e morale, si è ben detto. Ma è quello stato d'animo da cui può nascere tutto un periodo storico (da uno stato d'animo generalizzato, e non solo da ragioni economiche come ci conferma Chabod, era nato lo stesso fascismo) e da cui può nascere anche tutta una narrativa e tutta un'opera d'arte.

Ora, per parlare di realismo nell'arte, non è opportuno rifare un discorso ormai fatto e con attestazioni celebri (da Tolstoj a Gramsci, da Auerbach a Lukács, da Della Volpe a Scalia a Chiarini) ma è necessario liberarsi ancora dall'equivoco in cui cadono molti dei non addetti ai lavori, i quali sostengono che un'arte fantastica non è realistica, o che la realtà in arte deve essere trasfigurata dalla fantasia, o che la fantasia equivale all'oraziano sogno di un egro se non è, nell'arte, alimentata dalla realtà. Discorso inutile, perché ovvio: realtà e fantasia coesistono nell'arte, la quale è solo un momento dello spirito, e non è un fatto oggettivo, è una risposta emozionale (anzi, con linguaggio tecnico, estetica), sempre soggettiva, a certe stimolazioni oggettive, e quindi rivela facilmente le componenti, soggettive e oggettive, fantasia e realtà, di cui si alimenta. Su un piano di critica genetica questo discorso deve ritenersi scontato. Ma vi è anche il piano morfologico, ed è su questo che si può rintracciare una distinzione utile. Così, si potrà intendere per arte realista ogni arte che voglia essere anche documento della realtà e che voglia trascrivere nel segno la realtà, per arte neorealista l'arte di un preciso nostro periodo storico, arte che volle documentare la realtà ma anche con il fine di migliorarla, di servire una precisa causa a volte strettamente politica, a volte più vastamente umana, a volte con entrambe le condizioni, un'arte insomma con un fine preciso (e si noti che la distinzione di realismo come metodo e di realismo come tendenza è già di Salinari). L'arte realista è di ogni tempo. È documento della realtà che troviamo già in Dante e Boccaccio; che ricorre ad altri sussidi, sì che un'arte allegorica può essere realistica, un'arte simbolica può essere realistica, l'io narrante diverso dall'io esperiente, l'autore che si stacca dal personaggio, può essere proprio di un'arte realistica: già Brecht ha insegnato la complessità di questo realismo. Non realista (realistica al più), sarà l'arte che, sfruttando i doni di creatività dello spirito, non miri a documentare la realtà, o a informare sulla realtà per modificarla in meglio, ma soltanto a divertire (si prenda pure la parola in senso strettamente etimologico), a far vivere lo spirito nella gioia di se stesso, nella felicità della conoscenza di se stesso e della effettuazione di se stesso: che è pure una condizione dell'arte, ma che nell'arte non realista diviene non solo condizione, anche

fine. In tal caso, la piú minuta e alla apparenza fedele delle riproduzioni non è che parnassianesimo, edonismo, evasione, il frutto di estetiche sostitutive: ed era la situazione tipica di certa arte non realista precedente la seconda guerra mondiale, cui per l'appunto volle reagire il neorealismo italiano. Come in tutti i fatti storici, anche in questo caso il fattore reattivo da cui nasce il neorealismo non è però, nella vita del neorealismo, il suo elemento costitutivo piú importante o che lo qualifica meglio.

Ma importa qui chiarire un primo concetto e una prima terminologia: il neorealismo di cui si è detto (contenuti democratici, sociali e storici, non piú aristocratici, psicologici e esistenziali, con il trionfo della narrativa e del linguaggio parlato, anche dialettale) non è per noi che una fase polemica tra il 1945 e il 1950 di una tendenza piú complessa al realismo che dal 1945 si è particolarmente intensificata per giungere al suo culmine nel quinquennio, ma per esercitare le sue suggestioni anche dopo, e sino ai giorni nostri, condizionando fortemente, in un senso o nell'altro, la cultura italiana, e di riflesso la letteratura, anche se gli irrealisti di ieri, imboscati alla macchia, erano sempre vivi e vitali e pronti ad assalire e a lanciare la freccia del Parto. Per questo motivo il realismo inteso in questo senso piú vasto non fu mai messo a fuoco perfettamente, in certe zone culturali fu persino ignorato o ebbe pessima stampa. E pure esistette, fu fatto della cultura e della storia. Si prenda, ad esempio, il campo se si voglia marginale (ma non tanto) della critica. Nessuno, tra le correnti facilmente individuabili (marxista, fenomenologica, storicista, filologica, ecc.) ha mai parlato di una corrente di realismo cristiano: pure, chi farà la storia negli anni futuri vedrà in una vasta zona della critica italiana dal Bosco al Marazzan al Branca di *Boccaccio medievale*, esistere un realismo di questo tipo che, pur ispirato alle leggi e alla vita dello spirito, non ne esclude affatto il discorso realistico e quindi il discorso storico derivante da esso. Anch'io al mistero oltre la vita so trovare soltanto una risposta cristiana mentre nella vita mi serve la risposta realistica, e considero l'educazione all'irrazionale, comunemente praticata, un delitto sociale dei nostri tempi, Naturalmente, so benissimo che una corrente di questo genere non può avere fortuna ai nostri giorni, dato che il realismo cristiano ha avversari su due fronti e sostegni equivoci: e le mie stesse indicazioni potrebbero benissimo suscitare le proteste dei nominati.

Realismo adunque, e in una prima fase neorealismo. Ma il neorealismo nasceva condizionato da due pesanti ipoteche storiche. La poco felice contingenza di una nazione prostrata che era nelle condizioni piú adatte per divenire colonia culturale dei vincitori (e le conseguenze se ne ebbero immediatamente con la immissione massiccia nella lingua di termini stranieri, o perché gli stranieri con la parola ci davano anche l'oggetto che noi non avevamo, ed era il caso meno grave, o perché, ed era il caso piú grave, veramente emblematico, noi stessi sostituivamo la nostra parola con quella straniera, per mostrare di essere a passo con i tempi). In secondo luogo, la ancor con-

dizionante presenza di un passato culturale che non si poteva cancellare di colpo in quegli operatori artistici che se ne erano alimentati, passato al quale pur dovevamo alte pagine d'arte, e nella poesia e nella prosa, e che non trovava la sostituzione nel nuovo gusto e nella nuova tendenza perché e questo gusto e questa tendenza erano più un atto di volontà che una coerenza del pensiero, disposizione d'animo e *forma mentis*, non corrente e non costume, indirizzo etico-politico più che consapevole chiarezza e intelligenza di fatti estetici. Perciò il realismo fu neorealismo, e fu da una parte compromesso dell'industria culturale, e sviluppando il tema di una rinata libertà del costume e dell'espressione giunse ai limiti della pornografia dopo aver largamente frequentato le zone di una gratuita volgarità, anche per ragioni di cassetta. Dall'altra, si calò negli stampi di una facile e qualunquistica denuncia, ripetendo certi moduli del realismo borghese e naturalistico di un tempo; dall'altra ancora, tese a divenire, per ragioni di precisa contingenza politica, realismo socialista, quel realismo in altre parole per il quale, secondo la linea di tendenza della storia indicata dal marxismo, nella classe operaia è il vero soggetto valido di una rappresentazione artistica, e l'arte serve al partito: che era, per alcuni, una fede, per altri un altro modo di essere *à la page*.

Ancora, il neorealismo volle aprirsi subito alla cultura europea dopo le chiusure della politica autarchica e dopo le sbornie di strapaese, e pure per ragioni di un nazionalismo diverso da quello di un tempo ma sempre nazionalismo, a dire il vero, non fu se non in parte sensibile ai problemi di tecnica narrativa che nella cultura europea avevano avuto largo posto e che sarebbero serviti anche da noi a togliere molto vecchiume. Vennero perciò considerati come esempio di audacia i *flash-back* di Vittorini in *Uomini e no* o l'uso e l'abuso del secco dialogo alla maniera di Hemingway, e pochi autori italiani si affannarono per giungere alla distruzione del narratore attraverso forme autoironizzanti, e pochi pensarono a cogliere le sezioni temporali del *time-shift*, e la tecnica narrativa della segmentazione fu, un poco alla buona, confusa con la tecnica del frammentismo di tradizione vociana.

In conclusione, il neorealismo si trovò ben presto nelle situazioni anti-storiche e anticulturali delle grandi fasi di trapasso, quando si inizia dal grado zero perché non si sa usare di una tradizione, ed è allora come se non si sapesse o si potesse leggere: situazione piuttosto penosa per chi voglia avviare un discorso culturale, tanto più se non ha neppure la capacità di rendersene conto.

Ad ogni modo, situazioni di questo tipo e giunte a tal limite furono piuttosto rare, e non mancarono nemmeno nelle esemplari prove della vicenda cinematografica dove, accanto al bel film *Ladri di biciclette*, nato da un testo di Bartolini rielaborato da Zavattini, si ebbe un brutto film come *Amore in città*, nato sul testo di un autore non meno letterario ma tanto estroso e discontinuo negli esiti come Zavattini stesso, neorealista a suo modo. Invece, sarà più opportuno osservare che tra la zona estrema di un neorealismo

infelice e quella di un felicissimo realismo si mosse tanta produzione narrativa di quegli anni, con episodi significativi che possono indicare spostamenti di confine, come quando Dessì diede nel 1955 una nuova stesura al suo romanzo *I passeri* già uscito nel 1953, e ne tolse le false escrescenze neorealistiche per accentuarne il rilievo morale, o come quando Carlo Salinari salutò nel *Metello* di Pratolini il passaggio dalla stagione neorealistica alla stagione realistica: che era in critica un esempio di realismo generoso ma improfetico, e sarà lo stesso Salinari a farne chiara denuncia già nel titolo del suo saggio successivo *Preludio e fine del realismo in Italia* (un saggio tutto da leggere pel nostro tema).

A dir meglio, lo studioso dei fatti letterari non trova difficile identificare in quel periodo alcune zone più compatte, che fanno strato culturale. Tra il 1945 e il 1947 è un neorealismo di passione, paesano più che provinciale, etico, con i testi narrativi di Micheli e di Seborga, neorealismo paesano che si approfondisce culturalmente sui testi di Gramsci e che può dare anche denunce valide e cospicue come nei libri di Dolci (ma successivi al periodo) o nel personalissimo volume di Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*.

Segue una seconda fase più matura, tra il 1948 e il 1950, con opere varie, dai racconti di Calvino (*Ultimo viene il corvo*) all'*Agnese va a morire* della Viganò, alle pagine di Angelo del Boca o a quelle di Domenico Rea in *Spaccanapoli* sino al romanzo-limite di Arfelli, *I superflui*.

Una terza fase infine va dal 1951 agli anni successivi sino a quello spartiacque del 1960 che stacca questo tempo dalla fase seguente, durante la quale si compie lo sviluppo e l'esaurimento dei temi neorealistici, o si tramandano in eredità ad altre tendenze, ad esempio alla cosiddetta letteratura industriale: quando «Il Menabò» imposta questo problema, nel 1961, una nuova stagione è già avviata per la narrativa italiana. Questa fase, tuttavia, sarà fase di epigoni (Pirro e Franciosa, Croci e Celletti) e di sorprendenti recuperi (*Metello* è composto nel 1952, e Pasolini sperimenta programmaticamente il neorealismo solo dopo il 1955). È la più impura e la più ricca.

Ma di là dalle fasi del neorealismo e sino alle zone del migliore realismo qui marcate con una periodizzazione indicativa, non rigida, come segno, non oggetto, questa produzione letteraria rivela caratteristiche costanti: il predominio della narrativa sulla lirica, secondo un'esigenza già di marca naturalistica che aveva suscitato gli sdegni carducciani; la tentata abolizione del mito della memoria poetica, sul quale si erano intessute alcune tra le pagine più suggestive della precedente stagione, e che ancora tuttavia ritornerà nelle pagine più impensate, da Pavese a Dessì; il gusto dell'eccezionalità che tende a dare alla storia una dimensione epica, al fatto anche più insignificante un valore mitico, alla vicenda d'amore l'esclusiva componente dell'erotismo; ancora, l'esigenza di assoluta comunicatività che si lega, per il contenuto, ad un populismo piuttosto velleitario, come era nella buona tradizione italiana, e per la forma a una scarsa cura del problema linguistico, come era pure di

tradizione nostra, dagli illuministi ai romantici; infine, un impegno culturale che non era nuovo se già lo denunciavano i critici del primo Novecento nelle prove di quegli sperimentalismi, ma che si presentava ad ogni modo con una tensione rinnovata sopra tutto per la volontà di una dimensione diversa, assai piú aperta in senso sociale, e con precisi intenti pedagogici quindi. Questo, per l'aspetto positivo. Per l'aspetto negativo, retorica, luoghi comuni, sfoghi ingenui, pezzi di cronaca che grondano il loro tempo, descrizioni anatomiche, linguaggio becerato gratuito.

Caratteristiche che si possono rintracciare nella narrativa di questo periodo e ne costituiscono il segno distintivo, accanto ad altre di non minor rilievo che pure tralasciamo perché alcune forti linee, quelle che a noi bastano in questa sede, sono già segnate: come tralasciamo le dorature del quadro rintracciabili in dichiarazioni esemplari della critica che opera nel periodo e sul periodo, come nelle paradigmatiche asserzioni di Ravagnani quando vuol riportare Moretti nell'atmosfera piú decisamente realistica (« il piú forte verista dopo Verga ») o di Muscetta, quando afferma che « in arte ogni discussione è viva solo in quanto si muova attorno al realismo ».

Trovati gli strati di sedimentazione e i reperti indicativi, sarà bene illustrare anche l'altro materiale vario che pure alimenta la ricca produzione del tempo di là dalle zone piú segnate dal processo di tendenza, ripetendo che la nuova narrativa si sviluppa a volte e molte volte in connubio con tendenze preesistenti, l'interesse documentario, psicologico e contemplativo, il gusto per la rievocazione del passato recente o lontano, e insieme in continuità con l'opera di autori già affermatasi che anche in questo periodo compongono cose non indegne di quanto avevano composto in passato: forse, anzi, come nel caso di Pratolini, ne hanno tratto una vena nuova.

Nella letteratura di nuova tendenza confluiranno così i due filoni della letteratura documentaria e memorialistica (di guerra, o della resistenza, e sulla resistenza), e della letteratura regionale, che si affacciano negli anni del dopo guerra e alla metà del secolo con una torrenziale imponenza. Si può dire che ogni vero scrittore di questo tempo non può prescindere dal motivo tematico della recente esperienza storica o dalle immagini urgenti o ritrovate della propria terra e persino della propria città. La guerra aveva ripercorso a ritroso tutte le regioni d'Italia, e il popolo di cui lo scrittore si faceva voce aveva vissuto quelle vicende come protagonista nel soffrire, sempre, anche se mai l'aveva vissuta come protagonista politico. Per questo, si direbbe, nella narrativa non affiora ora questa o quella regione soltanto, ma tutte le regioni che hanno dato il loro contributo di dolore e che nel dolore si sono risvegliate alla vita della storia, o che nel dolore ancora si dibattono, perché la guerra ha aggravato i drammi di una secolare miseria. Una prova di piú, questa, di come i condizionamenti politici possano incidere sul fatto letterario sia pure fino ad un certo punto e con ondate reattive di cui è impossibile prevedere

lo sviluppo e mantenere il controllo. Infatti, il problema meridionale stava ugualmente a cuore alle due tendenze politiche piú forti, ai partiti al governo e a quelli dell'opposizione, per ragioni umanitarie e insieme per ragioni elettorali, perché proprio nel sud vigorose erano ancora le correnti nostalgiche del recente passato e perché proprio nel sud non si era diffusa ancora una consapevole classe operaia: e la narrativa anche per queste ragioni, politiche come dicevamo, oltre che umanitarie e di precorrimiento (la letteratura certo non determina la storia, ne è anzi condizionata per azione o per reazione in quanto riguarda la scelta o l'oblio di certi suoi materiali, e fatalmente condizionata, ma nonostante questo con la fantasia può precorrerla, e aiutarla a svolgersi), fu sopra tutto «narrativa del meridione». Ricorderemo cosí Rea, la Ortese, Marotta per Napoli, Silone per l'Abruzzo, Incoronato, Seminara, Scotellaro, Strati per la Calabria, Levi, Bufalari per la Lucania, Jovine per il Molise, Dolci, Sciascia, Vittorini per la Sicilia, Dessì per la Sardegna: pagine notevoli, quelle di Jovine notevolissime. Ma accanto a questi narratori «meridionalisti» altri si ispirano al vento dei propri uliveti: Cassola, Pratomini, Pea per la Toscana, Bassani per Ferrara, Pavese e Fenoglio per il Piemonte, sino ai ticinesi Chiesa e Scanziani, tanto per dare qualche esempio.

In certi autori poi, il tema regionale si accosta e si fonde al tema della letteratura di guerra, che pure ebbe nel clima del neorealismo e in quello del realismo esperienze ricche e positive. Revelli, Bedeschi, Moscioni Negri, Carocci, Antonielli, Rigoni Stern, Berto, Bion, Lunardi, Petroni, Tobino, Pintor, Caleffi, Primo Levi, Fenoglio (*Una questione privata*: tra queste opere, forse la piú felice). Infine, documentaristi o documenti in cui le cose stesse hanno il loro lirismo (ricordo le *Lettere dei condannati a morte della resistenza*, le lettere dei combattenti raccolte da Nuto Revelli, certe pagine scritte sulla tragedia della marina o sulla tragedia di El Alamein o sulla ritirata di Russia) entrano nel patrimonio della nostra comune cultura, e per se stessi creano un loro entroterra letterario.

Quanto alla zona di persistenze culturali, essa è evidente in episodi singoli e vistosi per molti degli scrittori già citati ma si fa quasi consapevole e programmatica in certe scrittrici — le scrittrici sono le piú liberamente fedeli alla tradizione ora, anche quando innovano si staccano dal passato in un certo modo — come la Banti e la Manzini, la Ginzburg e la De Stefani, la Marghieri e la Romano, la De Cespedes e Pia d'Alessandria (poco ricordata, e pure è una scrittrice che ha i suoi doni, e una sua lunga fedeltà letteraria). Tale persistenza si osserva viva anche negli scrittori, anche negli inquieti, in Emanuelli, Piovene, Bonsanti, Tobino, Soldati, Répaci, Quarantotti Gambini e Parise. È fatale poi, oserei dire, nei grandi nomi già consolidati, Baldini e Bacchelli, Palazzeschi e Moretti, Papini e Betti, Cicognani e Capasso: non al punto però di impedire che i piú sensibili tra questi scrittori non mutino modo anch'essi in relazione al loro tempo, e basti pensare all'acquisizione

improvvisa di un linguaggio triviale nel mite Moretti, così come in senso inverso i realisti assumono dal decadentismo (Salinari).

Un caso tipicamente esemplare di queste situazioni, un caso limite (ma Moretti e Palazzeschi gli stanno ben da vicino, e anche altri notissimi) potrebbe essere quello di Bacchelli che, preso l'avvio dal grande magistero carduciano, giunse alle sue pagine più alte in certe novelle (*La barca di mattoni*, *La nebbia*, *L'amico d'infanzia*, *La cattiva sorte*, *L'aratro*) e sopra tutto nella trilogia *Il mulino del Po*, con una esperienza stilistica unica per sostenutezza e decoro e dopo la seconda guerra mondiale via via rinnovò il suo stile sino al fraseggiare dimesso e quotidiano del suo ultimo (per ora, dato che si tratta di uno scrittore miracolosamente fecondo) romanzo, *L'Afrodite*.

Tuttavia questi a volte pur grandi scrittori, che lasceranno una ben visibile traccia, hanno già conquistato prima della seconda guerra mondiale il loro volto, il loro stile, il loro pubblico, e forse le cose decisive e felici — nel caso di Bacchelli senza forse — le hanno già scritte. La stagione realista invece, con la punta d'attacco della stagione neorealista, richiede ci si soffermi sugli altri nomi prima proposti.

Si tratta certo di accostamenti a volte improvvidi e che potrebbero gridare vendetta, e di elenchi lacunosi (in questi casi la vendetta è sicura, e mi sento di essere stato un temerario): ma le frecce indicative mostrano la cattedra del realismo italiano del dopoguerra.

Qualcuno potrebbe tuttavia obiettare che non ho fatto il nome di Moravia. In realtà lo lascio in disparte con quella riverenza che si deve allo scrittore di rilievo: «e solo, in parte, vidi il Saladino», direbbe padre Dante. Moravia è il Saladino e il Principe delle nostre lettere contemporanee per la coerenza compatta, la fiera tenacia, l'eccezionale e impietosa (proprio perché profondamente etica) capacità di penetrare nei risvolti stagnanti della psicologia del personaggio, e per la felice sicurezza con cui sa affrescare scene di costume e di vita, ambienti decorati da un discorso sciapo o da un velluto di rigattiere. Moravia domina sulla nostra narrativa contemporanea non solo perché con *Gli indifferenti* già nel 1929 dava l'avvio a quella stagione realistica alla quale dovremo poi il tempo così vivace della narrativa del dopoguerra di cui ci stiamo occupando, non solo perché molte sue pagine sono di intensa bellezza, degne di antologia, ma anche e sopra tutto perché rispetto agli altri scrittori il suo narrare corrisponde perfettamente, con le durissime e implicite denunce contro la volgarità di certo mondo borghese, al problema del nostro tempo, e a quell'ansia morale che è una delle caratteristiche del nostro secolo, e sin dai primi anni del Novecento, in alcuni episodi vistosi. Nel mondo di Moravia, così monocorde per la capacità di impostare un tema e poi di volgerlo ai suoi infiniti sviluppi in situazioni di circolo chiuso, si avverte in realtà il respiro dei polmoni forti. La controprova si ha quando si pensi che molti tra i nostri scrittori contemporanei hanno dato pagine di riflessione critica, ma nessuno ha impegnato pagine al centro di ogni pro-

blema come quelle composte quasi occasionalmente da Moravia, e da lui stesso non caricate neppure di eccessiva responsabilità, e intitolate *L'uomo come fine*. Dopo lo sperimentalismo degli anni anteguerra, in cui lo scrittore fa le prime prove, da *Agostino* a *La Romana* sino a *La ciociara*, anche attraverso l'esperienza dei racconti, tra il 1945 e il 1957 Moravia non solo ha ottenuto alcuni dei successi piú vistosi al romanzo italiano, ma ne è stato in un certo senso l'esponente piú alto, tra i piú tradotti all'estero, discusso se si vuole ma proprio perché indiscutibile. Meno importante per esiti d'arte lo scrittore di teatro e lo scrittore degli ultimi romanzi « ideologici », per uno sperimentalismo appunto che facilmente si volge alle mode del tempo. Ma ad onta di questo limite, anche nelle sue cadute, in Moravia il forte scrittore lo avvertì sempre.

Accanto a Moravia e ai suoi risultati certi sta Vittorini con la sua bella figura di intellettuale del nostro tempo, la cui attività come direttore del « Politecnico » e della collana di narrativa « I gettoni », e poi come fondatore del « Menabò » con Calvino, è importante per l'aspetto culturale quanto l'attività dello scrittore: il suo *Diario in pubblico* è uno dei testi base per qualsiasi indagine sul tempo nostro. *Uomini e no*, edito nel '45, pur con le sue intense cariche liriche, fu uno dei primi testi del neorealismo italiano. Ma già prima (si pensi a *Conversazione in Sicilia*) il calore del suo impegno di uomo e le vive intuizioni del letterato di cultura avevano avviato la narrativa italiana verso il realismo attraverso anche quella letteratura americana di cui Vittorini stesso raccolse una esemplare antologia. E pure anche un uomo così ricco porta i limiti del suo tempo: da una parte improvvise radicalizzazioni di teorie fortunate che fanno ridere chiunque abbia un minimo senso della storia, in cui si offrono come grottesca deformazione (e Vittorini non è il solo in questo e in questa stagione), dall'altra una insopprimibile atavica tendenza al simbolo e al mito che lo riallacciano ad una stagione la quale pur avrebbe dovuto essere trascorsa: anche il recente *Nome e lacrime* lo conferma.

Con Vittorini, la cui cultura è tutta volta alla realizzazione della città dell'uomo anche di contro alle pur avvertite delusioni della storia, l'altro autore che ha riscosso successi vistosi, piú vistosi ancora forse, specie tra i giovani, e la cui fortuna si è ancor piú accresciuta nel periodo successivo, è Pavese: la cui maniera realistica risale pure a suggestioni di testi d'oltralpe, alla letteratura americana degli anni trenta come si dice, ma è insieme connaturata alla sua natura contadina, che poi contrasta in modo spigoloso con le sue qualità di intellettuale che ha formato lo stile sulla « prosa d'arte » e in certe atmosfere decadenti, e con la sua contemplativa e lirica vena di autobiografismo. Elementi compositi, così che l'opera sua di realista esistenziale (per usare una formula già coniata, come per Vittorini si è coniata la formula di realista lirico e per Moravia di realista critico) suscita nel lettore le emozioni ambivalenti di un fascino straordinario e di una sazietà ripulsiva, e trova le sue pagine meno discutibili, proprio per questo, nell'esemplare taglio di certi rac-

conti e nell'atmosfera serenante di ritorno ai miti e ai luoghi della fanciullezza, verso le langhe natie. Pavese, con *Paesi tuoi*, *Feria d'agosto*, *La bella estate*, *La luna e i falò*, ci ha offerto pagine esemplari. Ma già soltanto racconti come *Fine d'agosto*, *Vecchio mestiere*, *La giacchetta di cuoio*, *Temporale d'estate*, *La città*, *Le feste* sono conquiste durevoli della nostra narrativa, si liberano da quell'antitesi tra vecchia e nuova cultura che il Petronio ha bene indicato, e che mina invece tante altre pagine dello scrittore.

Calato in una piú liquida, meno intensa e drammatica, piú dimessa e crepuscolare dimensione narrativa, ma non meno dotato in quanto narratore, Pratolini è il quarto grande nome di cui è dovere far parola: da *Cronache di poveri amanti* a *Metello* Pratolini è riuscito il rapsodo epico, e di larghissima fortuna, anche cinematografica, oltre che per le traduzioni, di certa vita popolare italiana, e anch'egli entro quest'ambito ha scritto pagine che non moriranno. Ma proprio con le polemiche sorte dopo la pubblicazione del *Metello* sembra di avvertire che qualcosa di nuovo sta maturando nell'atmosfera culturale italiana di cui la narrativa è — caratteristica del nostro tempo in particolare — un riflesso quasi paradigmatico.

Chi scorra le riviste italiane tra il 1954 e il 1959, e in particolare chi ponga attenzione alle nuove riviste, avverte che qualcosa di nuovo è nell'aria, e che il discorso sul neorealismo e sul realismo trova ormai avversari che escono alla scoperta.

Basteranno poche indicazioni elementari. Nel 1954 la rivista « La Chimera » (nome provocatorio già di per sé, riaggancio a Campana e, audacia, a D'Annunzio) propone un nuovo giudizio sull'ermetismo e un sia pur rammodernato ritorno ad esso; nel 1955 « Officina » (con le due direzioni tanto indicative, Pasolini, Leonetti, Roversi e poi Scalia, Fortini, Romanò) propone un neosperimentalismo in cui confluiscono la tradizione ermetica e quella neorealistica, rinnegate entrambe: parallela a tale sperimentalismo, nascerà anche la proposta di un linguaggio tecnologico, con mutamenti lessicali e sintattici, morti i gerundi, i congiuntivi, la *consecutio*, qualcosa di simile a quanto era avvenuto nel latino nel quarto secolo dopo Cristo. Nel 1956 una nuova rivista, « Il Verri », inizia un discorso culturale vivacissimo sulle nuove tecniche narrative e sulle esigenze storico culturali che a queste si ricollegano; nel 1958 la rivista « Quartiere » parla di una poesia tecnologica e riprende temi che sembra facciano ormai il consuntivo di una stagione conclusa. Già tale atteggiamento di liquidazione si era avuto in quel finissimo osservatore e protagonista della cultura contemporanea che è Carlo Bo, in un suo non dimenticabile saggio comparso su « Paragone »; altri, Scaglione e Ferretti ad esempio, avevano già avviato il discorso, e di brillante consuntivo invero sapevano tre antologie, due pubblicate, nel 1958, da Spagnoletti e da Carocci, una nel 1961, estesa a tutta la letteratura italiana sin dalle origini e volutamente segnata con il titolo polemico, questa, di *Scrittori della real-*

tà, e ancor con prefazione di Moravia. Sempre nel 1958 la rivista «Nuova Corrente» interpreta il realismo non più come impegno politico ma come un interesse storico-sociale per il popolo, e persino «Il Contemporaneo», portavoce ufficioso della cultura comunista, condanna il neorealismo in nome di un più intelligente realismo.

Pochi anni, e il panorama letterario muta con una impressionante coerenza: avremo i quadri delle dissociazioni analitiche di Zolla (*Cecilia o la disattenzione*: e Zolla ha la sua parte anche come saggista fortunato, in quello che avviene) e di Leonetti, i nuovi ragazzi di vita saranno figli di papà (Simonetta, *Lo sbarbato*), mentre Alberto Arbasino inizierà le sue divertenti capriole sul reale con dichiarazioni di manifesto-programma: «La civiltà nuova la costruiscano gli altri».

Naturalmente, anche le fasi di questa esperienza di ricerca sono diverse: in un primo tempo è più aperto il discorso su un vero e proprio sperimentalismo, che corrisponde alla fase della nostra espansione industriale e a quella ristrutturazione che da alcuni vien definita neocapitalismo. Al neosperimentalismo, secondo le proposte di Pasolini in «Officina», dovrebbero confluire le due più significative esperienze del passato, quella ermetica del ventennio e quella neorealista del decennio, con ricerca (che sarà sempre insoddisfatta anche per ragioni di consumismo, in fondo, quindi per ragioni industriali) di sempre nuove esperienze. La via è aperta: sarà percorsa con sempre maggiore irruenza.

In un secondo tempo, il vecchio realismo viene applicato alla visione, sia pur deformante e polemica, della nuova civiltà tecnica e dei nuovi problemi posti dal rapporto uomo-macchina, ed ecco nasce dal 1957 il romanzo così detto industriale: Testori con *Il fabbricone*, Davì con *Gymcana cross*, Bianciardi con *La vita agra*, Arpino con *Una nuvola d'ira*, Cremaschi con *A scopo di lucro*, Volponi con *Il memoriale* e *La macchina mondiale*, Ottieri con *Tempi stretti* (1957), e *Donnarumma all'assalto*, Buzzi con *Il senatore*, Parise con *Il padrone*. Ancora sul «Menabò» si imposta nel 1961 la discussione su questi problemi, sia pure con dichiarazioni programmatiche di antinaturalismo, e da quella rivista il filone acquista la sua fortuna. Anzi, a tal punto le realtà letterarie si legano con le realtà storiche che, mentre un tempo il meridione era stato il protagonista nei romanzi del neorealismo, ora la scena si sposta nel nord, nelle regioni del nuovo sviluppo industriale, a Torino, e in particolare a Milano, la città *monstre* del neocapitalismo italiano. Paolo Quintavalle con *Capitale mancata*, Lucio Mastronardi con i suoi tre noti romanzi sul paesotto industrializzato, Vigevano, Testori con l'ampia trilogia *I segreti di Milano*, Alberto Vigevani con *Foglie di San Siro*: non sono che alcuni titoli di questa narrativa che, mentre presenta un ambiente sociale nuovo, ne accusa anche le disarmonie attraverso tecniche straordinarie libere e a volte straordinariamente eversive. Ma si deve aggiungere in proposito che, come gli scrittori neorealisti avevano in sostanza conservato sempre il compromesso

con la pagina d'arte, così anche in questo romanzo la disposizione mentale e creativa è quella di un ritorno ad impossibili arcadie, come di chi, avendo acquistato il trattore, non sapesse usarlo e benedicesse il vecchio aratro. Nell'ironia del romanzo industriale non tanto si rivela la capacità di umanizzare un'industria senza la quale ormai non è possibile vivere quanto l'utopistica nostalgia di una realtà sociale meno complessa: il che, nella letteratura di denuncia, riporta ancora una volta la letteratura di evasione. Come quei tali che, per contestare il giudice corrotto, vanno gridando « abbasso la giustizia ». È il discorso dei nostri giorni, ed è il discorso della neoavanguardia.

La corrente infatti che ha agitato in un terzo tempo e in modo più vistoso la bandiera di questa eversione è la così detta neoavanguardia, che trionfa nel periodo che fu successivo all'espansione industriale, e alla prima recessione economica, quella del '63. Già con la fondazione della rivista di Anceschi, « Il Verri », come dicevamo, il discorso era avviato: poi, esso doveva prendere una autonomia diversa dalla problematica fenomenologica di Anceschi, ed esprimersi anche in altri periodici più eversivi come « Marcatré » e « Malebolge ». La neoavanguardia ha, a dire il vero, certi precisi ed attuali contenuti: l'alienazione, la massificazione, i contrasti tra individuo e società, la vita del proletariato. Ma la violenta rottura della forma con cui opera trasferisce già il suo discorso sul problema formale. Non solo, il riferimento a corrispondenti o precedenti movimenti stranieri, i post-surrealisti francesi, i concretisti brasiliani, la scuola tedesca di Grominger, e Pound e Artaud, è assai facile e diviene condizionante. La differenziazione che il Guglielmi ha brillantemente sostenuto tra sperimentalismo e neoavanguardia proprio per questi reperti vistosi deve ricondursi nel quadro di un generale avanguardismo europeo che non muore dal 1900 ad oggi. Ma sempre entro questo quadro sarà da segnare la differenza, che pur esiste, tra neosperimentalismo degli anni tra il 1950 e il 1960 e la neoavanguardia degli anni tra il 1900 e il 1970. Perché il primo movimento è, come abbiám visto, di natura tecnologica, di tipo irrazionale ma riformistico, e in sostanza favorisce l'*establishment*, mentre il secondo è puramente irrazionale, di tipo anarchico, ed è quindi quanto di meglio si richieda da chi desideri una involuzione di destra: anche se non in tutti gli esiti, naturalmente (e penso in questo istante a *Notizie dagli scavi*, di Franco Lucentini). Ma il lavoro di punta è compiuto dal Gruppo '63: trentaquattro scrittori e nove critici che, facendo leva su una nota antologia poetica, *I novissimi*, riunitisi a Palermo nel 1963, cercarono di definire la propria posizione programmatica. Pur non coagulando in una direzione univoca ed evolvendosi in almeno tre direzioni diverse, affermarono il disegno di una letteratura provocatoria, incomprensibile accostamento e *collage* di parole e di suoni (« aleatorietà controllata », « sintassi seriale », « visione schizomorfa ») capace di ricorrere persino alle buffonate, e questo come forma di protesta tanto contro la letteratura mimetica del realismo quanto contro un mondo « divenuto un centro invincibile di disordine » (ritorno all'ordine, dunque?)

e impostato solo su falsi significati. Contro la persuasione borghese che ha deciso che cosa è razionale e che cosa non lo è, il discorso dell'avanguardia, stravolgendo il linguaggio, propone la propria ideologia che, quando non si riempia di contenuti marxisti come in alcuni dei componenti, è anzi tutto ideologia di protesta, e vuole offrire anzi tutto un prodotto « commercialmente impraticabile », un prodotto artistico « incontaminato », in modo tale che il non senso diviene il nuovo materiale iconico « come le madonne e gli angeli delle antiche annunciazioni ». Ma di là dalle estrosità dei contenuti e delle forme, di là dagli esiti equivoci (questa letteratura anticonsumistica come ben si è rilevato procurò ottimi affari alla industria culturale), confluirono nella neoavanguardia vivaci personalità, tra le quali primeggiano, anche per ingegno critico, Sanguineti, Guglielmi, Curi, e per uno straordinario spirito di iconoclastia, degno degli scrittori di razza e pari alla sua insensibilità assoluta per i dati storico-culturali, Alberto Arbasino. A distanza di anni devo poi aggiungere — con buona pace di Moravia che in « Nuovi Argomenti » ha dato diverso giudizio — che gli esiti migliori della avanguardia mi sembra siano stati raggiunti tanto nel campo poetico quanto in quello narrativo (si pensi a *La ragazza Carla*, e a certe pagine di Arbasino); il campo critico — in cui eccelle Sanguineti — va necessariamente oltre agli impegni programmatici della corrente. Ma non sempre. Se l'antologia di Guglielmi *Vent'anni di impazienza* non ci rivela ad esempio nessuna solidità di struttura storica (e qui le cose e gli oggetti del neorealismo vengono giudicati come « allucinazioni di uomini ridotti all'estremo della sofferenza e del dolore ») è pure una scelta di estremo interesse, e di estremo interesse è anche la discussione sul romanzo compiuta ancora a Palermo, nel 1965, dal Gruppo '63, e pubblicata con il titolo *Il romanzo sperimentale*: un titolo in cerca di vecchie alleanze un tempo ripudiate.

Invero, la critica più qualificata non ha mancato di avanzare riserve sul movimento: si pensi a Scrivano, e si pensi che dietro a queste riserve, come valido appoggio, è tutto il discorso di Lukács. Ma persino un critico particolarmente sensibile alle istanze dell'antistoricismo come Barberi Squarotti quando tira le somme sulla neoavanguardia, dopo averne lodato la forza di rottura, osserva che essa « rientra pure in un diffuso movimento di disimpegno della letteratura, comportante proprio quella riduzione accademica all'esercizio puro, separato, sereno, contro cui l'avanguardia dice di agire ». È detto assai bene, e noi aggiungiamo solo una meschina osservazione di carattere praticistico ed empirico: se da *Kaputt* di Malaparte a *Orfeo in Paradiso* di Santucci la letteratura italiana aveva offerto ottimo materiale di esportazione, e le traduzioni di romanzi e di racconti italiani si erano diffuse in ogni parte del mondo, i testi dell'avanguardia non sono materiale d'esportazione fortunato neppure nella trascrizione teatrale (si pensi all'*Orlando Furioso* di Sanguineti e alle sue disavventure americane), con la conseguenza che questi

testi si dimostrano esatti nei limiti di una protesta chiusa, campanilistica, che non fa vita, che segna il tramonto di una famiglia illustre tra stranezze e odiosità pervicaci. Sembra si ripeta la vicenda di certa letteratura secentesca, o di certe esperienze d'avanguardia del primo Novecento. Raffronto possibile ma agghiacciante anche questo, e che offre al lavoro della neoavanguardia una perfetta giustificazione storica: perfetta, ma dolorosa.

Fu un successo di stima, in certi gruppi di intellettuali fu intelligenza e buona fede, gettate alla rivolta: ma nel 1966 gli attacchi convergenti di Pasolini e di Plebe, dalla sinistra e dalla destra quindi, sembravano già segnare il tramonto del movimento stesso, malinconicamente riconosciuto nel Convegno di Pesaro pochi anni dopo: anche se, come per i futuristi, molte di quelle libere eversioni confluirono nella linfa vitale della letteratura recentissima.

Invero, alcuni fatti di estrema importanza influivano in modo decisivo sulla situazione culturale italiana. Anzi tutto, il fenomeno della industrializzazione del paese, che passava dall'economia agricola sostenuta dal fascismo (la battaglia del grano) ad una economia industriale, con risultati cospicui se il reddito industriale passava dal 25 al 50 per cento di tutto il reddito nazionale e se presto l'Italia si trovava ad essere la settima potenza industriale del mondo. Poi, i fatti ungheresi del 1956, altri episodi clamorosi ad essi precedenti (la polemica Vittorini-Togliatti, quando Vittorini aveva dichiarato che l'artista non deve suonare il piffero per il partito, conclusasi con la morte del « Politecnico ») ed altri episodi non meno clamorosi che seguiranno, avevano creato e continuavano a creare situazioni di disagio nel marxismo italiano, sopra tutto nelle sue zone culturali più alte e perciò più responsabili e più importanti. Ancora, quella fatale legge della storia che corrisponde al mutamento del gusto chiedeva ormai un discorso nuovo che uscisse dalle secche del neorealismo, e tanto più rapidamente quanto più non tutti i prodotti di esso erano stati felici e quanto più ormai certa tecnica neorealistica, anche nel cinema, si era fatta maniera stucchevole. Si aggiunga una certa diffusione di benessere borghese legata al così detto « boom » economico; non si trascurino le pressioni politiche, più o meno presenti, anche se indirette, e che dopo Yalta avevano affidato l'Italia ad un'area ben precisa, convalidata dal non intervento americano nei fatti ungheresi. Tutti questi elementi avevano lentamente corroso la carica vitalistica e fideistica sulla quale si era affermata la tendenza al realismo. Il periodo che segue, sino ai nostri giorni, non rivela altro che l'inquietudine, l'incertezza, a volte il caos susseguito a questa delusione storica, in una libertà di cui l'arte per certe manifestazioni certamente si giova ma che nel provocatorio e anarchico disordine di certe proposte sembra indichi e preannunci un cammino nuovo, in una situazione complessiva che rivela inversione di marcia e ritorno alle posizioni tipiche della destra europea: quell'esaltazione dell'irrazionale e della violenza che si concluse con l'instaurazione di una decina di dittature rivoluzionarie, sparse per tutta

Europa, negli anni del ventennio, e che anche oggi, se non corrisponde sempre ad aperte dittature politiche, corrisponde generalmente a dittature di altro tipo, a centri di potere e di pressione arbitrari e pesanti da sopportare.

Il discorso è delicato, perché coinvolge tutta la storia del nostro tempo, e si lega ad essa. La fine di un periodo di storia mediterranea e il passaggio ad un periodo di storia europea ha comportato, nel Medio Evo, una crisi grave. Il passaggio dalla storia europea (da Carlo Magno a De Gaulle, anche se la citazione possa spiacere a qualcuno) alla storia mondiale, dovuto alle rivoluzioni tecnologiche e politiche che hanno spostato l'asse di rotazione terrestre dai poli europei a poli etraeuropei, comporta altra crisi.

Crisi parallela e concomitante è provocata dalla dissoluzione dello stato borghese, incapace chiaramente di educare i propri cittadini a vere virtù civiche e morali che ne avrebbero, solo, permesso la continuità e la salvezza, appunto perché le virtù di cui disponeva alla luce di due guerre mondiali si sono rivelate a volte il paravento di certi interessi. In altre parole la borghesia, se la si intenda in senso negativo, ha esaurito la sua grande funzione storica che fu quella di introdurre alla vita della responsabilità e della dignità individuale una grande parte dell'umanità che ne era esclusa. Oggi l'egocentrismo borghese non può più proporsi come un ideale, e difficilmente potrà continuare in quella direzione di feudalesimo anarchico cui esso tende, e in cui qualcuno vive anche bene quando può spegnere coscienza e intelligenza e in tal modo può non pensare a come si trovino quelli che sono esclusi dal gioco. Perciò alle borghesie occidentali non rimangono che due vie: o trasformarsi in una efficiente classe tecnocratica, fedele agli alti principi umani che costituiscono ancora la base di una loro civiltà, o, fatalmente, fornire nuove masse alle nuove dittature che sorgeranno e che porranno ancora l'uomo schiavo dell'uomo (per l'Oriente, è chiaro, le cose sono diverse, il discorso dovrebbe essere altro). Ebbene, dittature e avanguardie — anche se repugnano le une alle altre, perché la dittatura vuol l'ordine, e non l'avanguardia — hanno invece un loro nesso sottile, così come la rivoluzione con la dittatura, e secondo noi sono uno dei modi con il quale il nostro tempo — perché in realtà la dittatura è una delle forme di governo, ed esistette da sempre, così come l'arte è anche sempre avanguardia, in un certo senso — ha tentato di reagire alle gravissime crisi politiche e sociali in cui ha vissuto e vive la propria vicenda storica. Ora, le dittature possono seguire culturalmente due politiche opposte: da una parte possono tollerare l'irrazionale delle avanguardie quando controllano il potere, dopo averle sollecitate prima della conquista, dall'altra quando sono più forti preferiscono il razionale delle circolari di regime: un'arte dunque alienata, e un'arte irregimentata che, a ben vedere, è un'altra forma di alienazione. Il discorso delle avanguardie in Italia nel primo quindicennio del Novecento fu una preparazione alla dittatura (non una causa, si badi, e non un modo programmatico o comunque inten-

zionale per instaurarla, per moltissimi tra quegli artisti); anzi, lo stesso ermetismo fu l'etichetta data ad una nuova avanguardia, e fu forma di evasione all'apparenza, proprio per questo ritenuta non pericolosa dal governo al potere, e combattuta solo dagli integralisti provinciali. Un ritorno delle avanguardie si deve registrare anche ai nostri giorni, proprio contemporaneo alle manovre più o meno indirette, per ora, compiute ai fini di instaurare la dittatura, di destra o di sinistra che sia. Ancora una volta, l'avanguardia segnala la gravità di una crisi. Non ci interessano qui gli esiti del tentativo, in sede storica, ci interessa registrare una serie di analogie con il primo quindicennio del Novecento.

Ritornando al nostro discorso, da cui invero non ci siamo allontanati, osserviamo come l'avanguardia ritorni ora vivace anche nella narrativa: mentre tra il 1950 e il 1960 prende nome di neo-sperimentalismo e convive con il realismo, dopo il 1960 giunge ad affermarsi e ad avere la meglio con il nome specifico di neoavanguardia.

Persino le riviste che tentano una resistenza, come « Situazione » e « Il Contemporaneo », sembra facciano solo consuntivi del realismo, come « Situazione », o agiscono in uno spazio che non si allarga, e che in un certo senso di conseguenza rimane statico, come nel caso della seconda rivista.

Le direzioni nuove sono incerte, magmatiche, non sono mosse da una corrente vitale che le animi, anzi questa linfa la cercano avidamente nelle esperienze del passato, o da quelle del mondo contemporaneo, ma senza ottenere una salute nuova. L'entroterra di questa cultura si può dire sia il medesimo che si ebbe tra Ottocento e Novecento, nella fase più ardua del colonialismo e dell'imperialismo europei, durante la *belle époque*, tra decadentismo e simbolismo e futurismo quindi: indifferenza assoluta per la storia in un primo tempo, e poi avversione alla storia; esaltazione dei valori irrazionali sino al recupero dei fenomeni magici ed occultistici (la fortuna di Buzzati come scrittore, o di un romanzo come *L'esorcista*), la rinuncia alla ragione, lo sbeffeggiamento della ragione, la celebrazione degli istinti e della violenza. Così nel periodo neosperimentale si rispolverano tutte le teorie che avevano reso affascinante ed inquieto il primo quindicennio del Novecento e gli anni successivi: ecco il neoliberty e il neoformalismo (operante sopra tutto attraverso le suggestioni della linguistica e dello strutturalismo, che in sé hanno ben diverse ragioni scientifiche che non siano quelle dell'avanguardia), ecco la nuova fortuna dei crepuscolari ed ecco i neoermetici. Quando Barthes, uno dei profeti delle nuove religioni, afferma che la demistificazione dei valori logori (e non la proposta dei nuovi) è l'obiettivo dell'arte, ci fa pensare con raccapriccio a quei notissimi versi di Montale posti come epigrafe da Pratolini a *Il Quartiere* (« Cotesto solo oggi possiamo dirti — ciò che non siamo, ciò che non vogliamo »): con raccapriccio, perché quelle parole davano il quadro preciso di una situazione dalla quale, fatalmente, era esplosa la seconda guerra mondiale. Non giova poi al bisogno di certezza che è proprio

dell'uomo, il vedere, accanto alla crisi dei grandi, nei minori l'artificio, la disumanizzazione, il gusto servile di seguire sempre nuove teorie artistiche con la stessa leggerezza con cui una ballerina si cambia costume, e il solito discorso degli ambiziosi che distinguono il mondo letterario in vecchio e nuovo, come se l'arte dovesse scegliere tra la distribuzione del chinino o quella della penicillina. Certo, qualcuno (lo stesso Barthes in sostanza) vede in questa ricchezza disordinata di motivi una forma di vitalità; altri (Adorno ad esempio) un segno di decadenza: osserviamo solo come si rinnovino così i termini della polemica attorno al decadentismo, che taluni critici sulla base di questi referti proprio in questi anni hanno fatto giungere sino ai giorni nostri (Spongano e Petronio, ad esempio).

A noi sembra tuttavia che due note nuove e tipiche si possano ritrovare in questo ritorno all'avanguardia del primo Novecento: l'ansia di una armonia, qualche volta, quindi il ritorno neoclassico di cui ha parlato Leonetti che fu proprio anche dei rondisti e che tuttavia soggiorna ora in spazi più umani e più sofferti, da una parte; dall'altra, l'interesse per il discorso scientifico e tecnologico che nei primi anni del Novecento si era pure avvertito ma in modo piuttosto generico ed esteriore, alla maniera dei futuristi. Ora invece questo interesse, anche se a volte, alla maniera di certi italiani, orecchiato e non approfondito, è tuttavia più concreto, meno facilone. Avremo così nella nostra bella tradizione di interessi psicologici l'inserimento di tecniche psicanalitiche ora soltanto ben utilizzate (si pensi alla fortuna postuma di un critico come Debenedetti, a *Il male oscuro* di Berto, narratore anch'egli sensibile alle tendenze del tempo, già autore di un bel romanzo realista, *Il cielo è rosso*, e poi di un modesto romanzo neorealista, *Il brigante*, sino alle sue diverse esperienze di oggi): un contraltare d'interesse, questo, alle fortune sempre mondane, e ora rinnovate in questo periodo, del « teatro dell'assurdo ». Avremo anche la fortuna di nuove metodologie: si parla ora anche dai non soli addetti ai lavori di neopositivismo, sociologia, antropologia, linguistica, nella critica letteraria si affermano dapprima la critica stilistica e poi quella strutturalistica, corrono i nomi di Levi Strauss, Bachelard, Richards, Poulet. Dopo l'intervento mediatore del « Verri » si parla anche assai, secondo la tradizione di un sempre forte influsso della cultura francese in Italia, del *nouveau roman* e dell'*école du regard*, la trascrizione impassibile delle cose che, come si espresse Calvino in un saggio fortunato, ci annega nel mare dell'oggettività; buon alleato a Robbe Grillet è Barthes con la sua teoria del grado zero della scrittura, la scrittura di chi protesta contro la società con un linguaggio senza vita (un tema che, attraverso l'avanguardia, si trasferirà nel discorso della poesia così detta visiva, in cui le cose, sempre per protesta, rimangono morte, reificate, « ossi di seppia », anch'esse: e la mia citazione non è innocente). Tale tendenza ad una intellettualistica complessità problematica giungerà, dopo importanti puntualizzazioni e discussioni quali ad esempio il numero dedicato al tema dalla rivista « Ulisse », o i saggi di Bo, Mariani, Forti,

Salinari, dopo i testi e le polemiche raccolte nelle pagine di riviste specializzate come quella diretta da Falqui o come «Le ragioni narrative», sino a formulare la teoria del romanzo dell'aggregazione o romanzo parallelo (*Professione mitomane*, di Aldo Rosselli) «dove il racconto emana da più personaggi, con differenti sviluppi autonomi e secondo campi di forza distinti, mentre la totalità si lacera in tante antitesi e nello stesso tempo si costruisce attraverso di esse». I tempi in cui si discuteva di romanzo saggio o di romanzo inchiesta, di romanzo delle idee o di romanzo documento sembrano, dopo queste parole, i tempi in cui, ancora, si frequentavano le elementari.

Ma la narrativa post-neorealistica si definisce per altre caratteristiche. Anzi tutto, si riprende ora assai più vigorosamente e intensamente quel colloquio con la cultura mondiale che il realismo aveva alimentato solo a livello naturalistico, e i nuovi maestri non saranno più gli americani ma gli scrittori mitteleuropei o, comunque, europei, Joyce, Kafka, Musil, la Woolf, Pasternak e, recentissimo, Solženizcyn, i francesi del *nouveau roman*, Robbe Grillet, Butor.

Poi, la tecnica narrativa si arricchirà e si renderà ben più raffinata e complessa, molte volte persino oltre i limiti del lecito. Anche la concretezza del particolare tende a sfumarsi, la ricostruzione del personaggio che gli scrittori del neorealismo avevano a volte compiuto tende ora a dissolversi in un clima che impregna tutto di sé, e il dialogo si fa gioco verbale, sfuggente come il particolare e come l'impianto del racconto, mentre la diffusa fortuna dei formalisti russi e di indagini strutturali (ad esempio il libro di Propp sulla fiaba) insegnano allo scrittore nuove e più sapienti malizie.

Di questo nuovo gusto che corrisponde a questa nuova letteratura di ricerca e in sostanza di crisi (in altra sede ho sostenuto che il termine «crisi» per me, e non solo per ragioni etimologiche o per allineamento con altri, è sempre termine positivo, indica evoluzione, non morte) si colorano tutti gli scrittori del periodo precedente ancora operanti, e i nuovi che appaiono alla ribalta delle buone tirature. Vittorini, nel suo volume postumo *Città del vero* si rivela ormai antinaturalista, Silone con *L'avventura di un povero cristiano* si volge ad un mondo di interiorità mitica ed autobiografica, Levi con *Tutto il miele è finito* ci presenta una Sardegna con cadenze e colori decadenti, Bassani con i saggi de *Le parole preparate* si forgia una poetica dove tutto par ritagliato dai quadernetti del nonno, Cassola da *Un cuore arido* a *Paura e tristezza* afferma decisamente che per scrivere non occorrono ideologie ma sentimenti, Calvino con le *Cosmocomiche* e *Ti con zero* si addentra sempre più nel simbolismo della favola che comincia a farsi fine a se stesso. Moravia imposta nuovi romanzi ideologici in cui quella sua stupenda aderenza al reale quotidiano comincia a risentire di certi schemi, e propone il romanzo soggettivo il cui personaggio parli solo in prima persona (e pure è suo ancora un romanzo tra i più fortunati ed intensi, *La noia*), Sciascia, che aveva con

potenza di suggestione di grande scrittore steso pagine indimenticabili sulla miseria, sangue e anima, della sua Sicilia, ne *La morte dell'inquisitore* rivela ormai la sfiducia verso una precisa dimensione narrativa, mentre Pratolini stesso, infine, ne *Lo scialo* (seconda parte della trilogia dedicata alla storia italiana iniziata con *Metello* e conclusa con *Allegoria e derisione*) rivela la tendenza ad un nuovo sperimentalismo e prepara la crisi anche linguistica di quella fiorentinità che gli era stata linfa vitale.

Anche nuove opere rivelano un mondo frammentario e teso in questa nuova ricerca: da Pizzuto che, iniziata sul tardi la carriera letteraria, la percorre in modo folgorante, rompendo ogni tradizione e ogni struttura narrativa, a Roversi, con la sua fuga dalla realtà, a Landolfi, con il suo visionarismo ossessivo, a Leonetti. Parise poi, con il suo *Sillabario*, riparla dei sentimenti.

Certo, se volessimo proporre almeno un catalogo di nomi non del tutto inadeguato, e se dovessimo anche dar l'occhio alla diffusione del romanzo in una situazione tanto culturale quanto economica di espansione tra il 1955 e il 1965, con centinaia di migliaia di copie edite anche attraverso la fortuna del libro tascabile, ci troveremo in imbarazzo. Alcuni scrittori continuano con impeccabile coerenza la loro opera di tutta una vita (si pensi a tre nomi prestigiosi come quelli di Palazzeschi, di Bacchelli e della Manzini), altri giungono ora alla loro piena maturazione e scrivono le loro cose migliori, altri ancora cominciano ad affacciarsi alla ribalta letteraria. Chi diremo? La folla è grande e ragguardevole. Si pensi che solo in area veneta e nell'area di care amicizie mi si presentano subito i volti di Nogara, di Neri Pozza, di Fasolo, di Campolieti, di Camon, di Passerella, di Facco de la Garda, di Della Corte, di Pasinetti, di Sgorlon. Si estenda il quadro agli altri veneti e alle altre regioni, e si vedrà giustificata l'omissione di un catalogo, che presenterebbe sempre delle lacune, e fornirebbe forse una selezione non sempre giusta.

Perciò superiamo il catalogo con una scelta discutibile forse, ma che ugualmente può garantire una certa obiettività perché comunque si basa su dati esterni: ci soffermeremo un istante su quattro nomi che tengono il campo, tra il '60 e il '70, almeno se si guarda al loro successo o alla vistosità del loro caso letterario.

L'organizzatore di cultura, il teorico che sta al centro di molte delle discussioni del decennio (e di molte delle polemiche: si è trovato a scrivere « proprio come scrivessi per chi non potesse volermi che un gran bene. Adesso capisco perché sono stato tanto sospetto ed odiato ») è Pasolini. Egli ha una parte di vivo rilievo anche nel problema (divenuto attualissimo con l'esplosione degli interessi di linguistica e più genericamente di questioni formali) del rapporto tra lingua e dialetto, e ha rivelato accenti di poesia tanto in certe sue pagine di scrittore (come neorealista prima, con *Ragazzi di vita* e *Una vita vio'enta*, poi con *Ali dagli occhi azzurri* e *Teorema*) quanto in altre sue pagine di narratore filmico. Ma il discorso culturale è il dato che prevale in

lui, di là dalle diverse esperienze e di là dal suo stesso impegno: anche la sua ultima raccolta di saggi, *Empirismo Eretico*, ce lo dimostra.

Tommasi di Lampedusa nel *Gattopardo* ha rievocato invece una storia familiare che egli non ha attinto naturalisticamente dai documenti d'archivio o di scienza ma dalla memoria, sino a trarne i temi di una sanguigna e desolata elegia, dove l'amarezza vince la speranza e l'intelligenza vince la pietà, sull'inutile e immobilmente fatale volgersi degli eventi proprio in quella Sicilia che aveva pur ispirato le pagine umanamente così vibranti del sarcastico Brancati e del lirico Vittorini.

L'elegia della memoria e della giovinezza ha avuto nel *Giardino dei Finzi Contini* di Bassani un testo in cui l'esperienza neorealistica e quella simbolistica della prima formazione giovanile, il tema della letteratura di guerra e del recupero (sia pure vano, e per questo ancora più struggente), attraverso la memoria, di un mondo affettivo, insieme alla sottile disposizione psicologica e ad una felicissima capacità ambientistica si fondono a creare un fortunato romanzo.

Ma il grande scrittore, grande perché ha nel sangue, nell'istinto, il dono del narratore, così come l'avevamo identificato anche in Moravia, è Gadda. Soltanto, la ricchezza narrativa egli ora la sfaccetta nelle infinite diverse angolazioni del suo straordinario linguaggio, un linguaggio in cui ogni parola, e particolarmente quella dialettale, serve, come ben si è detto, per aumentare le superfici a contatto con la realtà, anche quando il racconto si colora delle più divertite deformazioni. Espressionismo linguistico quindi, teso sempre a nuove soluzioni attraverso straordinarie rotture che tuttavia nascondono precise ragioni storiche e che sanno giungere anche alle intense punte liriche dell'amarezza e della pietà. Da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* sino a *La cognizione del dolore* (composto prima, pubblicato in volume solo dopo la fortuna del *Pasticciaccio*), sino poi alle altre opere, anche quelle che riprendono lavori giovanili (ne *La meccanica* era già tutto Gadda, si è detto) l'itinerario gaddiano sembra farsi emblematico di tutta una cultura, un gusto, un tempo narrativo. Si comprende pertanto anche come, al fondo della scrittura gergale dei giovani narratori (lo ha fatto osservare il Mariani nella sua ricca analisi della narrativa contemporanea), sia costante la lezione di Gadda.

Altri nomi meriterebbero una sosta come ad esempio Silone, Calvino e Cassola, scrittori di rilievo anch'essi e con una parabola di testi non meno emblematica, quando si pensi per Calvino a *Il sentiero dei nidi di ragno* e, per Cassola, a quella fedeltà al documento da cui mosse e che la critica ha chiaramente individuato in lui. Ma la parabola è già provata da tanti altri fatti: qui importano i testi. E in ogni fase loro i testi di Silone, di Calvino e di Cassola hanno apportato i loro doni al tempo della narrativa contemporanea.

Un tempo narrativo che nell'ultimo quinquennio sembra aver rivelato ancora qualcosa di nuovo, nel senso che le inquietudini e le tensioni sono

umentate in violenza o al contrario si sono rilivellate in una liquida affettività post-romantica: dai testi della contestazione giovanile o extra-parlamentare al successo di *Love story* o dell'*Anonimo veneziano* di Berto. Questi, d'altra parte, sono anche i due versanti inquieti e enigmatici della nostra situazione politica e sociale: ora l'ingresso delle navi russe nel Mediterraneo e il ciclone che esse portano nella politica internazionale (gli uni non possono non pensare al vantaggio di basi italiane accanto ad altre basi, e gli altri non possono non pensare che per garantire queste basi da colpi di mano è ben più sicuro un governo autoritario), ora i rapidi improvvisi voltafaccia con i continui, e non sempre senza esito, tentativi di distensione. Da una parte le vampate anarchiche e maoiste che portano nel discorso del realismo e del marxismo italiano un nuovo lacerante contesto, o le vampate delle crisi economiche sempre più minacciose, dall'altra gli improvvisi rientri.

In corrispondenza con tutto ciò (corrispondenza libera, non meccanicistica, si intende, ma che esiste ed è significativa) il panorama letterario degli ultimi anni rivela per la narrativa ancora massicci attacchi contro il neorealismo attorno alla metà degli anni sessanta, Seroni che sconfessa la letteratura neorealista legata al problema del meridione, seguito vigorosamente da Prisco pochi anni dopo, la Resistenza che viene giudicata una distrazione dal più serio impegno esistenziale caratteristico del ventennio, un critico che intitola un suo saggio ricco di osservazioni con il titolo *La barriera del naturalismo*. Di contro, offre ancora valorose difese, come gli interventi di Umberto Eco a proposito delle avanguardie, o il saggio di Nava nel «Contemporaneo».

Nel clima di contestazione, si attaccano anche i premi letterari (circa 250 quelli ufficiali, che distribuiscono circa 260 milioni) come frutto di una industria culturale che si crea e si autodistrugge i propri miti per favorire sempre nuove incentivazioni economiche e che sta divenendo un centro di potere (a tal punto che nell'*Informatutto* del 1971 la voce «letteratura» è scomparsa, sostituita da quella «editoria»). E pure i premi letterari continuano, e premiano molte volte assai bene, perché premiano buoni libri, come nel caso del Campiello dato a Gianna Manzini per *Ritratto in piedi*.

Continua anche la polemica sul romanzo, rimesso anch'esso in discussione come genere letterario e come frutto tipico di un certo ambiente storico e di una società borghese e destinato ad essere sostituito dal saggio critico: ma mentre nel 1968 le otto principali case editrici pubblicano 85 romanzi con 29 opere prime, nel 1969 69 con 7 opere prime, e, nel 1970, 50 opere e meno di dieci opere prime, nel 1971 si assiste ad una improvvisa rifioritura, confermata anche dal 1972. Nel 1971, 62 opere con 11 opere prime, nel 1972, 67 opere con 15 opere prime, e con indici di acquisto decisamente spostati dalla narrativa straniera verso la narrativa italiana.

Situazione *anceps* dunque, dalla quale è difficile poter ricavare pronostici in favore di una relativa stabilità democratica o di colpi di stato sulla destra

o sulla sinistra, e a favore delle sorti della narrativa che delle situazioni storiche risente ancor piú che la lirica. Non possiamo trarre pronostici: certo, quando si pensi al declassamento subito in Italia dalla ricerca scientifica e agli eccezionali progressi compiuti invece in campo tecnologico dalle università russe e americane, si dovrebbe trarne la matematica certezza che il nostro paese si trova nella situazione in cui si è trovato nel Cinquecento: quando nasceva il mondo moderno, di cui il pensiero italiano, non lo si deve dimenticare, aveva posto le basi, e pure i vari principati svolgevano soltanto quel gioco di abili politiche che portarono ben presto ad una occupazione durata tre secoli. Ci si potrebbe attendere ancora qualcosa di simile. Si potrebbe ipotizzare persino non solo la morte del romanzo, ma anche la scomparsa della lingua e della letteratura italiana. Qualche italiano — e forse anche qualche professore — non se ne dispiacerebbe nemmeno. Ma questo non è accaduto in passato, in situazioni e con italiani forse peggiori; anche, la storia, per fortuna, identica non si ripete. Infine, quando si riguarda al passato recente, a questa nostra narrativa tanto vivace, tanto ricca di fermenti, non per idee o per programmi di cultura che abbiano rinnovato la visione del mondo, ma per esiti d'arte, si avverte anche che il panorama, tracciato qui in modo tanto incompleto e lacunoso e approssimativo, ma tracciato, non è poi così desolante. È il quadro di una narrativa vitale. E questo, forse, anche, è un motivo per la speranza della ragione.

ETTORE CACCIA

IDEOLOGIA DEL POEMETTO IN PROSA

1. *Nella storia*

Qualifica di « poème » meriterebbe la *Psyché* di La Fontaine — ci dice D'Alembert — « s'il y avait des poèmes en prose ». ¹⁾ E giustamente egli nega una realtà che, storicamente, non c'è; mentre, non senza perplessità, Du Bos registra quello che dovette apparire come un incredibile paradosso: « Il est de beaux poèmes sans vers, comme il est de beaux vers sans poésie ». ²⁾

Quando, con Rousseau, l'essenza del Bello (quel « to kalon » già « relativo » per Voltaire) sceglie, per incarnarsi, le seduzioni di una prosa che suggerisce più di quanto non dica, che « canta » almeno quanto analizza, gli schemi assai comodi di Boileau scoppiano definitivamente. È il vero trionfo dei Moderni, e gli Antichi — antichi « auctores » e « Ancien Régime » — rovinano travolti dai fuochi della grande rivoluzione. Secondo alcuni, il Romanticismo è nato. E Baudelaire insinuerà: « Qui dit Romantisme dit art moderne »: ³⁾ la bella frase è ribaltabile: chi dice arte moderna, dice Romanticismo, — ovvero lo strutturarsi di un nuovo rapporto (poetico) col reale. Già Sainte-Beuve, eccezionalmente audace, nel definirne lo spirito, in opposizione al classicismo, indicava non dei contenuti, ma dei rapporti: « Le classique comprend les littératures en plein accord et en harmonie avec leur époque, avec leur cadre social, avec les principes et les pouvoirs dirigeants de la société... Les littératures romantiques... sont en dehors des cadres; elles sont à cheval sur deux ou trois époques, jamais établies en plein dans une seule, inquiètes, chercheuses, excentrique de leur nature, ou très en avant ou très en arrière, volontiers ailleurs, — errantes ». ⁴⁾

Che questa « struktur », questa « charpente » ideologica si qualificino come evasione o « ennui » — con le varianti di « spleen » e « noia » —, come negazione o rivolta, estraniamento del poeta o estraneità del « mondo », esse si traducono comunque in « forma », cioè in « sostanza »: ed è, allora, il « foisonnement » della lirica, ed è, anche, il filone analitico-fantastico della prosa poetica e, finalmente, quale manifestazione di punta di quel modernismo di cui si diceva, il poema in prosa. Intorno a questo, ormai, s'infittiscono studi eruditi, nei quali si risale la spirale del tempo, per un'assurda caccia agli ar-

chetipi e alle « fonti », sino ai modelli biblici. Il « poème en prose » ha la cittadinanza riconosciuta nella Repubblica delle Lettere, e — come ci viene detto — « tout le monde est d'accord pour admettre son existence en tant que genre littéraire »; ⁵⁾ la sua posterità s'infoltisce in modo allarmante, spingendosi « jusqu'à nos jours ». Proprio su questo punto, prima di esporre le nostre ragioni, le nostre approssimazioni, gioverà soffermarsi un poco, per un breve ma necessario discorso sul metodo.

Ora, Croce, la critica di ascendenza crociana e idealistica in generale — non importa se italiana o straniera — avrebbero anche ragione, ad un primo livello, di negare consistenza estetica ai « generi », in quanto categoria troppo estrinseca. Ma il problema non è affatto irrilevante per chi voglia oltrepassare lo stadio della critica impressionista e della ricerca letteraria come « quête » della lirica pura, della Poesia (in senso metastorico) e come pura « monografia », — per chi insomma si ponga nella prospettiva della storia della letteratura, sia pure della storia per « temi » o per « generi ».

Se c'è un « mandato degli scrittori » di cui ragiona Fortini; ⁶⁾ se problema della letteratura è problema dell'articolazione dei suoi rapporti con la società; se il « genere » è, più che altro, segno simbolico, abbreviato di poetica, come vuole Anceschi, allusione alla situazione operativa del poeta (e segno, allora, anche di « soluzione » di quei problemi); ⁷⁾ secondo tale prospettiva anti-idealistica e perciò anti-formalistica è legittimo affrontare uno studio (genetico) di forme, ove sono implicate delle « scelte » che per essere « storiche » (fatte *nella* storia) non sono extra-poetiche.

Le letterature come miti esemplari delle società: da questo punto di osservazione, è agevole cogliere le inflessioni diverse e ondegianti della poesia, nei suoi significati particolari ma anche generali, nel suo originarsi — nel suo porsi come originalità —, nel suo distinguersi, divenire e destinarsi. Con ciò respingiamo implicitamente le risultanze della lunga inchiesta di Suzanne Bernard condotta sul poema in prosa, coraggiosa per le inconsuete proporzioni (ottocento pagine, dalle settecentesche origini a Ponge e Saint-John Perse), ma assai lacunosa e contraddittoria metodologicamente, come pure del suo supporto necessario, che precede, qual è lo studio del Clayton. Prosa poetica e poema in prosa non obbediscono affatto a « leggi » formali — alla cui ricerca si affanna inutilmente la Bernard — ⁸⁾ ma all'unica loro legge interna, che è la coincidenza di « sensation » e di « expression » (per usare la coppia terminologica cara a Baudelaire). Come egregiamente sintetizza Sartre, poeticamente « il ne s'agit pas de choisir son époque, mais de se choisir en elle ». ⁹⁾ Ovvero, come vuole Lukács: « Le forme della letteratura corrispondono ai modi tipici nei quali si manifesta il nostro rapporto con il destino »; ma « in certi periodi storici sono possibili solo determinate concezioni della vita », le quali « richiedono e rendono possibili solo alcune forme determinate, escludendo per principio tutte le altre ». ¹⁰⁾

2. *Evoluzione*

I temi tragici, vitali dibattuti dal poema in prosa (soggiacenti al porsi del poema in prosa): quelli dei nuovi rapporti fra parola e vita, della « brisure » fra poeta e società, fra poesia e prassi, dell'evasione, della rivolta, della scrittura come soluzione assoluta, ma « fuori del mondo » e spesso prelude alla « morte » dell'artista, sono ossessivi e ricorrenti, propri di una *data forma* in cui si articola *quel discorso*; ma riceverono una prima impostazione dai proto e dai pre-romantici, — a conferma che ogni storia ha la sua preistoria e che l'originarsi del poema in prosa è un differenziarsi, ma storico, cioè non epifanico ma graduale e ragionato.

E se è già stato indicato il tracciato e descritto l'alveo entro cui si dispone il poema in prosa in quanto poesia del « rigo pieno », ¹¹⁾ secondo una prospettiva di lirismo moderno che rifiuta il pieno canto romantico, vagheggiata, per esempio, da un Lamartine quando afferma che la poesia « ne sera plus lyrique dans le sens où nous prenons ce mot... La poésie sera de la raison chantée, voilà sa destinée pour longtemps »; ¹²⁾ non altrettanto è stato fatto nella prospettiva della « prosa poetica » quale sua matrice ideologica.

La tradizione della prosa poetica — quell'eresia, diciamo, in seno alla prosa funzionale e analitico-didattica del Settecento, e poi *morphé* prediletta dei Bernardin de Saint-Pierre, dei Senancour, dei Chateaubriand, ecc. — è, come direbbe Anceschi, il « segno simbolico » e tangibile ad un tempo di alcune « attitudes » fondamentali, in capo alle quali c'è Rousseau.

Egli si pone il quesito fondamentale, primordiale: « Comment être poète en prose? », ¹³⁾ — cioè come accordare « rêve » e « réalité », analisi e « fantasticheria », presenza nel mondo e inconsistenza del mondo (labilità spaziotemporale), « solitude » e « multitude »? La sua risposta è « (Se) cacher et écrire », ¹⁴⁾ perché « il y a compensation à tout ». ¹⁵⁾ Scopertosi detentore di tali poteri alchimistici, egli può « convertir la douleur en volupté »; ¹⁶⁾ ed è la stessa legge compensatoria che gli fa « écrire sur la liberté, lorsqu'on est enfermé, et sur le printemps, lorsqu'il neige ». ¹⁷⁾

Parallelamente si svolge la ricognizione della sua « situation », che si riassume in quella che definiremmo una « solitudine emergente »: isolamento, cioè, come scelta conseguente piú che propensione nativa: « Les hommes m'ont réduit à vivre seul », ¹⁸⁾ ovvero: « Je suis devenu solitaire ». ¹⁹⁾ Ed essa è vissuta (« il n'y a plus ni commerce ni secours réciproques, ni correspondance entre eux et moi. Seul au milieu d'eux, je n'ai que moi seul pour ressource »), ^{19bis)} sofferta (« me voici dons seul sur la terre, n'ayant plus de prochain, d'ami, de société... »), ²⁰⁾ goduta (je ne suis à moi que quand je suis seul »), ²¹⁾ mille volte descritta, invocata, ricreata infine nello stato e nella « attività passiva » ²²⁾ della *rêverie* — con cui tempo e luogo sono aboliti nella pienezza del mero essere.

S'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière; tant que cet état dure celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux...²³⁾

Insomma Rousseau è « tranquille au fond de l'abîme ». ²⁴⁾ Ma quando si guardi all'importanza storica della sua scelta, questa si può così connotare: con Jean-Jacques, per la prima volta, la creazione poetica è in stretta relazione con uno stato conflittuale, di incompatibilità e di incomunicabilità fra individuo e società. Il pensiero assume come soggetto di meditazione il « gap », la « brisure » che condizionano, in modo determinante, tutte le varianti della complessa relazione « parola »-« realtà »: « Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-même? ». ²⁵⁾ Per cui c'è da un lato l'impossibilità di far coincidere espressione e comunicazione, e così la funzione intersoggettiva della esperienza poetica è negata (ossia: la *langue* settecentesca è sentita come « segno » di una ideologia che tradisce i nuovi bisogni lirici); dall'altro, c'è il semplice fatto di scrivere: la poesia, coincidendo con l'isolamento, diviene l'effetto ed anche la soluzione della presa di coscienza del poeta della sua « situation ».

Fin d'ora si può dire che la « prosa poetica » si pone come *analisi della struttura lirica* dei rapporti dell'artista col reale. Ed è per questo anteriore al « poema in prosa », che una tale analisi dà già per scontata.

Alla « rêverie » compensatoria di Rousseau, succede lo « spleen » di Senancour; col quale s'accentua fino all'esasperazione la lacerazione, già da Rousseau registrata, tra fenomeno ed essenza, tra passato, presente e futuro, tra immensità ottativa e finitezza fattuale: « Je voulais de l'harmonie, je ne trouvai que des contraires ». ²⁶⁾ Potrebbe dire col « citoyen » che « toute ma force est négative »; ²⁷⁾ per cui il suo « appel de l'infini », tipicamente romantico (« je ne me révolte pas, je sors »), ²⁸⁾ è petizione dell'*autre* e dell'*ailleurs*, ma — tragicamente — resta « appel », mantenimento degli opposti, impossibile trascendenza dell'*hic et nunc*, paradosso e non movimento dialettico.

Ancor più con Chateaubriand, il poeta rimedia alla lacuna dell'esistere (« l'incomplet de la destinée », l'esperienza vitale come « abîme », come inesplicabile e incolmabile « vide ») con un canto perturbato e commosso. E questo è orientato o verso un serenante « nostos », che pacifichi le antinomie, che « reintegri », o verso un futuro indefinito (l'infinito assume i tratti del « vago »), che si presenta come « viaggio » o « volo ». In altre parole: il moto velatamente panteistico di Rousseau (« s'élancer dans l'infini » e perdervi) e l'appello dell'altrove di Senancour si precisano in Chateaubriand come risoluto « invito al viaggio ». Ma il proprio del grande René è di intuire che un certo tipo di « fuga » non basta più a « compensare »; egli va insinuando che

il poeta è detentore di un potere orfico insospettato prima, che egli *può*, non nell'empiria dove il vuoto d'azione si riconferma, ma nella « magia » della Parola, attraverso la « wonderland » evocata da Fantasia. L'importanza storica di Chateaubriand è in questa scoperta del segreto, imperioso « remous » dell'« Imagination » (connotata come « riche », « abondante », « pleine », « puissante »), nel vero e proprio salto di qualità che porta dal concetto di fantasia creatrice (o di « rêve » o di bellezza) come mezzo, all'idea di « imagination » come fine, come potere e come universo autosufficiente: « La vie redoublait au fond de mon coeur... j'aurais la puissance de créer des mondes ». ²⁹⁾

Chateaubriand parla al condizionale; Nerval non piú. La sua poesia è « rapport » (« reportage » di una « descente aux Enfers », di un piano d'esperienza ormai « supernaturaliste ». ³⁰⁾ Egli per primo, dopo aver sperimentato in *Sylvie* le desolanti insufficienze della memoria « resurrezionaria », postula non già l'abolizione del tempo, ma la creazione di un *tempo artificiale*, plenariamente umano. « L'homme n'est pas fait pour le temps », ³¹⁾ dunque evasione-rivolta, progetto di tutta una sovrastruttura che abbia autonomia di struttura, nuova terra e nuovi cieli o « jardin de beauté » — come vorrà Baudelaire.

Je crois qu'il me faudrait la ville de l'Apocalypse où toute forme est type, où toute matière est précieuse, où toutes les formes sont le plus riche développement de l'art, où tout son est harmonie et expansion, toute odeur parfum, tout goût, où toute intelligence est génie. ³²⁾

Paesaggio interiore che ha un preciso riscontro con quelli baudelairiani dello *Spleen de Paris*, e particolarmente con il « pays de Cocagne » de *L'Invitation au voyage*, che è dimora naturale ma « réformée par le rêve », « corrigée, embellie, refondue », o, meglio, luogo artificiale, « Chine de l'Europe, tant la chaude et capricieuse fantaisie s'y est donné carrière », bellezza « où tout est beau » — tautologicamente —, e che « la fantaisie a bâti ». ³³⁾ Si direbbe che, radicalmente, costitutivamente, il poema in prosa sia la traduzione in atto del sogno di Nerval: « Créer autour de moi un univers qui m'appartienne... diriger mon rêve éternel au lieu de le subir. Alors, je serai Dieu », ³⁴⁾ — il che egli cerca di fare nei quasi-poemi di *Aurélia*.

Di Bertrand e di Guérin, che passano, ecumenicamente, per i « creatori » del poema in prosa come genere nuovo, ³⁵⁾ si potrebbe anche, in questa sede, tacere. Infatti o rientrano, a titolo di « minores », nel quadro generale che andiamo tracciando, ³⁶⁾ o i loro modi tipici s'inscrivono al di fuori della problematica soggiacente alle inedite strutture e significazioni proprie del « petit poème en prose » budelairiano e dell'« illumination » rimbaldiana. L'uno (alludiamo a Guérin), nell'introversione di un « immense retirement », rinuncia ai poteri conoscitivi e « costruttivi » del « rêve », si trattiene piú segreta-

mente ai margini del mistero, per subirlo, — mentre un Nerval «strumentalizza» il suo «*rêve éternel*» in vista di un «univers imaginaire» *altro*. Bertrand invece, alla cui fortuna hanno troppo giovato le «venti lecture» di *Gaspard de la Nuit* che Baudelaire confessa, è bloccato nel dramma del «bouquin» impossibile, del «volume» roso e consunto dall'oblio del tempo (prefigurazione in scala ridotta — si direbbe — dell'«échec» mallarmeano), e ossessionato dallo spettro del silenzio che incombe sulla sua «langue d'or que le monde ne comprend plus». La stessa libertà dell'immagine (configurantesi come accumulazione per contiguità), che dovette ammalciare i santoni del surrealismo, pare a noi piuttosto gratuita degna del migliore Gautier, o virtuosismo, funambulismo patetico quando tocca l'impaccio della propria inadeguatezza.

Bertrand, Guérin (e Rabbe) restano sulla soglia della terra promessa, in un limbo ideale dove non si prospettano conflitti di sorta: il pericoloso gioco con la morte, l'evasione in un passato ormai spento, la dissoluzione nel mito panico elusero e non affrontarono il problema d'essere poeti in un mondo «où l'action n'est pas la soeur du rêve». Solo in tale particolare prospettiva è accettabile la famosa affermazione di Blin su Baudelaire: «*Les Petits Poèmes en prose* marquent un commencement absolu». ³⁷⁾ Proprio su questa articolazione gioverà soffermarsi un po' più a lungo.

È noto che Baudelaire progetta, nella coerente determinazione di «refaire la création» per via poetica, ³⁸⁾ una *artificialità totale*, al primo grado della quale sta la cosmesi e al cui vertice si pone la Poesia o, più genericamente l'Arte. Entro questo intricato reticolo, fitto di motivazioni «storiche», sono comprese quasi tutte le inflessioni della sua estetica, ruotante principalmente su tre cardini.

1) La concezione del Bello come «fleur», che contiene potenzialmente ed è in grado di convertire l'identico e l'opposto, la «volupté» e la «tristesse», «une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, — soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluante, comme venant de privation ou de désespérance», «le mystère» e il «Malheur»; ³⁹⁾ un tale Bello «contredit sans cesse le fait» nella sua polisemia onnicomprensiva, per cui, anche, «dans les régions éthérées de la véritable Poésie, le Mal n'est plus, non plus que le Bien». ⁴⁰⁾ Il che è già scoprire non solo la «toute-puissance» della fantasia redentrica, ma la distanza reale della poesia dalla morale: in altri termini, la sua autonomia.

2) Accanto al «funzionamento» metaforico della sua parola poetica c'è il concetto di «ambiguità» — a livello fenomenologico, come comportamento dell'individuo «écartelé» disperatamente in quanto irriducibilmente ambivalente, e a livello propriamente estetico, dove la poesia-«fleur» è, a sua volta, sede di ambiguità. Non solo. L'operazione poetica, nelle sue formulazioni (e nelle sue applicazioni: vedi, appunto, *Spleen de Paris*), si configura anche come personale soluzione e salvazione (o dannazione — ribaltando la prospet-

tiva). Infatti, se nella vita, ora per ora, bisogna scegliere, cioè scegliere l'ambiguo, scomporre l'ambivalente nei suoi elementi contrapposti e quindi soccombere alla irreversibilità del partito preso, nell'esperienza creativa ci sono spazio e tempo privilegiati, in quanto « umanità » non scissa, « ténébreuse et profonde unité », trovata, ricreata, — sintesi immaginativa. Il regno del « possibile » si colloca in Fantasia: solo l'*Imagination* (« la reine des facultés ») può esorcizzare la fatalità: « Elle crée un monde nouveau » e « elle le gouverne », essa ed essa sola è « reine » del « possible » e del « vrai », « elle est positivement apparentée avec l'infini ». ⁴¹⁾

3) La nozione di « surnaturalisme », infine, come modo d'essere della lirica moderna, ⁴²⁾ come « luogo » privilegiato dell'efflorescenza analogica, « apothéose » (« les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, le ciel d'un azur transparent s'enfoncé comme un abîme plus infini, les sons tintent musicalement, les couleurs parlent, les parfums racontent des mondes d'idées »), ⁴³⁾ e, da ultimo, come ideale « retraite », non piú naturale, romanticamente, ma artificiale: stato « iperbolico », « tenebroso », « profondo », « misterioso », « seconde réalité créée par la sorcellerie de la Muse ». ⁴⁴⁾

In questo organico spazio letterario, elaborato se non proprio « parallèlement » alle sperimentazioni dello *Spleen de Paris*, almeno posteriormente alle *Fleurs*, si dispiega l'esperienza, rivelatasi poi terminale, dei *Petits Poèmes en prose*; i cui temi, i cui sviluppi e il cui senso globale coincidono con tali formulazioni estetiche, a suggerire che, dopo l'esperienza della poesia in versi, Baudelaire cerca di portare innanzi un discorso eminentemente metapoetico, ovvero « simbolista ». Di questo suo intento, qui, potremo render conto in modo schematico e semplificato.

La premessa maggiore è la seguente: fare una poesia che « contraddica » il reale, anche « storico ». Lo scopo: tutelare il « mistero » che sta alla radice degli eventi e dei sentimenti, e in essa salvare la propria radicale ambiguità, con l'incremento dello statuto analogico del poemetto in prosa. Sotto questo aspetto, la poesia dello *Spleen* è un incessante invito al viaggio semantico, perché tutto è non « carattere » o « accadimento » ma « segno ». Il che finisce coll'evidenziare un tracciato evasivo-costruttivo: « andarsene » (poiché il poeta ha il diritto di « se contredire et s'en aller »), ma dopo aver verificato l'impossibilità di « restare », cioè di coinvolgere l'*altro*, di farsi accettare come poeta, di farsi « capire ». Andarsene, dunque, *con* e *attraverso* la poesia, la dimora del « possibile », ciò che permette di uscire dallo statuto di eroi « paradossali » per farsi eroi « dialettici »; ed essa s'offre al lettore sotto la specie esemplare del cosiddetto paesaggio interiore.

Baudelaire passa, insomma, nel suo itinerario verso « utopia » (*N'importe où hors du monde*), dalla « flânerie » al « rêve », dalla « curiosité » ad un mortale « ennui », dalla « pienezza » impossibile *nel* mondo alla pienezza tragica fuori del mondo; il ventaglio delle scelte successive va, ancora, dal tempo vissuto, utilizzato (il « poemetto » si fa allora, impropriamente, novella, apo-

logo o dialogo) alla creazione di un tempo artificiale (tempo della poesia nel perfetto paesaggio interiore), alla negazione del tempo parallela all'impossibilità di esistere della poesia se non come spazio di morte.

Di questa parabola, meno lineare di quanto si creda, la fase che piú ci interessa è quella « metapoetica », perché sarà la fondamentale struttura utilizzata da Rimbaud e Mallarmé — tanto che finirà con identificarsi con l'idea stessa di poema in prosa. La lunga e oscillante analisi della « situation » baudelairiana nelle « villes énormes » (per cui saranno da tener presenti le indicazioni fornite da *L'Étranger*, *Le Fou et la Vénus*, *Les Veuves*, *Le Vieux saltimbanque*, *Les Foules*, *La solitude* e l'epilogo in versi) porta a render conto di una « attitude centrale » a partire dalla quale ogni operazione conoscitiva diventa esperienza poetica, di un « surnaturalisme » poetico.

Siamo a *Le Port*, ove l'io poetico, tentato ora da « centralisation » e ora da « vaporisation », opta per un'intermedia contemplazione del movimento. Il mondo oggettuale non è piú reificante ma, da che è contemplato, irraggia luce e vitalità: « port », « ciel », « nuages », « mer », « phares » e « navires » sono qualificati in quanto euritmia di forme: « ampleur », « architecture mobile », « colorations changeantes », « scintillement », « oscillations harmonieuses », « rythme », « beauté ». A poco a poco, dall'immobilità e dal grigiore apparenti sorge una ricchezza di movimenti possibili, di sovrapposizioni e di analogie latenti che conferiscono al « quadro » bloccato spessore e libero senso. È questo allora il significato segreto: la vita fantastica come « porto », universale approdo, « réservoir » semanticamente inesauribile. Un fatto è chiaro fin d'ora: l'ideale « poema in prosa » baudelairiano invita ad una *lettura interminabile*, costituzionalmente, in virtù della sua intima strutturazione; e quando, come in questo caso, è una sorta di mimesi del gesto creativo (« magie suggestive », osmosi di soggetto e oggetto), il lessico connotativo si fa capienza massima di segni, è sorgente di « rêverie », è geroglifico, in capo ai quali c'è ancora non la « cosa » ma la sua profondità, la sua « vibrativité », che rimandano ad un « infinito totale »: ⁴⁵⁾ quanti sono i possibili rapporti degli oggetti fra loro e del soggetto con essi.

Questo è l'unico modo, per Baudelaire, di recuperare *l'altro da sé*: seguire, appunto, fino in fondo il cammino dal molteplice all'uno, « dal fatto all'idea » — direbbe Mallarmé. L'artista può essere sí « lui-même et autrui » (*Les Foules*), ma a condizione che resti poeta (« actif et fécond »): tutto fa capo, ancora e sempre, all'« opération magique » per cui « les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles ». ⁴⁶⁾

Vengono quindi i « cadres » — come dice — in cui egli vivrebbe la sua propria poesia; ogni loro elemento, reciproco, analogo, convertibile, si fa corrispondenza: crepuscolare (*Le Crépuscule du soir*), olfattiva (*Un Hémisphère dans une chevelure*), cinetica (*L'invitation au voyage*, *N'importe où hors du monde*). Ma di questi poemetti il piú rappresentativo è *L'Invitation au voyage*,

forse proprio perché l'universo delle « latenze » non fa che invitare, come accennammo, ad un interminabile viaggio semantico.

Esso è, idealmente, scandito in tre momenti: dapprima una descrizione analitica degli elementi che compongono il « pays superbe » che « la fantaisie a bâti »; poi l'invito, la necessità anzi, della partenza; infine la folgorante congiunzione degli sparsi motivi secondo un perfetto tracciato dialettico. Sequenza affermativa (« c'est là, n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur qu'il faudrait aller vivre et fleurir »), sequenza negativa (« des rêves! Toujours des rêves! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l'éloignent du possible »), sequenza sintetica:

Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi.

C'est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles. Ces énormes navires qu'ils charrient, tout chargés de richesses, et d'où montent les chants monotones de la manoeuvre, ce sont mes pensées qui dorment ou qui roulent sur ton sein. Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'Infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme; — et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'Infini vers toi.

Il « gesto » risolutorio della sequenza non ha forse eguali in tutta l'opera di Baudelaire. In compiuta circolarità si dispone un perfetto paesaggio interiore, mobile perché sostanziato di acqua (l'acqua-fantasia, naturalmente, ove tutto si riflette e trova l'identico), ma delimitato da una continua iterazione del movimento simmetrico: i pensieri, attraverso la « donna » eletta, scorrono dolcemente verso l'infinito (« expansion »), poi fanno ritorno alla donna dall'infinito (« resserrement »), non impoveriti ma arricchiti dal loro stesso moto. Si ha nettamente l'impressione di ascoltare la vita che pulsa, calma, trionfante in una pienezza conseguita. La dolorosa bipolarità delle strofe precedenti (la quale, d'altra parte, è anche struttura fondamentale del comportamento baudelairiano) è superata nella potente sintesi, nella mimesi del vivere in poesia: ed al futuro e al condizionale succede il tempo presente (e il verbo « être », il più assoluto) con la sua idea soggiacente di eternità attuale.

In una fase logica che verosimilmente dovrebbe essere terminale, Baudelaire sembra poi voler suggerire che la frizione tragica tra « ici-bas » e « là-bas », tra parola e vita storica — tragica da Rousseau in avanti — non è così elusa: il « tempo » nella sua accezione disgregante e mortifera fa irruzione nella « chambre idéale », annulla quell'armonia nell'autosufficienza coerentemente perseguita, proietta una « lutte hideuse » nell'edificio immenso del Sogno.

« Dirigere il sogno » — come voleva Nerval — è dunque impossibile? Altro che « Dieu » di un universo proprio! « Le monde va finir », ⁴⁷⁾ cioè schiaccia la Poesia. La camera scoppia, non restano che fiori di morte, il

« jardin de beauté » è cancellato (si vedano: *La Chambre double, Le Gâteau, Le « Confiteur » de l'artiste, Le Tir et le cimetière, Laquelle est la vraie?, La Soupe et les nuages, Le Joueur généreux, Une Mort héroïque*). E, forse, nemmeno nell'immobilità letargica e pre-mortale del Polo (« les pays qui sont les analogies de la Mort ») c'è più spazio per la vita fantastica: Baudelaire conclude infine su una equivalenza, altamente significativa, fra Poesia e Morte, fare poetico e uscita dal mondo (*N'importe où hors du monde*).

Quanto alla struttura, poi, del « poemetto in prosa » è essenziale tener presente quanto afferma Baudelaire stesso nella « dédicace » *A Arsène Houssaye*: esso è fruibile interminabilmente, perché infinitamente combinabile nelle sue « têtes » e « queues ». Baudelaire, cioè, individua nei suoi « tronçons », a volontà scomponibili e ricomponibili, le unità funzionali del suo nuovo organismo poetico, che chiamano in causa il lettore non meno dell'autore.

Nella genesi del poema in prosa, in assoluto, è recuperato dunque un problema di sociologia della letteratura: in quanto esso si fonda sul divario fra lettore ideale postulato — chiamato cioè ad un ruolo attivo di collaborazione e ri-creazione: « deviner », far viaggiare l'immaginazione, operare in sé misteriose alchimie, decifrare, stupirsi e sognare,⁴⁸⁾ e lettore « dato », storico, che odia la poesia, che è « impuissant à sentir le bonheur de la rêverie », e si chiude nel passato, cercando facili soluzioni, consolazioni o moralità.⁴⁹⁾ In questa situazione, l'opera ha ancora bisogno del lettore? « Est-il même bien nécessaire qu'un livre quelconque soit compris, excepté de celui ou de celle pour qui il a été composé? Pour tout dire enfin, indispensable qu'il ait été écrit pour quelqu'un? ».⁵⁰⁾

Un'altra spaccatura che si radicalizza; c'è un abisso fra la domanda e l'offerta; poesia « totale », pubblico « storico » e lettore ideale non coincidono più. Il poema in prosa esiste — in età post-romantica — anche come « solitudine », cioè come possibilità futura. Così Baudelaire, « à deux pas du gouffre », restato senza più lettori presenti. Mallarmé non la pensava altrimenti: il suo lettore sarebbe stato « futuro »...

Mallarmé, appunto, quando imposta il problema dei rapporti dell'*opera* (in assoluto: esiste solo il *verso*, in poesia: « le vers est partout... il n'y a pas de prose »)⁵¹⁾ col *lettore*, oscilla fra due poli — già presenti entrambi in Baudelaire e, implicitamente, in Rimbaud. La poesia sollecita l'intervento attivo del lettore, che deve aprirsi ad una « compréhension multiple »,⁵²⁾ « s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même »;⁵³⁾ oppure, impersonale, autarchica, « accaduta », *esiste*, e rifiuta il diverso, l'allotrio, « ne réclame approche de lecteur ».⁵⁴⁾

Un tale disegno, a voci contraddittorie, deve inserirsi nel più vasto quadro delle funzioni del « dire ». Esso è tutto tranne che comunicazione, presupponendo, questa, « comunanza » con il destinatario o fruitore.⁵⁵⁾ Come ben vide il Friedrich, occorre piuttosto allargare il concetto di « comprensione » che, da Baudelaire e Nerval in poi, è piuttosto « suggestione ». Mallarmé stesso

distingue fra un banale « nommer » (rifiuto del sentimentalismo e del « messaggio » univoco) e un ideale « suggérer », — che è infinita potenzialità semantica.⁵⁶⁾

Ciò premesso, si veda come la « prose » mallarmeana, tematicamente di forte ascendenza baudelairiana, confermi le sue premesse estetiche. Nella celebrazione della « chute » (*Plainte d'automne*) o del vuoto, della « grâce des choses fanées » (*Frisson d'hiver*) del « commencement de l'angoisse » (*Le démon de l'analogie*), della « chevelure » (*La déclaration foraine*) o dell'« absente de tous bouquets » (*Le nénuphar blanc*), — il « tronçon », la « linea » poetica celebrano i loro fasti. Qui veramente la struttura è « serpentina », spezzata, a « teste » e « code »; liberata da ogni compromesso, ha raggiunto una sua assolutezza, oltre alla quale non può aver luogo che il *Coup de dés*: « membra disjecta poetae » — come ha commentato qualcuno.

Quanto all'*oscurità*, diremo con Mallarmé che « il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, d'évoquer les objets ». ⁵⁷⁾ Se il « rapt de (son) idéal fleur » s'inscrive fra la « vierge absence » e la « peur d'une apparition », Baudelaire non aveva già detto che la sua bellezza era simile ad un « soleil noir » e gli occhi « autres où scintille vaguement le mystère »? ⁵⁸⁾ Semmai, deve far riflettere, ma « storicamente », il fatto che tale ermetismo è l'unico ponte gettato verso un termine dialettico, verso una autenticità che sia tale: l'*oscurità*, il « mistero », un'apertura...

Era già passato Rimbaud. Fra il silenzio dell'innominato: « J'écrivais des silences je notais l'inexprimable » ⁵⁹⁾ e il silenzio dell'ineffabilità, lo spettro non remoto dell'afasia: « Je ne sais plus parler », ⁶⁰⁾ entro lo spazio che disegna tale tensione, si svolge la sua « quête ». E il suo poema in prosa è epifania semantica (« illumination ») che partecipa e dell'ambizione nervaliana di costituirsi « Dieu » di uno spazio vitale e del tentativo baudelairiano di far coincidere « surnaturalisme » e « correspondances » - « métamorphose mystique / de tous les sens fondus en un ». È quel che egli chiama « langage universel » accessibile a tutti i sensi, ⁶¹⁾ da considerarsi in stretta relazione con l'altra frase: « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles ». ⁶²⁾

La « situation » di Rimbaud è questa risaputa tragedia della poesia moderna: che una parola « universale » — semanticamente multipla (« Je est un autre », « plusieurs autres vies me semblaient dues », « est-il d'autres vies? ») — costituisce il poeta *maître* nient'altro che del silenzio (« Je suis maître du silence »), ⁶³⁾ — ma non certo per volontà sua. ⁶⁴⁾ Perciò suona disperato, nient'affatto consolante l'altro grido: « J'ai seul la clé de cette parade sauvage ». ⁶⁵⁾ Ancora una volta, sola soluzione, l'uscita: come tentazione del suicidio: « O que ma quille éclate! O que j'aïlle à la mer », ⁶⁶⁾ o come scelta ragionata e conseguente: « Je m'évade! / Je m'explique ». ⁶⁷⁾ Resta un sublime universo verbale: sublime e vano.

Chi non parla più per nessuno, perché mai compone? È difficile rispondere alla domanda, a meno che non si concepisca tale poesia come un estremo tentativo di

salvare, con la dizione anormale e la dittatura della fantasia, la libertà dello spirito in una situazione storica in cui l'illuminismo scientifico e l'apparato di forza della civiltà hanno organizzato e collettivizzato la libertà — insomma hanno ucciso la sua essenza. Uno spirito per il quale ogni dimora è divenuta inabitabile può crearsi da sé la sua dimora e la sua officina solo nella poesia.⁶⁸⁾

Che è il destino comune di chi ha sperimentato l'impossibile: da Nerval — « fuori di sé », in tutti i sensi — e da Baudelaire — per cui « le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe » —, ai tristissimi naufragi di Rimbaud — « je suis réellement d'outre-tombe » — fino all'*échec* di Mallarmé, alla sua abnorme « impasse » — « plume solitaire éperdue... tout résultat nul » —. Ha ragione Sartre, meditando sulla poesia moderna: « la poésie, c'est qui perd gagne »;⁶⁹⁾ il poeta « engagé » è « l'homme qui s'engage à perdre »: « c'est le sens profond de ce guignon, de cette malédiction dont il se réclame toujours et qu'il attribue toujours à une intervention de l'extérieur, alors que c'est son choix le plus profond ».⁷⁰⁾

3. « *Rêve* », « *langage universel* », *silenzio*

Se, dopo il nostro sommario « excursus » condotto in prospettiva diacronica, volessimo raccogliere e stringere i dati più rilevanti, si potrebbero fare le osservazioni seguenti.

Il poema in prosa, forma liberissima di una visione del mondo liberata, liberatrice, nasce quando tre nozioni fondamentali si sono precisate; è esso, appunto, che nella sua struttura (specchio della sua sostanza) le ripete:

— il *rêve* sentito non più come « rêverie », come struggimento lirico, ma come attività feconda, « potere » autonomo della immaginazione creatrice (diventa insomma « paesaggio interiore » simbolista);

— l'*infini* avvertito non più come polo vacuo, imprecisato e indifferenziata tensione, ma come infinità semantica, convocazione di tutti i « possibili » (spazio-temporali) nella « ricchezza » della parola poetica;

— l'*immagine* non più comparativa (paesaggio = stato d'animo, e viceversa) ma metaforica, sempre più orientata verso uno statuto simbolico. Fondandosi su una coerente applicazione della teoria delle « correspondances », essa origina un testo supremamente plurale; dove c'è la virtù dell'« infinito semantico », ma anche il suo pericolo latente: perché il senso moltiplicato può cangiarsi in senso vaporizzato; oppure il mondo poetico a statuto simbolico può cessare di essere « un signifiant renvoyant à un signifié », per divenire una mera tautologia: « il se signifie ».⁷¹⁾

Qui è la grande ambiguità storica del poema in prosa. Rifiuta la denotazione, rifiuta di farsi portatore di « messaggi », rifiuta la « moralità » e la « consolazione » e, in un primo tempo, anche la purezza lirica, la perfezione

frigida (scegliendo anzi un linguaggio analogico accessibile a tutti i sensi); ma approda al silenzio, all'assenza, alla morte.

Il fatto è che esso ingloba nella sua « forma », nella sua intima struttura (nella sua genesi — naturalmente —, laddove l'atto d'origine è scelta di originalità) il problema del « comunicare » ad un dato pubblico. (E non è forse la stessa articolazione grafica un riflesso di tale preoccupazione?).

Il poema in prosa, costitutivamente, si pone come comunicazione dilatata all'infinito e, simultaneamente, come rifiuto di comunicazione borghese. « L'infinita potenzialità in cui questa lingua si muove, si trasferisce nel lettore nella misura in cui essa lo spinge a una potenzialità interpretativa altrettanto infinita »: ⁷²⁾ ma, appunto, se il lettore non si lascia coinvolgere nell'enigmatico, nella spirale della « rêverie », chiamandosi M. Homais?

Il « poeta in prosa » comunque prende atto di due fatti, emersi, per esempio, dalle analisi « operazionali » della prima metà dell'Ottocento: il problema, cioè, del « che cos'è la letteratura », da impostare rettamente come problema, invece, del « perché » e « per chi » scrivere (e qui va sottolineato che Baudelaire e Rimbaud hanno lucida coscienza della natura classista del loro destinatario, mentre, ad esempio, i « classici » mistificavano, confondendo « la cour et la ville » con l'Uomo Universale); e la verifica che il lettore ideale non coincide col lettore storico. Questione risolta (se lo « scacco » poeticamente espresso può chiamarsi « soluzione ») con un « décalage » temporale: il pubblico che fruirà del poema in prosa sarà realtà futura. « Le jour n'est pas levé... ».

4. *Poetare « compensatorio » e poetare « autarchico »*

Possiamo schematizzare, tenendo presente, questa volta, un salto di qualità.

Nei poeti che s'inscrivono nella tradizione della prosa poetica c'è quella che potremmo chiamare una « secessione involontaria »: segregazione dal mondo (« isolement ») ma anche nostalgia del mondo (« regret ») e segreto desiderio di rientrarvi (« désir », « avenir »). Al contrario, da Nerval in poi c'è una « secessione volontaria »: postulazione di nuovi cieli e nuova terra susseguente alla negazione totale del mondo (« mondo » inteso come *campo* di rapporti borghesi); non solo, ma anche identificazione di tale universo « altro » con lo statuto simbolico (circolare o sferoidale) del nuovo fare poetico.

I primi analizzano trepidanti e perplessi lo stato paradossale di chi si sente fatto per l'eterno e si trova invece stretto (e strutto) nel mutevole, nel finito, nel perituro. I secondi si situano fuori della durata; la loro evasione presuppone un rifiuto. E si creano, con la poesia, nella poesia, una durata autarchica, ricca di ogni virtualità.

A queste scelte, che noi raggruppiamo empiricamente « a posteriori », ma

che sono inevitabilmente immanenti alla « forma » in cui s'esprimono, corrispondono modi assai diversi di intendere l'attività estetica.

I preromantici e i romantici fanno una poesia ottativa, condizionale, ipotetica (dell'irrealtà), che suggerisce una gamma di atteggiamenti ideologico-sentimentali che vanno dal rimpianto alla speranza. È questo un « poetare compensatorio », in cui — per dirla con Rimbaud — la poesia « ritma l'azione » o la sua assenza. — È pertanto *prosa* (poetica), cioè analisi della struttura *lyrica* (di improduttività, di « otium ») del loro rapporto esistenziale.

I post-romantici fanno una poesia assertiva, che, nel più dei casi, dà per scontata la presenza di una frattura insanabile fra parola e vita, e che crea da sé, in sé e per sé un paradiso artificiale a statuto simbolico. È questo un « poetare autarchico », in cui la poesia non « ritma » niente, è « en avant » (Rimbaud). — È, eminentemente, applicazione dell'idea di mondo come « segno », come geroglifico; è « linea libera di senso », ⁷³⁾ « illuminazione », « tronçon » liberamente aggregantesi (da Baudelaire a Mallarmé), il massimo della liberazione, — fino al « dérèglement » o alla troppa « regolatezza », che preludono all'esaurimento (Rimbaud) e alla pagina bianca (Mallarmé).

5. *Poema in prosa e prosa poetica*

Detto questo, non si vorrà tralasciare una serie di particolari solo apparentemente marginali.

Il poema in prosa, pena la sua non esistenza, è a statuto metaforico (unioni in « absentia », associazioni sostitutive); la prosa poetica è ancora a statuto metonimico (unioni in « praesentia », slittamenti dei segni per contiguità).

Per cui nel poema in prosa i significati, poggiati sulle cose-segno, sono in continua vorticoso trasmigrazione, sollecitando così sempre nuove « alchimie » — anche, e soprattutto, da parte del lettore (« ideale »). Si distingue quindi dalla prosa poetica, ove la « figura » predominante è la similitudine, la comparazione, i cui termini sono più o meno espliciti. All'interno di tale figura « magistrale », vige l'equivalenza posta fra paesaggio naturale e stato d'animo. Così, il « paesaggio interiore » — al contrario di quanto afferma il Pellegrini — è assai diverso, poniamo, in Chateaubriand e in Rimbaud: è differente, ma, soprattutto, il primo si trova in un contesto aneddotico-narrativo-analitico, il secondo è il contesto stesso. (Sarà semmai da avvertire che, per questo rispetto, Nerval e Baudelaire sono ancora a metà strada).

Infine, la non metaforicità della prosa poetica si inserisce nel discorso sulla funzione compensatoria di cui testimonia. In particolare, nega spazio letterario, al lettore, domandandogli (come fa la lirica romantica e la prosa romanzesca) identificazione e non attiva ri-creazione.

Il che non è per il poema in prosa, come benissimo vedeva Huysmans in una pagina memorabile:

Ecrire un roman concentré en quelques phrases... Les mots choisis seraient tellement impermuables qu'ils suppléeraient à tous les autres; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et si définitive manière qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver pendant des semaines entières sur son sens tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait tout le passé, devinerait l'avenir d'âmes et de personnages révélés par les lueurs de cette épithète unique.

Le roman ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle entre deux personnes supérieures éparses dans l'univers.⁷⁴⁾

Già fatto: « Cette succulence développée et réduite en une goutte, elle existait déjà chez Baudelaire ». ⁷⁵⁾

E valga, la lunga citazione, come reperto finale per una piú compiuta individuazione della *forma nuova*.

GIOVANNI CACCIAVILLANI

APPENDICE: TESTI

Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, I, III, 13

Plus la saison était triste, plus elle était en rapport avec moi; le temps des frimas, en rendant les communications moins faciles, isole les habitants des campagnes: on se sent mieux à l'abri des hommes.

Un caractère moral s'attache aux scènes de l'automne: ces feuilles qui tombent comme nos ans, ces fleurs qui se fanent comme nos heures, ces nuages qui fuient comme nos illusions, cette lumière qui s'affaiblit comme notre intelligence, ce soleil qui se refroidit comme nos amours, ces fleuves qui se glaçant comme notre vie, ont des rapports secrets avec nos destinées.

Je voyais avec un plaisir indicible le retour de la saison des tempêtes, le passage des cygnes et des ramiers, le rassemblement des corneilles dans la prairie de l'étang, et leur perchée à l'entrée de la nuit sur les plus hauts chênes du gran Mail. Lorsque le soir élevait une vapeur bleuâtre au carrefour des forêts, que les plaintes ou les lais du vent gémissaient dans les mousses flétries, j'entrais en pleine possession des sympathies de ma nature.

È da ritenere soprattutto la preminenza del « comme » che, nel tessuto connettivo della frase poetica, assolve ad una funzione di « trait d'union » fra sé e la figura di sé (« rapports secrets »), — larva, sotto specie metonimica, della struttura metaforica di ben altri « paesaggi interiori ».

Nerval, *Aurélia*, I, 4

Cependant la nuit s'épaississait peu à peu, et les aspects, les sons et le sentiment des lieux se confondaient dans mon esprit somnolent; je crus tomber dans un abîme

qui traversait le globe. Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau. Tous coulaient, circulaient et vibraient ainsi, et j'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes vivantes, à l'état moléculaire, que la rapidité de ce voyage m'empêchait seule de distinguer. Une clarté blanchâtre s'infiltrait peu à peu dans ces conduits, et je vis enfin s'élargir, ainsi qu'une vaste coupole, un horizon nouveau où se traçaient des îles entourées de flots lumineux.

Con Nerval siamo immessi nell'aldilà del reale, siamo precipitati in un viaggio nel profondo, o « discesa agli Inferi » — come dice lui stesso. È l'*autre vie* del *rêve*; è il paesaggio interiore onirico, che tuttavia non s'è ancora liberato dalle abitudini comparative, proprie della prosa poetica.

Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, V, *La Chambre double*

Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle*, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. — C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; un rêve de volupté pendant une éclipse.

Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants.

L'assolutezza (letteralmente: la condizione dell'*ab-solutus*) del paesaggio-sogno è sottolineata dalla prima proposizione, ellittica del predicato, che non localizza, non situa: è una postulazione interiore.

Sottolineiamo lo spazio raccolto («chambre», «atmosphère stagnante») ma aperto al «profondo» (sia temporalmente: «une éternité de délices» — dirà subito dopo —, sia estensivamente: è una espansione «heureuse», è un'armonia, una «sufficienza» di tutto); i colori della malinconia poetica e dell'inesauribilità semantica (rosa più blu, sotto il segno della vita crepuscolare: altrove dirà che solo in essa si accendono i fuochi della fantasia); la ricchezza dei tempi («regret» più «désir»: compresenza temporale che equivale a disparizione dei singoli tempi: «une éclipse», è l'eternità che regna); l'animismo «surnaturaliste» delle cose, il vasto reticolo di analogie e di corrispondenze (tutto è parola, il reale sognato vive e «dice»).

Anche qui il mondo oggettuale è fitto di «significanti» che rimandano, secondo la legge dell'universale analogia, a interminabili altri significati. Così Baudelaire stesso, quando dice: «Tes cheveux *contiennent* tuot un rêve», «mon âme *voyage* sur le parfum...» (*Un hémisphère dans une chevelure*).

Rimbaud, *Illuminations*, *Mystique*

Sur la pente du talus les anges tournaient leurs robes de laine dans les herbages d'acier et d'émeraude.

Des prés de flammes bondissaient jusqu'au sommet du mamelon. A gauche le terrain de l'arête est piétiné par tous les homicides et toutes les batailles, et tous les bruits désastreux filent leur courbe. Derrière l'arête de droite la ligne des orientes, des progrès.

Et tandis que la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante et bondissante des conques des mers et des nuits humaines.

La douceur fleurie des étoiles et du ciel et du reste descend en face du talus, comme un panier, — contre notre face, et fait l'abîme fleurant et bleu là-dessous.

All'io emozionale di Chateaubriand, all'io onirico di Nerval e all'io travestito di Baudelaire, subentra l'io oggettualizzato (o « visionario ») di Rimbaud. Giustamente: « Je est un autre ». Sembra realizzato il desiderio baudelairiano di creare un « art pur » moderno: « une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même ». Che sarà, poi, anche il sogno di Mallarmé.

Mallarmé, *Poèmes en prose, Le Nénuphar blanc*

Résumer d'un regard la vierge absence éparsée en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec: tacitement, en déramant peu à peu sans du heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle invisible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparent du rapt de mon idéal fleur.

Si, attirée par un sentiment d'insolite, elle a paru, la Méditative ou la Hautaine, la Farouche, la Gaie, tant pis pour cette indicible mine que j'ignore à jamais! car j'accomplis selon les règles la manoeuvre: me dégageai, virai et je contournais déjà une ondulation de ruisseau, emportant comme un noble oeuf de cygne, tel que n'en jaillira le vol, mon imaginaire trophée, qui ne se gonfle d'autre chose sinon de la vacance exquise de soi qu'aime, l'été, à poursuivre, dans les allées de son parc, toute dame, arrêtée parfois et longtemps, comme au bord d'une source à franchir ou de quelque pièce d'eau.

È il canto del « trofeo immaginario », conseguito nell'itinerario del mondo fenomenico verso la sconcretizzazione, verso la sua abolizione (« vierge absence », « bonheur qui n'aura pas lieu », « tel que n'en jaillira le vol », ecc.). « Du fait à l'idée », ovvero all'« idéale fleur », che è, tautologicamente, bellezza sede di bellezza. Nella tensione orientata al polo dell'assenza opera la poesia mallarmeana, con quel suo sopravveniente « eccezionale accrescimento di senso » di cui ci parla il Friedrich.

¹) All'articolo *Prose dell'Encyclopédie* (1777).

²) *Réflexions sur la Poésie et la Peinture*, t. I, cap. XLIII (1719).

³) *Salon de 1846. II. Qu'est-ce que le Romantisme*. In *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1961, Bibliothèque de la Pléiade, p. 879.

⁴) 12 aprile 1858: *Causier du lundi*, t. XV. Che riprende parte della lezione inaugurale di Sainte-Beuve all'« Ecole Normale » sulla « Tradition en littérature ». Si terranno presenti inoltre: J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?* nota 4 al capitolo I, Gallimard 1948; coll. « Idées » 1969, pp. 45-

48. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi 1956; P.B.E. 1967, pp. 235-238. G. BATAILLE, *Baudelaire. La signification historique des « Fleurs du Mal »*, in *La littérature et le mal*, Gallimard 1967; coll. « Idées » 1967, pp. 58-68.

⁵⁾ S. BERNARD, *Le Poème en Prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet 1959, p. 12. Fra i contributi anteriori più rilevanti basterà ricordare: M.-J. DURRY, *Du poème en prose*, in « Yggdrasill », 25 dicembre 1936; V. CLAYTON, *The prose poem in French Poetry of the XVIIIth century*, Columbia University 1936; M.-J. DURRY, *Autour du poème en prose*, in « Mercure de France », 1 gennaio 1937; A. CHÉREL, *La prose poétique française*, Artisan du Livre, 1940; E. JALOUX, *Le centenaire du poème en prose*, in « Le Temps », 25 agosto 1942; L. ARAGON, *Chronique du Bel Canto: le poème en prose*, in « Europe », 1 ottobre 1946; G. BLIN, *Introduction aux « Petits Poèmes en prose » de Baudelaire*, in *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti 1948; M. CHAPELAN, *Introduction alla Anthologie du poème en prose*, Julliard 1946; Y.-G. LE DANTEC, *Sur le poème en prose*, in « Revue des Deux Mondes », 15 ottobre 1948; P. MOREAU, *La tradition française du poème en prose avant Baudelaire*, in « Archives des Lettres Modernes » nn. 19-20, gennaio-febbraio 1959.

⁶⁾ F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore 1965.

⁷⁾ L. ANCeschi, *Dei generi letterari*, in *Progetto di una sistematica dell'arte*, Mursia 1962.

⁸⁾ *Op. cit.*, pp. 9-17 e pp. 434-463. E se essa vede l'essenza del poema in prosa nella « oscillation métaphysique entre l'esprit d'ordre et l'esprit de révolte » e quindi nella tensione fra « organisation artistique » e « anarchie destructrice » (p. 444), assai più sbrigativo Clayton la riassume in tre elementi costitutivi: « la langue poétique, la description et le rythme » (cfr. II parte, capp. 3, 4, 5).

⁹⁾ J.P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., p. 288.

¹⁰⁾ G. LUKÁCS, *Prefazione a « Storia dello sviluppo del dramma moderno »*, in *Scritti di sociologia della letteratura*, Sugar, 1964, p. 77.

¹¹⁾ G. NICOLETTI, *Sul cosiddetto « poème en prose »*, in *Saggi e Idee di Letteratura francese*, Adriatica, Bari, 1967.

¹²⁾ Dall'articolo: « *Des destinées de la poésie* » (1834), poi divenuto, nel 1849, la seconda *Préface* delle *Mémoires*.

¹³⁾ J.-J. ROUSSEAU, *Oeuvres*, Hachette, 13 vol., t. V, p. 89; citato da S. Bernard, op. cit., p. 29.

¹⁴⁾ *Les Confessions*, in *Oeuvres Complètes*, ed. Gagnebin, Osmont, Raymond, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 116. Le ulteriori citazioni rimandano a questa edizione.

¹⁵⁾ *Les rêveries du promeneur solitaire*, ed. cit., p. 1090.

¹⁶⁾ *Id.*, p. 1074.

¹⁷⁾ Cit. da H. RODDIER, *Le Paris du Promeneur solitaire* in appendice alla sua edizione delle *Réveries*, Garnier 1960, p. 173.

¹⁸⁾ *Les rêveries du promeneur solitaire*, p. 1015.

¹⁹⁾ *Id.*, p. 1066.

^{19 bis)} *Id.*, p. 1080.

²⁰⁾ *Id.*, p. 955.

²¹⁾ *Id.*, p. 1094.

²²⁾ La felice espressione è di M. RAYMOND, *La rêverie selon Rousseau et son conditionnement historique*, in *Vérité et Poésie*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1964, pp. 90-91.

²³⁾ *Les rêveries*, ed. cit., p. 1046.

²⁴⁾ *Id.*, p. 999.

²⁵⁾ *Id.*, p. 995.

²⁶⁾ SENANCOUR, *Oberman*, ed. Monglond, Arthaud, Grenoble, 1947, t. II, p. 168.

²⁷⁾ ROUSSEAU, *Les rêveries*, ed. cit., p. 1059.

²⁸⁾ *Oberman*, ed. cit. t. I., p. 190.

²⁹⁾ CHATEAUBRIAND, *Oeuvres romanesques et voyages, René*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969, p. 130.

³⁰⁾ NERVAL, *Les filles du feu, A Alexandre Dumas*, in *Oeuvres* ed. Béguin, Richer, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, Gallimard 1952, p. 178.

³¹⁾ *Les Illuminés, Cazotte*. Variante al c. III, ed. cit., p. 1518.

³²⁾ *Carnet de Dolbreuse*, 111, ed. J. Richer, Atene 1959.

³³⁾ Per ulteriori notizie sul passaggio dalla « ripetitività » dell'immagine privilegiata all'autonomia del paesaggio interiore — o sul loro finale coincidere —, cfr. G. NICOLETTI, *Rimbaud. Una poesia del « canto chiuso »*, Adriatica, Bari 1968, pp. 106-118.

³⁴⁾ « L'Artiste », 2 giugno 1844.

³⁵⁾ Così la Bernard, per Bertrand, *op. cit.*, p. 51; per Guérin, cfr. B. D'HARCOURT, *Maurice de Guérin et le poème en prose*, Belles Lettres, 1932.

³⁶⁾ E perciò fatti oggetto di studio in un numero speciale dei « Cahiers du Sud »: *Les Petits Romantiques français*, Les Cahiers du Sud, 1949. Bertrand appare a Moreau come un « W. Scott en miniature » (*op. cit.*, p. 33) e a Siciliano come osseso dal giocattolo ingegnoso e complicato, macerato dal martirio del minuzioso e del minuto (*Il Romanticismo francese da Prévost a Sartre*, Sansoni 1964, pp. 189-192). Mentre Guérin, secondo G. Blin, tocca « sans besoin du vers, à de suprêmes harmonies

d'inconsistance et, par le choix d'une forme gratuite, laiteuse et transgressible » spoglia il mondo « de son épaisseur et de son objectivité » (in *op. cit.*, p. 145).

³⁷⁾ B. BLIN, in *op. cit.*, p. 143.

³⁸⁾ *Quelques Caricaturistes français*, in *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1961, p. 1008. Le citazioni ulteriori rimandano a questa edizione.

³⁹⁾ *Fusées*, X.

⁴⁰⁾ *Pierre Dupont*, p. 614; e Variante di *dédicace* delle *Fleurs a Gautier*, p. 1506.

⁴¹⁾ *Salon de 1859*, p. 1038.

⁴²⁾ Per questo aspetto, cfr. H. LEMAITRE, *Introduction* alla sua edizione dello *Spleen*, Garnier 1962, e specialmente le pagine XVIII-XLVI.

⁴³⁾ *Exposition universelle de 1855*, p. 974. A questo proposito, il reticolo delle citazioni si inspiegabilmente anche esageratamente; in special modo se leggessimo *Les Paradis Artificiels* come vanno letti, alla Butor, scorgendo in essi non solo visioni da droga ma anche l'artificiale « ivresse », l'esperienza surreale dell'arte: « l'enthousiasme des poètes et des créateurs ressemble à ce que j'ai éprouvé » (*ivi*, p. 369). Ma ricordiamo almeno, qui, il « langage éternellement semblable » della « sorcellerie évocatoire » (*Théophile Gautier*, p. 690: che ha un preciso riscontro in *Paradis Artificiels*, pp. 375-76) e i caratteri del « surnaturalisme » poetico esposti dallo stesso Baudelaire: « intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps » (*Fusées*, XI).

⁴⁴⁾ *Théophile Gautier*, p. 693.

⁴⁵⁾ Oltre al « charme infini et mystérieux » che risiede nella contemplazione di un « navire », consistente nella « multiplication successive de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace » (*Fusées*, XV), sarà da tener presente una frase di *Déjà*: il mare, col suo moto eternamente pendolare — flusso e riflusso, dilatazione e contrazione —, sembra contenere in sé e « représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront ».

⁴⁶⁾ *Le Peintre de la vie moderne*, p. 1162.

⁴⁷⁾ *Fusées*, XV.

⁴⁸⁾ Il che è desumibile, principalmente, da: *Salon de 1846*, p. 889; *Exposition universelle - Beaux Arts*, p. 954; *Salon de 1859*, p. 1033; *Le Peintre de la vie moderne*, p. 1166.

⁴⁹⁾ Dati desumibili da: *Théophile Gautier*, p. 696; *L'oeuvre et le vie de Delacroix*, p. 1140; *Le Peintre de la vie moderne*, p. 1179; *L'oeuvre et la vie de Delacroix*, p. 1123; *Salon de 1859*, p. 1033; *Paradis Artificiels*, pp. 435-36.

⁵⁰⁾ *Les Paradis Artificiels*, A J.G.F., pp. 345-46.

⁵¹⁾ *Réponses à des enquêtes. Sur l'évolution littéraire*, in *Oeuvres Complètes*, ed. Mondor e Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1945, p. 867. Esiste solo il « verso » in poesia per il semplice fatto che Mallarmé si serve della parola « verso » come noi della parola « poesia »: perciò, dovendo render conto di una « poesia della prosa », non fa che negare l'esistenza della prosa come « verso » — cioè come poesia. Ragionamento tutt'altro che formalista, e che merita d'essere riportato per esteso: « Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification ». Discorso che, preso alla lettera, negherebbe consistenza estetica al poema in prosa, genere invece che occupò Mallarmé almeno dal 1864 al 1895, — per non parlare dell'« aboutissement » estremo, il *Coup de Dés...*

⁵²⁾ *La déclaration foraine*, ed. cit., p. 283.

⁵³⁾ In testa a *Igitur*.

⁵⁴⁾ *Quant au livre*, p. 372.

⁵⁵⁾ H. FRIEDRICH, *La lirica moderna*, Garzanti, 1961, p. 142.

⁵⁶⁾ *Sur l'évolution littéraire*, p. 869.

⁵⁷⁾ *Ibidem*.

⁵⁸⁾ *Le désir de peindre*, ed. cit., p. 289.

⁵⁹⁾ *Une Saison en Enfer, Alchimie du verbe*.

⁶⁰⁾ *Id.*, *Matin*.

⁶¹⁾ *Lettre du voyant*.

⁶²⁾ *Ibidem*. Rimbaud aveva detto: « Toute parole étant idée... » — cioè essendo la « forma », per il poeta, la presa di coscienza di un destino individuale e storico — « ...le temps d'un langage universel viendra » — come lo sregolamento di tutti i sensi « implica un verbo poetico accessibile a tutti i significati » (NICOLETTI, *Rimbaud*, cit., p. 225), e Baudelaire conferma —. Se poi vogliamo far intervenire anche il tema del « Nuovo » (« demandons aux poètes du nouveau »; « trouver une langue »; « des formes nouvelles »), lo spettro semantico di questa pratica poetica si amplia di molto: e perché il « nuovo » implica quello sforzo di « originalità che origina », di cui parlavamo, e perché la « mo-

dernità» di Baudelaire è contigua a quella di Rimbaud, implicando rottura ed eversione, poesia e progetto, negazione, canto e uscita dal mondo.

⁶³) *Illuminations, Enfance V.*

⁶⁴) Per una spiegazione dialettica dello « scacco », cfr. il *Rimbaud* di G. Nicoletti e in particolar modo il capitolo I (*Poesia e ascolto*) e il capitolo II (*Un canto chiuso*). « Il rapporto tra l'« io » e gli « altri », da concretizzare in una fusione dell'« io » nell'« Altro », era frutto della « volontà » poetica; ma l'uomo, oltre che « volere » è « avere », e se nel « volere » è infinito, nell'« avere » è finito. Di fronte alla realtà esistenziale del mondo moderno, il « Genio » si rivelava « virtuale », pura manifestazione di un desiderio » (pp. 251-52).

⁶⁵) *Illuminations. Parade.*

⁶⁶) *Le Bateau ivre.*

⁶⁷) *Une Saison en Enfer, L'impossible.*

⁶⁸) H. FRIEDRICH, *op. cit.*, pp. 103-104.

⁶⁹) SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature*, cit., p. 47.

⁷¹) M. RAYMOND, *Vérité et Poésie*, A la Baconnière, Neuchâtel 1964, p. 9.

⁷²) H. FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 143.

⁷³) Così definisce il Friedrich, con sintetica espressione, il « petit poème en prose » baudelairiano (*op. cit.*, p. 64).

⁷⁴) J.K. HUYSMANS, *A Rebours*, in *Oeuvres Complètes*, Cres, 1927, t. VII, pp. 301-02. È la migliore approssimazione, a nostro avviso, fra i molti tentativi di definizione del poema in prosa: con l'avvertenza che « roman » era la meta da raggiungere, a partire dall'esempio « éclatant » del poema in prosa baudelairiano e mallarmeano — come egli stesso dice —, e non viceversa.

⁷⁵) *Ibidem.*

BORGES Y LA CULTURA HISPÁNICA ¹⁾

Desde cuando comenzó a analizar la obra de Borges, la crítica ha insistido en el hecho que el escritor argentino se orientaba hacia la cultura anglosajona.²⁾ Hasta se llegó a afirmar que esta elección cultural implicaba un rechazo de la tradición hispánica.³⁾

Acaso habría que remontarse a esta actitud de la crítica para explicar por qué el primer libro escrito sobre Borges constituía fundamentalmente un ataque a Borges.⁴⁾ Su autor, Adolfo Prieto, se preguntaba acerca de la « utilidad » de los escritos de Borges y concluía afirmando que el carácter de la obra de Borges era el de un « arte y una literatura sin contenido, un artista y un escritor que no tienen qué decir aunque estén exquisitamente dotados para la expresión... »⁵⁾ Prieto consideraba que Borges fuera un escritor perteneciente a otros climas literarios, no al Río de la Plata.

La crítica argentina posterior a Prieto ha sido más objetiva y justa con Borges. Ello no obstante, el prejuicio de los modelos anglosajones ha persistido tenazmente a través de los años. Es más, ni la crítica argentina, ni la extranjera han tratado de analizar la profunda asimilación de la literatura clásica española en los escritos borgeanos. Acaso, porque, a primera vista, éste podría parecer un « pseudo-problema », una especie de huevo de Colón de la crítica. O quizás las numerosas páginas polémicas de Borges con respecto a la literatura española hayan persuadido a muchos críticos de que esa actitud difundida estaba justificada. El mismo Borges por otra parte contribuyó a dar la impresión de haberse formado sobre lecturas de libros ingleses y declaró que durante su infancia y adolescencia su lengua fue el inglés. En el « Prólogo » de *Evaristo Carriego* Borges dice: « Durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses ». ⁶⁾ En otra ocasión, en el curso de una entrevista con un profesor francés, Borges dijo que durante su infancia y adolescencia, en la Argentina y en Europa, había hablado más inglés que español. ⁷⁾

Por lo tanto muchos críticos han insistido en este aspecto anglosajón de

la formación borgeana, afirmando también más o menos explícitamente que Borges prescinde o, más aún, se opone a la tradición hispánica.⁸⁾

Por otra parte hay que considerar que también el hecho que durante quince años, desde 1955 hasta 1970, Borges haya sido profesor de literatura inglesa y norteamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, ha contribuido a fomentar esta falsa convicción de muchos críticos de la total y casi exclusiva dependencia de Borges de modelos ingleses y norteamericanos.⁹⁾

Los escritos de Borges muestran que sus deudas hacia los autores de lengua inglesa, sin duda considerables, no son mayores que sus deudas hacia los autores de lengua española. Sin mencionar el hecho que Borges es un escritor esencialmente universal. Sus notas críticas se refieren a escritores griegos, latinos, italianos, argentinos, españoles, ingleses, irlandeses, franceses, alemanes, norteamericanos, rusos, árabes, hindúes, persas y chinos.

Pero si queremos entender mejor a Borges, si nos proponemos esclarecer mejor sus ideas fundamentales desde los escritos juveniles hasta los de la madurez, entonces debemos analizar la asimilación paulatina y constante que el escritor hizo de sus modelos españoles hasta convertirlos en la savia natural de sus obras maestras. En verdad no sería arbitrario afirmar que la mayor deuda de Borges es con la literatura española, no solamente por los motivos de la vida como sueño o ilusión y de la obra literaria como sueño de su creador, o por la idea cervantina y unamuniana del personaje más real que su autor, sino también y sobre todo por la lengua en la que Borges ha escrito sus páginas magistrales en prosa y en verso.

Los primeros escritos publicados de Borges fueron las poesías que se publicaron en España entre 1919 y 1921, en las revistas *Grecia*, *Cervantes*, *Ultra*, *Cosmópolis*, *Reflector* y *Horizonte*. De estas composiciones Guillermo de Torre ha afirmado que son de inspiración y hechura « muy castellana ». ¹⁰⁾

A su vuelta a la Argentina desde Europa en 1921 Borges inició una actividad fecunda de escritor que ha transcurrido ininterrumpida durante unos cincuenta años hasta el presente. Desde su llegada a Buenos Aires Borges se constituyó en el jefe del « ultraísmo » argentino y colaboró a fundar algunas revistas de vanguardia como *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro*. En España Borges se había hecho conocer como traductor del alemán y del inglés. En la Argentina Borges, después de la publicación de su primer libro de poesías dedicado a su ciudad natal, *Fervor de Buenos Aires* (1923), publicó un libro de ensayos, *Inquisiciones* (1925), que recoge la mayor parte de los artículos ya publicados en algunas revistas argentinas y un artículo sobre Quevedo ya aparecido en la *Revista de Occidente*. ¹¹⁾ Durante este período juvenil Borges trató de expresar su « redescubrimiento » de Buenos Aires y, al mismo tiempo que se entregaba a la tarea de hacerse un « curriculum » como escritor y poeta localista, buscó la identificación con « su » ciudad natal, al mismo tiempo asumiendo una

actitud cada vez más independiente y aparentemente agresiva con lo más visible en el medio cultural local: lo español.

Inquisiciones constituye el primer documento de la crítica borgeana. Los artículos dedicados a figuras de primer plano de la literatura española, clásica y moderna, constituyen una parte considerable de los ensayos literarios y estilísticos del libro. Algunos, como «Torres Villarroel» y «Acerca de Unamuno, poeta», anticipan los dos motivos fundamentales de los cuentos y ensayos de la madurez de Borges: la idea de la vida y la obra como sueño del autor y la especulación filosófica del tiempo y del espacio y de su dimensión metafísica.

En el mismo libro, en un artículo sobre el «ultraísmo», titulado «E. González Lanuza», dedicado a uno de los principales representantes del movimiento, Borges afirma que el ultraísmo se ha agotado, anticipando con ello un conocido juicio de Guillermo de Torre que consideraba que Borges había abandonado el ultraísmo en 1923.¹²⁾

No es una coincidencia casual la inclusión, en la misma colección, de los mejores artículos borgeanos sobre la literatura española y de su juicio conclusivo sobre el ultraísmo argentino. La intensidad de las lecturas de Quevedo y de Unamuno acompaña el alejamiento y finalmente el abandono del ultraísmo.

El artículo sobre Torres Villarroel es el primero, en el orden, de *Inquisiciones*. Es un estudio interesantísimo sobre el escritor español del siglo XVIII, que tiene como motivo fundamental la admiración por Quevedo y la identificación de Borges con Torres Villarroel, discípulo del grande maestro: «Quiero puntualizar la vida y la pluma de Torres Villarroel, hermano de nosotros en Quevedo y en el amor de la metáfora».¹³⁾ Borges detiene su análisis sobre la *Vida* de Torres Villarroel, poniendo de relieve que es una novela picaresca autobiográfica que sólo en parte refiere las aventuras reales e increíbles de este personaje pintoresco del siglo XVIII. Borges sugiere que Torres Villarroel haya sido una reencarnación de Quevedo. Esta es la idea central del artículo. Es la primera vez que Borges enuncia su teoría de la repetición cíclica, el tema del laberinto donde todas las cosas se repiten, que tendrá tan importantes y fecundos desarrollos en la obra narrativa y poética posterior. El tono y el estilo del artículo se acerca al género del ensayo-cuento fantástico cuando Borges presenta a Torres Villarroel no solamente como discípulo de Quevedo sino como un personaje soñado por Quevedo que se comporta en la vida real tal como se hubiera comportado un personaje de Quevedo: «Torres, incrédulo estrellero que creyó en el influjo de los astros sobre la humana condición pero no en sortilegios o demonología, fue un enquevedizado».¹⁴⁾ Aquí nos hallamos en la ya aludida atmósfera del ensayo-cuento que constituirá una de las creaciones más originales de Borges. El escritor alcanzará la plena conciencia artística de este nuevo género, ya intentado con alterna fortuna por Unamuno, unos años más tarde con «Los traductores de las 1001 Noches», escrito en 1934 e incluido en el quinto libro de ensayos, *Historia de la eternidad* (1936). La técnica es la misma que Borges emplea en

el artículo sobre Torres Villarroel. La idea fundamental es aún la del autor como personaje y de la obra como sueño del autor; en el caso de « Los traductores de las 1001 Noches » sería la idea de las traducciones de la obra maestra oriental, que se difunde, como un sueño, en todas las literaturas occidentales.

Borges, escritor barroco,¹⁵⁾ halla nuevamente en Shakespeare, en Whitman, en Dante y en Homero la metáfora del arte como sueño del artista. O sea la idea del autor que es al mismo tiempo personaje de la obra, que no es otra cosa que autobiografía. Paradojalmente, y siguiendo la línea de esta temática, Borges nos presenta a Quevedo que no recuerda sus propios versos¹⁶⁾ y a Homero que ya no recuerda la *Odisea*.¹⁷⁾

En « Menoscabo y grandeza de Quevedo »¹⁸⁾ Borges comienza la serie ininterrumpida de artículos, poesías, fragmentos y numerosas referencias al admirado e imitado maestro español. Borges halla en el estilo de Quevedo la homogeneidad y unidad de una obra muy variada. A menudo Borges pone de relieve la paradoja en Quevedo, como la de los versos del soneto XXXI dedicado a Lisi, en los que el poeta comienza con la evocación sensual y termina por expresar, según Borges, su mejor argumento en favor de la inmortalidad del alma.¹⁹⁾ Borges afirma que Quevedo fue « perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación ». ²⁰⁾ Borges contrapone negativamente Góngora a Quevedo. Comparando « gongorismo » y « quevedismo » (y no culturanismo y conceptismo), Borges observa que el primero fue artificial porque quiso restaurar la gramática y la sintaxis latinas en el español sin tener en cuenta que la falta de las declinaciones y de las otras características morfológicas y sintácticas del latín habría originado confusión. Refiriéndose al « quevedismo », Borges subraya la profundidad psicológica y la riqueza del lenguaje de Quevedo: « El quevedismo es psicológico: es el empeño en restituir a todas las ideas el arriscado y brusco carácter que las hizo asombrosas al presentarse por vez primera al espíritu ». ²¹⁾ Junto a Unamuno, Quevedo es el autor más citado en los ensayos juveniles de Borges y el que goza de la más sincera admiración del escritor argentino.

También en *El tamaño de mi esperanza* (1926), colección de ensayos dedicados en su mayoría a la literatura argentina y de algunos artículos polémicos con respecto a la literatura española, el autor más citado y admirado es Quevedo,²²⁾ de quien Borges pone de relieve con insistencia la maestría estilística: « El solo nombre de Quevedo es argumento convincente de perfección y nadie como él ha sabido ubicar epítetos tan clavados, tan importantes, tan inmortales de antemano, tan pensativos ». ²³⁾ A Quevedo también se refiere Borges cuando cita un ejemplo de escritor que, aún perteneciendo a la tradición clásica, ha sabido elevar al plano artístico el lenguaje popular y dialectal, la « germanía »: « con esa su sensualidad verbal ardentísima, con ese su famoso apasionamiento por las palabras, la prodigó en sus bailes y jícara, y hasta en su grandiosa fantasmagoría *La hora de todos* ». ²⁴⁾ Estas ideas críticas

de la juventud de Borges fueron llevadas a la práctica algunos años más tarde por el mismo Borges en sus escritos inspirados en lo popular y folclórico de Buenos Aires; entre los cuentos, el mejor y más conocido, por lo que se refiere a la asimilación del lenguaje popular y dialectal rioplatense, es sin duda «Hombre de la esquina rosada», incluido en el libro *Historia universal de la infamia* (1935).

En el siguiente libro de ensayos juveniles, *El idioma de los argentinos* (1928), la polémica contra la literatura española se vuelve por momentos muy áspera, aunque su admiración por Quevedo es más viva que nunca. Después de criticar de nuevo a Góngora por la «frialdad» de sus metáforas, cita una de Quevedo como modelo insuperable.²⁵⁾ En uno de los ensayos de este volumen Borges declara explícitamente que Quevedo es su autor preferido.²⁶⁾

En los años que transcurrieron entre 1928 y 1952, fecha de publicación de *Otras inquisiciones*, Borges medita sus ideas fundamentales, las que están a la base de las obras de la madurez. Durante este período crucial las lecturas de los autores clásicos españoles como Cervantes, Quevedo, Góngora y Unamuno inspiran su idea fundamental de la vida mental similar a un sueño. En uno de los ensayos de la colección Borges ha citado al comienzo los versos siguientes de Góngora:

El sueño, autor de representaciones,
en su teatro sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.²⁷⁾

En el prólogo de *Historia universal de la infamia* Borges ha declarado ser un escritor barroco. Su sensibilidad de pensador y de artista ha hallado en el barroco el lenguaje más connatural para expresar el conflicto de su personalidad que percibe el universo real y rehusa sus cualidades objetivas.

La literatura española del «Siglo de oro» desarrolló la idea de la vida como un sueño, magistralmente expresada por la famosa tragedia calderoniana *La vida es sueño*. Esta obra fue para el barroco lo que el *Sturm und Drang* de Klinger fue para el romanticismo: un título de una obra que simbolizaba la sensibilidad de una época. Barroco y romanticismo tuvieron en común la sensibilidad contrastada. El romanticismo se remontó históricamente al barroco con el estudio de la literatura española del «Siglo de oro». Además el barroco fue históricamente un descubrimiento del romanticismo que repitió y llevó a cabo la experiencia literaria barroca que había quedado trunca en el iluminismo racionalista. Entre barroco y romanticismo el anillo de unión es la *Scienza Nuova* de Vico con su análisis del lenguaje metafórico, o sea libre y fantástico, de las instituciones civiles de la antigüedad grecorromana.

Las variadas y vastas lecturas de Borges le llevaban naturalmente a expresar en un lenguaje metafórico y contrastado, esto es, con una sensibilidad barroca, la múltiple experiencia de artista y de crítico. Barroca era la sensibilidad

de los grandes escritores que le sirvieron como primeros modelos literarios: Cervantes, Quevedo y Unamuno. Románticos, es decir, muy afines a los barrocos, eran los autores anglosajones que Borges leyó con más asiduidad desde la juventud: Shakespeare, Schopenhauer, De Quincey, Poe, Whitman, Nietzsche.

De estas lecturas y de la concepción onírica de la literatura que de ellas Borges derivó, el escritor argentino fue concibiendo gradualmente la convicción de que teología y filosofía son interpretaciones y expresiones afines a la literatura, es decir, a los sueños. Es más, Borges llega a pensar que cada concepción teológica, filosófica o cosmogónica es una metáfora. Es aquí que debemos señalar el influjo de las lecturas viquianas.²⁸⁾ La concepción cíclica de la historia universal y de la vida humana, y por lo tanto también de la literatura, Borges la tomó de Vico. Esta concepción cíclica se combina naturalmente con la proyección onírica. En verdad esta idea cíclica o laberíntica en la que todo está destinado a perderse o a repetirse a lo infinito como en un sueño o una pesadilla tiene una base barroca y romántica. Al mismo tiempo esta concepción borgeana halla su límite en sí misma.

El sueño de Don Quijote o el de Segismundo o los sueños de Quevedo tienen una explicación o razón de ser que el autor hace declarar al personaje. Don Quijote sueña a Dulcinea para emprender sus aventuras. Dulcinea, personaje soñado, se vuelve real. De ella se habla a lo largo de toda la obra hasta que se constituye en el símbolo de la gloria o del ideal necesario e inexistente.²⁹⁾ Cuando Don Quijote se da cuenta que no la verá jamás está a punto de recobrar la salud mental, es decir, la muerte. En el personaje de Dulcinea, en el sueño del Hidalgo, Cervantes ha arrojado la semilla de su profundo escepticismo, de su bondadosa crítica erasmista del idealismo desenfrenado de la España de la Contrarreforma.

En Calderón la tesis se invierte y adquiere una significación teológica y moral: la vida verdadera no es esta vida mortal, que no es otra cosa que un sueño o una sombra de la vida verdadera, la inmortal del espíritu. Mas la tesis calderoniana y católica no ahoga la grandeza de Segismundo, personaje profundamente barroco y romántico, de la estirpe de Edipo y de Hamlet.

Un soneto de Borges sobre Adán arrojado del Paraíso Terrenal expresa un sentimiento análogo al de Segismundo cuando éste, después de haber sido príncipe por un día, despierta en la cárcel. Adán, después de haber sido arrojado del Paraíso Terrenal, se pregunta si aquello no fue todo un sueño:

¿Hubo un jardín o fue el jardín un sueño?
Lento en la vaga luz, me he preguntado,
Casi como un consuelo, si el pasado
De que este Adán, hoy mísero, era dueño,
No fue sino una mágica impostura
De aquel Dios que soñé...³⁰⁾

En los sueños de Quevedo la vena satírica del gran escritor le sugiere las páginas magistrales en las que el sueño constituye la metáfora de la realidad.

Para Cervantes, Calderón y Quevedo la vida es sueño en el sentido que el universo real es ilusorio. La verdad es ideal, espiritual, o sea, onírica.

Borges tiene en común con estos grandes barrocos españoles la concepción ilusoria de la realidad. Por lo que se refiere a Unamuno, otro autor español leído e imitado por Borges, su sensibilidad atormentada, su fe fundada en la duda son otras tantas manifestaciones de su barroquismo.

Para los grandes maestros españoles del Siglo de oro y para Unamuno también la realidad, aunque engañosa, aunque difícil de conocer, es parte integrante de la conciencia del hombre que desde allí proyecta sus ideales o sueños.

Para Borges el universo físico es un caos ilusorio. La única realidad es la interpretación que el hombre da de ese caos. O sea, la metáfora, el sueño del hombre. Tómese, por ejemplo, el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» del volumen *Ficciones*. Este cuento-ensayo es un sueño, en el sentido que la realidad del cuento es ilusoria. Mas el sentido del cuento es que el universo metafísico de Tlön es la interpretación humana del universo real. Así también la «Biblioteca de Babel» representa el universo. Es infinita y simétrica, pero sus libros son indescifrables. Como la realidad del universo que es ilusoria o se escapa al conocimiento, así la Biblioteca es misteriosa e incomprensible. En otro cuento del mismo volumen, «El milagro secreto», el autor expresa la subjetividad de la realidad. El «milagro» consiste en un sueño que en la conciencia del protagonista dura un año y en la realidad una fracción de segundo.

Es decir, la realidad de Borges ya no es solamente el engaño a los ojos de los barrocos, sino que implica una negación. Todo lo real es negativo, podría ser una frase conclusiva de la filosofía borgeana. Esta visión negativa que lleva a un callejón sin salida desde el punto de vista filosófico no le ha impedido a Borges comprender la profunda lección de los maestros españoles.

Los grandes temas de la literatura española clásica han tenido un peso decisivo en la elaboración de la temática borgeana, desde los primeros escritos juveniles. En las obras de la madurez Borges ha seguido su meditación y se ha inspirado en los clásicos españoles.

A Cervantes Borges ha dedicado un ensayo de *Otras inquisiciones*, dos prosas de *El hacedor* y uno de los mejores sonetos de *El otro, el mismo*: «Un soldado de Urbina». En estas páginas en prosa y en verso Borges muestra una comprensión aún más profunda de la que puso de manifiesto en sus escritos juveniles. En «Magias parciales del *Quijote*»³¹⁾ Borges observa que Cervantes «insinuó lo sobrenatural de un modo sutil, y, por ello mismo, más eficaz. Intimamente, Cervantes amaba lo sobrenatural (...) El Quijote es menos un antídoto de esas ficciones (las novelas de caballerías y pastoriles) que una secreta despedida nostálgica».³²⁾ El otro aspecto «mágico» del *Quijote* se-

ñalado por Borges está constituido por la interferencia del plano de la narración con el de la crítica literaria, como el episodio en que el cura y el barbero juzgan la *Galatea* del mismo Cervantes: « El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes ». ³³⁾ Borges observa que esta interferencia se acentúa en la « Segunda Parte »: « los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote* ». ³⁴⁾ Aquí surge espontánea la asociación con ese cuento-ensayo de Borges titulado « Examen de la obra de Herbert Quain » ³⁵⁾ donde Borges imita la obra de un personaje inventado por el mismo Borges: « Del tercero, *The rose of yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan* ». ³⁶⁾

La sensibilidad cultural de Borges, una sensibilidad siempre cuidadosa y preparada para percibir las analogías más sutiles en las literaturas aparentemente más dispares, es otro motivo tratado en estas páginas dedicadas a Cervantes. En « Un problema » ³⁷⁾ Borges se pregunta cómo reaccionaría Don Quijote si se hallara el manuscrito original de Cide Hamete Benengeli y en él leyéramos que Don Quijote mata a un hombre en un duelo. La respuesta de Borges es que Don Quijote, como un rey de los ciclos del Indostán, sabría que todo es una ilusión, aún aquella muerte: « Don Quijote — que ya no es Don Quijote sino un rey de los ciclos del Indostán — intuye ante el cadáver del enemigo que matar y engendrar son actos divinos o mágicos que notoriamente trascienden la condición humana. Sabe que el muerto es ilusorio como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo ». ³⁸⁾

La idea del personaje como un sueño o un mito vuelve a presentarse en el fragmento en prosa titulado « Parábola de Cervantes y de Quijote » ³⁹⁾, donde Borges dice que Don Quijote, soñado por Cervantes, se convirtió en un mito universal.

« Un soldado de Urbina » ⁴⁰⁾ desarrolla con poética profundidad esta idea del autor que sueña a sus personajes:

Sospechándose indigno de otra hazaña
Como aquella en el mar, este soldado,
A sórdidos oficios resignado,
Erraba oscuro por su dura España.

Para borrar o mitigar la saña
De lo real, buscaba lo soñado
Y le dieron un mágico pasado
Los ciclos de Rolando y de Bretaña.

Contemplaría, hundido el sol, el ancho
Campo en que dura un resplandor de cobre;
Se creía acabado, solo y pobre,

Sin saber de qué música era dueño;
Atravesando el fondo de algún sueño,
Por él ya andaban Don Quijote y Sancho.

El título se refiere a Diego de Urbina a cuyas órdenes Cervantes combatió en la batalla de Lepanto.

Los críticos han insistido a menudo en la polémica antiespañola de Borges. Entre las poesías de la madurez hay una lírica dedicada a España, con el título homónimo: « España ». ⁴¹⁾ Después de haber enumerado los caracteres salientes de la historia y de la civilización española Borges concluye con esta alabanza de la Madre Patria:

España de los patios,
España de la piedra piadosa de catedrales y santuarios,
España de la hombría de bien y de la caudalosa amistad,
España del inútil coraje,
podemos profesar otros amores,
podemos olvidarte
como olvidamos nuestro propio pasado,
porque inseparablemente estás en nosotros,
en los íntimos hábitos de la sangre,
en los Acevedo y los Suárez de mi linaje,
España,
madre de ríos y de espadas y de multiplicadas generaciones,
incesante y fatal.

El poeta expresa aquí su sincera admiración y comprensión para la múltiple variedad y complejidad de la cultura española. Esa misma variedad y complejidad que hallamos en la obra de Borges desde sus primeros escritos juveniles hasta los de la madurez.

Florida State University

STELIO CRO

⁴¹⁾ Este artículo quiere ser una contribución ulterior a mi libro sobre Borges, publicado en Italia: *Jorge Luis Borges. Poeta, saggista e narratore*, Mursia, Milán, 1971. Siendo este volumen una obra de carácter general, y habiéndome propuesto allí analizar la problemática borgeana en toda su obra, en verso y en prosa, no hubo espacio suficiente para puntualizar un aspecto tan particular como el de sus lecturas de autores españoles clásicos y modernos. Es más, el método por el que opté en el libro, ciertamente imperfecto, me pareció el menos arbitrario para una obra de conjunto. Así que mantuve en mi obra las divisiones de los géneros en los que han aparecido las obras de Borges: poesía, ensayo y cuento. El fin del volumen era el de explicar el carácter de la obra de Borges y buscar en ella una unidad de inspiración.

La finalidad de este artículo es distinta, Aquí me propongo rastrear el influjo de ciertas lecturas de autores españoles en un autor que la crítica ha generalmente considerado orientado hacia la cultura anglosajona. Es más, en mi análisis he tratado de demostrar cómo esas lecturas de los clásicos españoles le han inspirado a Borges algunas de sus más importantes ideas desde los escritos juveniles hasta los de la madurez. Se trata pues de un paso ulterior hacia la comprensión de la complejidad de la obra y de la personalidad del escritor argentino. Por lo tanto este artículo representa al mismo tiempo un resultado y una superación de mi previa búsqueda, la que originó el volumen recientemente publicado.

- ²⁾ ADOLFO PRIETO, *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, 1953, p. 17; ANDRÉ MAUROIS, « Preface », *Labyrinths. Selected Stories and Other Writings*, New York, 1962; E.L. REVOL, « Aproximación a la obra de Jorge Luis Borges », *Expresión del pensamiento contemporáneo*, Sur, Buenos Aires, 1965, pp. 319-333.
- ³⁾ Cf. LUIS HARSS, « Jorge Luis Borges, o la consolación por la filosofía », *Los Nuestrós*, Buenos Aires, 1966, pp. 143-144.
- ⁴⁾ Cf. ADOLFO PRIETO, *ob. cit.*, p. 90.
- ⁵⁾ *Ibidem*, p. 86.
- ⁶⁾ Cf. *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, 1955, p. 9.
- ⁷⁾ Cf. JEAN DE MILLERET, *Entretiens avec J.L. Borges*, Paris, 1967, pp. 22-23.
- ⁸⁾ Cf. RONALD CHRIST, *The narrow act. Borges' art of allusion*, New York University Press, 1969, p. 35, 50.
- ⁹⁾ *Ibidem*, pp. 58-80.
- ¹⁰⁾ Cf. GUILLERMO DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, 1925, p. 64.
- ¹¹⁾ Cf. J.L. BORGES, « Menoscabo y grandeza de Quevedo », *Revista de Occidente*, T. VI, N. 17, Noviembre 1924, pp. 249-255.
- ¹²⁾ Cf. GUILLERMO DE TORRE, « Para la historia ultraísta de Borges », *Cuadernos Hispanoamericanos*, N. 169, enero 1964, pp. 5-15.
- ¹³⁾ *Inquisiciones*, Buenos Aires, 1925, p. 7.
- ¹⁴⁾ *Ibidem*, p. 12.
- ¹⁵⁾ Así declara el autor en el « Prólogo » de *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, 1954, p. 9.
- ¹⁶⁾ Cf. « A un viejo poeta », *Obra poética*, Buenos Aires 1964, p. 196.
- ¹⁷⁾ Cf. « El inmortal », *El Aleph*, Buenos Aires, 1957, pp. 7-26.
- ¹⁸⁾ *Inquisiciones*, *ob. cit.*, pp. 39-45.
- ¹⁹⁾ *Ibidem*, p. 41.
- ²⁰⁾ *Ibidem*, p. 42.
- ²¹⁾ *Ibidem*, p. 45.
- ²²⁾ Cf. *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, 1926, pp. 37 y sig.; pp. 53, 114, 121, 138, 139-142.
- ²³⁾ *Ibidem*, p. 53.
- ²⁴⁾ *Ibidem*, p. 140.
- ²⁵⁾ Cf. *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, 1928, p. 62.
- ²⁶⁾ *Ibidem*, p. 102.
- ²⁷⁾ Cf. « Nathaniel Hawthorne », *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1960, p. 71.
- ²⁸⁾ Cf. « El inmortal », *ibidem*, p. 25.
- ²⁹⁾ Cf. LUIS ROSALES, *Cervantes y la libertad*, Madrid, 1960, pp. 103-109.
- ³⁰⁾ Cf. « Adam Cast Forth », *Obra poética*, *ob. cit.*, p. 259.
- ³¹⁾ Cf. *Otras inquisiciones*, *ob. cit.*, pp. 65-69.
- ³²⁾ *Ibidem*, p. 66.
- ³³⁾ *Ibidem*.
- ³⁴⁾ *Ibidem*, p. 67.
- ³⁵⁾ Cf. *Ficciones*, Buenos Aires, 1956, pp. 77-83.
- ³⁶⁾ *Ibidem*, p. 30.
- ³⁷⁾ Cf. *El hacedor*, Buenos Aires, 1960, p. 29.
- ³⁸⁾ *Ibidem*, p. 30.
- ³⁹⁾ *Ibidem*, p. 38.
- ⁴⁰⁾ *Ibidem*, p. 71.
- ⁴¹⁾ Cf. *Obra poética*, *ob. cit.*, pp. 255-256.

« ESAÚ E JACÓ » DI MACHADO DE ASSIS:
NARRATORE E PERSONAGGI DAVANTI ALLO SPECCHIO

Tout cela: trop évidemment, en cette écriture,
— indications brutales; mais dans le cadre, —
dosages complexes et délicats.

Félix Fénéon
Les impressionistes en 1886

Quelque diversité d'herbes qu'il y ayt, tout
s'enveloppe sous le nom de salade.

Montaigne
(epigrafe di *Páginas recolhidas*, 1899)

Romanzo composto senza fretta tra il 1899 e il 1903, pubblicato nel 1904, *Esau e Jacó* è la piú visibilmente complessa ed ambigua di tutte le opere della maturità di Machado de Assis. *) Ambiguo nel tema e nei personaggi, per la sua costruzione drammatica, per le sue soluzioni tecniche, per il curioso gesto stilistico che presenta, questo romanzo quasi sempre è stato lasciato da parte dalla critica. Con la notevole eccezione di Eugênio Gomes e Augusto Meyer, ¹⁾ la critica non s'è mostrata davvero interessata ad analizzare come un tutto coerente questa sfumata narrazione del grande scrittore, preferendo abordar isolatamente certi suoi aspetti piú provocatori: la rappresentazione allo stesso tempo sardonica e malinconica della commedia politica; la modernità di concezione, sorprendente, del personaggio di Flora; l'autoritratto ideale che l'autore avrebbe realizzato nel creare il Consigliere Aires, di apollinea memoria. La struttura simbolica aperta del romanzo, che non conteneva in se stessa, in modo esplicito, la sua soluzione drammatica, lo isolava dagli altri libri del narratore dandogli, a prima vista, l'aria di qualcosa d'insolito e forse anche di imperfettamente finito.

Non essendo scritto in prima persona, come le *Memorie postume di Brás Cubas* e il *Dom Casmurro*, né presentando la forma diaristica del *Memoriale di Aires*, differiva da queste opere, e anche dal *Quincas Borba*, col quale, cio-

nonostante, condivideva certi processi di esposizione narrativa. In verità la parabola romanzesca di *Esau e Jacó* non seguiva la stessa evoluzione univoca delle altre opere maggiori di Machado de Assis, lasciando il lettore un po' disorientato davanti ai protagonisti ai quali allude il titolo dell'opera. Questo perché la morte di Natividade, madre dei gemelli, non chiude se non in parte il ciclo evolutivo dei figli, tema apparente del libro: Pedro e Paulo proseguono oltre l'ultimo capitolo, come due parallele che si incontrano soltanto all'infinito. La prospettiva di « lotte contrasti avversione reciproca »²⁾ che è la loro, già a questo punto interessa meno il lettore, perché è stata astrattamente istituzionalizzata dal romanziere. Divenuta un principio d'opposizione prevedibile, se non meccanico, gli mancava ormai, purtroppo, il vivo e costante fremito umano degli altri personaggi della narrazione.

Definire, in realtà, quale sia il vero tema di *Esau e Jacó* non è dopotutto così facile. La sibillina « Avvertenza » che precede il testo del romanzo afferma che il titolo dello stesso è stato scelto in modo da poter riassumere l'argomento. Prima si era pensato di intitolarlo *Ab ovo*, « malgrado il latino » — tipica ironia machadiana —; soltanto dopo un secondo titolo, anch'esso insoddisfacente, prevalse l'idea di scrivere il nome dei gemelli biblici sulla copertina del volume. Pertanto il nucleo del romanzo sarebbe la storia di Pedro e Paulo; incarnati nel seno fluminense di Natividade, l'uno rappresentante lo spirito di inquietudine, l'altro lo spirito di conservazione, essi si dibattono nella perenne « guerra madre di tutte le cose »³⁾ che è la vita stessa. Il terzo elemento del romanzo sarebbe la madre dei gemelli, che vive, equidistante e inquieta, il contrasto dei poli opposti da lei generati. Ma tra la finzione in astratto e il romanzo realizzato, tra l'immagine sognata e la realtà ricostruita passeggiano i quattro colombi di cui parla il poeta.⁴⁾ Machado de Assis era narratore complesso, tutto sfumature; sebbene interessato direttamente al contenuto astratto dell'allegoria non abdicava mai all'intento di ricreare nella narrazione la vita in tutte le sue pieghe. La vocazione di moralista, nel senso classico, essendo particolarmente congeniale allo spirito dello scrittore, lo porterebbe ancora una volta, in questo romanzo, a capovolgere, sotto l'aspetto di una estrema urbanità ironica, le convenzioni e le mistificazioni sociali che sempre sono state la materia prima della sua opera.

Passando così dal generale al particolare e dal particolare al generale con sicurezza corrispondente alla sua vasta esperienza di « conoscitor de le peccata », Machado ancora una volta non si lasciò tentare dallo schematismo. Intorno al primo nucleo del romanzo — la perenne opposizione dei gemelli, la ansietà materna — l'autore, assolutamente padrone ormai dell'espressione narrativa, « signore tranquillo e totale dell'arte di scrivere », per dirla con Cavalcanti Proença,⁵⁾ organizzerà gli altri elementi che serviranno a ricreare l'illusione letterale di vita che fluisce dalla sua penna, con trepidante naturalezza. È il momento in cui compaiono altri personaggi, come Flora e Aires, che verranno a dare, nello svolgere dell'azione, prospettiva e profondità uma-

na al romanzo, qualche volta quasi a prendere in pugno l'interesse dell'azione con la loro peculiare problematica psicologica ed etica. Dopo di questi acquistano realtà, in un contrappunto divertito, tanto i personaggi di seconda importanza quanto i figuranti di un momento, i quali, gli uni e gli altri, dovranno esistere ugualmente nel piano dell'aneddotico e in quello della significazione simbolica.

Senza perdere le sue caratteristiche proprie, senz'altro *Esau e Jacó* partecipa dello spirito della grande narrativa machadiana — spirito che qui, ripreso e sviluppato con scioltezza, permetterà al nuovo romanzo un volo inedito e originale. La sua linea costruttiva mossa, elegante, riprendeva il « pensiero unico e interiore » che in un dinamico intrecciarsi su se stesso si rivela essenziale in tutta l'opera del Machado maturo — nell'accurata ricerca di moduli narrativi e angolazioni psicologiche le più diverse dei racconti riuniti da *Papéis avulsos* a *Relíquias de casa velha*; nell'uso tutto sottintesi della pseudoautobiografia, giocosa e macabra nel contempo in *Brás Cubas*, serenamente amara, ironica, in *Dom Casmurro*; nel narratore prima dissimulato dopo onnipresente e quindi petulante del *Quincas Borba*; nel gocciolante ritmo diaristico del *Memorial de Aires*, adagio finale di contenuta intensità. Tutto questo mondo fittizio, analizzato nella sua teoria della composizione, nel suo microcosmo artigianale, mostrerà di appoggiarsi su una progressione ideale che, in gradi successivi, procede dall'aforisma all'apologo, e da questo al racconto o novella. Dall'aforisma iniziale — qualche volta un paradosso esilarante, altre volte un proverbio autentico o citazione illustre, deformati dallo scrittore per provocare effetto comico, — si passa alla digressione umoristica, anch'essa infarcita di citazioni arbitrarie; da questa digressione all'apologo non c'è che un passo. L'apologo a sua volta vale come una storia esemplare alla rovescia; all'interno di questo curioso romanzo concepito come mosaico, esso serve, al margine dell'azione, o quivi inserito, per dimostrare l'amaro insegnamento sovversivo di Machado. Per lui tali episodi valgono in se stessi sia come aneddoto pittoresco, sia come possibilità di rappresentazione di un conflitto. Se l'aforisma, come il proverbio, è l'enunciazione astratta di un'esperienza o di un concetto, l'apologo è la sua drammatizzazione semi-allegorica. Per conto suo il racconto vale come una relazione di un episodio nella forma impura di aneddoto — dietro di esso tuttavia si nasconde il suo senso profondo, il suo significato autentico. Il romanzo machadiano sarà, in ultima analisi, un sistema organizzato di apologhi in contrappunto con episodi significanti; un sistema nel quale la verità psicologica attentamente perseguita smaschera con sarcasmo ciò che sta dietro alle apparenze, e questo attraverso la sua frizione costante con falsi o genuini imperativi etici.

In conformità a quanto precedentemente detto, *Esau e Jacó* si avvicina nella sua struttura a *Quincas Borba*, per la presenza di un commentatore ironico e onnisciente, che ad un certo momento s'impossessa dello svolgimento dell'azione, e, in modo esplicito, passa a condurla a suo piacimento — in

Quincas Borba, dopo alcuni interventi iniziali, a partire dal Capitolo XXXI; in *Esau e Jacó* meno timidamente, dal Capitolo IV. Invocando a destra e a sinistra lettrice e lettore, dialogando con ambedue, attribuendo al *voi* del pubblico ciò che l'*io* del narratore ha deciso di realizzare, Machado de Assis stabilisce una volta per tutte una ambigua situazione che paradossalmente limita ma allo stesso tempo ripropone su un'altra base la stessa illusione narrativa. Rompendo con la convenzione del genere nel suo tempo e nel suo ambiente attraverso questo polemico, volontario riacciarsi allo « Shandysmo » (ripreso qui però, bisogna pure ricordarlo, in una funzione strutturale più vicina al « Fielding » di *Tom Jones*), il narratore immaginario, delegato dello scrittore e suo portavoce floreale, apre il processo stesso della creazione naturalista nel pretendere di farsi accompagnare dal lettore alle radici dello scrivere. Facendogli vedere le convenzioni e le deficienze del mezzo espressivo, criticando la sua stessa tecnica, riferendosi con insistenza ai capitoli anteriori e posteriori, rendendo visibile la sua arbitrarietà creatrice, denunciando in una critica serio-giocosa le ripetizioni e le noie del narrare — siamo qui davanti ad un tentativo di rendere presente al pubblico il dinamismo della creazione e, allo stesso tempo, davanti all'intenzione di indicare sardonicamente gli accorgimenti dello scrivere; narrare una storia e far vedere il modo capzioso attraverso il quale si riesce a comporla. È evidente che, per Machado de Assis, già si fa chiara la coscienza di una crisi della narrativa naturalista; in altro modo non si spiegherebbe una così lucida proposta del problema, in questo grande contrappunto tra creatore e creatura che è *Esau e Jacó*.

In *Quincas Borba* questo demiurgo è, per sua stessa dichiarazione, « Machado de Assis » — l'astratta, remota, impersonale ragione sociale Machado-de-Assis, fabbricante di narrazioni per il pubblico — poiché nel capitolo IV del romanzo si fa avanti e dice: « Questo Quincas Borba, se m'hai usato il favore di leggere le *Memorie postume di Brás Cubas*, è quello stesso naufrago dell'esistenza... (ecc.) Eccolo ora a Barbacena ». ⁶⁾ Già nell'*Esau e Jacó* il narratore non dichiara la sua condizione; preferisce anzi intorbidire le acque nella nota introduttiva parlando di un manoscritto trovato tra le carte di Aires; appunto per questo, forse, si permette di realizzare una serie ancora più vasta di interferenze spiritose nel testo. Per Machado era dopo tutto facilissimo manipolare con tutta agilità questo frizzante dialogo immaginario: egli aveva a sua disposizione la lunga esperienza di *cronista* del tempo in cui aveva fatto la parte mondana di interlocutore frivolo e pettegolo nella stampa della Rio de Janeiro imperiale. L'*io superficiale* che parla con ricercata volubilità di tutto e di tutti in questi elzeviri firmati Eleazar, Lelio, Gil, Dr. Semana, Platão, Job, Boas-Noites, si era trasformato in un *io abissale* e paradossale nel *Brás Cubas*. Il processo sperimentato con nuove varianti nel contesto, diverso, del *Quincas Borba* contribuì con tutta una serie di espedienti ingegnosi al nuovo andamento della narrazione: si sfumava il proseguimento rettilineo del racconto psicologico, riuscendo ancora a smussare umoristica-

mente le transizioni e discontinuità troppo brusche dell'intreccio, con il vantaggio di mantenere il lettore nel giuoco.

La sinuosa organicità di questi romanzi fa sí che niente si perda e tutto si trasformi nell'apparentemente gratuita antologia di episodi e commenti che è la narrativa machadiana; il suo stesso arabesco floreale, con le ramificazioni ironiche di possibilità e circostanze, tradotto nell'uso reiterato di forme verbali come l'imperativo negativo, l'imperfetto del congiuntivo, il futuro del preterito, se può sembrare mero ornamento capriccioso al lettore ingenuo, fa parte integrante allo stesso tempo della struttura aperta che accompagna e reinterpreta in modo personalissimo il gusto estetico del tempo. Il dettaglio è senz'altro l'impulso creatore di Machado de Assis; acquisirà nuove funzioni adattato alla dimensione del romanzo da questo miniaturista che si realizzava nel racconto con alta efficienza: qui si trattava di articolare alla durata propria del genere la concentrazione emozionale e rappresentativa della storia breve. Siamo quindi davanti alla stessa distanza che va dalle *macchie* di proporzioni ridotte al vasto pannello divisionista; la stessa distanza che esiste tra le compatte impressioni di massa e profilo dei disegni a carboncino di Seurat e il ritmo coloristico complesso e compensatorio di *Un dimanche à la Grande Jatte*. La monumentale opera di Seurat, che partendo dalla vibrazione liquida delle pennellate cromaticamente contrastanti raggiunge un riposo definitivo e coerente nell'insieme, ci si presenta appunto come un'ideale rappresentazione plastica e simbolica del romanzo machadiano. E questo non soltanto per una vaga sintonia di epoca. La molteplicità umana e sociale fissata dal pittore in questa sua fremente creazione riesce a ricuperare, nell'indissolubile mosaico luminoso, un certo pomeriggio d'estate decantato davanti al fiume del tempo davvero molto vicino allo spirito dell'opera machadiana. Scomponendo atomisticamente le apparenze, con l'intenzione di arrivare ad una realtà spettrale armoniosamente calligrafica, ambedue gli artisti si orientano verso una rappresentazione essenziale dell'esistenza che, nella sua silenziosa esemplarità, si avvicina in modo irresistibile al campo del simbolismo allegorico.

Cosí il romanzo machadiano abdica coscientemente alle sue prerogative realiste in favore di una ripresa di certi processi piú antichi tanto di origine picaresca, dai modelli spagnoli alle imitazioni inglesi e francesi, come dai *familiar essays* e dai racconti filosofici del Settecento, senza dimenticare gli umoristi tedeschi, inglesi e russi dal passaggio del secolo alla prima metà dell'Ottocento. La rarefazione dell'atmosfera naturalista sarà compensata però dalla presenza della verità psicologica, che apre la strada ad un nuovo realismo, riproposto attraverso una complessa manipolazione dell'umorismo stilistico; mediante una certa commedia morale lo scrittore si propone di raggiungere una verosimiglianza di significato psicologico profondo. Questo procedere, contrario alle regole dell'economia realista ottocentesca, permette a Machado di trasformare Quincas Borba, personaggio del *Brás Cubas*, da mendicante in erede inopinato; nel romanzo che prende nome da quest'ecce-

trico, di far sí che il filosofo lasci la sua ingente fortuna al discepolo ignaro perché questi curi il cane omonimo del padrone; che in *Esau e Jacó* la carriera del miliardario Nóbrega cominci con il biglietto da due *milréis* da lui sottratto al vassoio delle anime del Purgatorio — umoristici giuochi di prestigio relativi alla storia economica dei personaggi, che si estendono a numerosi altri episodi e ritratti efficacissimi, sebbene disegnati per assurdo nella loro sindrome simbolica. Tali fatti, piú che improbabili secondo l'ottica naturalista,⁷⁾ sebbene sempre fedeli a una piú elastica retorica del verosimile, sono utilizzati umoristicamente come constatazione morale; esistono ciononostante fuori dal clima della caricatura, malgrado posseggano forti pennellate parodistiche. In questo modo funzioneranno nel contesto di quei romanzi *sui generis*, come le unità apologali che le costruiscono, valendo inoltre come l'espressiva rappresentazione sintetica di una precisa realtà storica e sociale.

L'intreccio di *Esau e Jacó* oltre ad essere sostenuto fin dall'inizio (lo abbiamo già visto) da un narratore onnisciente, impiega altri elementi comuni ai romanzi anteriori dello scrittore — la parodia, il tono eroicomico, la visione picaresca; tutti in modo ancora piú idiosincrasico di quanto succeda in quelle opere. Qui interessa direttamente a Machado una esasperata discussione comico-retorica del libro che, lineare e bidimensionale, sia allo stesso tempo descrizione del processo narrativo e analisi del testo che il narratore fa finta di comporre. Questo disconnettere i piani compositivi giustifica di nuovo la glossa delle figure retoriche, delle variazioni del discorso, della tecnica dello scrivere — di tutto quello che gli permetta di tagliare in fette sia la stessa realtà fenomenica sia la rappresentazione narrativa di questa realtà. L'ambiguo Io narrativo respinge allora (Capitolo XXVII, « Di una riflessione intempestiva ») la frivola curiosità della lettrice che tenta di sapere come si svolgerà la vicenda sentimentale che di sicuro — non ci mancherebbe altro! — ci sarà. O piú avanti si autocritica (Capitolo LXXXVIII, « No, no, no ») riconoscendo la deformazione professionale di analizzare senza freno, pagina dopo pagina, quanto i personaggi hanno detto e pensato, fino a che l'editore dica basta. O ancora (Capitolo XIII, « Epigrafe ») si propone di giocare con i suoi personaggi una partita a scacchi che diventerebbe la stessa costruzione del romanzo: una specie di alleanza per il progresso narrativo che pretendesse di ricevere suggerimenti ugualmente validi dall'una e dall'altra parte dello specchio. Giocosso metalinguaggio che, liberamente ripreso dalla tradizione barocco-rocò, fornisce allo smalzato narratore eccellenti pretesti alla sua ondulante « farsa di idee » modern style. Ma che costituisce festoso contrappunto alla linea posata, grave, del tema simbolico che si nasconde sotto di esso; il dinamico intrecciarsi di questi due livelli è quello che rende piú complessa ancora la vicenda stilistica del mondo narrativo machadiano.

Esau e Jacó comincia — tutti noi l'abbiamo presente — con la visita che la madre e la zia dei neonati gemelli fanno a una veggente meticcica, *a cabóclado Castelo*, nel piú vecchio quartiere di Rio: una gestazione agitata e diversi

altri tipi di ansietà portano la madre e la zia a compiere questo gesto, che la società « bene » considera volgare. Sibillina come tutte le Pizie, la *cabócla* di Castelo annuncia tra le altre cose la grandezza futura dei due bambini, sebbene insista sull'opposizione che già li aveva divisi nel ventre materno. Il marito, banchiere e spiritista, quindi in franca ascesa sociale e spirituale, non approva il gesto; andrà a proporre l'enigma al capo della sua chiesa, il medium Plácido, nella cui casa trova in visita il Consigliere Aires. Da nuove discussioni e ipotesi sulla opposizione dei gemelli, la cui infanzia e adolescenza è indicata in rapidi capitoli (l'apologo dell'acquisto delle stampe di Robespierre e Luigi XVI realizzata da loro esemplifica allo stesso tempo la mutua aggressività e le ironiche peripezie di un venditore di incisioni nel manipolare il plusvalore), si arriva alla giovane Flora: i due gemelli sentiranno la stessa polemica tendenza verso di lei. Il nucleo drammatico del libro si concentrerà pertanto nell'interesse dei due per la giovane e nel corrispondente fluttuare di costei tra i due, perché Flora mai arriverà a sapere ciò che desidera veramente. Osservatore scettico e talvolta ironico di tutto questo, il Consigliere Aires commenta sia a viva voce sia per scritto — con Natividade, con Flora, con se stesso — la commedia di sentimenti lí rappresentata che si intermezza con la commedia politica. In quest'ultima i genitori di Flora sono direttamente impegnati, anche se in una situazione subalterna; in essa pure Pedro e Paulo pretendono di rappresentare una grande parte. Sopravviene il cambiamento del regime politico brasiliano, che propone nuovi accomodamenti a tutta la compagnia: la maniera con la quale l'autore allaccia nel modo piú suggestivo gli episodi della sua finzione a tutto quello che precede e segue la caduta dell'Impero brasiliano, è altamente ingegnosa e merita, di per sé, uno studio a parte. Il dilemma di Flora diventa sempre piú dilacerante; la sua totale incapacità di scegliere uno dei due pretendenti che davanti a lei si succedono in una incomoda controdanza sempre piú insistente, finisce per influire sulla sua salute. Ritiratasi nella casa di una sorella di Aires per fuggire dai genitori, dai pretendenti ma anzitutto da se stessa, sempre piú debole, decadrà in modo definitivo; e Flora muore per non aver potuto resistere alla sua incompatibilità fondamentale con la vita. Placati un momento dalla morte dell'amata comune, ben presto i gemelli torneranno a porsi in campi opposti; se in un secondo momento, dopo la morte di Natividade, Pedro e Paulo sembreranno andare d'accordo, subito dopo verrà confermata una volta per sempre l'impossibilità di pace fra loro.

Riassumere un romanzo di Machado de Assis è naturalmente tradire in modo ovvio il nostro scrittore. Tutto attento alle minuzie significative, il narratore non può fare a meno della aggrovigliata vegetazione che caratterizza la sua forma narrativa. Nell'impossibilità di enumerare tutti questi dettagli, ci limiteremo ad una breve analisi dei personaggi centrali dell'opera, con il fine di avvicinare forse il piú vivo aspetto della creazione di Machado.

In una nota che precede il testo di *Quincas Borba* lo scrittore dice che un

amico gli aveva suggerito di analizzare la figura di Sofia in un altro romanzo, terza parte di un trittico così formato dal *Brás Cubas*, dal *Quincas Borba* e da questo virtuale « Sofia Palha », — opinione che il narratore non condivideva perché giudicava di aver compiutamente espresso il personaggio della bella Sofia in quel libro. ⁸⁾ Ciò nonostante, il profilo di Natividade tracciato nelle prime pagine di *Esau e Jacó* — della Natividade non ancora divenuta madre — ha diversi punti di contatto con la protagonista del grande romanzo del 1891: lo stesso dissimulato egoismo, la stessa civetteria ambiziosa, la stessa crudele e distratta vanità. La sua relazione con quel João de Melo, modesto parente del marito, timido innamorato della cugina acquisita, ripete in registro minore lo schema delle relazioni di Sofia con Rubião; così come l'Aires che in gioventù aveva assediato Natividade, anche lui respinto per altri motivi e in un'altra situazione, corrisponde ad un secondo Carlos Maria, meno fatuo ed ora intellettualizzato. In questa forma, per un processo che forse è sfuggito allo stesso autore, in Natividade abbiamo una Sofia ascesa socialmente fin dove desiderava giungere dopo l'annichilimento dell'ignaro Rubião, una Sofia piú placata nelle sue ambizioni mondane dopo il titolo di baronessa che le arriva a 41 anni. Questa impressione di continuità è tanto piú insistente quando verifichiamo che il marito di Natividade è un nuovo Cristiano Palha, piú sicuro che mai nella sua irrefrenabile ambizione di potere economico. Grande capitalista ossessionato dalla fortuna, in lui l'essere si identifica integralmente con l'avere; per Santos, i figli, nella fondamentale variazione di tendenze di entrambi, non attestano altro che la continuità del suo nome in campi diversi e opposti. Natividade tuttavia cambia assai dopo la maternità; senza perdere le speranze di gloria che il destino certamente riserva ai suoi Pedro e Paulo (così parlò la *cabócla* di Castelo) essa diviene un ansioso e insicuro nume tutelare che vive intensamente in se stessa la divergenza dei due figli. Eugênio Gomes ha studiato in modo approfondito la struttura archetipica di questo personaggio, il cui stesso nome di battesimo propone il significato di grande madre dispensatrice di vita e di energia. ⁹⁾ Purché l'archetipo non faccia dimenticare il tipo, la figura concreta, troppo umana, che non riesce a capire il destino dei figli nel suo tentativo sempre frustrato di rappacificarli. I suoi ripetuti ed ansiosi dialoghi con Aires, nella cui prosa pacata e sapida tenta di vincere il conflitto intimo che la tortura, danno la dimensione viva, concreta, di questo personaggio.

Già la concezione dei gemelli Pedro e Paulo è complessa, e in se stessa contraddittoria. Collocati al centro del romanzo, i due fratelli, saldando il suo nucleo drammatico, sono anche la chiave di volta allegorica che regge la narrazione. Essi incarnano qui il principio di contraddizione — tesi e antitesi —, la stessa figura sdoppiata in uno specchio, come dritto e rovescio: una immagine identica, ma opposta e invertita. Malgrado le molte minuzie che l'autore ci fornisce sul loro conto — gusti, preferenze, reazioni —, la categoria di simbolo di entrambi supererà sempre nella memoria del lettore il loro profilo

umano, troppo fluido e sfocato. Pedro e Paulo in ultima istanza sono figure neutre, emblematiche; si completano soltanto se giustapposti l'uno all'altro. Esistendo in quanto funzione drammatica del romanzo che intanto gira intorno a loro, — e da loro riceve il titolo — i gemelli non riescono a sopravvivere al di fuori del racconto. Ci ricordiamo dei loro aneddoti e dei loro gesti, non delle loro figure; i due sono ombre che piú che esistere significano.

L'ambiguità di Machado de Assis a questo rispetto merita di essere esaminata accuratamente perché non può essere se non volontaria e cosciente. Pedro e Paulo non rappresentano forse una nuova esperienza di un certo simbolismo che non voleva piú essere umoristico? Non significano forse una riduzione a personaggio di un problema, astratto o ineffabile, esperienza cosí conforme al gusto dell'epoca? Ci sembra che saranno nuove ricerche in questo senso a dire una parola sicura sull'argomento.¹⁰⁾

Ben diverso il caso di Flora, personaggio di finezza e verità psicologica eccezionali: di grande modernità nella sua insicurezza di esistere, nella sua radicale impossibilità di scegliere. Divisa da una profonda differenza morale dai genitori, Flora tenta di avvicinarsi all'istinto materno di Natividade, ma nemmeno questa madre per eccellenza riesce a capire la fluida ansietà della giovane, questo male metafisico che gli psicoanalisti, critici letterari molto decisi, subito etichetterebbero come una tipica crisi di identità personale. Ignorando se stessa in quella densa nebbia della personalità, Flora si sente esistere soltanto davanti all'amabile figura del Consigliere Aires, e qualche volta anche (piú raramente) davanti ai divisi Pedro e Paulo — di questi quando li pensa come un'unica persona. Che altro significato hanno i capitoli « Fusione, diffusione, confusione » (LXXIX), « Alfine trasfusione » (LXXX) e « La grande notte » (LXXXIII) — nei quali Machado fa rappresentare, nelle « visioni » della gentile Flora, una vera pantomima, pirandelliana *ante litteram*, — che altro significato hanno questi capitoli, se non la necessità di ricomporre una immagine dilacerata nella metà Pedro e nella metà Paulo? Nel racconto « Lo specchio », del 1882, pubblicato in *Papéis avulsos*,¹¹⁾ racconto il cui sottotitolo è esattamente « Abbozzo di una nuova teoria dell'anima umana », Machado espone il caso di un giovane che, totalmente isolato in una casa di campagna giorni e giorni di seguito, sente svanire in tal modo la sua personalità che, inorridito davanti al terribile nulla che avanza su di lui, decide di vestire la sua uniforme di ufficiale della Guardia Nazionale e con essa piazzarsi davanti allo specchio. Recuperando la visione che gli altri avevano di lui, il tenentino finalmente si ritrova se stesso e di se stesso « riceve » l'immagine palpabile. Flora, « l'inesplicabile », non riesce ad identificarsi con nessuna cosa, non riesce a legarsi a nessuno. Nemmeno la frase che Aires le sussurra durante il ballo dell'isola Fiscàl, quel simbolico ultimo ballo della corte brasiliana, riesce a darle piú di una breve consolazione: « Ogni anima libera è imperatrice ». ¹²⁾ L'unico specchio che riuscirebbe a riflettere e fissare la sua immagine sarebbe quello formato dalla unione dell'anima doppia dei gemelli. E Flora si diluisce

nella morte, di cui essa era la reale visione. Oltre l'area propriamente psicologica del personaggio, Flora rappresenta in modo chiaro un'ansia di infinito e di assoluto che non può affermarsi se non in contrapposizione alla realtà fenomenica; per questo l'atmosfera che gli è propria, e dove si ritrova a suo agio, è quella levigata, ineffabile, della musica (Flora e il suo pianoforte), della serenità (Flora e il suo immedesimarsi), della luce cristallina (gli estatici smarrimenti di Flora) — spazio irraggiungibile di una pura creazione che abdica all'essere, paravento di un'altra realtà sublime ma dove non si respira: l'Assoluto Ideale. Ci ritroviamo davanti a tutta la tematica del secolo che, dall'Illuminismo romantico tedesco, arriverà al simbolismo mallarméano attraverso Nerval, Shelley, Keats e Baudelaire, avendo quale avulso retroterra filosofico le ombre dialettiche di Locke, Kant, Hegel, Schopenhauer.

Aires è un'altra figura molto complessa del romanzo. Ex-diplomatico, uomo vissuto e disincantato, la vasta esperienza degli uomini e della vita lo ha trasformato in un curioso mezzo eremita che tuttavia non ha perso totalmente il piacere del mondo. Nel suo diario registra l'esperienza di tutti i giorni; il lettore di quando in quando ne viene a conoscere qualche tratto. Aires funziona come una delle coscienze di *Esau e Jacob*. Sebbene non possa essere identificato con il narratore-demiurgo, le sue affermazioni e opinioni spesso non si discostano da quelle, e anzi le completano e le precisano. Si costituisce così un secondo punto di vista, emanazione palpabile del narratore onnipotente, ma che comprende una piccola area in relazione alla coscienza *noumenica* del demiurgo-che-dice-io. Nella sua relatività umana di personaggio, tra le altre *dramatis personae* del romanzo, Aires organizza pure l'azione, sebbene non la domini integralmente.¹³⁾ In questo senso si deve dire che la avvertenza iniziale del volume, attribuendo in modo fittizio al nostro Consigliere la paternità del romanzo (ma chi sarebbe allora l'editore del manoscritto, colui che lo ha ritrovato tra le carte dell'ex-diplomatico?) deve essere recepito con indispensabile ironia, come ci ha mostrato con la finezza di sempre Augusto Meyer.¹⁴⁾ Tale postilla è appena un giuoco arbitrario, molto nel gusto di Machado de Assis e coerente con lo spirito della sua finzione. Senza di essa mai verrebbe in mente a qualsiasi lettore obbiettivo di attribuire il romanzo ad Aires.¹⁵⁾ Tale possibilità sarebbe del tutto esteriore al senso del libro e anche in franca contraddizione con certi passaggi fondamentali di esso — come, ad esempio, la teoria della collaborazione tra autore e personaggio del capitolo XIII. Aires, è vero, è autore del suo diario, e questo possiede già funzione determinante all'interno del romanzo — funzione, anche se più modesta, dopotutto assai vicina a quella del diario di Edouard in *Les Faux-Monnayeurs*. Il suo ruolo è di distinguere i piani della creazione secondo un punto di vista preciso e limitato, che non è affatto quello dell'autore-narratore. Ma se nel romanzo sinfonico di Gide questo atteggiamento accompagna un criterio di decomposizione del reale che è già stato messo in relazione da Wylie Sypher¹⁶⁾ con lo spirito di sintesi analitica del Cubismo plastico, suo contem-

poraneo, in Machado la cornice grafica, asimmetrica e fantasiosa, che dobbiamo al narratore, segue piuttosto il gusto floreale dell'*art nouveau* — il narratore, con la sua indolente eccentricità di commentare col lettore l'opera che scrive, crea una cornice calligrafica che al tempo stesso separa ed integra, in un movimento di andata e ritorno, l'assoluto della creazione fittizia e la relatività del suo esistere in libro. Per dirla con Wayne Booth, in *Esau e Jacó* abbiamo un caso estremo di *self-conscious reliable Narrator*,¹⁷⁾ la cui funzione è ancora esasperata dall'attenzione costante che esso esige dal « lettore frettoloso » verso la scrittura in quanto problema tecnico. Aires, personaggio di elezione, lo aiuta a portar avanti l'azione scrivendo il diario.

Abbiamo parlato molto dei protagonisti e delle loro relazioni col Narratore. Naturalmente gli altri personaggi di *Esau e Jacó*, ricreati dalla mano di un commediografo che non si è realizzato se non in modo molto incompleto nel teatro, hanno minore intensità anche se non minore interesse. È il caso dei genitori di Flora, Dona Cláudia e Batista, coppia che è una delle più complete creazioni umoristiche di Machado. L'uno e l'altra sono disegnati con quella leggerezza di mano alla quale l'autore ci ha abituati — Dona Cláudia dominatrice e imperativa nella sua autoritaria vocazione politica determina ciò che si deve e non si deve fare; Batista vanitoso, debole, desideroso di mantenere le apparenze di rispettabilità, e intanto pronto a cogliere il primo pretesto per razionalizzare il suo opportunismo, cambiando di opinione o di partito al soffiare del vento. È ancora il caso del Dottor Plácido, l'apostolo spiritico, consumato ciarlatano; di Nóbrega, il miliardario recente, antico « Confratello delle Anime », una delle più violente denunce del sistema vigente sotto la veste di *portrait-charge* avulso —, e che l'ironia profonda dell'autore trasformerà in un pretendente « ragionevole » della casta Flora, anche nel consenso delle più esigenti coscienze morali della narrazione. E ancora il caso di Custódio, il pasticciere che serve di pretesto all'apologo più illustre del libro, l'apologo dell'insegna del negozio; ancora, del remoto ufficiale di Segreteria innamorato di Flora, involontario antenato di Belmiro, l'amanuense di Ciro dos Anjos,¹⁸⁾ sicché le stesse strutture sociali generano situazioni psicologiche identiche. Attraverso la satira, interpretata come analisi oggettiva degli ultimi motivi che muovono gli uomini, la denuncia diviene l'elemento centrale dell'opera machadiana — una denuncia sghignazzante, appena appena coperta dal manto discreto di una urbanità sardonica, la quale, analizzata da vicino, non lascia dubbi sulle sue intenzioni sovversive. Anche se queste sono coniugate in una piuttosto sommessa voce passiva.

La complessità dell'opera dello scrittore brasiliano poggia così sulla verità psicologica e morale dei suoi personaggi messi in causa e giudicati nelle loro responsabilità. L'epigrafe di *Esau e Jacó*, colta in Dante e interpretata in modo assai personale dal romanziere — « dico che quando l'anima mal nata... », — diventa allora estensibile a tutti i personaggi dell'opera, coscienza del peccato originale che macchia il « seme di Adamo » di duplicità e ipocrisia.¹⁹⁾

L'anima mal nata dei gemelli allude sia alla madre che aveva ricevuto l'annuncio della concezione nel modo peggiore, sia alla divisione in contrari dei due gemelli che impedisce l'esistenza individuale di ognuno di loro; nel caso di *Natividade mal nato* è il suo egoismo vanitoso, che pagherà lungamente attraverso la mutua aggressività dei figli, suo spettro costante. Mal nato è Santos, nella cupidigia usuraia che lo corrode; mal nato è Aires, per l'abisso che in lui esiste tra contemplazione e azione; mal nata è Flora, per la sua allergia alla vita; mal nati Batista, Dona Cláudia, Nóbrega, per le loro diverse specie di volgarità; mal nato Plácido per il suo cinico opportunismo... Un'altra volta comprendiamo a quest'altezza come l'apologo, con funzione allo stesso tempo organizzatrice e scompositrice — organizzatrice dell'azione drammatica, scompositrice del comportamento dei personaggi e delle comparse — sia l'elemento fondamentale dell'arte di Machado de Assis.

Come abbiamo potuto verificare precedentemente qui lo schema simbolico dell'opera, piú preciso e visibile che nei romanzi anteriori, si rivela come elemento nucleare di *Esau e Jacó*. La presenza insistente del narratore nei diversi piani del discorso, pretende di essere non soltanto commento al narrare, ma la costruzione stessa. Discorso sul discorso, scrittura davanti allo specchio, questo taglio longitudinale dell'azione — taglio che raggiunge il doppio personaggio centrale, i « siamesi » Pedro e Paulo — permette di radicalizzare piú che mai l'analisi delle apparenze. Mettendo in causa, come abbiamo visto, tanto il tema sul quale discorre quanto lo stesso modo di discorrere, il romanziere sfida se stesso in una lotta pericolosa. Specchio davanti allo specchio, la sensazione vertiginosa che questo infinito di vetro potrebbe provocare è intanto mitigata sia dall'angolazione fantasiosa delle sue superfici riflettenti che dalla atomizzazione progressiva della scrittura e del narrare. Allo stesso tempo metodo e maniera di Machado, questa atomizzazione avviene nel campo del linguaggio come in quello dell'azione narrativa, impedendo pertanto la caduta nel vacuo dell'analisi gratuita. Una atomizzazione che propone perciò un particolare delle sue tessere in mosaico piuttosto che costituire una vera nuova figurazione.

Adottando cosí il partito del microcosmo, tutto dettagli e minuzie florealmente organizzati però in un disegno nitido e stilizzato (e scopriamo allora, in questo manierista che non sa d'esserlo, una vera catena di giuochi di specchi e situazioni che si rovesciano in continuazione, sia a livello del contenuto che in quello della forma), Machado de Assis riesce a reinserire gli elementi da lui in precedenza ritagliati in un flusso organico coerente e spontaneo. Non a caso « speculare » è un verbo machadiano, ed è l'immagine del duplicarsi che presiede alla simbologia di questo romanzo nella figura ripetuta dei gemelli. Machado amplia qui la metafora del sosia, del doppio, nella carne uguale e dialettica dei figli di *Natividade*, irconciliabili opposizioni del combattimento interiore. E nel Capitolo LXXXI (« Due anime ») troviamo la chiave nascosta dell'enigma, il verso di Goethe ripetuto con insistenza mefi-

stofelica: « Ahimé, due anime abitano nel mio seno! ». ²⁰⁾ Davanti a questo scontro perenne la tenue opalina che è Flora si frange in pezzi; la giovane soccombe dopo aver tentato di saldare, esausta, i due contrari in uno stesso impossibile gesto armonioso. La parete lucida dello specchio divide Pedro da Paulo, e la loro immagine divisa si riflette nella pupilla amorosa di Flora e in quella disincantata di Aires. È ancora lo specchio che rimanda al lettore queste due parti che ora si disciolgono divise, ora si incrociano nei gesti della loro convulsa metà. Flora sviene davanti a questa lotta che la dissangua; Aires conferma nel diario i principi dello scontro perenne che presiedono, impersonali, all'esistenza.

Senz'altro l'ambiguità immanente di *Esau e Jacó* ha preoccupato l'autore. La citazione di Dante prima riferita, e che alla fine del Capitolo XII Aires ricopia nel suo diario, è subito commentata nel capitolo seguente, intitolato, appunto, « Epigrafe ». « Ecco qui, precisamente, l'epigrafe del libro, se io volessi mettergliene una e non me ne capitasse un'altra. Non è soltanto un mezzo per completare i suggerimenti dei miei personaggi ma (ancora) si tratta di un paio di occhiali perché il lettore del libro penetri in quello che è meno chiaro o totalmente oscuro ». ²¹⁾ E con ironia che satirizza il suo stesso modo di comporre aggiunge: « D'altra parte è utile che i personaggi della mia storia collaborino ad essa aiutando l'autore per una legge di solidarietà, una specie di scambio di servizi fra il giocatore di scacchi e i suoi pezzi ». Come Aires che (come ci spiega il sempre presente narratore) tante volte « non finí o non spiegò questa frase », lui stesso non si prende la cura di spiegare le intenzioni dell'autore. « Le spiegazioni mangiano tempo e carta, allungano l'azione e finiscono per annoiare. La cosa migliore è leggere con attenzione ». ²²⁾ Se la satira a profezie e occultismi si estendeva al Simbolismo letterario e agli Esoterismi allora tanto in voga, essa includeva anche il proprio libro e i tentativi di innovare l'arte dell'autore. Ma riaffermava allo stesso tempo che il chiaro enigma del romanzo si risolveva nelle sue stesse pagine.

L'interesse di *Esau e Jacó* all'interno dell'opera di Machado de Assis dunque è molto grande. Un tale tentativo di sfuggire alle ripetizioni, tentando strade diverse da quelle già realizzate in un'opera in quest'epoca definitiva, non può che recare merito all'autore di *Dom Casmurro*. Riprendendo liberamente gli espedienti settecenteschi di Fielding e di Sterne e strumentalizzandoli con malizia in una sfuggente polemica anti-naturalista, Machado costruì un romanzo che raccontava una storia e parimenti smascherava, discutendo e ironizzando, la stessa convinzione di raccontare storie. Così ha realizzato, in quest'opera della maturità, la vivisezione ironica di un genere che lo affascinava e provocava. In un certo senso tutti i suoi romanzi, dal *Brás Cubas* all'*Esau e Jacó*, sono tentativi di capovolgere l'illusione narrativa cara ai naturalisti. Inserendosi in una tradizione piú antica, la ricerca dell'originalità da parte dell'autore non era allora un mero capriccio ma una necessità intima sempre piú urgente. Machado tentava di superare la contraddizione che aveva



AURÉLIO DE FIGUEIREDO, *L'ultimo ballo dell'Impero* (1905). Dipinto l'anno successivo alla pubblicazione di *Esau e Jacó*, il quadro sembra sviluppare certi suggerimenti metaforici del capitolo « Terpsicore » (vedere nota 12).



Dettaglio da *L'ultimo ballo dell'Impero*
 « Flora », « Pedro », « Aires » « Santos » « Natividade » « Dona Cláudia » « Batista »

individuato subito nel realismo naturalista e che aveva accusato, con aggressività giovanile, nella sua critica del 1878 ai due primi romanzi di Eça de Queirós, il *Padre Amaro* e il *Cugino Basilio*.²³⁾ Il superamento di tale contraddizione Machado de Assis ha tentato coraggiosamente di realizzarlo portando alle estreme conseguenze processi da lui adoperati, in modi meno radicali, in produzioni anteriori. Testamento estetico, come lo ha perfettamente caratterizzato Eugênio Gomes, oltre a significare una vittoria dello scrittore su se stesso alle porte della vecchiaia, *Esau e Jacó* ha aperto, nella sua generosa complessità, nuovi orizzonti al romanzo brasiliano.

ALEXANDRE EULALIO

*) Joaquim Maria Machado de Assis (Rio de Janeiro 1839-ivi 1908), il più grande uomo di lettere brasiliano, è autore di un'opera vasta e complessa, che comprende poesia, teatro, critica, saggistica e narrativa. In quest'ultimo campo e in quello del *familiar essay* (detto in Portoghese *crônica* a partire, appunto, dall'Ottocento brasiliano) Machado de Assis produsse il meglio della sua opera, per tanti titoli eccezionale. Romanzi come *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (prima versione 1886, seconda 1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904), *Memorial de Aires* (1908), così come i racconti riuniti in *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* (1899), *Relíquias de casa velha* (1906) appartengono alla *Weltliteratur* occidentale, dove solo adesso cominciano ad occupare il posto che meritano.

In italiano esistono le seguenti traduzioni:

- 1.1 *Memorie postume di Brás Cubas*. Traduzione, introduzione biografica e note di Giuseppe Alpi. Lanciano: R. Carabba, 1929 2v.
 - 1.2 *Memorie dell'Aldilà*. Traduzione, introduzione e note di Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1953 (Biblioteca Universale Rizzoli 643-644).
 - 2.1 *Gioachin Borba, l'uomo o il cane?* Traduzione e note di Giuseppe Alpi. Milano: Alberto Corticelli, 1930.
 - 2.2 *Quincas Borba*. Traduzione, introduzione e note di Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1967 (Biblioteca Universale Rizzoli 2378-2380).
 - 3.1 *Dom Casmurro*. Traduzione di Antonio Piccarolo. São Paulo: La Rivista Coloniale, 1914.
 - 3.2 *Dom Casmurro*. Traduzione di Giuseppe Alpi. Roma: Istituto Cristoforo Colombo, 1930.
 - 3.3 *Dom Casmurro*. Traduzione di Liliana Borla. Milano: Fratelli Bocca, 1954 (Biblioteca Mondiale Bocca - Scrittori Brasiliani).
 - 3.4 *Don Casmurro*. Traduzione, introduzione e note di Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1958 (Biblioteca Universale Rizzoli 1356-1358).
- oltre i giovanili *Contos Fluminenses* (1870) tradotti come
- 4.1 *Racconti di Rio de Janeiro*. Traduzione di Lorenza Aghitto. Prefazione di Mario Graciotti. Milano: Ceschina, 1962 (Biblioteca rara di prose 5).
- dai quali, d'altronde, è stato eliminato « Frei Simão ».

Poiché l'edizione critica, a cura della Comissão Machado de Assis, è ancora in corso di pubblicazione (lentissima: sono apparse, fino adesso, soltanto *Memórias póstumas de Brás Cubas* 1960, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* 1969), abbiamo adoperato per le nostre citazioni l'*Obra completa* organizzata da Afrânio Coutinho per la Editôra José Aguilar, testo a cura di José Galante de Sousa (Rio de Janeiro 1962², tre tomi illustrati - Volume I *Romances* Volume II *Conto e Teatro* Volume III *Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário*) indicata nel testo come OCA I / II / III.

¹⁾ Augusto Meyer (1902-1970), poeta e saggista di prima grandezza, ha trattato di *Esau e Jacó* sia nel volume *Machado de Assis* (Pôrto Alegre 1935, 3^a edizione rivista e aumentata, Rio de Janeiro 1958) sia nella raccolta di saggi vari *A chave e a máscara* (Rio de Janeiro 1963). In quest'ultima si trova « O romance machadiano », matura sintesi di trent'anni di intima e appassionata analisi critica dell'autore di *Quincas Borba*, del quale d'altronde Meyer è stato il primo interprete moderno. Quanto a Eugênio Gomes (n. 1897), altro saggista di grandi qualità, i suoi studi « À margem do *Esau e Jacó* » e « O testamento estético de Machado de Assis », raccolti in volume nel 1958 — anno del cinquantesimo della morte del narratore, — sono certamente decisivi per il ricupero critico del penultimo romanzo

di Machado de Assis, per la prima volta analizzato nella sua vera complessità letteraria e metafisica; « O testamento estético », testo ormai classico, resta uno dei pezzi più approfonditi della critica machadiana. Più recentemente (1967) Eugênio Gomes pubblicò *O enigma de Capitu*, minuzioso studio di *Dom Casmurro*, dove il critico riafferma il suo vigore interpretativo in una precisa analisi dei mondi dell'espressione e delle rappresentazioni nel terzo romanzo della maturità di Machado de Assis.

Di *Esau e Jacob* si è anche interessata, traducendolo (1965) in inglese dopo il *Dom Casmurro* (1953), l'americana Helen Caldwell, docente all'Università di California. La sua interpretazione del romanzo, in chiave di allegoria politica dei destini del Brasile, ci sembra però macchinosa e fondamentalmente estranea allo spirito machadiano, avvezzo alle riduzioni anche più ambiziose. Helen Caldwell è autrice dello stimolante studio *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960) dove sono avvertibili, comunque, secondo noi, i germi di uno « spirito di sistema », la cui coerenza dogmatica tende a viziare anche le più ricche e fini intuizioni critiche dell'autrice; la « Translator's introduction » del suo *Esau and Jacob* (edito dall'University of California Press) è il miglior esempio di quanto qui affermiamo.

Oltre alla traduzione Caldwell, questo romanzo ne ha avuto soltanto un'altra, contemporanea alla sua apparizione — *Esau y Jacob*, Buenos Aires 1905, 2 v. (Biblioteca de « La Nación ») — traduzione non firmata, forse dovuta a Martín García Merou (1862-1905), l'autore argentino di *El Brasil Intellectual* (Buenos Aires 1900). L'edizione in volume ha fatto seguito alla pubblicazione a puntate sul grande giornale buenairense.

Malgrado il tono dimesso e quasi didattico, non devono essere dimenticate le preziose note di lettura, allineate con fretta, però con il talento del vero critico, che costituiscono l'introduzione di M. Cavalcanti Proença (1905-1966) all'edizione tascabile di *Esau e Jacob* nella serie « Clássicos Brasileiros » delle Edições de Ouro (Rio de Janeiro 1966). Ne esiste ancora un'altra, a cura di Massadú Moisés, con una introduzione ingenua ma copiose note nella collana « Obras escolhidas de Machado de Assis » - São Paulo: Cultrix 1962².

Una recente, illuminante sintesi critica dell'opera è l'« Esquema de Machado de Assis » di Antônio Cândido (n. 1918), che apre il suo volume *Vários escritos* (São Paulo 1970); le brevi ma precise osservazioni riguardanti *Esau e Jacob* non fanno che confermare la sicura finezza interpretativa del suo autore.

²) Capitolo CXXI, « Ultimo », OCA I, 1091.

³) Capitolo XIV, « La lezione del discepolo », OCA I, 965.

Come già aveva osservato Astrojildo Pereira (1896-1964) nel suo volume *Machado de Assis* (Rio de Janeiro 1959, p. 159) il romanziere — o, più esattamente, il Consigliere Aires, in un dialogo — attribuisce a Empedocle un testo di Eraclito (frammento 53) la cui forma esatta è: « La guerra è il pane di tutte le cose e il re di tutte le cose; di certuni fa degli dei, di altri degli uomini; di certuni schiavi, di altri uomini liberi ». Il curioso lapsus di Aires, uomo di letture vaste e profonde, si può spiegare forse data la vicinanza del concetto di « guerra origine delle cose » con il perenne combattimento in corso, nella dottrina di Empedocle, fra i due principi opposti e irriducibili, Amore e Odio. Lottando eternamente nel Cosmo, del quale sono le forze motrici, essi determinano il ciclo del mondo. Come si sa, nella dottrina dell'Agrigentino il Cosmo è diviso appunto in due periodi di plenitudine dell'Amore e dell'Odio e in due periodi di transizione dall'Odio all'Amore e vice-versa; trasposta nel campo del simbolismo psicologico, questa opposizione ciclica, questa continua lotta diventerà il nucleo dell'interesse del romanziere nella sua finzione.

Più che rinviando alla forte suggestività estetica dei frammenti di Empedocle, che, a partire dal Romanticismo tedesco tornano a interessare non soltanto tutto l'Ottocento ma anche il primo Novecento (basterebbe fare il nome di Hölderlin, Nietzsche, Rolland, Bachelard) si potrà capire meglio la relativa familiarità di Machado de Assis con i testi dell'Agrigentino, se la si ricollega piuttosto alla sua frequentazione del poema di Lucrezio. Non occorre ricordare quanto la cosmologia di Empedocle, rivista da Epicuro, abbia servito al *De rerum natura*; a sua volta l'epopea latina, testo costantemente ripreso da Machado, è stata decisiva per la sua formazione. Non è da un qualsiasi manuale di citazioni che l'autore ricava il titolo di una delle sue più caratteristiche poesie della maturità. « Suave mari magno », dove sadismo e pietà per il mondo animale sono inseparabili, indica un'affinità più profonda. Qui la parnassiana descrizione « impassibile » (« Lembra-me que, em certo dia, / Na rua, ao sol do verão, / Envenenado morria / Um pobre cão ») proposta con durezza nei versi brevi di un *sonetinho* polimetrico, riprende nel sarcasmo del ritmo leggiadro dei *chromos* suoi contemporanei una delle cupe visioni pessimiste del poeta romano.

L'opposizione strutturale tra i gemelli Pedro e Paulo riprende così, alla luce di Empedocle, una nuova complessità mitica, passando a valere simbolicamente come rappresentazione drammatica di principi elementari e opposti. Il tutto si complica quando si pensa che nel *Timeo* platonico — un'altra opera chiaramente contaminata dal pensiero di Empedocle — l'anima del mondo composta dal Demiurgo subito dopo la creazione viene tagliata « nel senso della lunghezza » in due metà uguali. Sovrapposta una all'altra, in seguito vennero curvate in due cerchi, l'esterno essendo il cerchio del Medesimo, l'interno il cerchio dell'Altro; il primo destinato a conoscere le essenze eterne; l'altro, tutto quanto è generato e diviene. In condizioni meno assolute, concepiti all'interno del tempo e dentro la geo-

grafia, Pedro e Paulo rappresentano assai piú modestamente la conservazione e la mutazione, senza mai perdere del tutto le loro remote implicazioni primigenie. L'opposizione duale, « anima del mondo », « madre (padre) di tutte le cose », inseparabile a tutti i livelli di questo pensiero, sarebbe stata cosí ripresa dal romanziere nell'inevitabile, geminato specchismo recto-verso, come pretesto mitico della sua visione emblematica del mondo.

Per quello che riguarda i testi di Eraclito e Empedocle si veda Jean Voilquin *Les penseurs grecs avant Socrate*, nell'edizione del 1964; per il *Timeo*, le notizie note e traduzione di Emile Chambry, Paris 1969.

⁴) La poesia di Manuel Bandeira (1886-1968), « A realidade e a imagem », appartenente alla raccolta *Belo Belo* (1948) dice: « O arranhacéu sobe no ar puro lavado pela chuva / e desce refletido na poça de lama do pátio. / Entre a realidade e a imagem, no chão sêco que as separa, / quatro pombas passejam ». (Il grattacielo s'innalza nell'aria pura lavata dalla pioggia E scende riflesso nella pozzanghera del cortile. Tra la realtà e l'immagine, nel suolo secco che le separa / Quattro colombe passeggiano.)

⁵) Introduzione all'edizione cit. di *Esau e Jacob*, p. 19.

⁶) *Quincas Borba*, OCA I, 642. Nell'edizione critica della Comissão Machado de Assis, p. 115.

⁷) Grande fu la perplessità provocata dalle opere dell'autore di *Brás Cubas* tra gli intellettuali del tempo, legati piú o meno strettamente alla estetica naturalista. Tali riserve hanno spinto Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1961), giovane ammiratore di Machado, negli articoli che dedicò a Quincas Borba al momento della pubblicazione del romanzo (*O Estado de S. Paulo* 19, 20, 21, 24, 26 e 27 aprile 1892) a insistere in modo del tutto particolare sugli aspetti ortodossamente realisti della narrazione, certo meno vistosi ma piú consistenti e decisivi delle sue fioriture « sterniane ». Da parte sua Araripe Júnior (1848-1911), uno dei piú grossi critici del periodo, malgrado la stima in cui teneva Machado, si è sentito in obbligo di ironizzare, secondo la prospettiva verista, sulla verosimiglianza dell'eredità lasciata nel romanzo da Quincas Borba a Rubião: una fortuna ingente perché si prendesse cura del cane omonimo del filosofo. « Per quanto contumeliosa sia l'istituzione e la condizione irrisoria, sembra che i giudici del romanzo non abbiano trovato difficoltà ad eseguire la volontà e il capriccio di Borba; chi ne ha pagato le conseguenze è stato l'ignaro Rubião, il quale, accettando la grande fortuna dell'amico e gli obblighi imposti dal testamento, si è messo nella posizione piú straordinaria che mai sia toccata ad un brasiliano. [...] Sono sicuro che l'autore dell'opera ha voluto divertirsi a spese di cose molto serie, come devono essere considerate le affezioni mentali, e, per non perder tutto l'effetto della sua trovata, ha scelto questo cane e principalmente questo ignaro Rubião come testa-di-turco delle sue collere di filosofo *buissonnier* ». (« Idee e deliri dell'ignaro Rubião », *Gazeta de Notícias* RJ, 5 febbraio 1893, in Araripe Júnior, *Obra crítica* II, Rio de Janeiro 1961, p. 309.)

Due altri articoli dello stesso Araripe, precedentemente pubblicati sulla *Gazeta de Notícias* a proposito del *Quincas Borba*, involontariamente assumono per il lettore moderno un vero tono di parodia critica. Il modo è paternalistico e distaccato: « Le donne dell'autore di *Quincas Borba* sono in genere incolori, senza espressione. Il motivo di questa debolezza va cercata nella struttura del talento di chi le ha immaginate. I grandi pittori di figure femminili sono sempre stati dei conquistatori emeriti, come Shakespeare, Boccaccio, Byron e Dumas Padre, o insigni pettegoli come Brantôme, Saint-Simon e Balzac. Per dipingere bene le donne è indispensabile sentirsele vicine, annusare il loro collo, o litigare con loro, intervenendo e turbando i loro intralazzi. Machado de Assis, asceta dei libri, chiuso nel suo studio, non le ha invase per nessuno di questi aspetti; per questo le sue eroine non posseggono quell'*odor di femmina* che si aspira anche nei tipi piú angelici di Shakespeare, come, per esempio, Desdemona ». Piú avanti, riassumendo l'argomento, il critico banalizza nel modo piú pesante tanto il raffinato intrecciarsi delle relazioni dei personaggi, che la figura di Sofia, resa da Machado in tutte le sue sfumature psicologiche. A proposito della scena, notevole sotto qualsiasi riguardo, nella quale Rubião in preda al delirio si introduce di forza nella carrozza della moglie di Palha, con grande ripulsione di Sofia, commenta: « Machado de Assis è incapace di consegnare una sua eroina alla logica brutale della rispettiva organizzazione [fisiologica]. Dove E. Zola avrebbe collocato per forza una scena di cannibalismo amoroso e la disperazione della borghese che non ha saputo contenere l'impeto della lussuria, egli mette un grido di nobiltà e un illogico pudore di donna perversa e mal maritata, i cui abbandoni domestici si traducono, in genere, nel permettere che lo sposo alzi la vestaglia e gli osculi la gamba nel punto stesso in cui la calza incide nella rosea carne satinata ». Per concludere nel piú sbadato psicologismo da periferia saintebeuviana unita alla piú recente paccottiglia da *Quo vadis?*: « Un timido, — ecco quello che è — in questi argomenti il creatore delle belle *Memorie postume di Brás Cubas*. Gli manca l'audacia di baciare il collo di Messalina; la ferocia per lacerare a morsi le sue amanti, come il poeta [Olavo] Bilac; il disprezzo della vita per affrontare i pericoli degli amori di Cleopatra. Gli provocano vertigini i roghi voluttuosi di Re Sardanapalo, non lo seducono le notti di Tigellino, i banchetti di Trimalcione; gli provocano vomiti le orge di Nerone e le tragedie realiste del Colosseo. Provocatelo però nell'arena del paradosso languido da deliquescente della fine del Secolo XIX, e lo vedrete ringiovanire nella *verve* di un *causeur* incomparabile ». (« Quincas Borba », *Gazeta de Notícias*, 12 e 16 gennaio 1892, in *Obra crítica* II, pp. 294-296.

Dopo la morte di Machado de Assis, Araripe Júnior ha raccontato che il grande scrittore, incontrandolo per strada subito dopo la pubblicazione di questi articoli, lo pregò timidamente di non continuarne la pubblicazione (era previsto tutto un ciclo di *folhetins* sull'argomento), perché gli facevano un gran male. Senza capirne la ragione, ma come omaggio molto speciale all'autore di *Histórias sem data*, Araripe acconsentì, interrompendo la serie.

⁸⁾ « Prologo » dell'autore alla terza edizione di *Quincas Borba* (1899), conservato nelle successive. OCA I, 640. Nell'edizione della Comissão Machado de Assis, p. 111.

⁹⁾ Eugênio Gomes: « O testamento estético », cit., in speciale nella parte « O elemento mitico ». OCA III, 1101-1110. Nel volume *Machado de Assis* (Rio de Janeiro 1958), pp. 183-197.

¹⁰⁾ Secondo Augusto Meyer (« O romance », cit., pp. 167-169), il vero e proprio nucleo drammatico di *Esau e Jacó* sarebbe « la versione machadiana di un tema caratteristico della narrativa naturalista del tempo: l'ereditarietà, i fattori predisponenti trasmessi dal sangue — quell'ipotesi graduata in tesi che Emile Zola [...] tentò di sviluppare nel suo pannello dei *Rougon-Macquart* ». Al saggista di *A chave e a máscara* questa sembra essere, per diversi motivi, la spiegazione ideale, fornendo in più la chiave delle vere intenzioni dell'autore relativamente al « tribunale dei morti », nell'episodio dantesco del Canto V, « Dico che quando l'anima mal nata... » È vero che attraverso tutto il romanzo, anche se discretamente, il Narratore insiste sulle precise tendenze dei diversi personaggi, alludendo all'aspetto temperamentale, per così dire predeterminante, di ciascuno di essi. Così come Pedro e Paulo mai potrebbero riconciliarsi perché *ab ovo*, « dall'utero » erano gli stessi (nelle ultime righe dell'ultimo capitolo ancora una volta il Consigliere Aires riconosce il fatto, accarezzando il « fiore eterno » che gli adorna l'occhiello), anche gli altri personaggi, da Natividade e Flora a Nóbrega e Santos non possono, non potranno mai cambiare. Sempre secondo il Meyer — che qui si basa anche sull'opinione di Alcides Maia (1878-1944), il primo critico che abbia tentato — nel 1912 — un'analisi monografica sul romanziere (*Machado de Assis. Notas sobre o Humour.*) — Machado vorrebbe dire così che la « colpa » di ciascuno, che un ipotetico Minosse giudicherebbe, preesisteva nella massa del sangue; sotto questo aspetto il romanzo può pretendere assoluta conformità con la grammatica naturalista. Sebbene importante, questo è, comunque, un aspetto secondario; l'interesse precipuo dell'opera si fonda non nella sua letteralità ma nel suo senso traslato. Ci ricorda Eugênio Gomes che in *Esau e Jacó* « è l'anima, e non più il corpo e il sesso, il centro dell'interesse primordiale del testo, suggerendo e ispirando corrispondenze mitiche che conferiscono al racconto una seconda dimensione senza la conoscenza della quale sarà impossibile penetrare nella più intima e significativa realtà del romanzo ». (« O testamento estético », cit., OCA III, 1098. In *Machado de Assis*, p. 177.)

¹¹⁾ In OCA II, 345-352.

¹²⁾ « [Flora] è andata al ballo dell'Isola Fiscale con la madre e il padre. Così pure Natividade, il marito e Pedro, così l'altra gente invitata per la grande festa. È stata una bella idea del governo, lettore. Dentro e fuori, dal mare e dalla terra, era come un sogno veneziano; tutta quella società ha vissuto delle ore sontuose, nuove per certuni, nostalgiche per altri, e nel futuro per tutti — o quanto meno per la nostra amica Natividade [...] Considerava il destino dei figli — cose future! Pedro potrebbe bene inaugurare, come ministro, il Secolo XX e il nuovo regno. Natividade immagina un altro e più grande ballo in quella stessa isola. Pensava alla ornamentazione, vedeva le persone e le danze, tutta una festa magna che sarebbe entrata nella Storia [...] Così aveva diretto gli occhi avanti nel tempo, ricevendo nel presente la felicità futura, in caso che venisse a morir prima delle profezie [della cabócla]. Riceveva la stessa sensazione che adesso gli dava quella corbeille di luci in mezzo alla tranquilla oscurità del mare. [...] »

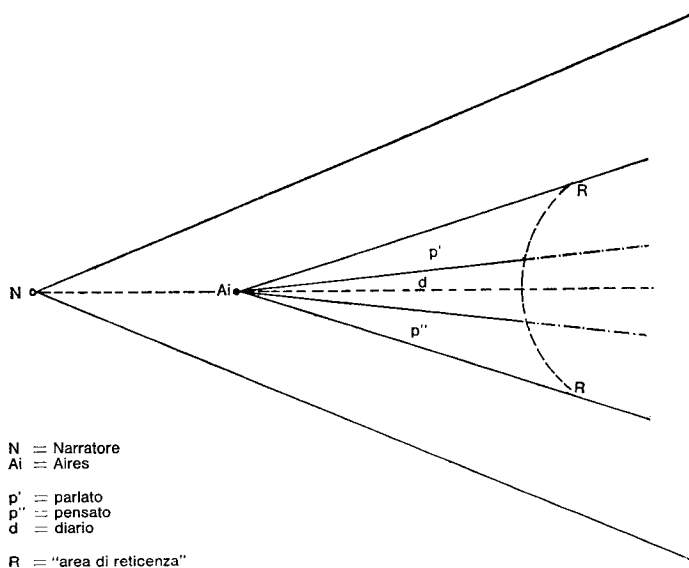
« Al contrario di quello che è stato detto prima, Flora non si è annoiata nell'isola. Ho mal congetturato, mi riprendo a tempo. Poteva annoiarsi per le ragioni che lí rimangono, e ancora altre che ho risparmiato al lettore frettoloso; ma in verità passò bene la notte. La novità della festa, la vicinanza del mare, le navi avvolte nell'ombra, la città davanti con i suoi fanali di gas, su e giù, nella spiaggia e sui colli, ecco aspetti nuovi che l'hanno affascinata in quelle ore rapide. Non gli sono mancate né danze, né conversazioni, né allegria, propria e altrui. Vedeva, sentiva, sorrideva, dimenticava il resto per raccogliersi in se stessa. Invidiava la Principessa Imperiale, che sarebbe stata Imperatrice un giorno, con l'assoluto potere di congedare ministri e dame, visite o pretendenti, e rimanere sola, nel punto più recondito della Reggia, saziandosi di contemplazione e di musica. Tali idee andavano e venivano. Una volta qualcuno le disse, come per darle forza: « Ogni anima libera è Imperatrice ». (Capitolo XLVIII, « Terpsicore », OCA I, 1006-1007.)

Nell'anno seguente alla pubblicazione di *Esau e Jacó* il pittore Aurélio de Figueiredo (1854-1916) completava la grande tela *O último baile da Monarquia*. Composizione ampia e ambiziosa, proposta come una struttura serpentina di pieni e vuoti a « colpo di frusta », nel migliore spirito liberty, non voleva limitarsi però alla cronaca storica. Sebbene accettasse il pretesto per una elaborata tensione coloristica, messa in rilievo dal chiaroscuro insito in quella « corbeille di luci in mezzo alla tranquilla oscurità del mare », il pittore decise di aggiungere al tema delle (indiscrete) allegorie. A queste, seguendo la mentalità positiva dell'epoca, riservò le estremità del suo cielo: a ponente l'incoronazione (mai avvenuta) di Isabel I imperatrice del Brasile, tutto un algido bagliore di sete, broccati, velluti ieratici; a levante, la candida Repubblica con la cuffia rossa, che sostiene l'immane vessillo del nuovo

regime, e seguita, in un alba di sogno, dalla teoria dei capi democratici. Tra il primo piano, mondano e documentario, che ritraeva le personalità presenti al ballo, e le astratte allegorie del fondo moralizzanti e discorsive, c'era però di meglio. Accompagnando una delle sinuose linee che ritmano la composizione di Figueiredo si vedevano, davanti al palazzo neo-gotico, l'Imperatore e la Famiglia Imperiale ai quali il Presidente del Consiglio, Visconte di Ouro Prêto, indicava con largo gesto la linea spettrale dell'incoronazione futura. A destra, nel vuoto aperto dal mare e dalla notte, la città illuminata, il profilo frastagliato delle montagne, navi e barche che sfumavano nella mezza oscurità, erano dettagli che conferivano suggestivo e più convincente color locale al quadro. Sia detto che in questo ballo offerto dal Governo agli ufficiali della nave-scuola cilena *Almirante Cochrane* in visita di cortesia alla capitale dell'Impero, non si vede in primo piano una sola uniforme nazionale o straniera. Curiosa dimenticanza in un « pittore di Storia » come Aurélio de Figueiredo, pregiato autore di una *Scoperta del Brasile*, di *Tiradentes sul patibolo*, della *Abdicazione de Pedro I*, ma che documenta l'impostazione « politica » del quadro, da parte di un artista i cui risultati più alti, in verità, si trovano nel campo della pittura intimista. Così si spiega pure l'irrisolto compromesso tra l'aspetto di evocazione « proustiana » e quello di racconto-con-morale di questo *Ultimo Ballo*; il pittore si trova diviso tra il recupero di « ore sontuose e nostalgiche », care all'aspetto elegiaco e sensuale delle sue opere minori, e la critica impegnata all'incoscienza di una classe dirigente che, secondo l'iperbole parnassiana che allora fece fortuna, « ballava sopra un vulcano ». Compromesso che a livello formale è ancora presente nell'impostazione prettamente *art nouveau* della tela e nella sua traduzione iconica accademizzante.

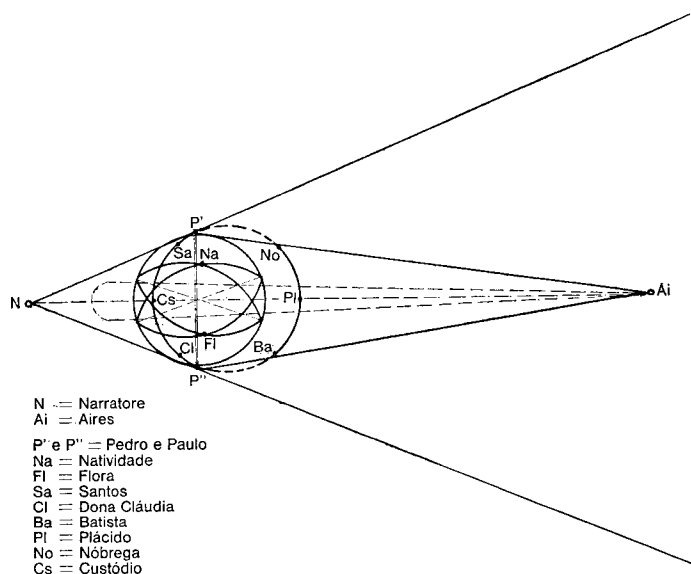
Sebbene diluite dall'ingenua retorica del pittore, sembrano sopravvivere nella composizione certi suggerimenti nel testo machadiano, vivamente discusso, nell'epoca, secondo la testimonianza, tra le altre, delle memorie di Vivaldo Coaraci. Oltre la magica evocazione del « sogno veneziano » nella notte tropicale, di per sé stimolante per un pittore, le metaforiche « streghe scozzesi » che tormentano Batista, promosso a Macbeth di commedia, con profezie politiche confuse e contraddittorie, e il sogno di Natividade (Pedro che inaugura « il Secolo XX e il nuovo regno »), sono *visioni* del capitolo « Terpsicore » che, persa tutta l'ironia dell'originale, possono aver aperto strada all'enfatico, lineare allegorismo di Aurélio de Figueiredo. In compenso il lettore di *Esau e Jacó* potrà appropriarsi del primo piano dell'opera e lì identificare, a proprio rischio, parte dei protagonisti del romanzo. Al centro, un po' sulla sinistra, non è difficile individuare Flora, con il ventaglio mezzo aperto, il suo fine profilo che quasi copre quello di Pedro; Aires parla con loro, ironico e deferente. Subito accanto, Santos e Natividade in compagnia di un conoscente non meglio identificato, e più in là, la forte silhouette di Dona Cláudia vicina al marito Batista.

¹³⁾ Cercando di dare una visualizzazione schematica dei rapporti tra il Narratore e Aires ricorriamo allo schema qui riprodotto.



Sono stati allineati i punti di vista delle linee ottiche del Demiurgo-narratore e del Personaggio-delegato, il secondo compreso all'interno del primo, secondo l'accordato fuoco comune. In quello di Aires si individuano le forme attraverso cui si esprime l'ex-diplomatico nel romanzo — dialogo, diario e pensato — tutte tre sfumandosi nell'*area di reticenza* («quello che Aires non disse» o «quello che Aires non spiegò») che il Narratore concede alla sua creatura — il velo che pretende di non voler sollevare nel Capitolo LXXXVII, «Tra Aires e Flora», per guardare all'interno del personaggio. Si deve aggiungere che avvolge tacitamente il cono visivo di Aires quello che si potrebbe chiamare il *marginale di manipolazione* del Narratore. Macchinismo sottile il quale permette al Demiurgo di estraniarsi dal suo portavoce parziale quando desidera che anche Aires, malgrado la posizione preferenziale che occupa nel teatro dell'azione, esca dal suo palco centrale e partecipi allo spettacolo come gli altri personaggi.

Se si volesse portare all'estremo la schematizzazione dei vari rapporti interni estendendola a tutti i personaggi del romanzo, si arriverebbe a stabilire un secondo grafico dove, oltre agli allineamenti dei punti di vista del Narratore e di Aires, sono compresi lo spazio proprio e le relazioni mutue degli altri personaggi.



All'estremità del cono ottico di Aires ruota la bipolarità dei gemelli, legati dalla mutua ripulsione-attrazione su cui s'incardina il romanzo. Intorno a questo asse, a sua volta, girano in contrapposizione i due elementi femminili opposti, Natividade la madre, Flora la vergine, oltre che punti di riferimento opposti e obbligatori dei gemelli, centro diacronico e sincronico dell'interesse di Aires. Ci sono ancora i personaggi minori, rappresentati dagli elementi che si spostano anche loro intorno allo stesso asse. Sebbene il tutto sia controllato in buona parte dalle linee ottiche di Aires, tale sistema non è contenuto completamente se non da quello del Narratore. Anche perché il punto di vista del personaggio preferenziale si blocca nel punto di tangenza colla bipolarità estrema dei figli di Natividade, perno del libro. In questo modo una parte del sistema di rivoluzione tanto dei protagonisti come delle comparse, sfugge ad Aires, fatto evidenziato nello schema dall'interruzione delle linee ottiche del cono del personaggio quando queste si incontrano con quelle del Narratore. Le quali — si capisce — proseguono all'infinito.

Come si è accennato prima, malgrado il suo punto di vista privilegiato, Aires penetra pure nell'asse planetario dei personaggi, ma con una rivoluzione di frequenza irregolare. La sua orbita è eccen-

trica, cometaria, e lo catapulta di tanto in tanto oltre le sue stesse linee ottiche di coscienza secondaria della narrazione. In quei momenti egli non è altro che un figurante qualsiasi nelle mani indiscrete del Narratore. Ambiguità strutturale che, come abbiamo visto, arricchisce dialetticamente la struttura del libro.

¹⁴⁾ Dice il saggista di *À sombra da estante*: « Niente esprime meglio l'abituale vaghezza machadiana che l'*Avvertenza* scritta a modo di prefazione a *Esau e Jacob*. Si tratta, beninteso, di una falsa prefazione, dove c'è tanta o più finzione che nel testo stesso del romanzo. Vera prefazione è il « Prologo alla terza edizione », all'inizio delle *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sebbene il romanziere mantenga anche qui l'ambiguità ironica, inviando il lettore alle dichiarazioni del supposto autore, il defunto Brás Cubas. Ma in queste dichiarazioni dell'*Avvertenza* tutto è confuso ed obliquo. Non porta nessuna firma, non chiarisce niente dal punto di vista prefaziale, e finisce aggravando la confusione con una vera burla fatta al lettore. Il Consigliere Aires avrebbe lasciato sette quaderni manoscritti [...] A differenza della serie dei sei quaderni intimi, l'ultimo sarebbe un racconto. Lo stesso Consigliere Aires appare nel testo del racconto, trattato come personaggio e visto dal di fuori, nella terza persona; ne è risultata una delle più fini pagine machadiane, il Capitolo XII, intitolato « Questo Aires » (« O romance machadiano », cit., pp. 161-162).

¹⁵⁾ Nella « Introduzione del traduttore » alla versione inglese del romanzo, però, Helen Caldwell, in genere così ricercata e reticente nelle sue altre interpretazioni del testo, accetta senza discussioni l'autorialità di Aires. « In his foreword, Machado de Assis informs us that the name that Ayres, the fictitious author of the novel, gave it was *Last (Ultimo)*, and he implies he does not understand why Ayres gave it that title. [...] Although the narrative is in the third person, Ayres (like Julius Caesar) introduced himself as one of the actors. As narrator, Ayres remain rigidly in character: he is always the old diplomat; he is never Machado de Assis. As actor he bears out the character of the narrator. And in a sense the story is his. True, his characters are free agents and autonomous: he only records their acts, words and thoughts; he even defers to the reader in matters of interpretation; but, with each succeeding chapter, the character of Ayres grows clearer, takes on added life and meaning. [...] The collaboration of the two Ayreses is neat and effective ». ecc. (pp. vi, vii, viii).

Sebbene ci seduca molto l'idea che, provocato dalla perenne opposizione dei gemelli, Aires avesse scritto — malgrado il latino, e la sintassi, — un *De Bello Fluminense*, non possiamo essere d'accordo con la Caldwell per le ragioni che discuteremo avanti.

¹⁶⁾ W. Sypher, « The cubist novel », in *Rococo to Cubism*, in *Art and Literature* (1960); cito dall'edizione del '63, pp. 299-311, specialmente pp. 302-305.

Se a prima vista può sembrare strano o addirittura artificioso l'avvicinamento di autori tanto diversi come André Gide e Machado de Assis, esso si rivela spontaneo ad una analisi più attenta del problema. Comune è la filiazione egotista dei due autori: Montaigne, Pascal, i grandi moralisti, Swift, Voltaire, Diderot, Stendhal. La loro disposizione speciale per le sfumature psicologiche e i contrasti di temperamento si esercita in precisi ambienti sociali, nei quali si gioca una farsa di sentimenti e interessi, conciliati alla peggio con l'etica sfoggiata. I modelli comuni, per rimanere sui due lati della Manica, sono adesso Mme de Lafayette e Marivaux; Saint-Simon e Mme de Sevigné; Lesage e Beaumarchais; Fielding e Sterne; le gazzette londinesi e il Teofrasto di La Bruyère. Essi ricollegano la costruzione letteraria certo diversa di ambedue, tendendo quindi ad un fondamentale anticonformismo artistico ed etico. L'identica, straniata preferenza per parabole e allegorie, favole, apologhi e moralità, *soties* e storie esemplari li ha portati alla scelta di punti di vista narrativi propizi all'ironia e al distacco didattico. Il loro curioso interesse per le più diverse forme di eccentricità e ambiguità esistenziali si risolve nell'analisi smaliziata di apparenze, atteggiamenti, manie, abitudini individuali o collettive, con un testardo, ironico desiderio di smascherare le convenzioni.

Così, incontri e crocevia tra le opere di Machado e Gide, più che occasionali, esistono tanto a livello di scelta narrativa quanto di problematica intellettuale, sia nei lavori più importanti che nell'opera minore di ambedue. Aspetti di rilievo sono, per accennare soltanto ad alcuni, la misurata confessione progressiva de *L'Immoraliste*, prossima al processo di lenta rivelazione di tanti racconti, in prima o terza persona; l'accelerato ritmo caricaturale di *Les Caves du Vatican*, la cui lettura si avvicina al tono apologale così caro a Machado; la lotta tra complessità del reale e resa narrativa in *Les Faux-Monnayeurs*, presente pure a livelli diversi nel *Quincas Borba*, nel *Dom Casmurro*, nell'*Esau e Jacob*. Ma anche *Paludes* è per certi versi un machadiano esercizio di retorica narrativa, così come la casistica plurivoca, più spicciola di *Isabelle*, *L'Ecole des Femmes*, *Robert*, *Geneviève* (e in certo modo anche quella di *La Porte Etroite* e *La Symphonie Pastorale*, metafisicamente più ambiziosa) richiamano oltre che momenti delle varie storie della maturità, la stessa « prima maniera » del brasiliano — l'ambiguità più angusta di *Iaiá Garcia*, *A mão e a luva*, *Resurreição*...

Le implicazioni simboliche tra discorso e realtà, giuoco di riflessi tra superfici parallele e rispecchianti, diventano la traduzione più vivace di tale gusto comune, portando a certe coincidenze soltanto adesso non più sorprendenti. Per fare un solo preciso esempio: la conclusione di « Dona Benedita. Um retrato » (1882), racconto di *Papéis avulsos*, e il famoso Capitolo XIII della terza parte di *Les Faux-Monnayeurs* — vale a dire, l'uso sardonico della prosopopea all'interno del racconto realista, sia come funzione riassuntiva o emblematica del protagonista (la fata di Dona Benedita), sia come rappresenta-

zione di certi dibattiti interiori del personaggio (l'angelo di Bernard). Personificazioni che funzionano come un salto qualitativo del tessuto stilistico, in quanto inattesa parodia funzionale di stereotipi della letteratura post-simbolista nel caso di Gide, di quella proromantica in Machado. Malgrado le ovvie differenze di contesto, ambedue sono identiche.

Più breve in «Dona Benedita», la personificazione prende il valore di fantasiosa vignetta di chiusura di pagina, indicando il passaggio dal prospettivismo verista del racconto alla bidimensionalità di una favola illustrata a punta di penna. Concludendo in una prestidigitazione retorica di diverso andamento narrativo, il «ritratto» accuratamente dipinto nei quattro capitoletti precedenti (le indecisioni di Dona Benedita, i suoi successivi capricci) l'autore adoperava una specie di precipitato simbolico, per concentrare graficamente la materia in un vero «ideogramma» narrativo, tanto più gustoso che inaspettato. Nel caso di Gide, il capitolo citato di *Les Faux-Monnayeurs* diventa un collage «figurativo», inserito nella minuta decomposizione analitica della realtà apparente portata avanti nel suo *roman*. Servendo allora, in modo reversibile, di distensione-intensificazione drammatica, l'episodio diventa un intermezzo allusivo, la cui trasposta verosimiglianza aiuta ad annullare, con sempre maggior ironia, i punti di fuga dell'ottica convenzionale. Risolvendo all'interno della struttura narrativa la parabola psicologica di Bernard (perché segna la fine della sua adolescenza), questo nuovo sdoppiamento dell'azione valeva ancora come una diversificazione dei molteplici piani narrativi che compongono, a strati, l'opera gidiana. A conclusione di questo romanzo «cubista» che pretendeva ignorare i limiti tradizionali del genere, l'episodio dell'angelo arricchisce ancora la trama col mezzo sorriso di un collage preso dall'iconografia di (mettiamo) Burne-Jones.

Scriva Machado:

«Una sera, mentre Dona Benedita ripensava a questo problema affacciata alla finestra della casa di Botafogo, dove si era trasferita da pochi mesi, vide un singolare spettacolo. Inizialmente un bagliore opaco, una specie di luce filtrata da vetro fosco, vestiva lo spazio dell'insenatura davanti la finestra. In questo quadro le apparve una figura vaga e trasparente, vestita di nebbia, aureolata di riflessi, senza sagoma definita perché si scioglieva tutta nell'aria. La figura venne fino al parapetto della finestra di Dona Benedita; e con gesto assonnato, con voce da bambina, le disse queste parole prive di senso:

«Sposati... non ti sposerai... se ti sposi... ti sposerai... non ti sposerai... e ti sposi... sposando...»

«Dona Benedita rimase atterrita, senza riuscire a muoversi; ma ebbe ancora la forza di chiedere alla figura chi fosse. La figura trovò un inizio di riso, ma lo perse subito; e dopo rispose che era la fata che aveva assistito alla nascita di Dona Benedita. «Il mio nome è Velleità», concluse; e come un sospiro si disperse nella notte e nel silenzio». (OCA II, 322-323)

Gide scrive:

«Il méditait depuis quelques instants, lorsqu'il vit s'approcher de lui, glissant et d'un pied si léger qu'on sentait qu'il eût pu poser sur les flots, un ange. Bernard n'avait jamais vu d'anges, mais il n'hésita pas un instant, et lorsque l'ange lui dit "Viens", il se leva docilement et le suivit. Il n'était pas plus étonné qu'il n'eût été dans un rêve. Il chercha plus tard à se souvenir si l'ange l'avait pris par la main; mais en réalité ils ne se touchèrent point et même gardaient entre eux un peu de distance». Dopo la descrizione della lunga passeggiata dell'angelo con Bernard attraverso la città, l'autore aggiunge: «toute cette nuit, jusqu'au petit matin, ils luttèrent».

Diversamente dall'eroe gidiano («Bernard était [devenu] grave. Sa lutte avec l'ange l'avait mûri» Capitolo XIV in caput) è poco probabile che la povera Dona Benedita abbia potuto superare, dopo questo crudele incontro col suo genio individuale, l'incostanza tipica del suo temperamento. Anche perché, se nel caso di Bernard l'episodio dell'angelo è integrato all'interno della sua vicenda, in quello della signora fluminense è proposto anzitutto per il lettore, al quale Machado ancora una volta strizza l'occhio, *tonque in the cheek*.

¹⁷⁾ *The Rhetoric of Fiction* (Chicago 1961), specialmente la seconda parte («The author's voice in fiction»), capitoli VII «The uses of reliable commentary» e VIII «Telling as showing: dramatized narrators, reliable and unreliable». Sebbene sia assai noto quello che dice Booth a questo riguardo, ripetiamo brevemente qui quello che interessa il nostro caso. Dice il critico americano: «For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not. It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony and they are thus "unreliable" in the sense of being potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable. Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novel». (Nell'ottava edizione, 1968, pp. 158-159).

Il narratore di *Esau e Jacob*, così come quello di *Quincas Borba*, sebbene «potenzialmente infido», per ripetere Booth, è alla fine *reliable*: e questo malgrado il suo margine di finte indecisioni e perplessità, ironicamente proposte al lettore nella larga frangia di «concessive» così caratteristica in lui. Anche perché — lo ha precisato con acutezza M. Cavalcanti Proença — «quello spirito che ogni momento scivola verso le condizionali — "se tale caso sospettò, non la disse a nessuno"; "su di questo ho scritto delle righe che non starebbero male, se le finissi"; quella permanente incertezza: "non giuro che così fosse", "non troverò appoggio e né credo in nessun altro", "che pensasse all'uno e all'altro è

possibile ma non posseggo nessun documento in merito¹⁷; quello spirito sminuzzatore ha utilizzato le concessive nel vecchio senso del *concedo* della Logica, e cioè, l'accettazione dell'argomento opposto per distruggerlo, mostrargli l'incapacità di ostacolare la marcia del ragionamento: in ultima analisi, l'obbiezione, che tuttavia è soltanto un modo di essere increduli, conoscendo la relatività delle verità assolute» (Introd. cit., p. 22).

Unreliable sarebbe invece il narratore-protagonista di *Dom Casmurro*, il quale, raccontando con falso distacco e tanta ironia la sua storia, cerca di razionalizzare il matrimonio fallito, tentando di trovare ab ovo la tara temperamentale degli altri che lo giustifichi. Se certamente il Dottor Bento Santiago non è un *Liar* alla Henry James, le sue memorie poco a poco tradiscono certi smarrimenti, ingenuità, faglie della memoria, supposizioni più o meno gratuite, improbabilità fattuali che finiscono per rivelare al lettore attento l'incoscienza meschinità del protagonista, il cui alto concetto di sé e acuto senso di proprietà non potevano se non distruggere l'esistenza della moglie Capitú assieme alla propria. Si tratta di un sospetto piuttosto vago di adulterio: la somiglianza del rampollo Santiago col migliore amico del babbo, rassomiglianza « mimetica o casuale », secondo quanto Capitú, per sottrarsi all'accusa, dice al marito. Machado de Assis avrebbe tentato qui di riprendere, a modo suo, un tema scontato del Naturalismo — Eugênio Gomes ci ricorda il romanzo di Zola (*Madeleine Féral*, 1868) e un racconto di Thomas Hardy (« An imaginative woman », degli *Wessex Tales*, 1888) che trattano, polemicamente anche essi, il tema della « rassomiglianza innocente » —, associandolo, però, secondo la suggestiva ipotesi di Helen Caldwell, all'archetipo letterario dell'*Othello*, attraverso lo schema invidia-gelosia-innocenza. La ricca ambiguità del racconto ha provocato importanti riletture del romanzo, tra le quali spiccano, per l'approfondimento della discussione, *The Brazilian Othello of Machado de Assis. A study of « Dom Casmurro »*, di Helen Caldwell (Berkeley 1960) e *O enigma de Capitú. Ensaio de interpretação* di Eugênio Gomes (Rio de Janeiro, 1967).

¹⁸) Scritto in forma di diario, il primo romanzo di Ciro dos Anjos (n. 1906), *O Amanuense Belmiro*, è stato riconosciuto subito come una delle opere rappresentative della narrativa contemporanea brasiliana. Il libro riproduce con brio il mondo reale e immaginario di un piccolo burocrate di provincia degli anni '30 infarcito di letteratura. Nostalgico del suo passato patriarcale, questo figlio di proprietari rurali che la capitale dello Stato di Minas ha assorbito, divide la sua frustrazione tra gli amici intellettuali che ritrova al bar, la malinconica convivenza con due sorelle anziane, relitti del passato che egli idealizza, e la distante passione « impossibile », coscientemente ironizzata, per una giovane dell'alta borghesia, da lui avvicinata durante il Carnevale. Scritto in una prosa tersa, ironica, la cui riuscita compostezza è già chiaramente emblematica, il diario di Belmiro Borba non può nascondere la compiaciuta autocommiserazione del personaggio, masochista e impotente. L'opera pubblicata nel 1936 offre così un taglio longitudinale di una certa mentalità piccolo borghese brasiliana, di cui ritrae la sconvolta coscienza nel passaggio troppo brusco tra campagna e città — tra la società patriarcale tradizionale, « dove si comandava », e la nuova società burocratico-industriale, dove anonimamente si esegue un rituale astratto e indifferente. Su *O Amanuense Belmiro* — del quale esiste la traduzione italiana di Raffaele Spinelli sotto l'arbitrario titolo di *Carnevale a Belo Horizonte* (Milano 1954, Biblioteca mondiale Bocca - Scrittori brasiliani), si veda il saggio di Antônio Cândido « Strategia », in *Brigada ligeira* (São Paulo 1945, ma ripreso come prefazione alle edizioni correnti dell'opera, ad esempio Rio de Janeiro 1967), oltre il tentativo di analisi benjaminiana di Roberto Schwarz, nel supplemento letterario di *O. Estado de S. Paulo* dell'8 gennaio 1966, « Sobre O Amanuense Belmiro ».

Sebbene Ciro dos Anjos tenga a negare la filiazione machadiana, essa ci appare piuttosto evidente sia a livello del contenuto che a quello della forma. Sembra tradire questo contagio sotterraneo lo stesso cognome scelto per Belmiro, il fatidico Borba del filosofo Quincas. L'epigrafe del romanzo, presa dai *Remarques sur les mémoires imaginaires*, di Georges Duhamel, indicherebbe piuttosto in direzione del consolante scetticismo ironico caro alla — più banale — famiglia anatoliana.

¹⁹) Nella controversa questione interpretativa dell'epigrafe dantesca del libro — la quale per parecchio tempo ancora continuerà a provocare l'acutezza della critica — crediamo di avvicinarci di più all'interpretazione di Eugênio Gomes (in « O Testamento estético », cit.). L'autore di *Prata de casa* afferma però che « l'anima mal nata » non si riferirebbe né a Flora, novella Beatrice aliena alle voglie del mondo, né ad Aires, che da esso si allontanò per propria scelta. Aborrendo la volgarità e tendendo sempre più alla contemplazione, ambedue sarebbero naturalmente arrivati allo stato estetico nella accezione schopenhaueriana, nell'intimo identificarsi con il « puro occhio universale », già del tutto liberi della piaga del volere e delle sofferenze del desiderio, che sconvolgono tutti gli altri personaggi del romanzo. Così, dice ancora il Gomes, « se nella visione di Dante lo spirito è rappresentato da Virgilio, che Beatrice conduce alla suprema regione di luce (*Claritas*), in quella di Machado de Assis il personaggio Aires è quello che detiene questa parte all'interno di uno schema allegorico che si disegna così: Flora, l'anima (Agape); Aires, l'intelletto (la Ragione); la città (il mondo) con le sue passioni, il purgatorio, l'inferno... » (OCA III, 114; in *Machado de Assis*, p. 204).

Già Augusto Meyr, come abbiamo detto nella nota 10, dopo essersi chiesto se l'epigrafe non sia un'interpretazione « personale e filosofica » del passo in questione (« messa davanti al grande mistero [...] l'anima si prepara a confessarsi tutta ») preferisce accettare l'ipotesi naturalistica dei fattori ereditari, che secondo il critico, coglie meglio l'intenzione profonda di Machado.

Da parte sua Helen Caldwell tenta di interpretare il verso di Dante alla luce di una lettura combinata del titolo e della epigrafe insieme. In questo autore tutto allusivo è importante non lasciare niente senza un esame approfondito, non dimenticando le *crossreferences* e rimandi da un punto all'altro all'interno del libro. Scrive la Caldwell: «The title, for example, is a key of the book meaning — if we interpret it in connection with the epigraph that appears on the first page of Ayres' narrative. Title and epigraph will lead us to an understanding of the first chapter, the first to the second, and so on. But, if the reader hurries past the epigraph, say, or assumes that the title *Esau and Jacob* refers to some Old Testament story, then he is for endless obfuscation and bewilderment. [...] Let us consider the final title, *Esau and Jacob*, in the light of the epigraph. The epigraph is a line of Dante. And Dante, in his *Paradiso*, used Esau and Jacob, and in particular Esau's red hair, to symbolize God's practice of conferring diverse natures on men, even of sons of the same father and mother — twins — so that not only do not brothers necessarily resemble one another, children often do not resemble their parents. But the epigraph is a line from *Inferno* (Canto V, line 7), through it too has reference to predestination — souls predestined not to fulfill their destiny. In Chapter XII, this line from the *Inferno* is applied to guests at the home of the banker Santos for being «insipid» bores. Chapter XIII, however seems to indicate that it refers to a whole society. In Chapter XXXII, which narrates the old diplomat's retirement to his native land, we are told that he withdrew from the society of man, taking as his device «I fled afar off, and dwelt in solitude». The quotation is from the Vulgate Ps 54.8. The rest of the psalm relates how the singer came back and found Philistines in the city, and saw the city full of wickedness, and in the marketplace nothing but usury and fraud. The psalm and the quotation from the *Inferno* seem to refer to the same persons. [...] From the title *Esau and Jacob*, the epigraph and Ayres' psalm, we may fairly surmise that this society which forms the subject matter of the novel is not the child of the previous generation and that is predestined by its nature not to fulfill its destiny». La conclusione della Caldwell, dopo queste premesse e le rispettive discussioni della simbologia propriamente storica del libro sfocia categoricamente nella seguente formula, per noi così poco machadiana: «This lady [Natividade] is Brazil. She is married to a banker; she cannot be seduced by an intellectual, even though he is a man of good sense and the banker is not. These babies are her sons, identical twins born in the year of the Republican Manifesto» ecc. (Dalla «Translator's introduction» di *Esau and Jacob*, cit., pp. vi, vii, e ix).

²⁰⁾ Machado traduce il goethiano «Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust» come «Ai, duas almas no meu seio moram!». (OCA I, 1048.)

Il mito dell'esitazione, del quale Flora, in *Esau e Jacob* è la delicata *impersonatio*, occupa il posto di «vero *Hauptmotiv* machadiano, sviluppato in altri racconti dell'autore come «Trio in la minore», «Dona Benedita», «Un uomo celebre», «Il diplomatico», «Certe braccia» come ci ricorda A. Meyer (*op. cit.*, p. 169). Ma è in «Trio em la menor» (1886, raccolto in *Várias histórias*), che il tema dell'anima divisa che non riesce a ritrovarsi è trattato per la prima volta dentro lo schema ripreso nel romanzo del 1904. Anche qui è intimamente legato alla musica (ossimorico linguaggio dell'ineffabile) e pertanto vista come congeniale e successivo campo di battaglia e pacificamento di quanti non riescono ad agire, immobilizzati dalla perplessità metafisica. E la musica fornisce in coerenza gli ironici titoli e sottotitoli di questa storia divisa in quattro brevi movimenti — Adagio cantabile, Allegro ma non troppo, Allegro appassionato e Minuetto.

Maria Regina non sa scegliere tra due pretendenti, Maciel, ventisette anni, Miranda, cinquanta; il primo bello e banale, l'altro appassito e affascinante. L'anima di Maria Regina, piegata sul pianoforte del suo salotto, valuta i due uomini che frequentano la sua casa, assieme o l'uno dopo l'altro, nei rituali ottocenteschi di visite di cortesia, conversazioni amene e musica di circostanza. La giovane non sa decidersi ed esita, esita fino a che i due pretendenti insospettiti, ingelositi, stanchi, delusi, finiscono per non tornare più. Maria Regina dalla finestra della sua camera guarda il cielo notturno. «Aveva letto al mattino, in un articolo di giornale, che ci sono stelle doppie che a noi sembrano un astro solo». Dopo si addormenta e sogna — siamo alle battute finali del Minuetto — sogna che «volava nella direzione di una bella stella doppia. Ma l'astro si divise, e lei volò verso una delle due porzioni; non vi trovò la sensazione primitiva e si precipitò verso l'altra; uguale risultato, uguale ritorno, ed eccola andare dall'una all'altra delle due stelle divise. Allora una voce sorse dell'abisso, con parole che lei non capì:

«È la tua pena, anima smaniosa di perfezione, la tua pena è oscillare per tutta l'eternità tra due astri incompleti, al suono di questa vecchia sonata dell'assoluto: la, la, la...» (OCA II, 524-525).

Sull'argomento si veda l'articolo «Machado de Assis; sob o signo da indecisão», In *Occidente* (Lisbona) LXXV, 1968, pp. 45-61.

Discutendo, in una pagina molto acuta, il problema dell'azione e del senso dell'azione nell'opera del narratore, Antônio Cândido ci fa vedere (in «Esquema de Machado de Assis», cit.) che l'ambiguità gnoseologica si unisce in essa all'ambiguità psicologica nello sciogliere i concetti morali e suscitare un mondo scivoloso, dove i contrari si toccano e si dissolvono. Se il reale può essere quello che sembra reale, se l'universo è ingannevole a diversi livelli, che senso avrà l'agire? «Ecco un altro problema fondamentale in Machado de Assis, che lo avvicina alle preoccupazioni di scrittori come il Conrad di *Lord Jim* o di «The Secret Sharer», e che è stato uno dei temi centrali dell'esi-

stenzialismo letterario contemporaneo, in Sartre e Camus, ad esempio. Sarò qualcosa in più dell'atto che mi esprime? La vita sarà qualcosa in più di una catena di opzioni? In uno dei suoi migliori romanzi, *Esau e Jacó*, lo scrittore riprende, già alla fine della carriera, questo problema che segna tutta la sua opera. E lo riprende sotto la forma simbolica della rivalità permanente dei due fratelli, Pedro e Paulo, che rappresentano in modo invariabile l'alternativa di qualsiasi atto. Uno fa soltanto il contrario dell'altro, e evidentemente le due possibilità sono legittime. Il grande problema è quello della validità dell'atto e della sua relazione con l'intento che lo sostiene. Attraverso la cronaca apparentemente banale di una famiglia della borghesia carioca della fine dell'Impero e dell'inizio della Repubblica, riappare a tutti i livelli questo dibattito, che si completa con il terzo personaggio, la giovane Flora che i due fratelli amano, ma che, messa tra i due, non sa chi scegliere. È ad essa, come ad altre donne nell'opera di Machado de Assis, che spetta incarnare la decisione etica, il compromesso dell'essere nell'atto che non torna indietro, perché una volta praticato definisce e obbliga l'essere di chi lo ha praticato. I fratelli agiscono e optano senza sosta perché sono opposte alternative; ma Flora, che si deve identificare con l'una o l'altra, si sentirebbe ridotta a metà se lo facesse, e soltanto il possesso delle due metà la soddisferebbe; e questo è impossibile perché sarebbe sopprimere la stessa legge dell'atto, che è l'opzione. Simbolicamente Flora muore senza scegliere. E noi sentiamo in essa lo stesso soffio di atarassia che è stata l'illusione di Heyst in *Victory* di Joseph Conrad. Così sembra diventare evidente che il tema dell'opzione si completa attraverso una delle ossessioni fondamentali di Machado de Assis — molto bene analizzata da Lúcia Miguel-Pereira — il tema della perfezione, l'aspirazione all'atto completo, all'opera totale, che ritroviamo in diversi racconti, e specialmente in uno dei più belli e pungenti che ha scritto, "Un uomo celebre" » (*Vários escritos*, cit., pp. 25-27).

²¹⁾ OCA I, 964.

²²⁾ *Id.*

²³⁾ Pubblicata, sotto il pseudonimo di Eleazar, in due puntate, nella rivista *O Cruzeiro* il 16 e il 30 aprile 1878. Raccolta nel volume postumo *Crítica* (Rio de Janeiro 1910) a cura di Mário de Alencar, e dal 1937 in poi in quello *Crítica literária* nelle successive edizioni Jackson delle *Obras completas de Machado de Assis* 31 v. In OCA III, 903-913.

К ВОПРОСУ О РУССКОМ АВАНГАРДЕ

На венгеро-хорватском симпозиуме по проблеме авангарда, состоявшемся в Опатии весной 1971 года,¹⁾ я выдвинул ряд тезисов, которые разрешу себе повторить здесь вкратце и дополнить применительно к русской литературе.

Во-первых разговор об авангарде все еще приходится начинать с оправдания самого этого термина, вызывающего многочисленные возражения, особенно в научной среде, где он не признается либо потому, что не был «самоименованием» (выражение Жирмунского) участников определенного литературного движения, либо потому, что не является традиционным для литературоведения той или иной страны. Спротивление введению этого термина легко обнаружить и в современном советском литературоведении, которое избегает его употребления, в особенности, когда речь идет о русской литературе.²⁾ Причины этому сопротивлению, разумеется, следует искать не только в терминологических традициях русской литературы, но и в общепринятой в советском литературоведении концепции исторического процесса, имевшего место в русской литературе начала века. Эта концепция в основном все еще продолжает признавать только одну магистральную оппозицию внутри историко-литературного процесса: оппозицию модернизм-реализм.

Неприятие термина «авангард» не всегда можно считать оправданным. Историко-литературные соображения убеждают нас в потребности в таком термине, который, с одной стороны, позволил бы дифференцировать явления, огульно именуемые «модернизмом», а с другой — объединить одним понятием многие явления европейских литератур, которые выступали под названиями разных движений (экспрессионизм, имажинизм, дадаизм, зенитизм, поэтизм, сюрреализм, конструктивизм), но в то же время имели много общего.

Современные исследования об авангарде в европейских литературах страдают, на мой взгляд, некоторыми существенными недостатками. Главный из них — это ограничение исследования материалом программных декла-

раций и манифестов и выведение содержания и границ термина только на основе такого материала. Получается известный разрыв между очень ценными аналитическими исследованиями о творчестве отдельных писателей европейского или русского авангарда (например, Маяковского, Хлебникова, Пастернака) и попытками синтетического построения теории авангарда, исходя не из творчества этих писателей, а на основе деклараций и манифестов. Таким подходом отличается, например, основанный на богатом материале панорамный доклад венгерского ученого Миклоша Саболчи, прочитанный на У Международном съезде компаративистов в Белграде в 1967 году. Из русской литературы в докладе упоминается деятельность русского футуризма и Лефа, однако нет речи даже о тех литературных произведениях, которые возникли в самой непосредственной связи с этими литературными группировками. Не склонен строить «теоретическую или синтетическую поэтику» авангарда, отталкиваясь от литературных произведений эпохи, и итальянский теоретик авангарда, прекрасный знаток русской литературы, Ренато Поджоли. Если, например, в его книге упоминаются произведения Маяковского, то почти всегда мы имеем дело не с аналитическим подходом к их структурам, а с отдельными высказываниями русского футуриста и «лефовца».⁴⁾

К задаче реконструкции именно «структуры европейских авангардов», как единого, но противоречивого целого, с учетом основных направлений в творчестве их представителей, но в тесной связи с литературными группировками эпохи, на наш взгляд, вплотную подходит чешский исследователь Зденек Матхаузер, предлагающий ряд принципов для разработки истории европейских авангардных течений.⁵⁾

По нашему мнению, теорию авангарда как *стилевой общности* надо строить, исходя из отличительных признаков стиля отдельных писателей, а их программные заявления и принадлежность к литературным группировкам использовать только в качестве *вспомогательного* материала, позволяющего принципиально ориентироваться в сложной картине литературных явлений десятих и двадцатых годов нашего века.

В связи с этим надо принимать во внимание тот факт, что литературные явления авангарда — это «вторичные» стилевые явления,⁶⁾ соотносящиеся не только со стилевой формацией реализма, но и с тенденциями символизма и его поэтикой. Авангард, как вторичное явление, определяет себя, причем с еще большей резкостью, чем в свое время романтизм, прежде всего — отрицательно. Именно здесь-то, когда речь заходит об *отрицательной* характеристике авангарда, об определении его «разрушительных» установок, и могут во многом помочь для общей ориентации его программные заявления.

Когда мы имеем дело с *русским авангардом*, то его программные заявления и манифесты и творческая практика дают возможность без особых затруднений выделить основные отрицательные интенции его представителей. Такой, например, несомненно характерной для русского авангарда отличитель-

ной чертой является неприятие структур, созданных русским реализмом, и полемика (проходящая и через литературные произведения, начиная с *А вы могли бы?* Маяковского) с русским символизмом, как непосредственно предшествующим авангарду литературным направлением, однако не со всеми связанными с этим направлением структурами (например, представители авангарда очень остро выступают против Брюсова, обвиняя его после Октября в «контрреволюции формы» или против «парфюмерийного блуда» Бальмонта, но не выражают своего сопротивления Блоку или Андрею Белому).

Отличительной чертой авангарда является также ниспровержение существующей, разработанной предшествующими стилевыми формациями иерархии родов и жанров. От борьбы с замкнутыми структурами лирической поэзии до вызова, бросающего реставрации канона реалистического романа в конце двадцатых годов в произведениях Горького, Фадеева, Шолохова и других, проходит четкая линия, создающая условия для отмены существующей жанровой иерархии, в том числе и общего разделения словесного творчества на «литературу» и «не литературу».

В связи с этими отрицательными установками русского авангарда проявляется и его подчеркнутый программный антиэстетизм, выразившийся в литературной полемике с эстетизмом русского символизма и борьбе за отмену эстетических запретов, за введение в литературу «внеэстетического» материала.

Как известно, особенно ожесточенно боролся авангард, главным образом в начальный период деятельности русского футуризма, за «раскрепощение слова», за «слово как таковое», выступая против «старой» поэтики, стилистики, семантики и требуя введения новых принципов в построение «вещи».

Конечно, с этой системой отрицаний связана система новых принципов, на которых строятся структуры, в большей или меньшей мере принадлежащие той «структуре структур» (выражение Жирмунского), которую мы условно называем авангардом. Среди этих принципов мы выделяем здесь некоторые, указывая на их проявление в русской литературе.

Первым таким, сразу бросающимся в глаза принципом характерным для авангарда, в том числе и русского, является принцип *семантического обогащения* литературы. Отвергая семантическую многозначность и расплывчатость поэтики русского символизма и связанный с ней дуализм во имя программного монизма в своем восприятии действительности и требуя отмены существующих эстетических запретов, русский авангард вводит в литературный обиход новую лексику и лексические сочетания, до сих пор стоявшие вне эстетически разрешенного. «Словоновшество» — это самый непосредственный прием семантического обогащения, но оно принимает разные виды. Так, для некоторых представителей нового стиля будет знаменательным введение явных антиэстетизмов и словаря, развиваемого современной технической цивилизацией и ее публицистикой («сифилис», «блокада»,

« туберкулез » у Маяковского) — « языка улицы », оставшегося до тех пор « внеэстетическим » лексическим материалом; для других же « словотворчество » будет более продуктивным принципом, причем неологизмы будут создаваться не только для обозначения новых понятий, но и явятся как бы реконструкцией мнимых архаизмов, якобы заложенных в основах русского и славянских языков (Хлебников и др.). Надо сразу же отметить, что расширение поэтического словаря за счет архаизмов, вновь создаваемых или же заимствованных из стилей допушкинской поэзии (поворот Марины Цветаевой в сторону « высокого стиля » Державина), нисколько не противостоит основным установкам авангарда, хотя как будто и противоречит основному принципу футуризма как литературного движения. Крайний случай снятия лексического запрета — введение в литературный обиход « заумных » ономатопоэтических сочетаний или алогизмов, приобретающих « смысл » благодаря возможным ассоциациям по звучанию (пресловутое « дыр бул щыл » Крученых).

Семантическое обогащение проводится и другими характеристичными приемами. Это « смещение » разных тематических и семантических плоскостей, построение произведения « по принципу соединения несовместимых элементов », причем часто не только у Пастернака, но и у Мандельштама такие построения « подразумевают постоянное подтверждение в памяти читателя некоторой художественной системы и опровержение этой системы текстом ». ⁷⁾ Такой « скрытый диалог » с художественными системами прошлого — это тоже признак « вторичного » стиля. Он имеет большое значение для толкования поэзии Пастернака и Мандельштама (который « строит мир из цитат », по выражению Шкловского), но он присущ и авангардной поэзии Маяковского.

Авангард развивает уже назревшую в поэзии символистов метафоризацию. В этом смысле особенно характерны катахретические построения с их алогизмом и прием реализации метафоры, уже знакомый поэзии Блока, но играющий принципиальную роль даже в композиционной структуре поэзии Маяковского, от поэмы *Облако в штанах* до *Про это*, в значительной своей части построенной на сцеплении реализованных метафор.

Многие представители русского авангарда добиваются семантического обогащения « вещи » посредством новых принципов графического оформления текста: от манифестного у Василия Каменского, очень рационального в « ступенчатом стихе » Маяковского, где рифма несет « смысловую нагрузку », до графически подчеркнутого конструктивизма у Ильи Сельвинского, причем новые принципы графического выделения смысловых единиц и элементов появляются и в прозе (Андрей Белый, затем Пильняк, Артем Веселый и др.). Графическое оформление у писателей авангарда, надо сказать, настолько неотделимо от текста, что встает вопрос о целесообразности фотостатического воспроизведения их изданий и отказе от переиздания этих авторов в не соответствующем их духу оформлении. *Танго с коровами* Василия Ка-

менского в сборнике 1914 года и *Танго с коровами* в «Библиотеке поэта» 1966 года — это ведь две разные вещи!

Говоря о *Двенадцати* Блока, Жирмунский уже подчеркивал создаваемое ею «впечатление грандиозного неразрешенного диссонанса», основанного на диссонансе в «тематическом содержании», на «кричащих противоречиях в выборе словесного материала» и, наконец, на «решительном разрушении привычно-гармонического и симметричного строения русского классического стиха», осуществляемом «ритмической свободой звуковых рядов», «деформацией обычной строфы» и «деканонизацией точной рифмы».⁸⁾ Жирмунский не случайно связывает Блока с Маяковским. То, что сказано о поэме Блока, можно отнести и к звучанию поэзии русского авангарда в целом. Отрицая гармонизирующее начало пушкинской системы и «музыкальную» напевность «бальмонтговской» линии в русской поэзии конца XIX и начала XX века и продолжая развивать принципы, заложенные в «антиаполлинизме» русского символизма,⁹⁾ авангард вводит принцип диссонанса как главенствующий принцип в звучании (и не только в звучании) поэзии. Музыкальности противопоставляется какофония, напевности — ораторский призыв, вокализму — консонанитизм. Вызов, брошенный Крученых в его «Дыр бул щыл», многократно повторяется в поэтике не только Маяковского, но и в «шелканьи сдавленных льдинок», в любимых выражениях «вдрызг» и «навзрыд», в мерном постукивании аллитераций, основанных на группах согласных (например, в стихотворении *На путях*) у Бориса Пастернака. Описывая свое впечатление от музыки Скрябина, Пастернак как будто говорит о своей поэзии:

«Боже, что это была за музыка! Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений».¹⁰⁾

Авангард стремится к разрушению существующей жанровой системы, на одном полюсе которой все еще стоит «большой» социально-аналитический роман, развитый стилевой формацией реализма, а на другом — «интимная» лирическая поэзия, возобновленная в России в конце XIX-начале XX века. Поэтому основной тенденцией нам может показаться стремление, которое условно можно назвать поэтизацией прозы и прозаизацией поэзии. Эта тенденция начинает явно проявляться в *Симфониях* Андрея Белого, она ритмической прозой проходит через романы писателя, несомненно стоящего на грани русского символизма и авангарда, она характеризует во многом прозу Евгения Замятина, переходит в произведения Бориса Пильняка и в преобразенном виде появляется в «поэтизмах» прозы Юрия Олеши. Даже поэтические метафоры в рассказах Исаака Бабеля мы не можем считать частным случаем его индивидуального стиля. Прозаические словесные эксперименты Хлебникова и «конец романа», оправдываемый и подтверждаемый Мандельштамом (*Египетская марка, Шум времени*) — это разновидности этой тен-

денции. С другой стороны, поэзия не только «прозаизируется», она выходит из круга личных переживаний, отодвигает на второй план «камерную лирику» и выражает отношение автора к «векам истории и мирозданию» (Маяковский, *Неоконченное*) даже тогда, когда дело касается интимной темы. В связи с этой общей тенденцией намечается возрождение эпических жанров в русской поэзии: традиция, прерванная на фрагментах *Современников* Некрасова, возобновляется в *Возмездии* и *Двенадцати* Блока, поэмах Маяковского, *Высокой болезни* Пастернака и его поэмах с темой 1905 года, в *Ульяевщине* Сельвинского и *Думе про Опанаса* Багрицкого, поэмах Хлебникова и Асеева. Благодаря авангардной концепции деиерархизации жанров, в «литтатуру» входят новые жанры: рекламные стихи и стихотворный фельетон Маяковского, народное массовое зрелище (*Мистерия-Буфф*), киносценарий, репортаж и другие виды «литературы факта».

Авангард вносит в литературу новые принципы *конструкции* художественного произведения. Аналитическо-конструктивный принцип проявляет себя в сопоставлении или противопоставлении неоднородных семантических или стилевых комплексов. Этот принцип замечен уже в лирике как Пастернака, так и Мандельштама, на нем основана и композиция *Двенадцати* Блока, но наиболее отчетливо он проявляет себя в прозе. Вполне конструктивен в композиционном отношении роман *Голый год* Бориса Пильняка, который строится по *рационально* продуманному принципу сопоставления разных тематических единиц, причем даже в их заглавиях четко определено не только их место в романе, но и авторское отношение к предмету (*Часть третья триптиха - самая светлая*). Пильняк тоже вводит в беллетристику «внеэстетический» материал, и его «коллажи» (соответствующие приемам в изобразительном искусстве) будут повторяться в советской прозе как прием вплоть до первых «производственных романов» (В. Катаев, *Время, вперед!* и др.) тридцатых годов. Классическим образцом тенденции развития авангардного романа мог бы стать *Кик* Мариэтты Шагинян, хотя бы по замыслу сопоставления в единой структуре неоднородных материалов (газетные объявления, корреспонденции, заметки) и жанров (поэма, новелла, мелодрама, киносценарий). Принципы *монтажа*, широко развиваемые авангардным кино и его теоретиками (Эйзенштейн), характеризуют авангардное искусство вообще. Не случайно именно поэтика авангарда вводит термин «сдвига» для сопоставления неоднородных во времени или пространстве явлений. «Сдвиг», однако, не является отличительным признаком только хлебниковской «эпической» поэзии (*Шаман и Венера* и др.) или некоторых стихотворений Пастернака и Гумилева (*Заблудившийся трамвай*) и не характеризует только пильняковскую прозу. Ведь, собственно говоря, на принципе сдвига во времени создана уже после разгрома советского авангарда леоновская *Дорога на океан* как «многоплановый» роман.

Аналитико-конструктивный подход к материалу, отражающему действительность, приводит в советской литературе к развитию приема *обнажения* разных *точек зрения* на один и тот же предмет. Этот прием знаменателен

уже для *Голого года*, где некоторые куски написаны как бы с точки зрения отдельных персонажей (*Глазами Натальи*, *Глазами Андрея*), а местами выступает и точка зрения обособленного автора. Этой «техникой» Пильняк опередил не только Жида, Хаксли и Дос Пассоса,¹¹⁾ но и предвосхитил в советской прозе аналитический прием Леонова, строящего своего *Вора*, почти одновременно с *Фальшивомонетчиками* Жида, на «игре зеркал» с «романистом» Фирсовым.

Вопрос о «технике» не решает, однако, вопроса об авангарде. Хотя, например, Леонов явно использует «технические» достижения советского авангарда, как используют их и многие другие писатели, в том числе и Федин или Шолохов («монтаж» документа в романе *Тихий Дон*), ни его творчество, ни тем более творчество Шолохова мы не помышляем причислить к русскому авангарду. Во-первых, у этих писателей приемы монтажа, инверсии во времени (*Города и годы* Фебина) или сопоставление точек зрения не обнажаются, они не ощущаются, так как они строго функциональны в структуре романа по отношению к *характерам*, изображаемым в произведении. Авангардным структурам характеры неизвестны: в романах, которые можно считать произведениями русского авангарда, появляются только условные *персонажи*. Роман *Белого Петербург* — это не произведение об отце и сыне Аблеуховых, это не новые *Отцы и дети*, это роман именно о Петербурге, городе-привидении, и о волчьих стихиях, окружающих его. *Голый год* — это не роман о большевике Архипове и Наталье Ордыниной, это произведение, в котором последняя глава состоит из трех слов: «Россия. Революция. Метель». Роман Олеси *Зависть* расценивался в русской критике, правда его современниками, как произведение о Бабичеве и Кавалерове (в Андрее Бабичеве видели даже «талантливого хозяйственника и коммуниста», а в Володе Макарове — «освобождающегося человека»,¹²⁾ забывая, что персонажи этого романа — условные персонажи, а фабула — условная фабула. А роман *Зависть* — это роман даже не о России, это произведение об угрозе технической цивилизации миру сложившейся этики и человеческих чувств, которые автор защищает своими метафорами и совокупностью своих «поэтизмов».

Не случайно, что именно *период авангарда* научил нас толковать литературные произведения, исходя не из высказываний автора и его характеров, не из сопоставления текста с «внетекстовыми структурами» (общественной или психологической «деятельностью»), а из внутренних соотношений в структуре литературного произведения. Авангардист не исследует мир общественных отношений, моделируя соотношения социально и психологически мотивированных характеров, он не моделирует «мироощущение» лирического субъекта, а *конструирует* модель, которая как раз своей *конструкцией* и выражает, чаще опосредованно, чем непосредственно, не только отношение к миру, но и авторское «вмешательство» в наше «видение» мира. Пастернак редко высказывает свое отношение к революции, его стихотворения — это как бы замкнутый «камерный» мир. Но его *поэтический мир* — это

модель мира социальных потрясений, войн и революций, как это заметил еще Обломиевский:

« Не случайно и него “из ворот рвутся мостовые”, по заборам бегут амбразуры, из рук к окнам рвутся перья, ливни ломаются в окна спален, вихри летают по комнатным комодам, дубы и вывески кидаются к пруду, деревья “всей машиной напарываются на август”, зима валится в разгул листопада, — в хлопья облекшись спуют дома, дни несутся в вечера, кремль срывается с якоря и несется сквозь века, рушатся стены, мчатся звезды, мотаются деревья, ломается лето ».

Мир стихотворений Пастернака, как его толкует советский критик — это мир хаотический, мир неопределенных множеств, мир дисгармонии: иррациональная, неразумная действительность, в которой герой потерян, — но этот мир диалектичен:

« Потеряв свою организованность и законченность, внешний мир начинает нуждаться в субъекте, ждать оформления, тяготеть к творческому преобразованию, переделке, перестройке ». ¹³⁾

Эти слова Обломиевского можно отнести ко всему авангарду. Ими можно характеризовать поэзию Пастернака, равно как и поэзию Маяковского, они вполне подходят даже к романам Пильняка! Причем особенно точно они определяют мир именно советского авангарда. Отличительной чертой советского авангарда можно считать именно его конструктивную направленность. В общем и целом, мир советского авангарда, при всей его иррациональности и дисгармоничности, — это мир революционной перспективы.

Блок создает в *Двенадцати* свою модель диссонантного и дисгармонического мира, но он принимает и гармонизирует этот мир, правда, завещанной еще символизмом « музыкой революции » и символом Христа. Пильняк, видя этот мир как осколочный и иррациональный в своих стихиях (можно согласиться даже с упреком его в « биологичности », так часто выдвигавшимся критикой 20-х годов), в « самой светлой » части своей конструкции дает революции перспективу гуманности (« — Человек нужен, чистота, разум »... « Не будет лжи и боли »). От разорванного городского пейзажа и богоборчества *Облака в штанах* путь Маяковского лежит не только через замену « Повелителя всего » Вильсоном в 150.000.000, но и через апологию революции в *Хорошо!* при постоянном подавлении кризисных состояний (с повторяющимися мотивами самоубийства), верой в утопию. Этому общему характеру советского авангарда противоречит, по видимости, роман Евгения Замятина *Мы*, но и эта антиутопия своей рациональной конструкцией свидетельствует о том, что ее автор отвергает в сущности только одну из возможных « перспектив ». Полностью немотивированные события, « черный юмор », иррациональный гротеск и абсурд едва ли вообще появляются в советском авангарде. Гротескные рассказы Михаила Булгакова имеют явно сатирическую функцию, а абсурдный гротеск появляется в советской литературе значительно позже — в творчестве « обериута » Даниила Хармса.

Систему русского авангарда как « структуры структур » надо строить с учетом его внутренних противоречий. Среди явных противоречий уже многократно упоминалось бросающееся в глаза противоречие между его урбанистическим характером, установкой на словарь технической цивилизации и даже на космополитизм (« Как органически анационален в своем жесте Маяковский, так органически анационален Пастернак », — пишет критика 20-х годов,¹⁴⁾ с одной стороны, и « варваризацией » и « архаизацией » языка, установкой на некоторый инфантилизм и на национальное, русское и славянское, начало — с другой. С одной стороны Маяковский, с другой — Хлебников, с одной — Замятин, с другой — Пильняк, с одной стороны — стоящая « вне традиций русского романа »¹⁵⁾ *Зависть*, с другой — « русский коэффициент », идущий от Достоевского, в *Воре*, — уже выходящем за пределы авангарда. Надо однако еще раз подчеркнуть, что противоречие между рационально-конструктивным принципом *строения* структур и иррациональным, подсознательным, « автоматическим » началом, характеризующее европейский авангард в целом, — в русском авангарде в основном ступшевуется. В нем не развивается сюрреалистический вариант литературы авангарда, и даже алогизмы (« заумь ») здесь не мотивированы иррациональным отношением писателя к миру — чаще всего они являются продуманной конструкцией.¹⁶⁾

Зато противоречие между намерением революционизировать слово, когда за поэтическое творчество выдается литературный эксперимент, приводящий к « герметизации » структур и их « непонятности » с одной стороны, — и ясно выраженной, не менее революционной, волей к созданию нового языка для масс (« улицы безъязыкой » у Маяковского), нового « видения » (Шкловский) и « экспансии литературы в быт » (Тынянов) с другой, — сильнее всего сказывается именно в русском советском авангарде. С одной стороны, словесные эксперименты Хлебникова и Крученых, сложность синтаксических построений стихотворений Пастернака, — с другой стороны — напряженная работа Маяковского над « прикладной » литературой, « нужной как зубочистка », затем трагическое проявление этого противоречия *внутри* самого творчества Маяковского, до боли им ощущаемое (« становясь на горло собственной песне »), все это признаки крупнейшего разрыва в самой концепции авангарда, осознаваемого его ведущими представителями:

« Значит, вот эти две линии — трудность понимания и (трудность) писания так, чтобы было понятно, не снижая темы, — тем языком, на котором говорит масса. Вот основные трудности сегодняшнего писателя ».¹⁷⁾

Это противоречие в русском авангарде можно определить и иначе, как противоречие между индивидуализмом и коллективизмом. Так, на одном полюсе будет стоять мнимая незаинтересованность историческими событиями (« — Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе? », Б. Пастернак, *Про эти стихи*, 1917) и камерность темы, а на другом полюсе авангарда готовность поэта к полному подчинению не только классовому и народному коллективу, выраженная в отсутствии имени автора на поэме о ста пятидесяти миллионах

жителей Советской России, но и к выполнению « социального заказа » со стороны их представителей, уполномоченных революцией (« госплан современной поэзии » у К. Зелинского; « Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо... о работе стихов, от Политбюро, чтобы делал доклады Сталин », В. Маяковский, *Домой*, 1925).

С одной стороны пророк, вещающий грядущую революцию, и до конца выступающий как ее « горлан-главарь », обращающийся к « товарищам потомкам » — « через головы поэтов и правительств », с другой стороны — « спец » от литературы, наподобие технического интеллигента знающий, « как писать стихи » и владеющий « техникой поэтического творчества » и поэтому способный к выполнению « социального заказа », но едва ли из-за своего « формализма » пригодный для исполнения предназначаемой ему роли « инженера человеческих душ » — это противоречие привело советский авангард к его трагическому кризису в конце двадцатых годов и к его подавлению во имя прямой социально-дидактической (воспитательной) общественной функции литературы.

Если теперь мы вернемся к художественным структурам авангарда, то противоречия эти выступают в особых преломлениях. Их можно проследить, рассматривая, например, проблематику « образа автора » (термин В. Виноградова) в произведениях авангарда. Так, с одной стороны, у Маяковского будет развиваться трагический, вполне конкретизированный авторским именем (« Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания », — напишет о трагедии *Владимир Маяковский* Борис Пастернак¹⁸⁾) и даже номером телефона его любимой (поэма *Про это*), но выступающий за всех наподобие пророка с Голгофы, и поэтому принимающий абстрактный вид и обобщающий смысл лирический субъект — герой « обнаженной лирической стихии » (по выражению Пастернака). Такой лирический субъект будет представлять целый « лирическо-субъективный » фланг русской советской поэзии:

« Всякий раз, как потом поколение выражало себя драматически, отдавая свой голос поэту, будь то Есенин, Сельвинский или Цветаева, именно в их генерационной связанности, то есть в их обращении от времени к миру, слышался кровный отзвук ноты Маяковского ». ¹⁹⁾

С другой стороны, совершенствуя свою поэзию именно как структурную оппозицию (внутри русского авангарда) « романтической », по его выражению, манере Маяковского, Борис Пастернак сознательно подавлял лирический субъект, создавая « неромантическую поэтику » сборника « *Поверх барьеров* ». Его призвание в *Охранной грамоте* — это одно из ясных подтверждений закономерности возникновения таких оппозиций внутри периода или « структуры структур », какой является поэзия русского авангарда:

« Время и общность влияний роднили меня с Маяковским. У нас имелись совпадения. Я их заметил. Я понимал, что, если не сделать чего-то с собою, они в будущем участвятся ». ²⁰⁾

Наконец, на крайнем полюсе русского советского авангарда будет нахо-

даться, как общая тенденция, стремление к полному обезличению структур, к полной достоверности описуемого в жанрах «литературв факта».

Между крайне обнаженной лиричностью и тенденцией к обезличенной прозе мы встретим разные сочетания этих противоречивых установок. Это, например, «появление самого автора как действующего лица, открытого и демаскированного “я”, которое вмешивалось, — впрочем, на правах не больших, чем остальные, — во все происходящее. Такое сознательное обособление его от действия и от стиля должно было, вероятно, также служить достоверности... Вихрь, «телеграфные» переходы, летучие рефрены и т.п. предлагались тут как некая объективная стихия, в которой читатель и писатель очутились вместе с героями и живыми людьми.²¹⁾ Разумеется, речь идет о *Голом годе* Бориса Пильняка. Между двумя противоположными полюсами, «аутентизма» (достоверности) и «литературности»,²²⁾ находится и проза Исаака Бабеля, в которой достоверность записанного на фронтах конной армии Буденного (подтверждаемая точными датировками текстов, точными гопонимами и введением образов действительных участников похода)²³⁾ смещается наличием лирического и поэтизирующего явления, но одновременно скептического и как будто постороннего рассказчика — Лютова. «Стилем одновременной достоверности и литературности пошел Бабель в прозе по направлению, родственному Маяковскому в поэзии.²⁴⁾

Разумеется, можно было бы еще привести целый ряд стиливых характеристик и внутренних противоречий русского авангарда. Объем этой статьи и ее характер позволяет нам только наметить возможный подход к построению модели русского авангарда. Однако, при всей расширенности авангардных *стилевых явлений* в русской литературе, мы уже сейчас учитываем трудности, которые стоят на пути создания историко-литературной модели — *стилевой формации* авангарда. Эти трудности возникают из-за самого характера авангарда как вторичного стиля, из-за динамики литературного процесса десятых и двадцатых годов и из-за установки литературы авангарда именно на открытые, незаконченные, незавершенные структуры. При несомненном существовании *ядра* такой историко-литературной модели (поэтическое творчество русских футуристов, «лефовцев» и конструктивистов) и при несомненном авангардизме многих явлений русской прозы, примыкающей к этому ядру, обозначенному программными заявлениями, определение полного объема термина «авангарда» ставит перед исследователем многие вопросы.

Во-первых, эти вопросы возникают уже при определении «верхней» границы авангарда. Ведь еще до появления программных заявлений русского авангарда *нарастают* авангардные стиливые явления в структурах первого фазиса русского «модернизма», часто обозначаемого общим и не всегда точным названием символизма. Эти явления очевидны, например, в творчестве уже причисляемого к экспрессионизму²⁵⁾ Леонида Андреева, в некоторых поэтических структурах и в прозе Андрея Белого, в стиливых явлениях, предшествующих *Двенадцати* Блока, во «внесюжетной» прозе В. Розанова,

и даже в алогичной, почти « заумной » звукописи *Калокольчиков (Песни с декорацией, 1906)* Иннокентия Анненского.

Во-вторых, при разграничении задуманной модели трудности возникают особенно там, где отдельные, по существу авангардные, стилевые явления вступают в сложные структурные соотношения с литературной традицией, — символизма (особенно в поэзии, например, у Сергея Есенина) или реализма (в послеоктябрьской русской прозе, например, у Леонова). « Зона влияний » авангарда гораздо шире самого авангарда как « структуры структур ».

Трудности в определении авангарда как стилевой формации возникают потому, что в самой сути авангарда заложено стремление к « разрушению облика мира, создаваемого “здравым смыслом” и автоматизмом языка, к созданию « языка культуры эпохи »,»²⁶⁾ потому, следовательно, что в произведениях, относимых к авангарду, часто (с точки зрения литературной истории) большее значение имеет отдельный элемент стиля, чем построение полной структуры. Даже в произведениях, связанных с авангардом не более, чем косвенно, историка литературы привлекают бросающиеся в глаза *обнаженные* литературные приемы. Так, например, в уже упоминавшихся *Городах и годах* Константина Федина прием особой организации времени в романе или же его стилистика, создающая патетическое отношение к революции или изобилующая гротеском, значительнее с исторической точки зрения, чем возобновление традиционной для русского реализма фэбулы о « лишнем человеке » и соответствующей этой традиции характерологической оппозиции Андрей Старцев — Курт Ван. И роман Леонида Леонова *Вор* мы можем воспринимать как роман характера, как повествование о характере, Митьки Векшина, мотивированном не столько социально, сколько психологически, и *противовоставить* его как произведение о живом человеке произведениям Пильняка и Бабея, как это сделала Ермилов,²⁷⁾ но этот же самый роман мы можем прочесть и как прозу « обнаженной структуры, обнаженных приемов », роман с « раздвоением рассказчика », что ведет к « постоянному подчеркиванию литературности текста »,»²⁸⁾ и в этом смысле *сопоставить* леоновское произведение с произведениями авангарда.

Считаясь с этой широкой « зоной влияний » авангарда, мы сможем вновь подойти к вопросу о периодизации русской литературы нашего века. Авангард несомненно создал крупные законченные произведения, такие, как *Голый год* Бориса Пильняка или *Про это* Владимира Маяковского, которые мы причисляем к ядру авангарда, но авангард — это одновременно и то, что Палиевский называет « экспериментальной литературой », создающей новый « язык » определенного периода, оплодотворяющей многие явления, которые совершенно очевидно стоят по ту сторону не совсем четкой границы, отделяющей авангард от других видов современной литературы. Этот « экспериментальный » характер авангарда десятых и двадцатых годов и обусловил длительность его традиции. Русский авангард никогда не был канонизирован. Его неисчерпаемые возможности первого послереволюционного деся-

тилетия не утратили своей свежести вплоть до нашего времени, продолжая служить источником многих литературных начинаний.

АЛЕКСАНДАР ФЛАКЕР

Примечания

¹⁾ Свод материалов этого симпозиума опубликован в загребском журнале «Umjetnost i riječ», 1971, №2.

²⁾ Так, например, понятие «авангард» не толкуется в *Краткой литературной энциклопедии*. Оно приводится только как обозначение «лит. группы на Украине, существовавшей в 1926-1929», см. т. 1, Москва 1962, стр. 50.

³⁾ Ср. Miklós Szabolcsi, *L'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international*, в сборнике *Actes du V^e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Belgrad 1967*, Amsterdam 1969, pp. 317-351.

⁴⁾ R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962, p. 17.

⁵⁾ Z. Mathauser, *K struktuře evropských avantgard*, *Slavica Slovaca* 5, 1970, p. 4, стр. 355-362.

⁶⁾ Учение о «первичных» и «вторичных» стилях развивает Д. Лихачев в статье *Барокко и его русский вариант XVII века*, «Русская литература» 1969, №. 2, стр. 21-24.

⁷⁾ Ср. Ю.М. Лотман, *Анализ двух стихотворений*, сборник *III Летняя школа по вторичным моделирующим системам*, Тарту 1968, стр. 210.

⁸⁾ В. Жирмунский, *Вопросы теории литературы*, Ленинград 1928, стр. 265-266.

⁹⁾ Ср. J. Holthusen, *Antipolinski tip ruskog simbolizma*, «Književna smotra II», 1970, p. 4, стр. 73-79.

¹⁰⁾ Б. Пастернак, *Люди и положения*, «Новый мир» 1967, № 1, стр. 209.

¹¹⁾ Ср. П. Палиевский, «Экспериментальная литература», «Вопросы литературы», 1966, № 8, стр. 82-86.

¹²⁾ Ср. В. Ермилов, *За живого человека в литературе*, М. 1928, стр. 129-132.

¹³⁾ Д. Обломиевский, *Борис Пастернак*, «Литературный современник», 1934, № 4, стр. 128-130.

¹⁴⁾ София Парнок, *Б. Пастернак и другие*, «Русский современник» 1924, № 1, стр. 310.

¹⁵⁾ Ср. *История русского советского романа I*, М.-Л. 1965, стр. 232.

¹⁶⁾ Ср. В. Перцов, *О Велимире Хлебникове*, «Вопросы литературы» 1966, № 7, стр. 66 и Z. Mathauser, *Neropolární studie*, Praha, 1969, стр. 16.

¹⁷⁾ В.В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 12, М. 1959, стр. 425.

¹⁸⁾ Б. Пастернак, *Охранная грамота*, Л. 1931, стр. 100.

¹⁹⁾ Там же, стр. 105.

²⁰⁾ Там же, стр. 111.

²¹⁾ П. Палиевский, *Ук. соч.*, стр. 82-83.

²²⁾ Ср. M. Drozda, *Babel, Leonov, Solženicyn*, Praha 1966, стр. 25.

²³⁾ Отделение датировок от текста и замена исторических имен (Тимошенко) фиктивными (проведенное самим Бабелем в более поздних изданиях) — это в сущности искажение стиля прозы Исаака Бабеля, какую знали 20-е годы. Ср. И. Бабель, *Избранное*, М. 1957.

²⁴⁾ M. Drozda, *Ук. соч.*, стр. 35.

²⁵⁾ Б.В. Михайловский, *Русская литература XX века*, М. 1939, стр. 319-332.

²⁶⁾ Ю.М. Лотман, *Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста*, *Труды по знаковым системам IV*, Тарту 1969, стр. 235.

²⁷⁾ В. Ермилов, *Проблема живого человека в современной литературе и «Вор» Леонова*, в книге *За живого человека в литературе*, стр. 29-76.

²⁸⁾ M. Drozda, *Указ. соч.*, стр. 73.

A NEW LOOK AT ENGLISH AUGUSTAN POETRY*

I

For almost two centuries eighteenth-century poetry—a half-dozen masterpieces excepted—has been under a cloud of varying size and density but of constant import. Even when this poetry has not been specifically dismissed on charges of artifice and conventionality, it has been benignly neglected in favor of the sort which seems to reflect back into us those extreme emotional states made peculiarly our own by modern history—strain, personal and collective guilt, hysteria, madness. The few eighteenth-century poems we have thought it right to treasure have been largely those projecting neurotic emotional states. It is significant that the part of Pope we now like best is the apocalyptic—indeed, the proto-Blakean—climax at the end of the *Dunciad*. Our current overvaluing of pariahs, victims, and expellees of all kinds leads us to consider Cowper's *Castaway* as «the greatest lyric of the eighteenth century», just as our weakness for disorder and excess turns us from Gay's *Trivia* towards Smart's *Jubilate Agno* and *A Song to David*.

In dealing with the poetry of the century and a half running from 1660 to 1800, we have thus winkled out the very few poems that happen to nourish our own unease and self-contempt; what remains we have left as if it were all of a piece, and that piece thoroughly inert and bland. We have acted as if four generations of poets are to be condemned to the galleys on a charge of, first, exhibiting sanity and poise, and second, admitting, even proclaiming, the influence on them of prior poets and of a live tradition. But it may be time now to take a new look, to inquire into the grounds of our neglect of eighteenth-century poetry and to see if those grounds are really adequate.

Right now seems to me the moment for a new look, for we now have available a sense of art and its relation to the actual quite different from the sense of those things presiding when this body of poetry was being progressively disvalued. It used to be thought that all poetry recommended itself by

* This essay is part of the Introduction to *English Augustan Poetry*, a new anthology to be published in 1972 by Doubleday & Co., Inc., New York. Copyright © 1971 by Paul Fussell.

its sincerity and personality, by its closeness to the unique life of its creator. But our current sense of art has been complicated and sophisticated by such critical landmarks as Harry Levin's essay « Literature as an Institution »; E.H. Gombrich's *Art and Illusion*; Northrop Frye's *Anatomy of Criticism*; and most recently, E.D. Hirsch's *Validity in Interpretation*. What these all remind us is this: that any kind of art, just because of its conspicuous distinction from the natural and the accidental, is much more conventionalized and institutionalized than we may have imagined. Our focus has shifted from the individual talent to « the tradition », which is to say that we are now able to appreciate the sheer beauty and intellectual interest of « period » forms, styles, and procedures with which the individual personality has little to do. We are developing a new appreciation of artistic cunning and even duplicity: hence our fondness for modern writers like Nabokov and Borges. When we do locate a « lifelike » self in a work of art, we are likely to identify it as a performer, as what Susanne Langer would call a « virtual self », gifted less at unbuttoned disclosures of its uniqueness than—like an Augustan poet—at saying what ought to be said. What we are doing in all this is rehabilitating the values of Wilde's *The Decay of Lying* (1889). Anticipating the Frye who asserts that « Poetry can only be made out of other poems », Wilde writes: « Life and nature may sometimes be used as part of art's rough material, but before they are of any real service to art they must be translated into artistic conventions ». And this insight allows us to penetrate to the heart of Augustan poetry.

Tutored by Wilde and his alert modern followers, we have learned to distrust theories of naive representationalism in art. We see more easily now than a generation ago that poetry is not « made of » ideas, opinions, emotions, urges, or even convictions; it is made immediately and artistically of syllables, poetic feet, known dictions of various kinds, lines, stanzas, all crossed by stock figures and turns, all the poemly conventions enlisted by all poets to make their work « sound right ». Our modern recognition that poems are really little theaters of illusion and performance suggests that we are groping towards an attitude about people that was taken for granted in the eighteenth century. I refer to the feeling for human limitation, the sense that human motive, no matter how diverse and particular, can manifest itself only within given forms. These forms are made and ratified by a tradition, not by ourselves. In short, men and even poets can do just so much.

These principles of art we have reached by long and hard thinking and debate. But what we have really done in all this laboring is to arrive back at an understanding of art very close to the one animating and shaping Augustan poetry.

II

In taking a new look at Augustan poetry, the first thing to do is to assign a useful meaning to the word *Augustan*. We must begin by recalling that in 1660 «education» meant one thing pre-eminently—Latin education. Everyone who read and wrote in late-seventeenth-century England knew the Latin classics, and everyone liked to exercise his knowledge by drawing parallels between current events and ancient history. It was thus perfectly in order for the survivors of the English civil wars to conceive of the restoration of the Stuart monarchy in 1660 as analogous to the new start betokened by Augustus sixteen centuries earlier. Thus with more hope than pedantry Charles II was often referred to as «Augustus» and the «restored» London over which he presided as «Augusta». The consciousness of the monarch as Augustus persists with gradually accreting irony through the reign of the Hanoverians. As a satirist Pope was fortunate that the disappointing George II bore Augustus as one of his names: this enabled Pope to «imitate» *The First Epistle of the Second Book of Horace*—where Horace flatters Augustus on his bravery and taste—as if George II represented no falling off. In the same way the persistence of the Augustus myth is what makes possible many other exercises in ironic let-down, of which Johnson's *One Colley Cibber* is a neat little example.

As distinguished from mid-seventeenth-century poetry, the poetry we can designate as Augustan is written within a consciousness of taking place in a safe environment, or at least an environment, like that in Gay's *Trivia*, where the threats are interesting and amusing rather than really terrifying. English poetry which deserves to be called Augustan assumes a world so well lighted and stable that menaces to its felicity can be kept at bay largely by satire or clarity or honesty or belittlement. This is why a poem like Edward Young's *Night Thoughts* will strike us as undeniably an eighteenth-century poem, but not an Augustan one. I don't want to say that certain internal or psychological threats are not recognized by the Augustan poem: Green's *The Spleen* is an argument to the contrary. But what an eminently Augustan poem like *The Spleen* says is that boredom, melancholy, and anxiety can be overcome by readily available public means—social exercises, good sense, a sense of humour.

Perhaps Augustan poetry is less definable as work produced during a certain period of time—critics are always arguing whether the English Augustan Age comprises merely the last forty years of the seventeenth century, or continues through 1745, or extends even to the time of Byron, Crabbe, and the Anti-Jacobins—than as a poetry which behaves in certain ways and not others. Perhaps certain poetic gestures—while undeniably «eighteenth century»—can be taken as indicators of the non-Augustan. The use of triple meters, the fact is that it almost never does, and that is why things like Cowper's

The Poplar Field and Goldsmith's *Retaliation* are outside the Augustan tradition. Outside it also are Spenserian imitations, like Thomson's *Castle of Indolence*, Shenstone's *Schoolmistress*, Beattie's *Minstrel*, and Burns's *Cotter's Saturday Night*: too «merely» English, too local, too Gothic, like Chatterton's pseudo-medievalisms. Poems in excessively local dialects (much of Burns again) are outside the tradition: too distant from the requisite Roman tone. In the same way, poems about or addressed to children are out. So are hymns or «divine songs»: the fifteenth and sixteenth chapters of Gibbon's *Decline and Fall* will suggest why. Although it stays well this side of viciousness—the Pound of the usura Cantos could never be mistaken for an Augustan—this poetry tends to take neither tenderheartedness nor self-pity for its domain. As it becomes sentimental it grows the less «Augustan». Rhyme, especially couplet rhyme, seems essential to this poetry: it is the readiest way of recognizing the debt of human thought to artificial techniques of analysis and order. It may be largely because they are unrhymed that we miss the true Augustan tone in long didactic blank-verse poems like Thomson's *Seasons* or Cowper's *Task*.

All these exclusions imply important Augustan characteristics: an unillusioned but not hopeless focus on the idea of man in general; a sense of history—including literary history—as primary reality; an urge towards public speech; an instinct for irony; a fondness for themes or effects involving a significant duplicity; a loathing of metaphysics; a contempt for France (compare the Roman disdain for the Barbarians); a devotion to urban themes treated urbanely; and skill in contriving a cool expressive surface which often disguises a fairly rowdy center: Pope's *Rape of the Lock* is an example, and so is Pomfret's *Choice*, beneath whose straight-faced, well-bred exterior lurk some very interestingly irrational and human little sexual fantasies.

There is yet another way Augustan poetry identifies itself. It is conscious of itself as a New Poetry, a Modernist poetry, distinctly an advance on the kind of poetry it displaces. It is hard now to appreciate how revolutionary, «progressive», and generally refreshing a poetry in heroic couplets must have seemed when it was new, what a bold, inventive departure it must have appeared after a surfeit of blank verse in the seventeenth century. And its themes as well as its techniques must once have quickened the heart. After all that concern with ambitiousness in Shakespeare and Milton, how novel and refreshing to read a new poetry clearly depicting ambition as a curse, celebrating retirement, rejoicing over the blessed unlikelihood of change! After all that anxious psychic troubling, those tormenting uncertainties and dark paradoxes in Herbert and Donne, how exciting to advance out into clarity and light! A new world was under construction, and the poet as one of its artificers. The situation will remind us of the literary scene in the thirties. Heady stuff!

If this new world was sketched out at the Restoration, it was colored, finished, and varnished by the Glorious Revolution of 1688 and the accession

of William and Mary in 1689. For it was to those events that most people in the eighteenth century enthusiastically ascribed the establishment of «the constitution», which is of course not a document but a principle. It is a principle which has large consequences for Augustan poetry.

The principle was called «constitutional» first because it was essential, the *sine qua non* of the body of the reformed state; and second because it was openly understood and agreed to by all constituents, foisted by power or cunning upon none. It meant a restoration of the sacred scheme of harmoniously competing oppositions dating even from Magna Carta but perverted during the seventeenth century by excesses now from the throne, now from the church, and now from the populace. As it was often understood, the parties to the 1689 constitution are essentially three: Crown, Peers, Commons. But it was as often understood that the productive oppositions encouraged by the constitution involve two parties—sometimes Crown and Peers against Commons, sometimes Peers and Commons against Crown. What supports the state providing not just nourishment but the very principle of its life, is the balance of power achieved when each party guards its own prerogatives. The constitutional principle implies an almost magical generation of harmony out of difference. The principle of productively competing powers reveals itself everywhere in Augustan poetry. It may not be going too far to see this principle as the equivalent in aesthetics and daily imaginative life of Newton's conception of universal physics. Contemporary thinkers understood Newton to say that heavenly bodies maintained their orbits by participating at once in two opposing forces, inertia and gravity. Inertia is what, in the absence of atmosphere, keeps a planet energetically pursuing its course. The gravity exerted by a heavier body is what competes with inertia to regularize the planet's course into an orbit. The principle is one of perfect equipoise between two opposite forces.

In a crucial passage in the *Essay on Criticism* Pope appropriates this principle and makes it fructify for poetry and criticism. His example of marvelous equipoise is the dome designed by Michelangelo for St. Peter's. The stones are able to do their work because they participate at once in the force urging them downward and the force urging them inward. The result of this marriage between vertical and lateral is that—Glory be!

The whole at once is bold and regular.

Boldness is purchased without messiness, and regularity exacts no cost in dullness. In poetry the corollary of boldness is *wit*; of regularity, *judgment*. Though meant to be each other's aid, they are often at strife, it is true; but they are at strife not like strangers or proclaimed enemies but like man and wife. The pressure of opposites is generative. In the *Essay on Man* the counterparts of *wit* and *judgment* are *passion* and *reason*, and in life the «one great aim» answered by their proper encountering is coherence and contentment,

just as in poetry and art the equipoise of wit and judgment ends in harmony and clarity.

This presiding image of productive oppositions permeated every corner of Augustan life. Even the new competition between Tory interests and Wig interests, landowners' wealth and traders' wealth, could be seen to be « natural » because it seemed to imitate the methods not only of Newton's universe but of a more accessible physical nature as well. As Sir John Denham says of nature in *Cooper's Hill*,

Wisely she knew the harmony of things
As well as that of sounds, from discord springs.

Pope resumes this conception in *Windsor Forest*:

Here hills and vales, the woodland and the plain,
Here earth and water seem to strive again;
Not Chaos-like together crushed and bruised,
But as the world, harmoniously confused.

And it is likewise « natural » that Denham and Pope celebrate the naturalness of competitive harmony in heroic couplets, the most ostentatiously binary of verse forms. In a successful Augustan poem, as in a successful poem anywhere, the technical means are entirely harmonious with the total import.

III

One problem in reading Augustan poetry is recovering something of the sense of genre appropriate to it. Poets of all times and places, of course, are conscious of the « kind » of poem they're writing and sensitive to what is « done » and « not done » in that kind. Even the popular modern lyric of confession or wry self-annotation, whether written by Ginsberg or by Sylvia Plath, is a specific « kind » with stricter conventions than we might realize at first: i.e., it must not rhyme; its meter must be more or less concealed; it must use largely a demotic diction, rejecting the diction associated with « literary » poems; and it must give the impression that it is an all but accidental effusion, « slipping out » rather than planned.

But if the conventional character of all poetry requires all poets to write in « kinds », the eighteenth-century poet has a heightened generic consciousness. For one thing, he writes in the age of Linnaeus, when the act of analysis and classification is first beginning to dominate—and very excitingly, too science and psychology. For another thing, he has had an education in the ancient classics and shares without question the classical commitment to a finite number of poetic kinds and of clear and crucial divisions between them. It is a matter of « knowing where one is ».

Much of the meaning in Augustan poetry lies in sensing the genre the poet is working in and—more importantly—sensing the poet's attitude toward

the fact that he is working in that genre. Sometimes he simply respects his genre, like Ambrose Philips in *The First Pastoral*. But very often he satirizes it, like Swift in *A Love Song in the Modern Taste*. And sometimes, like Gay in his mock-pastoral *Shepherd's Week*, his attitude is remarkably complex: Gay does ridicule the genre of pastoral, of course, but he also manages to register a wistful recognition that the fault is perhaps less in the genre than in an age which has had to see to it that the genre has become inappropriate. That is, one can say unspoken things by adhering to or satirizing or inverting or playing in and out of a recognized genre constituting an element in a recognized system. One can say things that one cannot say—or must say by means more prolix and obvious—in the absence of such a system.

Augustan poems perform in an environment sustained by a genre system that was once well known. The poems will perform for us if we can accustom ourselves to identifying genres like these:

1. The *Neo-Georgic*: a long, loosely ordered poem praising the countryside or, more often, some specific bucolic place and frequently celebrating some political institution or social arrangement which the scenery appears to propose or validate. The tone of the neo-Georgic is earnest: irony is foreign to it. Examples are Waller's *On St. James's Park*; Denham's *Cooper's Hill*; and Pope's *Windsor Forest*.

One of the pleasures of knowing where one is within a public genre system is the ease with which one can invert, parody, or travesty any of the genres. The general solemnity of the neo-Georgic invites the relief, indeed, the counterpoise, of the

2. *Mock-Georgic*, like Swift's *A Description of a City Shower* or Gay's *Trivia*. Here the city is praised ironically as if it were the country, or the poet discourses georgically without appearing to notice that what he's describing is the city, not the country. In the process social and political institutions are depicted with something less than admiration. The reader appreciates what is going on only because he knows, and assumes the value of, the « straight » kind from which the mock kind is deviating.

3. *Pastoral*: a necessarily superficial depiction of ideal shepherds in an ideal setting. Example: Ambrose Philips, *The First Pastoral*. Sometimes changes are worked for the sake of novelty, as in Collins's *Persian Eclogues*, where images of heroism, terror, and the sublime take over the job of idealization. As with the neo-Georgic, the earnest idealism of straight pastoral prompts the deflations of the

4. *Mock-Pastoral*, like Gay's *The Birth of the Squire*, a travesty of Virgil's *Pollio*. Gay's *Shepherd's Week* is the best-known mock-pastoral in English. It is tempting to regard Swift's *A Description of the Morning*, where street cries replace pastoral bird-song, as participating in this mode. And one can see that Crabbe's *The Village*, for all the solemnity of its disclosures, is still disclosing the unideal in rural life and thus has one foot in the mock-

pastoral convention. As *The Village* reminds us, a very great deal of eighteenth-century writing, in prose and verse alike, is really engaged in the mock-pastoral enterprise.

5. *Ode*: a poem praising something. The two main kinds are the *Pindaric* and the *Horatian*. The Pindaric (like Dryden's *Alexander's Feast*, in praise of the power of music) is generally written in lines and stanzas of unpredictable length. It aspires to an illusion of warmth, passion, and sublimity. The Horatian (like Pope's *Ode on Solitude*) is cool where the Pindaric is warm: line-lengths are uniform and stanza shapes are predictable. The inversion of ode is, in one sense, satire, defined as a poem dispraising something. But a nearer mock form is

6. *Mock-Ode*: an example of the mock-Pindaric ode is Cowper's *An Ode: Secundum Artem*, which sets itself the task of « going too far » within the genre of the Pindaric ode and thus revealing the sawdust within. An example of the mock-Horatian ode is Jane Brereton's *On Mr. Nash's Picture*, although here the mockery is directed not at the genre itself but at the luckless object of the mock-praise.

7. *Elegy*: a lament for the death of someone (or something) held to be especially praiseworthy. In the personal elegy, an actual person is lamented (Dryden, *To the Memory of Mr. Oldham*). In the heroic elegy, a fictional person is lamented as a way of implying praise for heroic conduct (Pope, *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady*). In the general elegy, mortal mankind itself is the subject (Gray, *Elegy Written in a Country Churchyard*; Johnson, *Translation of Horace, Odes, IV, vii*). The attentive reader of Goldsmith's *Deserted Village* will perceive how close it is to general elegy. Whatever the type, as genre elegy is necessarily solemn. As before, solemnity generates levity, and we have the antithetical genre of

8. *Mock-Elegy*, or *Satiric Elegy*: sometimes the conventions of elegy (like its high moral didacticism) are the target of satire here, as in Gray's *Ode on the Death of a Favorite Cat*. Sometimes the poem works more simply by memorializing some person unworthy of so laborious a memorial (Parnell, *An Elegy to an Old Beauty*; Goldsmith, *An Elegy on that Glory of Her Sex, Mrs. Mary Blaize*). And sometimes, as in Swift's *A Satirical Elegy on the Death of a Late Famous General*, both the conventions of elegy and the pretended distinction of the deceased are exposed.

9. *Song*: what the Augustan tradition has instead of « lyric ». A song is a brief utterance in stanzas praising frivolously love, wine, women, idleness, or gross personal independence. The song is often addressed to a woman, and by convention it must be superficial. Examples are Cowley's *Drinking*; Prior's *In Imitation of Anacreon*; Burns's *I Murder Hate by Field or Flood*; and Blake's *How Sweet I Roamed from Field to Field*. The inviolable conventions are hyperbole and implicit insincerity. The palpable distance of song from the

realities of life (most often conceived of as very ordinary, if not rather squalid) sends the satiric intellect to the

10. *Mock-Song*: short, stanzaic, superficial, and frivolous, but now in dispraise of love, wine, women, idleness, or personal independence. Examples are Sedley's *Advice to the Old Beaux*; Fenton's *Olivia*; Pope's *Two or Three*; Lyttelton's *On Her Pleading Want of Time*; and Johnson's *A Short Song of Congratulation*.

11. *Epitaph*: like elegy, a lament for someone, but conceived as if designed to be inscribed on a monument and read by strangers passing by. It must thus be short (marble-carving is costly), striking, and simple, available to all regardless of sophistication or literary culture. Examples: Pope, *Epitaph on Mr. Gay*; Johnson, *Epitaph on Claudy Phillips*. Like elegy, epitaph must be earnest. It thus generates its deflationary anti-type, the

12. *Mock-Epitaph*, in elaborate praise of persons unworthy of it. An example is Prior's *An Epitaph*, memorializing a couple whose life has come as close to non-existence as is humanly possible. An adjunct to the irony in Prior's mock-epitaph is that the poem is visibly too long to be inscribed or read with patience by a foot traveler: it thus tends to stimulate smiles about the genre as well.

A complete survey of Augustan poetic genres would specify the following as well: Epistle, Theatrical Prologue and Epilogue, Satire, Mock-Epic, Moral Narrative (after either Ovid or Aesop), Verse Essay, Inscription, and Epigram. But in my list of twelve we find something of great interest, that is, the presence of so many and so vital mock- or inverse genres.

We perceive that the world this system conducts us into is an intellectual and psychological environment where one thing proposes its opposite, where one poetic kind operates with a consciousness that its inverse kind, capable of shattering all its pretensions to seriousness and High Art, lurks very close nearby. In art as in law, it is a world of adversary proceedings. But it is more than a matter of coarse oppositions. Take pastoral and anti-pastoral: they are less litigants at law than friendly neighbors. Each depends on the other for the fullest effect of what it does. And if you cancel out the excesses of either you postulate a « norm », just as Augustan satire implies a Ciceronian ethical norm equidistant from two opposed extremes (e.g., lubriciousness vs. chastity; prodigality vs. stinginess).

What this system of genre antitheses implies is that it is at the vital center that men find their real lives. The system is another way Augustan poetry celebrates the great political and social principle of counterpoise. Whether we look at it thematically, generically, or technically, the world of the poetry reflects what is taken to be real in eighteenth-century polity. It is again the constitution that Augustan poetry is about.

IV

Once we are accustomed to a scheme of genres more palpable and significant than the one we normally notice, we face a further problem in reading Augustan poetry, its characteristic—and to us rather odd—sound system and texture. When we consider the matter, of course, we realize that every historical poetry has its own special sound system, and that every one is to a degree «unnatural»—that is how we are able to identify the poetry as «poetry». But what makes Augustan poetry seem especially foreign to us, as remote sometimes as Egyptian art, is not just the way it deploys its pert couplet rhymes. Its prosodic or rhythmical system strikes us as especially «unnatural».

The essential of this prosodic system is of course a strict limitation of the number of syllables per line, and, what is more, the constant advertisement of this limitation by verbal contractions that strike us as somewhat embarrassing. A line in a heroic couplet has strictly ten syllables—or, should the final word constitute a double rhyme, eleven. This means that words of too many syllables must be reduced to fit. The standard way of doing this is to elide a vowel, as in Pope's

And turn th'unwilling steeds another way,

where we, as modern readers, must not cheat and say «the unwilling» but hurl ourselves fully into the atmosphere of the poem and say «thunwilling». The effect was treasured by the Augustans: it is that of beautifully fixed and rigid grid (the paradigm of the couplet conceived as always of twenty syllables only) contrived by the human mind after long labor as a container of otherwise accidental verbal material. The container does not expand to fit what it contains: it defines, sharpens, clarifies what is put into it.

In the original texts the contractions of Augustan poetry are generally indicated by apostrophes. But even when they're not the reader is expected to be so deeply imbued with a feel for the strict syllabic limitation of the line that he contracts automatically, each time noticing and admiring the way «poetry» has the power to determine and control what is virtually a new form of language, a special creation. We will never recover an adequate understanding of Augustan poetry until we learn to delight in saying «im-méed-jut» for *immediate*, «ex-páy-shut» for *expatiate*, and «náv-shus» for *nauseous*.

V

Another obstacle standing between us and Augustan poetry is its special dictions. In the *Essay on Criticism* Pope implies that the reader is supposed to recognize three kinds, the low, the middle, and the high:

... diff'rent styles with diff'rent subjects sort,
As several garbs with country, town, and court.

As Pope's figure suggests, the three dictional styles are ideally as distinct from each other as the three styles of dress: «sport clothes» for the country, «suits» for the city, and «black (or even white) tie» for highly formal occasions. The low or «sporty» style is the one much used by Swift. It involves words like *stink*, *spittle*, and *bit* (meaning swindled) deriving from slang or the jargon spoken by criminals and illiterates. The middle style is roughly that of, say, Pope's *Essay on Criticism* or Addison's *Letter from Italy*: it approximates the language of intelligent and educated men when relaxing and conversing not as professionals but as gentlemen.

These two styles seem familiar to us: we use them ourselves, and we are skilled in making points by shifting from one to the other. It is the third, the high or dinner-jacketed, that makes us a bit uncomfortable. This is the style—in part—of Pope's *Windsor Forest*. Its most conspicuous sign is periphrasis, or, as it is loosely (and naively) called, «poetic diction» (naively because all poems use a poetic diction). Periphrasis is like *kenning* in Old English poetry, where the sea is often spoken of as *the whale road*. In the Augustan high style, a young man working in the countryside is not a shepherd or farmer: he is a *swain*. (In the low style, as it enters Gay's *Shepherd's Week*, for example, he would be a *lout*.) A gun used for hunting is a *tube*. Fish are *the scaly breed*. Hunting is *the sylvan war*. Part of the pleasure aimed at by the periphrases of the high style is the pleasure of metaphor. Part is the delight sophisticated people take in anything clever and elegant and well planned. Part is surely analogous to the pleasures offered by «dressing up» or attending masquerades. And—at last for the eighteenth-century reader—part is meant to derive from memories of similar procedures in certain well-known Roman poems, especially the *Georgics*.

Although the three styles can be thus distinguished, they are distinct only in theory, never in practice. The middle style, of course, is the one that dominates in any poem (except occasional sports like Swift's *A Love Song in the Modern Taste*); and the diction deviates throughout towards low or high consistently as the occasion (that is, the genre) requires. Sometimes, but only for comic effect, we get the low and the high in the same poem: the *Dunciad* is a good example. And sometimes we get them in the same line, as in this passage from Gay's *Trivia* describing the speed with which a thief caught in the act runs through the London streets:

So speeds the wily fox, alarmed by fear,
Who lately *filched* the turkey's *callow care*.

Filched is thieves' jargon, and thus very «low»; *callow care* points in quite the other direction, directly to Virgil, and is thus very «high». «Joco-

serious »—the word used by Matthew Green in *The Spleen* to describe sophisticated tavern conversation—is an accurate term for such an effect, an effect which, we should notice, reflects again the Augustan pleasure in something like counterpoise.

Such effects are possible only in a poetry so conscious of styles and what they imply as the Augustan. If one has a « known » and appropriate style for a poem, one has the invaluable artistic option of deviating from it expressively, just as in a more or less regular system of meter the poet has more opportunities for expressive variation than in the absence of such a known grid. This is to say that you have to have a high style so you can have a low one. A well-known illustration of the principle is what Swift does in the last line of *A Satirical Elegy on the Death of a Late Famous General*. The writer of a straight, rather than a satirical, elegy would use the middle style here, leaning occasionally toward the high. He would solicit our respect for the subject of the elegy and at the same time remind us of our own mortality by describing the deceased as now

Turned to that dust from whence he sprung.

Dust is high. Transforming the line into one fit for a satirical elegy is a matter of replacing the expected word in the high style with the unexpected one in the low, as Swift triumphantly does:

Turned to that dirt from whence he sprung.

VI

A final oddity about Augustan poetry is the clarity of its metaphors. The condition towards which all Augustan metaphor aspires is simile, of all figures the one which proclaims most unambiguously the actual distinction of the two things compared. Typical is Pope's figure of wit and judgment colliding generatively, *like* man and wife; or his figure of different styles for different subjects, *as* different clothes suit different social environments. Figurative procedures in Augustan poetry are analytical operations. While entertaining a momentary idea of resemblance, the poet never forgets the real distinctness of the things compared. Unlike the practice in Renaissance poetry, where one metaphor shades into another, Augustan metaphors appear singly, without overlapping. That is, once a figure is fully deployed, it will be closed down before another is allowed to enter. Like Augustan genre system, Augustan metaphoric practice is a way of recognizing the ultimate separateness and discreteness of things. Lines of division are crucial and cannot be wished away, even in the boldest performances of the imagination.

Certain dominating metaphors, recurring over and over, seem to encapsulate the moral meaning of Augustan poetry. One favorite figure is that

of the hapless foot traveler ironically misled by systematic « Reason » or some other self-induced perversion of intelligence. Another favorite is the figure of warfare, which embodies the Augustan conception of life as risky moral action. Another is the image of clothing, suggestive not merely of styles but of all inherited human institutions. Images of noxious or contemptible insects suggest the appeal to even the most progressive Augustan mind of the preceding century's Christian convictions about the Fall of Nature.

But the most meaningful dominating metaphor in this body of poems is the image of the poem as a work of architecture. Dryden says, « 'Tis with a poet, as with a man who designs to build ». Augustan poems are put together the way a building is constructed. Most importantly, their materials are found somewhere outside the singular consciousness of the maker. The materials are found sometimes in Nature—that is, the world of permanent social and psychological value existing outside the perceiver—and sometimes in other poems of the same « kind ». One either quarries the building material or « borrows » it from structures already built. One ends with a poem very like a public building accessible to all, a construction which is stylistically less an « expression » of its maker's personality than an embodied average of public ideas about what such a building should be. It is significantly an image of Augustan architecture—in the strictest sense—that Johnson finds most appropriate to his enthusiasm over Dryden's achievement in reforming English poetry. In the *Lives of the Poets* Johnson writes: « Perhaps no nation ever produced a writer that enriched his language with such variety of models. To [Dryden] we owe the improvement, perhaps the completion, of our meter, the refinement of our language, and much of the correctness of our sentiments. By him we were taught *sapere et fari*, to think naturally and express forcibly ... What was said of Rome adorned by Augustus may be applied by an easy metaphor to English poetry embellished by Dryden: *lateritiam invenit, marmoream reliquit*. He found it brick, and he left it marble ». That, written only ten years before the Fall of the Bastille, is quintessentially « Augustan ».

PAUL FUSSELL

LA SENSIBILITÀ CRITICA CONTEMPORANEA E L'ELEGIA: L'ESEMPIO INTORNO AL «GIARDINO DEI FINZI-CONTINI»

Il termine somnesso di *febilis*: questo Ovidio accompagnava al pensiero lento dell'elegia, e ciò che di inerte e fatalmente arrendevole s'unisce alla pena interna, ecco si elevava a conoscere tuttavia quell'ombra diversa che pur si nasconde nel corpo riposto dell'uomo; ombra così superstite alla morte, e citata nell'epicedio appunto di Tibullo. Come se l'estensione sonora di tre ottave, voce tarda e sola di quel flauto, con cui s'era sostenuta la prima elegia più antica, dopo aver tentato i rivoli vari della cognizione dolorosa, avesse trovato poi appoggio e ragione e motivo lungo un dissimile conforto alfine duraturo. Il conforto medesimo cui l'ultimo Catullo, quello del carne LXXVI, si riferiva appellandosi alla *pietas* che egli non aveva offeso e che puntualmente sarebbe allora calata « ipsa in morte » con le parole degli stessi dei.

La voce lamentosa più antica s'estendeva con Catullo e si radicava nel fondo scavo che egli aveva forzato dentro l'interiorità, dopo aver voltato gli accenti di Callimaco e della sua lingua epigrammatica nei respiri ampi della lingua latina, demandata infatti a mormorare con lui la differente storia nuova, occorsa all'interno di una larga coscienza. Il qualificativo *pius*, nell'ampia accezione sua intrinseca, entrava infine con Catullo, e con indugi sul dolore, fra regioni del pensiero umano, estese dinanzi ad un mistero aperto, laddove la morte si lascia avvicinare e rammentare attraverso quel preciso silenzio, lieve ed odoroso, là, di fronte a « mutis sepulcris », e si lascia bensì carezzare da colui che abbia saputo attraversare molte genti e molti mari e abbia quindi solamente indugiato, volgendosi nella solitudine in direzione di se stesso.

La necessaria e pur tragica serietà che spegne il riso d'ognuno nell'ultimo minuto dell'ultima giornata, è quella appunto che s'apre ai poeti ancora prima, e pur in pomeriggi estivi e con memorie, nostalgie e dolori, i quali invitano dunque la *pietas* a porsi insieme con la piana concentrazione di visi chinati su pietre incise di qualche nome, e poste davanti ad ombre celate che il ricordo sommuove.

L'elegia, forse nel principio emersa a cagione del lamento funebre, s'è

piegata allora a riflessioni sulla generale precarietà, capace di oscurare i pomeriggi della giovinezza, e s'è abbandonata a trasmettere per contrasto ciò che di più vivo si presenta all'avventura dell'uomo, ed è l'amore, gravato tuttavia e sempre dalla forza maggiore ed ombratile della morte. Da Mimnermo a Cornelio Gallo, affidato alla lunga meditazione melanconica attraverso Virgilio, dove si accerta con precisione che «solet esse gravis cantantibus umbra», a Properzio, in cui i due elementi, quello vivo dell'amore e l'altro vuoto della morte, si fondono in quel rito dell'uomo che sconfinava infatti oltre la ragione, secondo Goethe, ed è l'addio, il distacco: area neutra in cui l'emozione s'è ormai spenta e ha lasciato il campo a vivide e pur vane immagini fissate dall'occhio, che tuttavia ama e non dimentica e si ritrova comunque debole a spingere adesso il destino; e sino alla migliore nostalgia di Ovidio, dispersa per sere d'estate, e raccolta puntualmente sopra l'epigrafe che si rivolge a chi amò e a chi tuttavia passa «qui transis», e porta comunque verso l'orizzonte i passi ancora dell'indefinito ed intimo vagare assorto.

Sino a qui l'elegia si muove per un cammino preciso, i cui segni vanno di seguito ripetendosi con una singolare, continua e chiarissima regolarità, a fianco di uno sguardo anche veloce: il tema della morte, quella sommessa e lenta, che conduce i giorni della vita a congiungersi con essa, e ne abbandona concrete memorie, concrete come pietre incise nella solitudine; e quello dell'esitazione, attraverso la quale viene procurato il pensiero di un lungo conforto, che reca infine parole e frasi e pagine; e del ricordo, che s'adopera e rimanda vivacità varie, il cui centro ampio era l'amore, quello freschissimo e giovanile, adatto già a fare felici nostalgie di un presente lontano; e la morte ancora, quella lenta dell'inizio, che termina i giorni consegnandoli ad una vaga idea che l'arte ripete e tramanda.

Inizio di parole nel Mediterraneo e il trasvolare di echi loro per i secoli, a ripetere i temi medesimi, anch'essi appartenenti alla civiltà delle lettere, sino ad approdi solitari d'ogni secolo, nel passato remoto e prossimo, ed ecco sino, ad esempio, in un luogo complesso e problematico dei nostri: come da lontano viene alle dita l'acqua del mare.

I temi scivolano subito esatti per la necropoli deserta, nel *Giardino dei Finzi-Contini*, indugio ed occasione consolatori per fogli da scrivere, ed allora giuochi di giovinezza: «E adesso lei mi guardava dall'alto, la testa bionda al sole», dall'alto del giardino rammentato da Giorgio Bassani, travolto infine esso stesso dal trascorrere del tempo e della morte; i temi appunto dell'elegia contemporanea, i cui segni ancora precisissimi giungono con una loro favorita regolarità, com'è favorita una terra da questo mare più antico.

Ed è tale eco ostinata a fornire, nei riguardi dell'elegia, una subita presenza appunto problematica, che par infatti scorrere ben sopra la storia e farsi avanti pressoché inalterata, in opposizione quasi altera alla storia medesima: e la critica storico-materialista non si esime a questo proposito dal col-

locare i *tristia* peculiari di una tale poesia, pur allora contemporanea, proprio nel rifiuto della storia, ovvero nel dissidio irrisolto fra essa e « una matura coscienza storica ». E se è fra gli altri Giuliano Manacorda, ad illustrare in termini aperti questo dissidio, egli smorza tuttavia la severità di un'altra critica da lui citata, riferendosi alla « intenerita e struggente » voce poetica comunque ben raggiunta, ma non lasciando allora viva l'ipotesi di una valida elegia ancora presente:

Tutto ciò infine Bassani lo ha espresso con la grande metafora del *Giardino dei Finzi-Contini*, affascinante individuazione di un incantato *hortus conclusus*, di un lago di pace ai cui termini urge la tragedia, estrema possibilità di rifugio in un mondo sognato, mentre la tempesta delle persecuzioni e della guerra viene a sconvolgere e distruggere il mondo reale. Ed essa distruggerà anche quell'aristocratico isolamento, o piuttosto quella vana illusione che esista un'isola di privilegiata serenità da cui il mondo vero possa essere scartato. « *Il giardino dei Finzi-Contini* — scrive il Ferretti — è forse l'espressione più complessa del dissidio irrisolto tra le suggestioni della prosa d'arte, della letteratura di gusto, della prosa poetica consolatoria, dell'elegia, e le istanze nuove portate avanti da un'esperienza antifascista vissuta in una direzione moralistica e astrattamente intellettuale, e incapace di bruciare il passato nel fuoco di una matura coscienza storica ». Ma si deve aggiungere che è proprio questo personale mito della storia e del suo rifiuto che permette a Bassani, di toccare con l'evocazione poetica quegli accenti inteneriti e struggenti che fanno del *Giardino dei Finzi-Contini* una delle più nobili elegie sulla condizione umana dei nostri anni.¹⁾

E dalla medesima area storico-materialista, luoghi capaci di invitare invece l'uomo ad un ottimismo fecondo, intorno all'integrità ampia del suo divenire, incalza il Petronio con una simile accusa laconica:

... il romanzo *Il giardino dei Finzi-Contini*, nel quale il moralismo dell'autore, maturato attraverso la sua esperienza di antifascista, si intreccia, senza fondersi, con le antiche suggestioni dell'elegia melanconica e della prosa d'arte.²⁾

Il risultato del romanzo si schiarisce così sulla base dell'elegia antichissima, allora infine inadatta per sua natura a giungere poi a temi diversi, propri di un altro passo fra quelli umani nel tempo presente: e l'assunto storico-materialista risulta rigoroso, nei luoghi appunto dove il determinismo della natura viene integrato dal lavoro dell'uomo, affrancandosi egli dalle ombre pur tragiche che si muovono dentro di lui, con un tale procedimento libero. Come una voce sorvegliata che suggerisca parole lente, a questo proposito si può facilmente rammentare il duro e bensì produttivo concetto di Gramsci: la sua nitida distinzione fra un pessimismo pur spontaneo che aggira l'intelligenza e l'ottimismo invece sospinto che accelera la volontà.³⁾

Tra colui il quale esita ad udire parole mormorate nelle lontananze della memoria, e ne rivede allora immagini sommerse aprirsi per l'antica emozione di sempre, e chi al contrario sceglia la gramsciana via elementare di un'operosità e di una volontà intelligenti, la differenza si fa poi spontaneo distacco e distanza, la prima via rigirando se stessa intorno a fonde verità semioscure,

la seconda muovendo per regioni aperte e sopra la superficie di una terra semplicemente materiale. Un abbandono al di fuori del pensiero razionale ed invece un cammino per le strade definite bene dalla ragione.

La denuncia della critica marxista, ai danni del romanzo, illumina così la sua posizione contemporanea e ne svela da un'angolazione determinata la caratteristica sua propria: ma tanto il Petronio quanto il Manacorda abbandonano comunque al lettore un indiretto pensiero positivo, sopra la validità dell'opera; quando tra i limiti di quel dissidio viene allora lasciata quasi aperta una possibilità pur remota: per il Manacorda intorno forse dunque alla stessa e generale elegia nel presente, e per il Petronio nel termine pur invero lieve di un precedente « romanzo piú riuscito »: superlativo relativo accordato dallo studioso a quest'opera di Bassani. Attraverso una tale apertura critica, come superstita in un qualche modo all'accusa di antistoricismo, si pone il problema finalmente piú ristretto, e procurato infine dai medesimi limiti raggiunti ed addossati al romanzo: un problema non per ciò tuttavia meno profondo, in una validità la quale sembra infatti spiare ancora da lontano.

Scendendo allora piú in giú, verso una spiegazione ampiamente marxista dei moti e dei toni elegiaci ognora riaffioranti e ricorrenti, ci si può accostare a Lukàcs, quello appunto del realismo ormai piú consapevole di sé, ed in grave polemica quindi con quei toni; lo studioso ungherese già nel 1935, in un suo saggio su Balzac e Stendhal, illuminava le cause del lirismo ancora elegiaco nei tedeschi, richiamando altresí una sorta di loro ignoranza sulle effettive forze operanti, peculiari di un'evoluzione storica: secondo lui era così il sogno solamente che sostituiva ad esempio in Schiller ed Hölderlin una concreta conoscenza della spinta storica, e spingeva verso l'abbandono appunto elegiaco:

Schiller e Hölderlin non potevano che abbandonarsi ai sogni per quel che riguarda l'evoluzione successiva, senza conoscerne le effettive forze operanti. Così si spiega il realismo satirico di Stendhal, e così, d'altra parte, il lirismo elegiaco dei Tedeschi.⁴⁾

La naturale accusa pesante di Lukàcs, ai danni dei classici elegiaci tedeschi, può venire con piena coerenza così come sempre da un altro dei passaggi di Hegel, emblematico fra i molti, dove l'eticità e la generale vita in comune si lasciano facilmente scorgere allora quali avversarie invero evidenti di un'elegia che pretenda in qualche modo di invaderne il campo. E la distinzione netta di Hegel, ed il termine *ibrida*, con cui egli definisce la voce del Solone elegiaco, troncano già sul nascere il tentativo di trasmettere un certo tono indistinto dell'espressione umana ai fatti pur sommessi del cammino generale.

Ed Hegel scriveva in maniera lapidaria:

L'antica elegia greca ha in parte questo tono epico; così, per es., di Solone c'è pervenuto qualcosa di tale natura, che facilmente assume tono e stile parenetico: esortazioni, avvertimenti riguardanti la vita in comune nello Stato, le leggi, l'eti-

cià ecc. Anche le massime auree che portano il nome di Pitagora rientrano in questo campo. Ma si tratta sempre di generi ibridi che sorgono per il fatto che il tono di un genere letterario determinato, pur essendo fissato in generale, data la incompletezza dell'oggetto, non può giungere a perfetto sviluppo...⁵⁾

Con ciò chiudendo un altro dei sentieri semioscuri, e proseguendo invece a liberare e spalancare quindi nuovamente la strada all'estetica storicistica.

Ma nell'anno successivo alla stesura del suo saggio citato, Lukàcs scriveva alcune pagine sul *Werther*, le quali invitano invece ad un indugio su ciò che emerge poeticamente vicino ancora all'elegia; pagine critiche pur sempre in direzione recisa dello storicismo, e tuttavia soffermate esse a raccogliere qualche cosa provenuta da zone diverse.⁶⁾

Lo studioso si arrestava ad osservare per così dire la struttura dell'amore giovanile, scrutando in Lotte, donna della borghesia, un rifiuto ed una retrocessione di fronte all'amore stesso: sentimento intimamente contraddittorio nella sua fase borghese più accesa, poiché in contrasto con la realtà economico-sociale, la quale è risultata sempre in conflitto con le istanze di una libera interiorità. Una realtà e varie istanze emerse ad di sopra dell'epoca precisa in cui apparve il *Werther*, come del resto afferma lo stesso Lukàcs, quando cita a sua volta l'asserzione di Goethe ad Eckermann intorno all'epoca wertheriana: un'epoca non appartenente al corso della civiltà, « ... ma un'epoca nella vita di ogni uomo che con innato e libero senso della natura deve imparare ad adattarsi alle forme e ai limiti di un mondo invecchiato ». ⁷⁾

Il conflitto tra i fatti economico-sociali e l'interiorità più disponibile, chiamata a remote felicità, illumina da un punto di vista fortunato la medesima realtà, la quale si lascia spesso ben specchiare da un animo posto in un luogo di emozioni continue, pur silenziose e comunque significative, lungo la vita di un uomo. Se i fatti economico-sociali si manifestano poi con l'evidenza angosciosa della guerra, e ciò amano fare con grottesca regolarità, il conflitto stesso si pone al limite chiarissimo della morte e della vita; la prima calata ad incontrare la seconda, sino a filtrarne le essenziali immagini superstiti, consegnate esclusivamente alla memoria. Memoria e non vita, anzi, qualche cosa appena di ciò che è accaduto, come si legge nella citazione manzoniana, la quale affiora nella pagina successiva alla dedica di Bassani; dedica che è un nome ed è il nome di Micòl, la giovane di quell'epoca che è poi l'epoca d'ogni singolo uomo, il quale si ritroverebbe miserrimo se non l'avesse infatti conosciuta, come ribadisce Goethe con scherzosa, amabile e tragica verità. ⁸⁾

Se l'amore giovanile dalla sua angolazione allora concede al pensiero di adoperarsi a vedere realtà tipiche, e ne accorda melanconiche e pur vaste conclusioni, ecco che lo spiraglio di validità si apre a narrazioni le quali raccontino di ciò, e visitando regioni del ricordo si adeguino tuttavia ad un « dispiegarsi artistico della verità », cui si riferiva lo stesso Hegel e che persino Adorno pur da polemici luoghi diversissimi poneva in testa alla sua moderna, triste

e collettiva *Philosophie der Neuen Musik*. Una verità non allora in divenire ma cristallizzata in un tempo ben preciso nella vita dell'uomo e bensì in quella degli uomini; nell'uomo e la sua biologica stagione più palese e franca, e negli uomini e nella loro storia politica ancora borghese, secondo l'accezione ad esempio di Thomas Mann. Tempo tardo e differito, al confine pur anche dell'interiore malattia, laddove la libertà delle emozioni porta ad un abbandono inerte, cessione taciturna alla notturna liricità del libero passato. Tempo ultimo e protratto che sofferma un assorto congedo.

Il problema intorno all'umanesimo borghese e al « libero e largo sviluppo della personalità umana » non permette comunque soluzioni nostalgiche o meglio elegiache, e da ciò si pronuncia Hegel e con lui Lukàcs, attratto tuttavia il pensatore contemporaneo a vedere pur sempre la « bellezza luminosa » del *Werther*, più generosamente di quanto accada nel filosofo di Stoccarda.

Ma nel rifiuto allora rigoroso e doveroso del passato, e pur troppo delle sue umane e quindi fonde suggestioni, si viene via via risparmiando un motivo che pertiene comunque ad esso, e che tuttavia viene colto e preservato dalla miglior analisi storico-materialista con osservazioni ancor più incisive e penetranti: l'atmosfera soggettiva venuta da Rousseau è superata dal giovane Goethe, sempre secondo Lukàcs, e si scioglie in una « rappresentazione chiara ed oggettiva »; ed ecco che l'area nostalgica dell'elegia lascia dunque alcune zone sue proprie, adatte persino ad essere percorse da uno sguardo e da un pensiero oggettivi, attraverso i quali il rispecchiamento della realtà, preteso dall'estetica marxista, troverebbe ancora la sua conferma artistica.

Il particolare oggettivo, e la sua naturale evoluzione, si lasciano allora scorgere dentro la nostalgia, come un nucleo dinamico di validità, pur al centro di rafferme, invitanti e pericolose suggestioni: rappresentazioni della melanconia.

Al fine di ritrovare la controprova di un tale assunto basterebbe meditare sul cammino goethiano posteriore al *Werther*: passi di un sentiero raggirato sempre dalla nostalgia giovanile, foglie ed ombre d'erba sulla solitudine, ma pur diretto ormai con la svelta precisione più severa verso la realtà materiale della natura, che tuttavia anche quelle foglie e quell'erba lontana comprende.

Da questa analisi la validità del romanzo, *Il giardino dei Finzi-Contini*, elegia contemporanea, si precisa con improvvisa e poi lenta evidenza; se pure risulta allora lievemente errata l'impostazione critica basata sul rapporto stretto tra l'elegia e la storia, e non già solamente basata sopra la medesima area intorno all'elegia, e lungo i sottili e sotterranei rapporti non immediati che essa intesse con l'evoluzione umana meno percettibile.

Una validità chiara, riconosciuta bene dentro il positivo nucleo pur elegiaco, ed emersa nel precario e tuttavia obbligato passaggio, tra un richiamo ancora suadente di una rappresentazione soggettivo-irrazionale e l'approdo diverso e forse nemmeno desiderato ad un pensiero ormai oggettivo-razionale:

una realtà sperduta fra immagini che la memoria e l'emozione tingono di lontananze, e il rifiuto che quella realtà ha comunque opposto a chi l'abbia ricercata e pretesa, con le parvenze deboli di una felicità commossa e nell'età comunque migliore dell'uomo.

Sul rifiuto dichiarato da quella realtà si viene alzando allora l'eminente costruzione razionale del racconto scritto da Bassani, e Pietro Citati ne coglie l'architettura con intelligenza libera, edificata propriamente su un punto valido, ed ormai qui unico possibile, e pur ampio:

...la costruzione è così perfetta da diventare essa stessa il motivo poetico: il timoroso addentrarsi dello scrittore in una realtà che lo affascina e gli si nega.⁹⁾

Come se il nucleo lirico, altra sponda dell'elegia opposta all'epica, amasse talora sospingere l'emozione sommersa verso i toni appunto elegiaci, e permettesse talvolta che proprio lí si soffermasse ad usufruire di una nostalgia che i luoghi materiali e le cose obiettive e i tempi precisi innalzano al livello dell'arte.

Alla stregua del diverso Pavese, il quale amministrando a sua volta la nostalgia ne porta il peso della terra, e concede libertà vasta alla memoria, a quella memoria che fuoriesce madre appunto delle muse, Bassani fabbrica qui pagine reali e poetiche, intorno alla sorte regolata dell'uomo, sopra mobili e veri luoghi: cose di una topografia nitida.

A metà strada da dove termina corso Ercole I d'Este e da dove si può giungere a Porta San Benedetto, là a Ferrara, vi è il muro di cinta e vi era il solitario biondo adolescente, sopra il quale: « il cielo era azzurro e compatto, un caldo cielo già estivo, senza la minima nube. Niente avrebbe potuto mutarlo, e niente l'ha mutato, infatti, almeno nella memoria ».

Ed il pensiero scivola lentamente per i colori della memoria, la memoria che invita a pomeriggi soffermati a confortare, e la memoria, in cui ad esempio l'azzurro è fermo e fitto: ma ama ripetersi, ed ancora dalla memoria si ripresenta esso sodo e tenace, in un altro dei pomeriggi propri d'ogni presente.

Dal colore biondo adolescente di Micòl, Bassani scende tuttavia all'eco indugiante e un poco morbida di una frase francese, lungo la quale la leggerezza troppo libera di Debussy disperde per arie pastose e svagate le impressioni aree di un'ora sognante; e per poco, solo per poco, *la fille aux cheveux de lin* cala piano a posarsi nel ricordo, ché l'ironia remota e sorridente la trapassa e pur affettuosamente fa esalar via la suggestione facile. Ed il colore biondo ed adolescente si viene a ricostituire e a precisare sulla concretezza del nome che dà la dedica al racconto. Così, come la solidità dei pomeriggi piú ampi, che la terra consente a consegnare da sempre allo sguardo degli uomini, fa socchiudere gli occhi i quali hanno cercato e cercano. « Guardavo, cercavo, socchiudendo gli occhi al riverbero ». Sotto il muro di cinta, prima di Micòl.

Una luce meridiana la quale rallenta infatti se stessa attorno al crepuscolo

delle torri alte, quelle del castello, oppure s'allarga per la campagna veneta, ed ancora troppo vasta sembra s'avvicini finalmente a chi ama da ragazzo: essa lo può fare, addensandosi in fermi capelli vicini ed improvvisi, atti alle dita innamorate pur sullo sfondo compatto e sempre ampio di una lirica idea.

La distolta e ricreativa nota di Debussy avvisa allora del luogo elegiaco ma le cose della natura e quelle degli uomini insieme (biondo-lirico e muro-toponomastico oltre il corso Ercole I) apprendono con la realtà una poesia che vi compete. Nel limite pur duro di una precisa circoscrizione e di un tempo preciso, la *Wahrheit* s'è concessa alla *Dichtung*, la quale se n'è allora servita per svuotare la suggestione e centrare invece i termini reali di un'altra fra le obiettive operazioni artistiche. Come nel gesto vero e facile che smuove i capelli qualche cosa rimane di vasto, ed è il pomeriggio pur trascorso, così la pagina è riuscita a costituirsi per l'uomo diretto verso se stesso.

E tuttavia sarebbe, quella dell'amore individuale, una via sempre limitata gravemente da ogni impulso immediato se non venisse percorsa in avanti: spinta a considerare i fermi particolari anche negletti dell'intimità, e stimolo a variarli solamente sui toni di una solitudine immersa. Una realtà tenuta quindi entro i segni vaporosi dell'interiore emozione. E su giusti pensieri affiorati si ripresenta ancora e persiste comunque il critico termine infatti negativo di *tardoromantico*: termine emerso spesso per Bassani e la sua opera, osservati forse con la severità comunque aprioristica di una ferma concezione estetica.¹⁰⁾

Spunti esegetici comuni nel tempo presente ed invero durissimi nei giorni contemporanei, già durante i primi fra gli anni '60, ovvero lungo la tendenza generale a « liquidare i contenuti », per ripetere una frase riuscita di Giuliano Manacorda.¹¹⁾

Sergio Antonielli si soffermava fra gli altri sulla motivazione stilistica della memoria, e concludendo tacciava il romanzo di Bassani quale opera pericolosa per i tempi moderni. Persino nelle figure secondarie veniva riconosciuta un'attinenza abbastanza angusta con le macchiette famose di Fogazzaro: un realismo riuscito, per chi voglia andar a fondo nell'esempio del vicentino, ma sempre ipotecato per così dire dalla sensibilità torbida e veramente negativa dello scrittore cattolico. Un'ipoteca che in maniera definitiva pesa poi anche sulle sue stesse *macchiette*, in un certo senso pur salvate e tuttavia gravate ancora e sempre, a causa di un elemento espresso bene per ogni altro da Giulio Cattaneo, il quale afferma infatti a proposito di Fogazzaro:

I vari ingredienti caricaturali non rappresentano un antidoto all'ambiguità e all'evanescenza ma si presentano come perfettamente consoni a quell'atmosfera di provincia vecchiotta...¹²⁾

Un accostamento quindi non onorevole (relazioni di evanescenza e provincia vecchiotta anche per Bassani) e lontano segno comunque per il *Giardino dei Finzi-Contini* di un'asprezza critica contemporanea in cui il forma-

lismo, che funge da un'altra fra le basi speculative, ha preso il sopravvento sulla ricerca convinta del contenuto, e di un altro passo fra quelli ben reali nel cammino dell'uomo, una sorta infine di ontologia tecnica che qualche anno dopo ancora sarebbe esplosa anche pur troppo con voce esasperata e quindi con l'effimera violenza di ogni moda, tardando ancora una volta quel cammino in direzione della vita che le lettere hanno da schiarire e non già da ridurre ed opprimere nel grigiore dogmatico, proprio di ogni erudizione, quando si presenta essa sterile ed estremista.

Ma per quanto concerne l'elemento linguistico, Sergio Antonielli abbassava la prosa di Bassani ad una « sintassi regolare, superficie tirata a lucido, gradevole orecchiabilità: una letteratura, neanche a farlo apposta, desunta dai licei... », ¹³⁾ quando forse la risposta a tale accusa sarebbe potuta venire, circa tre mesi dopo l'articolo di Antonielli, dal medesimo Bassani, ovvero dal pensiero pur brevemente affidato per esempio al giornale « L'Express », attraverso il quale lo scrittore affermava di muoversi egli su due piani precisi, quello della logica borghese che si configura poi in quello della prosa, e l'altro, dell'intuizione poetica. ¹⁴⁾ Risulta chiara la dimensione tecnica ed espressiva: parole e frasi promosse dal vigile agire formale, e dalle sue manifestazioni necessariamente sorvegliate; eleganza piana di chi intenda sostenere una larga sobrietà distinta e difenda per se stessa un'elesta maniera che è civiltà ed è rispetto umano, i quali superano ogni facile polemica e debbono essere risparmiati da ogni giusto livore contro tutti gli altri aspetti invece deteriori ed intrinseci della borghesia. E lo stile ben si adatta ad una tale cadenza personale, parco e moderato aspetto che tuttavia conduce sino a significati fondi sull'intuizione, sulle memorie, sull'azione e sul destino dell'uomo. Ed intorno a ciò, come per la superficie quieta ed armonica d'una pianura procede bene il cammino, così viene recato al ricordo con bella spontaneità quel concetto di Goethe sopra l'intima eleganza rispettosa di sé, e sopra la leggerezza scelta, riguardo alle cose importanti che la natura ama elevare per lo sguardo allora limpido e fortunato. ¹⁵⁾ Un aspetto sí borghese, e nel muoversi e nel porgere sulla pagina silenziosa, e pure eletto quale punto d'arrivo sovra-borghese d'una civiltà ben diversa, che potrà infine edificare tuttavia anche intorno a quello stile medesimo una larga rispondenza coerente e finalmente umana: civiltà da acquisire entro un'etica materiale e generale già profilata dopo Marx, e quindi ormai da raggiungere. ¹⁶⁾

Ma rimarrà sempre una prosa definita e limitata, secondo la critica di questa estrazione, da uno stile superato, sopra tutto anteriore già al Verga e svalutato per sé, se non si considererà quella *ratio* pur borghese come piano fra gli altri indispensabili per giungere alle zone diverse dell'intuizione, del *raptus*, per rammentare il vocabolo significativo di Bassani. Zone che questo stile ha da circoscrivere, limitare, segnare e rendere distese e concrete infine; alla maniera del resto che il ritmo al contrario sincopato e nervoso, rotto, in un frammento propriamente verghiano, è stato sospeso dall'iterazione ed ha

segnato un esempio regolare e persuasivo con la voce verbale *penso*; un altro modello emblematico tra i numerosi: chiare pagine verghiane intitolate *Pas-sato!*¹⁷⁾

Qualche cosa di disperso che la natura ha affidato e rimesso anche alla memoria differente del Verga, pronta bensì adesso per la sua caratteristica della pianura riarsa e del cielo fosco di caldura, e pronta per la scansione agile che tende a dilungare con *penso* un'altra parola strana e lunga, senza simmetria scritta tre volte ad aprire e rispecchiare solo per il ricordo la dura erba bruciata: la parola *lontano*, posta nell'affinità della scarna pietra tombale che invita al sonno di un'erba eguale e di eguali ombre passate...

L'aperta persuasione di quel vocabolo, che il Verga dava qui al rumore dei carri, era ripetuta esattamente nel pensiero di Mena, dal grande romanzo dei pescatori, in attesa assorta ed in ascolto assorto anch'ella verso il rumore di qualche carro, ovvero verso voci lontane che sono propriamente silenzio, aperto all'intuizione d'ognuno ancora, del genere umano.

Una lingua sí diversa, ancorata essa alle asperità della terra e alle ruvidezze sue veritiere, oltre le quali si allontanano comunque idee allora generali che si ampliano e si raccordano ad altre divagazioni, venute invece da armoniche linee e memorie, che una voce può anche modulare dal volto adolescente e giovanile, appunto lontano ed egualmente mormorato e disperso in « un cuore segreto e immenso ».¹⁸⁾

Usando il felice termine kantiano, « la natura si esibisce » in entrambe le immagini per lo sguardo veramente libero dell'uomo, il quale si ritrovi in grado di meditare dinanzi a lei, nella leggerezza infine invitante di un paesaggio pacificato, cui sembrano tendere gli uomini e le cose piú remote insieme.

Dal contingente ed attuale rifiuto di quel naturale paesaggio pacificato, rigetto venuto nel modo duro e tangibile, voce del verismo, e nel modo sottile e suadente, voce melanconica moderna e tinta di decadenza, si sviluppa la voce autentica di una narrativa che comunque parli allora della realtà, nei suoi propri termini anche piú vasti e sí *immensi*.

E del resto, per conoscere pure altre parole critiche, lontane dal sentiero indirettamente materiale seguito invece sin qui, ed adoperate ancora esclusivamente per la forma dentro i libri, ché « si giudicano essi dalla forma e non dalla materia », come avrebbe asserito il Flora, per queste altre parole il romanzo di Bassani verrebbe addirittura preservato ed innalzato sul piano artistico, riguardo proprio al « piano di civiltà verbale cui si rilevano le sue ragioni piú persuasive ».¹⁹⁾

È nell'ambito invitante della forma che affiorano dunque due conclusioni semplicemente opposte, le quali mai potranno giungere a legittimo confronto, venendo esse da educazioni e concezioni sopra la letteratura e non già da pensieri pur diversi, riscontri ampi intorno ad un'altra esperienza umana,

che l'arte ha solo schiarito, riferito, e lievemente poi concretizzato per sempre, lungo il progredire della generale conoscenza.

Ma forse l'altra motivazione proposta da Sergio Antonielli con termini brevi in confronto a quelli stilistici, la giusta motivazione morale, permette di proseguire quale spunto verso l'indagine del romanzo con elementi ulteriori, venuti da altri critici ed ora legati in qualche modo a tracciare una via di spinta profondità, nel pensiero esteso dinanzi al presente storico più smosso.

La motivazione morale, all'interno delle pagine scritte da Bassani, risale ad una proposta critica fornita da Pier Paolo Pasolini, il quale avrebbe parlato dello scrittore e delle sue *Storie ferraresi* distinguendone pure due piani; egli ne aveva bensì cambiato l'assunto, collocando i due piani medesimi su una dimensione precisamente cronologica ed osservando nell'ante-guerra la prosa della memoria e nel dopoguerra il romanzo realistico, con argomenti « attuali » e con fatti adatti ad « una sistemazione morale, non semplicemente poetico-nostalgica ». ²⁰⁾ Un'impostazione storicistica nel senso più stretto, proprio della nota stesa da Pasolini nel 1953, ovvero circa dieci anni dopo la gestazione del *Giardino dei Finzi-Contini* che Bassani appunto fa risalire intorno al 1941: nel tempo prossimo a quella sua primissima *Città di pianura*, stampata con uno pseudonimo a Milano dalla tipografia Lucini, fitta e compatta di termini nostalgici già più espliciti, e spesso di quella forma elegiaca in cui trova infatti la giovinezza una libertà pur pericolosa ma naturale ed aperta; e nota stesa altresì dieci anni prima l'uscita del romanzo, che Gian Carlo Ferretti, autore del saggio su Bassani e favorevole alla tesi di Pasolini, non esiterà tuttavia a giudicare ancora « d'una estrema, struggente immagine elegiaca in cui si risolve ogni consapevolezza », e sopra tutto a scorgervi:

L'incapacità di Bassani (caratteristica di tutta la sua opera) a storicizzare fino in fondo i problemi individuali e di gruppo che viene affrontando dopo avergli fatto vivere le sue intime contraddizioni in un lungo irrisolto dissidio punteggiato da continue evasioni, lo porta ad una scelta velleitaria, astrattamente moralistica. ²¹⁾

L'attenzione morale e stilistica (bivalenza allora ripetuta pur diversamente da Gian Carlo Ferretti e da Sergio Antonielli insieme) trova una sua chiarificazione nella concezione ancora una volta storicistica, emergendo adesso il termine di *morale* dalla concezione rigida di Pasolini, ma trova per altro risposte contraddittorie ed egualmente chiare nel pensiero sopra la genesi dell'opera, la sua dilungata stesura e la sua pubblicazione, le quali superano e quasi fanno sfiorire quella cesura, la cesura della guerra, per cui si concretizzava la pur larga conclusione morale di Pasolini, intorno alle *Storie ferraresi*.

La motivazione morale, la quale s'è lasciata scorgere tempo addietro, non sopporta quindi un'analisi severa, defluita e ritornata entro l'area già strettamente storicistica, preservando essa per Bassani una sorta di velo statico che la nasconde con rara coerenza e continuità poetica, e che pur la fa tra-

sparire senza programma alcuno e quindi su modulazioni diverse ed indirette, com'è un amore solamente ampio, ed un amore di sempre nei riguardi delle cose e delle ore che gli uomini respirano nella loro solitudine utile; e modulazioni di consuetudini lente che solo per poco aprono la solitudine, e sono ad esempio la voce oltre il silenzio dello studio e la voce oltre il muro di un carcere, pronta ad esprimersi dall'uno all'altro.²²⁾

E questa motivazione morale, sempre assorbita, riporterebbe allora a quel limite duro già mitigato forzatamente e non ostante tutto in chi lo rileva: « poetica autentica ma sostanzialmente limitata ». ²³⁾ E bensì poetica riconosciuta capace allora di ben esercitarsi, persino dopo la rottura dell'equilibrio morale e stilistico, in una realtà ancora positiva che sfugge e che viene comunque accertata da questa scrupolosa concezione critica. Ed è un giudizio ulteriormente innalzato ed aperto come s'è visto da Giuliano Manacorda;²⁴⁾ ma spesso poi nuovamente rientrato in altre severità ancora ulteriori ed improvvise.²⁵⁾

Severità ed accettazioni laconiche ma che intervallate forse testimoniano infine l'incapacità davvero legittima di un pensiero rigorosamente e moralmente storico ancora, il quale mal si adatta a porsi per sottili e spesso aeree immagini; alla maniera che il serio sguardo severo, portato alla terra e ai suoi sommovimenti, non patisce la staccata e lievissima ironia di quell'emozione, tratta invece da nubi infinite, le quali tuttavia amano il sogno dell'uomo, e lo chiamano a regioni di cielo dov'è la memoria a far da agile e sinuosa maestra, e la vivacità piú libera da guida non vigile di una nostalgia sommessata, assorta ed infine dolorosa.

Ma per l'idea invece ampiamente storica e qui allora ampiamente morale sopra l'arte, idea che sta al reale, e rigetta comunque sempre ogni detrito di una soggettività debole e quindi non veritiera, per quest'idea piú larga può esistere bene il nucleo di obiettività precisa, cui si riferiva allora Lukàcs, in relazione egualmente al *Werther*: quel nucleo di verità che tiene il campo di fronte ad ogni altra critica e si pone al di sotto ma in plaghe vaste, là, oltre la solitudine e l'interiorità piú meditata. Essa pertiene allora ed in qualche maniera alla storia stessa, e alle istanze dinamiche che la vivono, se pure su altre espressioni piú lente, e ne certifica bene la validità, i cui codici vengono allora stabiliti con parole allusive, perifrasi vaste di ciò che si può intuire dentro qualcuno e qualcun altro e qualcun altro ancora in varie date della storia, il cui veloce correre, oltre la realtà solamente immediata, arriva sempre infine all'uomo e alle sue stesse esigenze assortite ancora.

Non il *sopra mondo*, per ripetere un termine addossato con Bassani a tutto ciò, ma il realismo piú umano, ovvero « la rappresentazione pacatamente armoniosa, eppure viva ed immediata, degli sviluppi piú importanti per lo spirito e l'anima » quale « uno dei grandi compiti che il realismo socialista dovrà risolvere », per ripetere invece Lukàcs intorno a Goethe.²⁶⁾

Là dove *Geist* va naturalmente e direttamente inteso proprio della terra,

e vicino sempre piú all'uomo, come afferma infatti con emozione Faust: « Du, Geist der Erde, bist mir naher », e *Seele*, grande, e legata tuttavia con lo spirito ancora che nega e che è intanto ricerca dialettica sempre terrena, prima di altre materie, come afferma con ultima ironia prosaica Mefistofele: « Die hohe Seele, die sich mir verpfändet », per concludere infine con Goethe stesso.²⁷⁾

Nel giusto versante profondamente ma ora largamente storicista della motivazione morale, il romanzo di Bassani rinviene quindi di nuovo il suo contenuto, atto a convalidarsi proprio nelle zone dov'è il reale che s'esprime, se pur nei termini allentati della giusta interiorità infatti moderna, e rifiutata con violenza lenta ed essenziale dall'esterno; e su questa direttiva e pur a questo proposito le parole di Pietro Citati non potrebbero, se non ripetendosi, fornire la bella natura di quelle pagine, costruite sulla verità chiara dell'obiettivo rifiuto. Vie già percorse allora in relazione alla storia e all'arte che il realismo piú fondo rende infine levigate, e buone invero per l'uomo anche se necessariamente piú lunghe.

Le vie segnate dalla pazienza non degli anni bensí dei secoli, lungo adesso la morale libertà dell'uomo in espansione verso le cose.

Ma una volta accertata la legittimità estetica, in rapporto ad un reale infine moralmente e storicamente complesso, viene a profilarsi ancora piú riposto il problema per cosí dire teoretico della motivazione morale; il problema sulla ragione di questa motivazione morale: nei termini concreti del romanzo è il problema allora della base ancora singolarmente precaria per le istanze dell'uomo, base infatti soggettiva, per cui nel passaggio all'oggettivo infine sempre obbligato, anche se infatti spesso non desiderato, si viene a perdere qualche cosa, e per sempre. Qualche cosa che è poi intrinseco del soggetto, e viene infatti respinto dall'oggetto.

Come in una qualsiasi trasformazione fisico-chimica una parte di energia viene lentamente a perdersi sotto forma di calore, secondo la legge termodinamica, cosí in occasione di una sintesi evolutiva qualche cosa va perduto « in modo definitivo, perché la sintesi attuata possa essere pagata ».²⁸⁾

In una tale maniera la natura sembra pretendere una sorta di ammenda semioscura, da chi voglia proseguire in direzione di lei e delle sue piane strade lunghe. Ma nel passaggio sopra il quale Bassani si è con altri ben soffermato, quella frazione di perdita s'è ora consolidata in qualche cosa di maggiore e tragico, che è per le pagine del romanzo il migliore colore, poesia nella realtà, senza il quale la vita risulta troppo scabra e disagiata. E pure la vita seguita obiettivamente ad andare, eguale a se stessa, in un'alternanza troppo lenta ancora per essere percepita, e pur smossa, com'è il pomeriggio d'inverno già mirabilmente chiaro, prima sempre della chiarezza successiva, aperta da un'altra stagione ancora: la ferma suggestione del soggettivo è venuta vitalmente spegnendosi con il passato ma che la parvenza di essa viene nel presente stranamente sollecitata di continuo, risospinta ancora, chiamata dalle

cose della giornata umana e diventa quindi per qualcuno via via finzione nell'oggettivo, ch  esso sul piano ad esempio di questo romanzo non sopporta altro se non una finzione, la quale per  s'inscrive e giunge infine a soffermare completamente il passaggio tra i due punti umani: finzione od anche inganno nell'oggetto che il soggettivo ricordo pu  sempre costruire e l'arte talora rischiarare.

Ed il pensiero critico, che illumina di luce minuziosa e chiara il termine di *inganno* bens  produttivo nel *Giardino dei Finzi-Contini*, si deve ad Eugenio Montale, il quale scriveva con sorridente serenit :

... convinzione che non pu  esistere arte l  dove manca un minimo di certezza sulle basi stesse della vita; la quale pu  anche essere un inganno, ma non un inganno privo d'ogni senso.²⁹⁾

Il poeta aveva indugiato prima sulla borghesia, nell'interno della quale la parola inganno assume i suoi riflessi pi  estesi. Ma dopo che la realt  lirica ha come fermato il suo avanzare, l'inganno, cui l'impulso soggettivo tende con energia nuovamente raccolta, acquisisce talora una sua certezza propria, la quale si situa bene nella prosaicit  pur spesso dura di un oggettivo pensiero man mano cos  sopravvenuto.

E qui affiora la domanda lenta e sinora riposta, la domanda per cui si estende l'arte del romanzo in nuove zone di comprensione ancora ulteriore.

La domanda attraverso la quale viene a chiedersi dove possa esistere il legame in grado di congiungere l'inganno con la certezza, ovvero dove si diffonda il terreno capace di fertilizzare sino a confondere due seminagioni diverse e far infine crescere una rilucente erba sola. Con parole diverse Montale lascia suggerita la risposta, esponendo l'agevole precisione che sta dietro ad un nome che   poi il nome gi  riconosciuto dal suo autore; il poeta parla allora di qualche cosa che   verit , anche nel fondo terreno ampio dove la fantasia s'  creata s  il suo inganno ma all'ombra di uno schiarirsi reale, schiarirsi talora di un respiro solamente, anzi di un soffio: «soffio della verit  in Mic l». Ed il semplice articolo di Montale ritrovava il suo titolo in «Vita e morte di Mic l».

E su Mic l, ancora una volta *Ewigweibliche*, ha da indugiare la meditazione di chi intenda adesso volgersi infine a se stesso, onde s'affranchi dall'oscurit  un altro fra i passi del sentiero scavato dentro il pensiero e l'esperienza.

Montale afferma essere Mic l una «donna che sa e che ha capito», ed egli si riferisce con breve accortezza ad uno dei tratti forse fondamentali di questo carattere femminile, tratto trascurato invero da molti altri critici: il suo studio e la sua tesi universitaria scelti su Emily Dickinson.

Per chiunque rammenti la scrittrice americana non   difficile reperire una sua affinit  con Mic l, la quale si dilunga e s'accresce per luoghi femminili, dove l'amore, che ama naturalmente posti giovanili di ombre e piante, av-

verte infine nell'attesa, nell'indugio e nel preludio una preminente validità, e s'arresta quindi dinanzi all'atto, e regredisce là tra i posti giovanili ancora, posti di ombre e piante, dove persino i giuochi di parole innalzano per lo scherzo femminile una leggiadria pronta a rarefare se stessa, nello spegnersi del sorriso e dopo il suono e la memoria di un'improvvisa parola estranea di invito, invito a venire, ad uscire, a progredire. Invito non ascoltato.

E risulta sempre grato al pensiero letterario ridurre all'innocua fantasia la figura di Micòl, assorta in un certo taglio di luce, anzi, in *a certain slant of light*: Emily Dickinson aveva scelto già la compagnia sua propria, e dopo di ciò aveva serrato quell'uscio verso il suo essere, e pregato, domandato e preteso di non intramettersi più in lei.³⁰⁾ Il timore che la prosa iniziale anche se ancora elevata dell'amore arrivasse a toccare ed allora a distruggere i diversi posti giovanili delle piante le imponeva domande e richieste impietose a qualcuno: « Se io sono nessuno, tu chi sei? Sei nessuno pure tu?... Altrimenti ci mettono al bando... ».³¹⁾

Il bando razziale per Micòl e gli altri del giardino, ma ciò non fa conto dinanzi a quella pazienza non di un anno ma del tempo: il rifiuto invece di accettare la prosa ed anche l'inganno e la scelta di preservarsi come Emily Dickinson, in un terso aspetto che la morte rende allora duraturo, vicino alle rondini e a giornate estive: *endless summer days*, prive infatti di tramonti, quando il pomeriggio del giuoco e delle scherzose parole ha esitato per sempre di fronte al sorriso vivace di un'età e di un pensiero rimasti inalterati e chiari.

Un sacrificio volontario, per cui rimettendosi alla morte la giovinezza femminile confida bene in essa e ne ripone sorridendo aperte immagini di sé, scorrenti per uno sfondo amico formato da liberi paesaggi diletti.

In tal maniera la definitiva salute della realtà, cessata mentre si vedeva ancora pura, esito fermo di qualche vita, si dispone in seguito ad accogliere, per il suo ricordo, animate voci diverse e confidenze via via svariate da quella fantasia di qualcuno estraneo, e prima respinto, ed ora chiamato bensì fuori a pronunciarsi e dire ed avanzare, ed allora a spingersi nel reale oggettivo dei luoghi rimasti a far ancorare la memoria; luoghi che la natura stessa provvede infine a riaprire egualmente e sempre verso quei colori, un tempo percorsi e vissuti.

Come l'immagine ormai antica di chi amò si fa talora scorgere all'improvviso e scivola lungo il risveglio per lí svanire: ne abbandona tuttavia luce sua propria, al tempo che è quello infine splendido del mattino. Fluente per lo sguardo, sorpreso ad aprirsi verso la realtà, ov'è la polvere di sole a chiedere adesso di venire a sua volta rivissuta, in una tristezza ed una felicità lontane.

La fantasia estranea, prima sempre respinta, ha in ogni caso conosciuto ormai la prosaicità del reale invece oggettivo e già si è trasformata come tendeva, avendo essa da seguire per la vita e da mutare quindi se stessa in pensiero ed osservazione, costruzione e meditazione; ed a giungere pur forzatamente

alla maturità piú concreta che è pratica quotidiana e passo anche accidentato sopra le terre piú dure. Ma come in natura l'individuo esile, reduce dalla nascita (seme vegetale allungato che ha forzato e forato la zolla anche piú densa tra le infinite, e seme animale che è uscito ed ha ferito un altro animale tra le moltitudini), come quell'individuo crescendo serba di sé i suoi primi caratteri peculiari, ed anzi li rafforza pur trasformandoli (corteccia di pino elevata per ombre di aghi, e membra solide aperte alla terra vasta e ai suoi nutrienti), così il soggettivo vagare infantile del pensiero, che ancora bene si accordava ai sogni della prima adolescenza, pur diverso, rimane in qualche maniera nell'oggettivo procedere successivo, il quale non di rado s'affiata alla fantasia primaria, e felice in qualche occasione di remote memorie persuasive.

Ma talora invece la soggettiva libertà primaria sembra voglia infatti persistere completamente nell'oggetto e ciò accade quando ancora la memoria ecco domanda ogni attenzione pur matura. Confortata in ciò da un'antica realtà dai toni spesso femminili, la quale già preparava allora esclusivamente per sé un futuro singolare, a chi assistette innamorato a quella celata ed indiretta disposizione.

Se la finzione ha trovato la certezza di un nome fra piante ed ombre vere, essa ha imparato poi a divenire memoria ordinata, la quale ha provveduto finalmente ad alleggerire bene nel colore la realtà e a rendere bene compatta nelle cose la fantasia, lasciando quindi sospeso ai fini dell'arte il passaggio tra il soggettivo e l'oggettivo: e la maggioranza dei critici giungeva infatti al nome emblematico di Proust, per quanto concerne il *Giardino dei Finzi-Contini*.

La memoria si dilunga meglio nella solitudine, e quanto questa si fa inerte ed abbandonata, tanto quella diventa amabile a procurarne tempi e a recarne immagini e minuti dilatati; al numero 44 di Rue Hamelin, Proust si poneva al suo monologo rivedendo allora giornate trascorse in quell'usuale lentezza che la vita adopera per celare i suoi bagliori di verità, e ne tentava la conoscenza, attraverso ormai la delicata e solida costruzione che il ricordo sa donare talvolta a se stesso.

Sentieri sí adesso di un *sopra mondo*, diversamente scrutati dalla critica anche in Bassani, ma un *sopra mondo* il quale trattiene infine la verità per entrambi, e non si allarga sopra di essa: la verità snidata in luoghi pur strani, approntati da qualcuno che li abitò già, e ne percorse qualche colore, e presentò al futuro una loro essenza. Al futuro proprio di chi doveva infatti scrivere.

Paesaggi di pensiero, la cui contemplazione non è concessa se non un attimo, secondo Proust,³²⁾ ma che rimangono allora soffermati per parole scelte a parlarne e per luoghi ormai ordinati a svelare un nucleo loro formatosi dal tempo, il tempo disposto quindi a farsi infine con loro ritrovare. Esso si fa ritrovare talvolta intorno ad una figura giovanissima di donna,³³⁾ e talvolta

si distende per la ferma signorilità di una famiglia innalzata allo sguardo di chi vide luce in ampi locali antichi e ascoltò voci lievi in giornate di felicità ove l'aristocrazia e lo stile celebravano fra gli altri un amore stranamente promesso da un destino generoso all'improvviso verso il giovane estraneo: al mio ricordo un scivolare di capelli per viali taciturni di foglie quiete: e per altri: famiglia aperta a toni d'amore non sperato: i Guermentes esseri superiori nei luoghi loro di luce e i Finzi-Contini.

Ma è la struttura medesima della memoria che non può innalzarsi lontana dalla morte: senza la morte che aveva arrestato la realtà sopraggiungente, questa struttura non si trova in grado di concepirsi. Ed il pensiero della morte s'insedia quindi a pretendere quel suo compenso, e come asserisce Proust, aderisce propriamente al cervello, prima invece lasciato sin troppo libero di vagare.³⁴⁾

E da ciò il pensiero s'accorge d'aver prima fertilizzato figure e posti e « qualcosa di ben altro, di più lungo, rivolto a ben più d'una persona. Lungo a scriversi ». ³⁵⁾ Già: *Long à écrire*.

Come se i luoghi preservati per qualcuno che ci scrive si aprissero e si aprissero sempre più sino a far vacillare ormai il pensiero il quale avverte infine una dimensione immane che non sapeva di possedere.³⁶⁾

L'operazione della memoria artistica non può procedere oltre: è il suo massimo.

Improvvisamente incerto, non sapevo più dove andare, dove dirgermi.
— Che fare? —, dicevo intanto a mezza voce, perplesso. — Che fare? ³⁷⁾

Scrive Bassani al termine del romanzo; là nel giardino ormai infatti notturno, pronto ormai esso stesso a frantumare l'equilibrio sempre precario e che d'allora in poi si sarebbe protratto eccessivamente per la memoria futura: l'equilibrio che i luoghi avrebbero avuto da sostenere ma che la realtà ulteriore non sarebbe stata più capace di tollerare, permettere, consentire, e quindi ha avuto poi da distruggere.

Un indugio sin troppo tardato, per uno sguardo pur ultimo su qualche cosa ormai di diverso che potrà anche nuocere alla stessa memoria e a ciò che di suo un attimo prima ancora si svelava nitido: « e nel finale si guasta », afferma infatti Geno Pampaloni, dopo aver trovato per tanto nel romanzo:

un'iniziale disposizione tematica, intuizione che il passato ritrova la sua verità tra memoria e presagio, preludio stragente all'eternità.³⁸⁾

Ma nel tempo in cui la memoria sembra onorare la realtà, ed essa si apre e pur troppo si diffonde ben oltre quella finzione nell'oggettivo, ecco che l'irrazionalismo del soggettivo punto giovanile precedente s'espande con pericolosa forza ritrovata, e copre e allontana la necessaria razionalità di un cammino successivo: e l'elegia adesso s'accompagna anche più volentieri,

quasi preferisse questo vacillante passo ulteriore, che s'avvolge sopra il terreno umido d'ombre e pronto all'oscurità, a sua volta figlia di una morte non più umile e taciturna ma tronfia adesso di sé, e scettica e sarcastica in rapporto alla vita. Intorno ad una tale concezione infine febbrile ed ebbra dell'elegia, si fa ripetere a modo si direbbe d'avvertimento il ritornello emerso nel saggio celebre di Poe: *The Philosophy of Composition*.³⁹⁾ Ritornello di un'elegia infine diversa e germogliata quasi meglio in una sua pura oscurità piena. E Poe girava quasi sorridendo tragicamente intorno al termine riassuntivo di *Nevermore*, ed intorno alla sua melanconia, intorno ad una *circostrizione di spazio* cara all'elegia di sempre (circostrizione di camera e poi anche altrove giardino e città), ed ancora intorno alla bellezza e alla morte, chiuse nel finale e disperato tetrametro cataletto, là in *The Raven*.

Il respiro infine troppo libero per i sentieri della memoria anche delirante non può arrivare ad alcun luogo se non alla morte ormai definitiva, e a rifletterne nulla se non un'anima incapace di levarsi infatti da un'ombra duratura, dispersa per terra.⁴⁰⁾

Il luogo ripido della memoria, quasi offensiva ormai in rapporto alla realtà, ha recato infine altrove il pensiero scaturito dall'elegia di Bassani, pur spiegando adesso la severità critica generale ai danni dell'elegia medesima, e giustificandola attraverso la considerazione di un giusto pericolo: ma andando a fondo, per esempio, della proposta avanzata da Emilio Cecchi, a proposito dello scrittore, e ripetuta da Marco Forti,⁴¹⁾ si viene a determinare, a ripetere e concludere un'arte elegiaca ma temperata dall'equilibrio più raro dell'intelligenza. Cecchi si riferiva, insieme dunque con Forti, ad Henry James, quello dei racconti, ma forse anche quello che precede la sua fase ultima di un'obiettività penetrante, capace cioè di intendere cose ad essa estranee, e relativamente a Bassani scriveva appunto:

La prosa riesce a disarticolarsi, snodarsi, a perdere ogni letterarietà, in modo da seguire le minime increspature della vita morale e del sentimento.⁴²⁾

Già, a perdere ogni letterarietà, e a proseguire invece a vedere cosa si muova dietro un certo rifiuto borghese dell'amore, e più in giù, nella finzione nell'allora femminile necessità di incorotta purezza pur pagata con la morte, e più in giù, nei posti di luce pomeridiana, posti fermi e ben fermi in ogni presente,⁴³⁾ ed altrove ancora, dove però la memoria ha saputo rispettare ancora il reale, e dalla natura ha preso allora colori, quella natura che secondo infine Goethe, *dopo* l'elegia del distacco e del dolore, di nuovo può offrire l'emozione diversa e migliore fra quelle degli uomini:

Und so das Herz erleichtert merkt behende,
Dass es noch lebt und schlägt und möchte schlagen.⁴⁴⁾

Goethe aveva posticipato tali versi a quelli della sua *Elegie* famosa e disperata, distacco da Marienbad e distacco dall'ultimo e definitivo rapporto

d'amore: versi pur scritti un mese prima di quelli dolorosi, ovvero di quelli intorno al commiato infine decisivo da qualche cosa di giovane, teso dalla bellezza, e versi posti invece da lui a concludere nella serena e virile attività piú continua.

Posticipazione ad opera infatti di un *materialista spontaneo*, come bene definisce Goethe Lukács;⁴⁵⁾ ma dov'è proprio *spontaneo* a far giungere comunque lontano il materialismo finalmente libero là, per la pratica piú limpida dell'uomo.

ERNESTO GUIDORIZZI

NOTA BIBLIOGRAFICA

Le presenti indicazioni, sopra la critica dedicata a Giorgio Bassani, rimangono ancora una volta, e nella maniera piú evidente, entro il limite di quella « provvisoria delineazione storica », cui si riferiva già G. VARANINI, nel suo *Bassani*, Firenze, Il Castoro, La Nuova Italia, 1970: tali indicazioni vengono comunque concentrate sul *Giardino dei Finzi-Contini*, ed in quest'area precisa si ampliano a voci non citate dalla rassegna generale e pur nutrita sull'autore, curata dallo stesso Varanini. A quella rassegna esse stesse rimandano per le altre opere dello scrittore.

Febbraio 1962

« La Stampa », 15-2-1962; « Avanti », 23-2-1962; « La Voce Repubblicana », 23-2-1962; « Il Punto », 24-2-1962; « La Settimana Incom », 25-2-1962; « Corriere della Sera », 28-2-1962; « Oggi », 22-2-1962; « Paese Sera », 23-2-1962; « Il Giorno », 21-2-1962.

Marzo 1962

« Il Mondo », 20-3-1962; « Epoca », 4-3-1962; « Unione Sarda », 8-3-1962; « La Fiera Letteraria », 11-3-1962; « L'Espresso », 11-3-1962; « Rassegna della Cultura e Vita scolastica », 31-3-1962; « Vie Nuove », 1-3-1962; « Mondo Nuovo », 11-3-1962; « Tempo », 10-3-1962.

Aprile 1962

« La Nazione », 1-4-1962; « L'Approdo Letterario », 4-4-1962; « Il Giornale del Mattino », 12-4-1962; « Tempo » (ill.), 31-4-1962; « Il Volto », 4/1962; « Il Contemporaneo », 4/1962; « Comunità », marzo-aprile 1962 (nel saggio denso e teso F. Fortini restituisce alla suggestione delle cose una voce poetica aperta: « Quando mai si sono sentiti così profondi gli spazi, estivi ed invernali, meridiani o notturni, di una nostra città... » Ne rileva una giustissima concretezza gerarchica: « Bassani ama le cose e non le persone le immagini e non i rapporti ». E propone una differenza con il « moto elicoidale di Proust » cui vogliono anche di lontano riferirsi i campioni di prosa proustiana prescelti nel saggio presente); « Il Popolo », 3-4-1962.

Maggio 1962

« Letture »; « Belfagor »; « Il Ponte ».

Giugno 1962

« Il ragguaglio librario »; « Mondo operaio »; « Humanitas »; « Unità ».
« Convivium », 1962, 3; « La Rassegna di Israel », 1962, 8; id. 1962, 7; « Aut Aut », luglio 1962 (M. FORTI, situa qui il Bassani de *Il giardino dei Finzi-Contini* tra il Cassola di *Un cuore arido* ed il Tobino de *Il Clandestino*: tre romanzi « nella tradizione »). Sui rapporti con Cassola, Bassani stesso già si è pronunciato in modo lapidario, cfr. VARANINI, *op. cit.*, p. 14; sui rapporti con il Tobino de *Il Clandestino* la comune angolazione borghese e l'eleganza prosaica fatta di armonica semplicità (cfr. il presente saggio), lasciano forse aperto un piano sentiero critico che invita ad attenzioni ulteriori. Il critico si sofferma con positive osservazioni sul pomeriggio di sole in cui appare Micòl, suggerendo in tal modo l'importanza di quella pagina. « L'Express », 23-8-1962; « Il Piccolo », 16-9-1962; « Nuova

Corrente », 7-9-1962; « Letteratura », nov.-dic. 1962; « Il Borghese », 13-9-1963; « Critique », ott. 1963; *Dizionario enciclopédico italiano*, 1963, appendice voce Bassani; « L'Express », 19-3-1964.

G. PAMPALONI, in *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Garzanti 1969, IX, pp. 841-46 (Saggio particolarmente rammentato dal Varanini); F. FLORA, in *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Mondadori, 1966, V, p. 764; G.C. FERRETTI, *Bassani e Cassola tra idillio e storia*, in *Letteratura e ideologia*, Roma, Editori Riuniti, 1964, pp. 17-61; G. LUTI, *Cinquant'anni di narrativa*, in *Narrativa italiana dell'otto e novecento*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 294-96, 343-45; I. BALDELLI, *Varianti di prosatori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 50-67; G. BÀRBERI-SQUAROTTI, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli 1965, pp. 164-67; G. PULLINI, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Padova, Marsilio, 1965, pp. 177-79, 183-92; B. MALONEY, *Tematica e tecnica nei romanzi di G. Bassani*, « Convivium », 1966, n. 6; *Dizionario enciclopédico della letteratura italiana*: voce Bassani, Bari, Laterza; Unedi, 1966, I, s.v.; R. BERTACCHINI, *Appunti sul semitismo di Bassani*, in *Figure e problemi di narrativa contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1966; G. MANACORDA, *Bassani e Cassola in Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1967, pp. 306-10; V. VOLPINI, *Prosa e narrativa dei contemporanei dalla « Voce » all'« Avanguardia »*, Roma, Studium, 1967, pp. 193-96; E. SICILIANO, *L'anima contro la storia*, in *Autobiografia letteraria*, Milano, Garzanti, 1970, pp. 98-135.

Nelle interviste recate poi da G. VARANINI (cit.), emerge ancora il senso veramente laico di Bassani, anche a proposito di certo dogmatismo marxista, ed a proposito del suo richiamo esplicito e ricorrente al suo maestro, Benedetto Croce: un contatto ed una parentela suggeriti bene dallo scrittore, ed un'ipotesi di lavoro del tutto interessante, anche intorno allo stile espressivo dei due autori.

Sul problema dell'elegia contemporanea, cfr. S. BATTAGLIA, *Il realismo elegiaco di Cassola*, in « Le ragioni narrative », settembre 1960.

Circa la sciagurata polemica sul film girato da De Sica, è sufficiente citare un unico intervento resentito di Bassani, essendo il resto estraneo a questo contesto: « L'Espresso », 6-12-1970.

¹⁾ G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea, 1940-65*, Roma, Editori Riuniti, 1967, pp. 308-9.

²⁾ G. PETRONIO, *Guida al Novecento Letterario Italiano*, Palermo, Palumbo, 1970, p. 124.

³⁾ A. GRAMSCI, *Passato e Presente*, Torino, Einaudi, 1954, vol. VII, *Opere*.

⁴⁾ G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970, p. 113.

⁵⁾ HEGEL, *Estetica*, III, Sez. III, Cap. III, C, I, a.

⁶⁾ G. LUKÁCS, *Goethe ed il suo tempo*, Milano, Mondadori, 1949.

⁷⁾ *Cit.*, p. 53.

⁸⁾ *Cit.*, p. 54.

⁹⁾ P. CITATI, « Il Giorno », 21 febb. 1962.

¹⁰⁾ Cfr. ad es. S. ANTONELLI, « Belfagor », maggio 1962.

¹¹⁾ *Op. cit.*, p. XI.

¹²⁾ C. CATTANEO, *Prosatori e critici dalla Scapigliatura al Verismo*, in *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Garzanti, 1969, VIII, p. 421.

¹³⁾ *Op. cit.*

¹⁴⁾ « L'Express », 23 agosto 1962.

¹⁵⁾ GOETHE, *Anni di noviziato di Guglielmo Meister*, ed. it. *Opere*, Firenze, Sansoni, 1954, III, p. 588 e sgg.

¹⁶⁾ A. BANFI, *Filosofia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 230: « L'uomo che ha trasformato il lavoro da condanna in opera creatrice del proprio mondo e di se stesso, della sua stessa collettività sociale, l'uomo che s'è sciolto dall'alienazione di sé, attraverso il processo storico di fatica e di lotta, traduce in atto la libera pienezza della propria vita, compie non più costretto e mutilato, la sua piena fioritura. La sua legge è veramente questa pienezza della sua vita in un ordine d'armonia esuberante di ricchezza umana. Il mito poetico geothiano trova nella realtà etica del comunismo la sua realtà ».

¹⁷⁾ G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1948, II, *Passato!*, pp. 323-25.

¹⁸⁾ Ripeto i due suggestivi e coraggiosi aggettivi detti da Bassani, sempre a proposito dei due piani artistici. (Cfr. G.C. FERRETTI, *Letteratura ed Ideologia*, Roma, Editori Riuniti, 1964, p. 64).

¹⁹⁾ F. FLORA, *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Mondadori, 1966, V, p. 764.

²⁰⁾ Cfr. G.C. FERRETTI, cit., p. 37.

²¹⁾ *Op. cit.*, p. 59 e p. 57.

²²⁾ Scelgo i due esempi del romanzo presentati fra gli altri da G. C. FERRETTI (*op. cit.*, p. 54), in cui, secondo il critico, sono infatti « il sogno » e i « dolci ricordi » a prevalere nuovamente.

²³⁾ G. C. FERRETTI, *cit.*, p. 60.

- ²⁴⁾ *Cit.*
- ²⁵⁾ Cfr. ancora G. C. FERRETTI, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968, p. 28 n.
- ²⁶⁾ *op. cit.*, p. 83 (*Gli anni di noviziato di Guglielmo Meister*).
- ²⁷⁾ GOETHE, *Faust*, I 461 e II 11830.
- ²⁸⁾ Scelgo la frase stimolante di Teilhard de Chardin circa questo fenomeno generale: TEILHARD DE CHARDIN, *Il fenomeno umano*, Milano, il Saggiatore, 1968, p. 56.
- ²⁹⁾ E. MONTALE, « Corriere della Sera », 28 febbraio, 1962.
- ³⁰⁾ *The Soul selects*: The soul selects her own society / Then shuts the door; / On her divine majority / Obtrude no more... (Questa citazione e la seguente a nota 31 sono da: E. DICKINSON, *Selected Poems*, New York, Random House: The Modern Library).
- ³¹⁾ *I'm nobody*: I'm nobody! Who are you? / Are you nobody too? / Then there's a pair of us — don't tell! / They'd banish us, you know...
- ³²⁾ « L'esprit a ses paysages dont la contemplation ne lui est laissée qu'un temps. » M. PROUST, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927, p. 243. (VIII, *A la recherche du temps perdu*).
- ³³⁾ « ... je fus étonné de voir à côté d'elle une jeune fille d'environ seize ans, dont la taille élevée mesurait cette distance que je n'avais pas voulu voir. » (*Op. cit.*, p. 328.)
- ³⁴⁾ « Cette idée de la mort s'installe définitivement en moi comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais. Mais après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhérait à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement, que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort et même si je m'occupais de rien et restais dans un repos complet, l'idée de la mort me tenait compagnie aussi incessante que l'idée du moi. » *Op. cit.*, pp. 253-54.
- ³⁵⁾ *Op. cit.*, p. 254.
- ³⁶⁾ « ... si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne savais pas avoir. J'avais le vertige de voir... » *Op. cit.*, p. 260.
- ³⁷⁾ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1970, p. 285.
- ³⁸⁾ G. PAMPALONI, *La nuova letteratura*, da *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Garzanti, 1969, IX, p. 845.
- ³⁹⁾ Apparso nell'aprile del 1846 in « Graham's Magazine », in it. *Poe. Tutti i racconti e le poesie*, Firenze, Casini, 1953, pp. 1067-80.
- ⁴⁰⁾ And my soul from out that shadow that lies floating in the floor Shall be lifted — nevermore! (*The Raven*).
- ⁴¹⁾ M. FORTI, « Corriere della Sera », 11 dicembre 1963.
- ⁴²⁾ E. CECCHI, *Libri nuovi ed usati*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958, p. 157. (A proposito di una fra le *Storie ferraresi*.)
- ⁴³⁾ « Nel romanzo, Micòl simboleggia la Vita, e per questo muore, sceglie di morire; Giorgio, l'Arte: e per questo vive, sceglie di sopravvivere e, quindi, di scrivere. » G. BASSANI, « L'Espresso », 6 dicembre 1970. « ... mentre la poesia non progredisce, e sempre uguale a sé stessa. » G. BASSANI, « Panorama », 18 settembre 1969.
- ⁴⁴⁾ « E subito il cuore s'accorge alleggerito che di nuovo vive e batte e vuole battere. »
- ⁴⁵⁾ G. LUKÁCS, *Prolegomeni ad un'estetica marxista*, Roma, Editori Riuniti, 1957, p. 142.

MELVILLE, BELLOW AND THE INNOCENCE OF MAN

In the taxonomy of American letters the tendency has been to associate Saul Bellow with a school of urban narrative including figures like Herbert Gold, Philip Roth, and Bernard Malamud, a kind of « ethnic regionalism » set in an identifiable social milieu and dealing primarily with certain urban forms of restlessness and alienation. For Keith Michael Opdahl, to cite a typical critic, the chief technical contribution of Bellow is his adaptation of the novel of manners to the purposes of proletarian fiction, and « the most pervasive influence on his work » is his Jewish heritage.¹⁾ Certainly on first examination Bellow's peroccupation with the manners of an urban Jewish subculture is his most obvious characteristic. The difficulty with this view of his work—apart from the fact that such conventional systems of classification never apply to any given work of originality very well—is that it fails to account in a satisfactory way for *Henderson the Rain King*, which takes place largely in Africa and whose protagonist is an eccentric Anglo-Saxon millionaire. Irving Malin, a specialist on the theme of Jews in American society, is somewhat troubled by this failure of *Henderson* to reiterate the ethnic theme, and yet contrives to fit the novel into the framework as best he can: « In the wilds of Africa he (as his hero) feels no longer trapped in assuming an historical or cultural role; he expands his Jewishness until it reminds us of Malamud's remark: « All men are Jews ». Is such a remark an escape from—or a confrontation of—his heritage? »²⁾ In other words Bellow's *omission* of the Jewish theme is itself significant, so much so that in a sense it constitutes the theme of the novel.

This view of *Henderson*, in which it is seen as a diversion or deflection in the main stream of Bellow's development, rests on a rather superficial view of what Bellow's novels are « about »; that is on the assumption that *The Adventures of Augie March* and *Herzog* are « about » American Jewishness, and *Henderson* is « about » Africa. The difficulty very largely disappears if a distinction is made between two ways of regarding Bellow's fiction: technically and superficially as « realism », or novel of manners, and more fundamentally as framework of symbolic statement. In a like manner *Moby-Dick* was tra-

ditionally regarded on its surface content as a kind of fishing-story until, in the Nineteen-Thirties, modern psychoanalytic and symbolic criticism was brought to bear on it. As a matter of fact Bellow himself, in an essay entitled « Deep Readers of the World, Beware! » and published about the same time as *Henderson*, attacks symbols and symbol-hunters, satirizing the Deep Reader as one who « falls wildly on any particle of philosophy or religion and blows it up bigger than the Graf Zeppelin ». ³⁾ After this warning any critic who sets out to find symbols in *Henderson* ought to tread carefully and be sure of his ground.

An antecedent question to any such interpretation of *Henderson* is whether it is important and central in Bellow's work or merely diversionary; in other words, whether it bears any fundamental relation to the rest of Bellow's fiction, all of which is about Jewish characters in urban settings. Yet to go even slightly below the surface of *Augie March*, *Herzog*, and the other « urban » novels is to find a pervasive theme that has very little to do with ethnic setting, although it is very possibly connected to the Jewish intellectual heritage and to Jewish alienation. The Bellow protagonist is in quest of something, and neither the novels themselves nor the critics are able to identify the object of this quest very clearly. There is an odd irrelevance about the settings in the urban novels; the city is a horror of asphalt and garbage and yet one the protagonists accept quite naturally, seeing no connection between it and their nervous and irritate impulses to violence, their lurking premonition of death. In spite of his urbanity the Bellow hero is curiously impotent before the gadgetry of civilization, baffled by flat tires and bumperjacks, exasperated by furnaces, harried by dripping faucets and stopped toilets. When such things break he typically abandons them, as Augie March abandons his car on a road in Mexico. His very vitality is anti-mechanical and in a sense anti-modern. There is a quality of Renaissance man in him; Elizabethan pre-industrial, conscious—when he is Jewish—of the Talmudic tradition of scholarship, skeptical of progress and bourgeois « comfort ». « For a big-city Jew », the author comments of *Herzog*, « he was peculiarly devoted to country life ». ⁴⁾ Augie March's dream is to establish an « academy and foster home » for orphans somewhere in the country. « What I had in mind was this private green place like one of those Walden or Innisfree wattle jobs under the kind sun, surrounded by velvet woods and bright gardens and Elysium lawns sown with Lincoln Park grass seed. ⁵⁾ This dream of Elysium, this « private green place... under the kind sun » recurs throughout his fiction. It is not a place of solitude, a Crusoe's island. The protagonist imagines it as peopled. He imagines its people as different from the « real » and urban characters of the novels in their pre-Edenic serenity, their innocence, and it is this innocence the protagonist hopes to share. This is the Grail that Bellow's heroes are in quest of.

The pastoral impulse is a familiar one in the civilized consciousness, and

in the history of literature. In American letters it assumes specialized forms. The whole motive and urge that directed men to America is involved with the myth of Arcadia, of man in a state of nature fulfilling his needs in harmony with natural law. America for the romantic consciousness is the sylvan primeval of Chateaubriand's *Atala*, of Cooper's noble savages; yes the savagery, the seeking mind discovers, lies under the nobility and is more fundamental and deeply rooted. The idyll of rafting on the river in *Tom Sawyer* turns into the horror of drowned bodies and the terror of Injun Joe in the cave. The ambivalence can be found in European statements influenced by American literature, for example Pavese's *La luna e i falò*. In classic American literature one of its clearest and most symmetrical expressions is Melville's *Typee*.

This early, tentative, and semi-autobiographical narrative (Melville visited the Marquesas in 1842, and the book itself dates from 1846) is revelatory of a number of tendencies in the American literature of primitivism: first of all its thoroughly bookish origins. Melville's own escape to sea was to some degree an intellectual stance; it was influenced by his reading and in the case of his second voyage on the *Acushnet* in 1841, by the legendry of an idyllic Polynesia nourished not only by written accounts but by tales of returned whalers and other adventurers, some of them his own relatives.⁶⁾ Newton Arvin describes Melville's vision of the Marquesas, before the *Acushnet* voyage, as « a frank and astonishingly free celebration of the Polynesian Eros, an unashamed and sometimes orgiastic sexuality. It was the happy and harmless sensualism of a culture that had not yet undergone the penalties or enjoyed the rewards of social complexity or psychological maturity »:⁷⁾ in short a thoroughly romantic picture, that of a reader and dreamer in search of an archetypal experience. Although *Typee* purports to be the record of a personal visit to the Marquesas, it is based in good part on reading, and Melville even cites two of his sources: Porter's *Journal of the Cruise of the U.S. Frigate 'Essex' in the Pacific, during the late War* (1815) and Stewart's *A Visit to the South Seas* (1831).⁸⁾ Tom, the narrator, is a rather bookish nascent Ishmael, given to « philosophical reflections »⁹⁾ and conscious of his separateness among the crude seamen aboard the *Dolly*. His companion Toby, « like myself, had evidently moved in a different sphere of life ».¹⁰⁾ They flee from the ship, ostensibly, because of the intolerable conditions in the forecabin. But in their deeper motives is the image of a Polynesia that even in Melville's time had become archetypal in the American consciousness, « sunny valleys planted with bread-fruit trees », « lovely houris », « strangely jumbled anticipations » of sensuality and indolence in the tropic sun.¹¹⁾

It is true that even before Tom and Toby leave their ship this vision is somewhat ambivalent, involving premonitions of a darker and forbidding side of primitive nature. Yet the impulse that lures the narrator in his quest toward the island is the dream of the Fortunate Isles, peoples with Rousseauistic savages living in blissful harmony with nature. For D.H. Lawrence,

an unusual and original commentator on this book, the passage of the narrator down the steep gorge into the valley of Typee has unmistakable sexual implication: « he slides and struggles as we struggle in a dream, or in the act of birth, to emerge in the green Eden of the Golden Age, the valley of the cannibal savages. »¹²⁾ The maiden Fayway, Tom's protectress and gentle companion, is the prototype of all the subsequent South Sea damsels in literature, down to the cinema and the Hawaiian fantasies of songwriters. Tom fears that in their innocence these Nature's Noblemen are terribly vulnerable to the corruption of civilization: « they rush down to the beach in crowds, and with open arms stand ready to embrace the strangers. Fatal embrace! They fold to their embrace the vipers whose sting is destined to poison all their joys... »¹³⁾ The specific reference here is to venereal disease; sex underlies Melville's whole framework of attitude toward Typee, although it is seldom referred to specifically. Tom concedes that the material lot of the Typees might be improved by certain of the products of civilization; iron nails, for instance, or cooking-vessels. But he himself, a bookish intellectual more than a resourceful Yankee, is conscious of his total ineptitude in the gadgetry of civilization. His only contribution is to teach them to make a toy, a popgun of bamboo similar to those made by boys in America. They soon learn to fashion this themselves, until the island pathways resound with a popping in every direction. « During this dangerous state of affairs, I was half afraid that, like the man and his brazen bull, I should fall a victim to my own ingenuity. Like everything else, however, the excitement gradually wore away, though every after occasional pop-guns might be heard at all hours of the day. »¹⁴⁾

The Typees do not lack for weapons. Neither are they innocent of warfare, nor are they uncertain what to do with their enemies after they have killed them. Yet the great discovery of the narrative is not that of cannibalism or « heathenish rites; » Tom was aware of these before he fled ashore from his ship, and defends them by contrast to the larger and more barbarous atrocities of civilization: wars, inhuman executions, and « death-dealing engines. »¹⁵⁾ Tom's main discovery is instead the discovery of modern anthropology: that primitive cultures are not « free » or unconstrained but instead hedged about with prohibitions and taboos far more complicated than those of civilization. The conceptual pivot of the book is not the conventional horror at the sight of shrunken heads but the chapter on taboo. Women are not allowed in canoes; it is forbidden to hand anything to someone over the head of another person. Men must not witness women making tapa of a certain kind. The taboos are pointless and *sui generis*; their reason for existence, at least as far as Melville and his narrator are able to discern, is simply their existence. Lust (of which there is little in the book), savage warfare, and even cannibalism might be condoned as organically logical, even « innocent » in their candor and lack of self-consciousness. But

these prohibitions, stifling any personal or impulsive action, resemble too closely the inhibitory thickets of puritanism. What Tom had sought was his own innocence in the innocence of savages. But in the act of escape, in the English whaleboat, he finds himself driving a boat-hook into the flesh of his savage friend. « Even at the moment I felt horror at the act I was about to commit; but it was no time for pity or compunction and with a true aim, and exerting all my strength, I dashed the boat-hook at him. It struck him just below the throat, and forced him downward. I had no time to repeat my blow, but I saw him rise to the surface in the wake of the boat, and never shall I forget the ferocious expression of his countenance. »¹⁶⁾

So ends Tom's quest, although not Melville's, which continues in *Omoo* and his more mature work through *Moby-Dick*. Innocence and primitivism are minor themes in his later fiction, but they are invariably present; the character of Queequeg is an example. The intellectual, sensing himself homeless between a sterile industrialism on one hand and the complex rigidity of primitivism on the other, continues to yearn for the quite personal restoration of an innocence he senses somewhere in himself. Whatever its deeper biological origins, it is a dream he finds in books, and he pursues it through the writing of book. Hemingway's Jake Barnes in the idyllic fishing country of the Spanish mountains feels « clean » and « good », Salinger's Holden Caulfield searches for purity in a city covered with obscene graffiti. Bellow's Private Green Place is one his heroes never enter; or if they do, like Augie March in Mexico, they find it spurious and complicated, a hollow reflection of civilization. *Henderson the Rain King* is structurally a *Bildungsroman* in reverse, the account of a voyage from experience to innocence. Its motive—in Biblical terminology, which is by no means foreign to the intent of the novel—is a search for the pre-Edenic, a flight from original sin. In body Henderson is larger and more powerful than life, and his fleshly frailties are correspondingly more evident. He is a hungry animal. In spite of his efforts to refine himself, to learn the violin, to be affectionate with his wife and kind to little children, he rampages bearlike through the novel destroying things with the very violence of his appetites. « With the bulk of a football player and the color of a gypsy swearing and crying out and showing my head—no wonder people got out of my way. »¹⁷⁾ He is blasphemous, adulterer, even murderer; his violent temper indirectly causes the death of the family cook. This animality is ancestral or deeper than ancestral, it is teleological. As a character he derives organically out of the rest of Bellow's fiction, yet there is nothing like him in the other novels, beginning with the fact that he is Bellow's only non-Jewish hero. He is a millionaire, an Ivy-League graduate, and out of sheer perversity he takes up the profession of pigfarming. Yet the company of these intelligent and hungry animals, whatever analogy they bear to his own condition, does not satisfy him. Something inside him

continues to cry «*I want, I want.*» It is this voice that sets his quest in motion, although at first he is not very clear what he is looking for.

He decides to accompany a friend on a photographic expedition to Africa, and the main body of the novel deals with his journey which is at the same time a seeking. Not only is this setting an abandonment of the urban-ethnic material that dominates all Bellow's novels before and after *Henderson*, but, since the Africa of the novel is a fantastic one, it also represents a clean break with realism. «Geographically speaking,» Henderson confesses, «I didn't have the remotest idea where we were, and I didn't care too much.»¹⁸⁾ Bellow had not visited Africa when he wrote the novel. The setting is not realistic but neither is it precisely «literary;» it is mythic-parodistic. It came from rearranged and «suitably faded» memories of his graduate studies in anthropology, a number of years earlier, treated with a Rabelaisian humor, or self-irony, over the very triteness of the stereotypes. It is this parodistic element in the Africa of *Henderson*, the measure of auto-criticism in the author, that distinguishes it from Melville's romantic and subjective fascination with the South Seas. Henderson the character shares this humorous view of the setting. Why then is he drawn to it?

Whatever it is that he has come seeking, it is not nature or the state of nature. The image of a purely animal life is an octopus he remembers seeing in an aquarium in Banyuls: blanch and speckled, the eyes cold, the head soft, with «a cosmic coldness in which I felt I was dying.»¹⁹⁾ In short the natural state is mortality. «“Why the hell do you think I'm out here, anyway?” he asks his African guide and chauffeur.» «“I don't know, sah.” “I wouldn't agree to the death of my soul.” “Me Methdous, sah.”» This answer is at once too complex and too simple for Henderson; it represents a cultural stage that lies irretrievably behind him. «Please don't try to convert me,» he tells Romilayu, «I'm in trouble enough as it is.»²⁰⁾ Mortal and conscious of his mortality, Henderson for all his vitality is deeply anguished. As he learns from various Africans in the novel, he has *grun-tu-molani*, the enthusiastic will to live, and he is also an Avoider. If he rages and breaks things it is because he knows that he too will be broken and annihilated by the quite impersonal rage of the universe. It is this knowledge he has heretofore half-consciously avoided, and now half-consciously seeks to confront through the African experience.

Leaving behind his friend Charlie and accompanied only by Romilayu, he sets out for the most remote part of the continent. Coming to the village of a people called the Arnewi he tries to impress them by setting fire to a bush with his cigarette lighter. This piece of theological humor is not a success. The flaming of the bush is almost invisible in the sunlight. «It roared; it made a brilliant manifestation; it stretched to its limits and became extinct in the sand. I was left holding the lighter with the wick coming out of my fist like a slender white whisker.»²¹⁾ In a competition with God,

he finds, the opponent has an overwhelming advantage in resources. « Let me throw away my gun and my helmet and the lighter and all this stuff and maybe I can get rid of my fierceness too and live out there on worms. On locusts. Until all the bad is burned out of me. »²²⁾ The bush-burning has been an attempt to achieve Godhood with the aid of a tool of industrialism. Now he knows that he is, at best, an Old Testament prophet chastized by God but in some way especially chosen.

Before he is done with the Arnewi he gives technology one more try. Finding that they are afflicted with a plague of frogs in their cistern, and are prevented by a taboo from taking measures against it, he sets about helping them out of a sense of brotherhood. (« Between human beings, » he reflects in a Dostoevskian vein, « there are only two alternatives, either brotherhood or crime. »)²³⁾ The bomb he makes out of gunpowder and a flashlight case is about as effectual as the bamboo proppungs in *Typee*, although more destructive. The cistern is destroyed, the frogs « charged into me like so many prunes and fell into my pants, »²⁴⁾ and the Arnewis' supply of water sinks into the sand. This is Henderson's last demonstration of his mechanical ineptitude, equivalent to that of Bellow's other heroes and of Melville's Tom.

He still has his huntings-rifle—one of the parodistic Hemingwayesque props of the novel—but soon even this is taken from him. Fleeing from the Arnewi, or rather voluntarily removing his unlucky presence from their destiny, he arrives at the village of another tribe, the Wariri. Here the rifle is confiscated, and he and Romilayu are made prisoners, threatened vaguely, and forced to sleep in a hut with an unidentified corpse. Although Henderson does not realize it, Dahfu the king of the Wariri, has already embarked on the course of therapy that will save him. In turn he, Henderson, is persuaded to donate to the Wariri his strength and physical enthusiasm, his *grun-tu-molani*. At the rain ceremony—a superstition the educated Dahfu nevertheless believes in, and through his belief sustains in its efficacy—Henderson is the only one who can lift the heavy wooden idol-goddess Mummah. This successfully causes the needed rainfall—thus bringing the Wariri a salvation he was unable to bring to the Arnewi with his bomb—and he becomes the Sungo, the King of the Rain. There are ominous signs connected with honor and Henderson, not yet fully grasping the implications of his office, is nevertheless suspicious. « If anything bad is going to happen, » he tells Dahfu, « I would like a chance to send a message to my wife. »²⁵⁾

This leads to a half-farcical and half-serious discussion of good and evil that leapfrogs through the rest of the novel, disappearing and periodically resurfacing. « “Good impresses you, eh, Mr. Henderson?” “Yes, Your Highness. No bunk. The true good. The honest-to-God good.” »²⁶⁾ The tone of the discourse is Christian or pseudo-Christian. « “Your Highness, there are some guys who can return good for evil. Even I can understand that.

Crazy as I am." "Every brave man will think so," » agrees Dahfu. « "He will not want to live by passing on the wrath. A hit Bi B hit C?—we have not enough alphabet to cover the condition. A brave man will try to make the evil stop with him. He shall keep the blow." »²⁷⁾ This is a passive and ethical concept, and Henderson, while conceding the point, requires some other salvation, active rather than passive and metaphysical rather than ethical. Dahfu, half captor and half guru, leads his feet along this rather dark path. The crux of Dahfu's teaching is that Henderson must cease to be an Avoider. Heretofore he has always tacitly avoided the ultimates: his ultimate vulnerability, his mortality, the knowledge of the cold eyes of the octopus. Now, piece by piece, there comes to light the meaning of civilized man's return to the primitive: the testing of self, the casting-off of the spurious security of the city. When Melville's Tom contemplates the shrunken heads he knows quite physically, in the fibers of his limbs, his own transience. In the light of this knowledge his escape in the haleboat is a rebirth, a painful one, thrusting weapons into the flesh he leaves behind.

It is this wisdom of the human condition that Dahfu seeks to instill in Henderson. The medieval monks slept with skulls, and Dahfu subjects Henderson to the lion. In the cellar of the palace is a she-lion named Atti, and in uterine darkness he requires Henderson to submit himself to this machine of death, which sniffs his genitals and touches its muzzle to his armpit. « She is going to accept you easily, »²⁸⁾ Dahfu encourages him. That death will accept him is exactly what Henderson is afraid of. But this fear must be conquered if he is to escape once for all from his incubus. Dahfu's own « innocence »—is comprehension and acceptance of his condition—is complete. He knows that when the day comes when he is unable to perform his conjugal duties toward his many wives, he will be taken out into a thicket and strangled—an analogy of the inexorable connection between reproduction and death. It is because man cries *I want* that he must die; it is because he must die that he cries *I want*. Dahfu, in fact, is slain toward the end of the novel by another lion in whom he is seeking the ghost of his father. Before he dies he reveals a few facts about Henderson's own condition. The dead man in the hut, on the night of his arrival, was the former Sungo who had been unable to lift Mummah. The day that Henderson's strength fails him, the same thing will happen to him. « Your Highness, what have you pulled on me? I should have been told what I was getting into. Was this a thing to do to a friend? » Dahfu's last words are, « It was done to me... »²⁹⁾

It is done to everybody; this is the wisdom that Henderson must accept. Tom Sawyer's terror of Injun Joe, Melville's horror of cannibalism, are at the bottom of rejection of man's feared and psychically submerged animality. If innocence is acceptance of nature it is in his cannibalism—to take the argument to the extreme—that primitive man is most innocent, recognizing

his enemy's material origins along with his spiritual strength and hoping to draw some nourishment from both to sustain, for a while, his own mortality. The imagery of city squalor that pervades all of Bellow's novels except *Henderson* is connected ultimately to the fear of death. Dahfu's comment that Henderson is an Avider is simply a metaphor for the fixation of the civilized consciousness on «sanitation.» It is a consciousness that prefers not to recognize the more unpleasant physical realities—eliminative processes, garbage, corruption, death—instead to remove them from the scene by somehow pushing a button.

Yet there is more to the sanitation complex than a mere malaise of urbanism. It is connected to the very deeply rooted notion, permeating both the Christian mind and the Jewish, that man's mortality is somehow a punishment for his sensual nature. The young Melville expresses this half-consciously, Bellow with a somewhat greater degree of awareness. What *Typee* and *Henderson* share is that, confronting the pervasive and very general phenomenon of metaphysical anxiety, they direct the consciousness toward primitive culture for a solution. The search for the Noble Savage, for man in a state of nature, is a search for Man—for ourselves—outside the framework of original sin. The Christianized guide Romilayu has not «agreed to the death of his soul;» Dahfu has even though reluctantly. The way of Henderson must necessarily be that of Dahfu and not of Romilayu. The nature of his salvation is that he comes to grasp the horrors of the Wariri (the lion in the cellar, death and rebirth of the king) simply as existentialist metaphors, analogues of a more general condition he shares with all conscious humanity. Even the totally arbitrary and irrational taboos of primitive man may be regarded, in this light, as symbolic or ritual acceptance of human limitation. In dramatizing the limits imposed on him by nature or expressing them in mimesis primitive man may at least to his own satisfaction, render them voluntary, in the same way that Henderson renders his mortality voluntary by exposing himself to the lion. The extreme of this technique is found in Dostoevsky's Kirilov, who kills himself «in order to become God.»

Henderson and Romilayu, imprisoned by the Wariri in Dahfu's charnel house, at first try to dig their way out with a knife. This product of industrialism only opens a pathway into the other room of their prison, which contains Dahfu's body. Eventually they escape through deceit, the tool the Serpent used on Eve. By a circular turning (flesh to spirit, spirit back to flesh) Henderson's physical strength as well becomes useful again in overpowering his captors. He and Romilayu flee, taking a lion-club with them. This animal Henderson carries all the way back to America on the airliner. It will remind him, perhaps, of Atti, the beast who freed him of his Avoiding. Feeding the lion in the baggage compartment and befriending a Persian orphan-boy he meets on the plane—at one point he introduces one to the other, so that the innocent child and the carnivore play contentedly

together—he arrives in due course at Newfoundland, fueling stop. Emerging into the wintry air with the boy, he runs around the plane in a circle on the frozen ground. « And the lion? He was in it, too. Laps and laps I galloped around the shining and riveted body of the plane, behind the fuel trucks. Dark faced were looking from within. The great beautiful propellers were still all four of them. I guess I felt it was my turn now to move, and so went running—leaping, leaping, pounding, and tingling over the pure white lining of the gray Arctic silence. »³⁰⁾ Again a metaphysical condition is ritualized. This Dance Around the Machine is the final metaphor of Bellow the anthropologist; it is a piece of writing intellectually sophisticated in its origins and yet sensuous and exhilarating in its effect. The innocence of the boy and the strength of the man are joined in this triumph over the machine, a triumph which is also a reconciliation, since the airplane too is part of the dance, and the lion as well (« he was in it too »). The achievement of this extraordinary scene is that it expresses a totally non-verbal form of ecstasy through language. The novel ends after this account of the Dance, with the word « silence », imposing itself on the reader with an extraordinary power, the power, in fact, of a non-verbal and mimetic ritual of metaphysical origin. Henderson dances to celebrate his liberation from dread and his reconciliation with the flesh.

DONALD HEINEY

¹⁾ KEITH MICHAEL OPDAHL, *The Novels of Saul Bellow*, The Pennsylvania State University Press, 1967, p. 25.

²⁾ IRVING MALIN, *Saul Bellow's Fiction*, Southern Illinois University Press, 1969, p. 54.

³⁾ SAUL BELLOW, « Deep Readers of the World, Beware ». *New York Times Book Review*, February 15, 1959, 1.

⁴⁾ SAUL BELLOW, *Herzog*, Viking Press, 1964, p. 118f.

⁵⁾ SAUL BELLOW, *The Adventures of Augie March*, Viking Press, 1953, pp. 515.

⁶⁾ See CHARLES ROBERT ANDERSON, *Melville in the South Seas*, Columbia University Press, 1939, pp. 11-21.

⁷⁾ NEWTON ARVIN, *Herman Melville*, Viking Press, 1957, p. 57.

⁸⁾ HERMAN MELVILLE, *Typee*, Standard Edition, New York, Russell & Russell, Inc., 1963, p. 5. Other sources available to Melville after the *Acushnet* voyage, but before the writing of *Typee*, included Vincendon-Dumoulin and Degraz, *Îles Marquises, ou Nouka-Hiva, histoire, géographie, mœurs, et considérations générales* (1943), and the account of Radiguet, secretary to the French expedition of 1842. See ANDERSON, pp. 69-85 *et passim*.

⁹⁾ *Typee*, p. 37.

¹⁰⁾ *Typee*, p. 40.

¹¹⁾ *Typee*, p. 4.

¹²⁾ D.H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature*, New York, Doubleday & Co., 1953, p. 146.

¹³⁾ *Typee*, p. 33.

¹⁴⁾ *Typee*, p. 195.

¹⁵⁾ *Typee*, p. 166 *et passim*. This section is entitled, « Comparative wickedness of civilized and unenlightened people ».

¹⁶⁾ *Typee*, p. 339.

- ¹⁷⁾ SAUL BELLOW, *Henderson the Rain King*, Viking Press, 1959, p. 5.
- ¹⁸⁾ *Henderson*, p. 45.
- ¹⁹⁾ *Henderson*, p. 19.
- ²⁰⁾ *Henderson*, p. 277.
- ²¹⁾ *Henderson*, p. 48.
- ²²⁾ *Henderson*, p. 49.
- ²³⁾ *Henderson*, p. 80.
- ²⁴⁾ *Henderson*, p. 109.
- ²⁵⁾ *Henderson*, p. 196.
- ²⁶⁾ *Henderson*, p. 168.
- ²⁷⁾ *Henderson*, p. 214.
- ²⁸⁾ *Henderson*, p. 233.
- ²⁹⁾ *Henderson*, p. 312.
- ³⁰⁾ *Henderson*, pp. 340 f. Critical studies of particular importance are: JOHN JACOB CLAYTON, *Saul Bellow in Defense of Man*, Indiana University Press, 1968; IRVING MALIN, *Saul Bellow's Fiction*, Southern Illinois University Press, 1969; KEITH MICHAEL OPDAHL, *The Novels of Saul Bellow: An Introduction*, The Pennsylvania State University Press, 1967.

KRANZ, WEHENDES HAAR, GEFÜLLTER BECHER

Eine Studie zu C.F. Meyers Lebenssymbolik

I

Der Titel, unter den die nachfolgende Untersuchung gestellt ist, ist speziell und konkret gefasst. Wie der Untertitel aber andeutet, will er weiter in die Problematik von C.F. Meyers Erscheinung übergreifen. Dieser erweiterte und komplexere Gesichtspunkt begreift nicht nur die Frage nach Meyers vitalistischer Anschauung vom Leben an sich, sondern auch die Frage nach deren Ursprünglichkeit oder Abgeleitetheit (aus Kunsteindrücken). Diese Aspekte leiten zugleich auf das für die literarhistorische Fixierung Meyers entscheidende Problem seiner Unzeitgemässheit oder Zeitgemässheit. Diese gilt nach Heinrich Henels schönem Buch¹⁾ zunächst in der Richtung auf eine zeitliche Vorwegnahme des Symbolismus in Meyers Lyrik als beantwortet. Für Meyers Prosadichtung dagegen kann man das von Baumgarten und Hofmannsthal²⁾ beschworene Gespenst eines Makart-zeitlichen Historismus noch nicht für gebannt halten. Und vielleicht ist es auch nicht zu bannen, sondern nur genauer zu bestimmen, als es im ersten Affekt geschah. Mit dieser Frage hängt nicht nur lose zusammen die andere, oben schon angedeutete, wie weit Meyer, der gereiste Mann und Kunstliebhaber, seine Motive ursprünglich oder nur sekundär empfing. Die ältere Sekundärliteratur vor dem ersten Weltkriege³⁾ hat sich über die existentielle Reichweite dieser Frage noch wenig Gedanken gemacht. Es war einfach literarische Quellenforschung. Diese Gedanken machte man sich erst seit Baumgartens und Hofmannsthals kritischem Vorstoss. Die Grundfrage, in Meyers eigener Fassung: «Und Du selber? Bist du echt beflügelt? Oder nur gemalt und abgespiegelt?» bleibt aber bis heute in der Diskussion. Ihr nachzugehen, haben wir heute auch ergiebiger literarische Voraussetzungen. Das Meyer-Archiv in Zürich besteht seit etwa einem Jahrzehnt als zentrale Sammelstelle. Die von ihm betreute kritische Ausgabe⁴⁾ mit ihrem reichen Apparat und der Fülle neuer Lesarten

zum Text haben die Fundamente der Forschung erheblich erweitert. Nicht nur Henels erwähntes Buch, sondern auch neuere Arbeiten wie z.B. die von Marianne Burkhart über Meyer und die antike Mythologie⁵⁾ geben dem Symbolforscher in der Meyer-Literatur nun auch zeitgemässe, nicht mehr bloss positivistische Problemlilfe.

Dies der engere und weitere Aspekt unseres Motivs, auf den der Schluss dieser Arbeit wieder zurückkommen wird.

Aufgegriffen wird hier nicht ein isoliertes Symbolmotiv Meyers, sondern eine Symbolkombination, die sich bei ihm — zwei-oder auch dreigliedrig — nicht selten findet, schwerlich aus Zufall. Denn die hier angesprochenen Bilder sind alle drei Sinnbilder für Leben oder, wie es für Meyer natürlich ist, Tod. Ich will mit einem bezeichnenden Beispiel gleich in medias res gehen.

Das Gedicht *Über einem Grabe* ist eins der Stücke, in denen Meyer sich mit dem Problem des « ungeliebten Lebens » auseinandersetzt, und ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Der Tod bedeutet für den eben bestatteten, schönen und vitalen Knaben den jähen Abbruch eines nicht zur Reife gelangten Lebens. Die nächtliche Vision des Dichters am Grabe zeigt als « ungeliebtes Leben » die mögliche und nicht verwirklichte irdische Entelechie:

Eine blasse Jagd: Voran ein Zecher,
In der Faust den überfüllten Becher!
Weh'nde Locken will der Buhle fassen,
Die entflatternd nicht sich haschen lassen,
Lustgestachelt rast er hinter jenen,
Ein verhülltes Mädchen folgt in Tränen.
Durch die Brandung mit verstürmten Haaren
Sch' ich einen kühnen Schiffer fahren.
Einen jungen Krieger seh' ich toben,
Helmbedeckt, das lichte Schwert erhoben.
Einer stürzt sich auf die Rednerbühne,
Weites Volksgetos' beherrscht der Kühne.
Ein Gedräng, ein Kämpfen, Ringen, Streben!
Arme strecken sich und Kränze schweben —
Kränze, wenn du lebstest, dir beschieden,
Nicht erreichte!

Knabe schlaf' in Frieden!

Was Meyer hier als « irdische Entelechie » einsetzt, ist « gelebtes » Leben im Sinne seines und Jacob Burckhardts⁶⁾ Renaissance-Vitalismus. Leben ist Genuss, Tat, Ruhm. Alles ist in der nächtlichen Vision enthalten. Der Genuss in Bacchus und Eros, die Tat im Goetheschen Sinne der kühnen Seefahrt und dazu des tapferen Kriegertums, nicht zuletzt im Bilde des Volksmannes, der die Menge beherrscht, der Ruhm als Lohn für den geschichtlichen Täter.

Man nimmt wahr, dass die abstracta: Genuss, Tat, Ruhm durch die drei

im Titel aufgeführten Sinnbilder ausgeführt werden. Der Genuss durch den «überfüllten Becher» und die «wehenden Locken» des Mädchens, hinter dem er herjagt. Die Tat noch einmal durch die «verstürmten Haare» des kühnen Seefahrers, der Ruhm durch die allenthalben dargebotenen Kränze.

Das Ganze ist ein Bild von jener Struktur, die der Kunsthistoriker kontinuierlichen Stil zu nennen pflegt. Man kann es ohne weiteres ins Bildhafte transponieren: Der Jüngling mit dem vollen Becher hinter dem Mädchen mit den wehenden Locken her (gefolgt von einem andern schon verlassenen Mädchen in Tränen); der gleiche Jüngling auf stürmischer See und wieder im Schlachtgewühl; endlich die rostra mit dem Beifall spendenden Volk umher und die schwebenden Kränze.

Die hier bemerkte Tatsache der plastischen Bildhaftigkeit sei vorerst nur angemerkt. Sie führt naturgemäss den Gedanken auf (spät-) antike Reliefs, wie man sie besonders von Sarkophagen oder Vasen und Krateren kennt: Bacchantenzüge mit Trunkenen und Mänaden, Tänze bekränzter Dionysosjünger, — all das soll vorerst nicht mehr besagen, als dass C.F. Meyer seine innere Anschauung des gelebten Lebens, der Vitalität, Kraft, Tat und Macht bildlich nicht fern von dieser antiken Vorstellungswelt aufbaut, dass sie offenbar seine Lebens- und Todesvorstellung, mindestens von ferne her, mitgeprägt hat.

Die Verbreitung der in diesem Gedicht verwendeten Lebenssymbole in seinem ganzen Werk kann das nur bestätigen.

Sie finden sich z.B. in Meyers letztem Prosawerk *Angela Borgia* an der Stelle, als Ariost den geblendeten Giulio d'Este mit einem Gesang zerstreuen möchte, «der nichts als Farbe, Lust und Leichtsinns war, und in dem das trunkene Leben über flatterndem Haar die lauten Becken schlug.» Auch hier die Verbindung von Trunkenheit und «flatterndem Haar» als Lebenssymbol. Enger am antiken Bild des bacchischen Zuges steht schon vorher Giulios Traum: «Eine flüchtige Jagd, ein hastiges Gedränge bacchischer Erscheinungen, rasende Körper, rücklings geworfene Häupter, geschwungene Zimbeln, Pauke und Evoeschrei». Unsere Symbole sind nicht benannt, wohl aber die sie bestimmende Grundvorstellung.

Die Bewertung dieser seiner Lebenssymbolik schwankt bei Meyer, je nachdem, ob der Vitalist oder der christliche Moralist die Oberhand hat. Das zeigen schon die beiden Ausgangsbeispiele *Über einem Grabe* und *Angela Borgia*. Im Gedicht ist es reine Trauer um ungelebtes Leben. In der Novelle dagegen wurde der dionysische Traum als ein Alldruck, eine Ahnung der kommenden Katastrophe, zu etwas Fragwürdigem ebenso wie die Ariost-Strophe (nach der Katastrophe) die Abwendung Giulios von der heiteren Zerstreung durch die dichterische Phantasie bedeutet. Man muss also die sozusagen dialektische Dynamik dieser Lebenssymbolik Meyers voraussetzen. Sie zeigt sich auch in der (der Zahl nach) sogar überwiegenden Verbindung von vitalem Leben und Tod, in der unversehens das Motiv des Herbstes, der

Ernte, der Fülle (speziell der Traube) zugleich höchste Lebenssteigerung und Todesnähe und -Genuss ausdrückt. Als Allegorie versinnbildlicht das vielleicht am härtesten die Stelle in *Gustav Adolfs Page*, in der Gustel Leubelfing dem Könige die Siegeldevise «courte et bonne» empfiehlt und deutet: «Ich wünsche mir alle Strahlen meines Lebens in ein Flammenbündel und in den Raum einer Stunde vereinigt, dass statt einer blöden Dämmerung ein kurzes, aber blendend helles Licht von Glück entstünde, um dann zu löschen wie ein zuckender Blitz.» Auch hier verurteilt der Moralist Meyer in der Gestalt des Königs die «heidnische» Lebensauffassung des Spruchs. Aber der «Held» in der Novelle ist schliesslich doch der Page, der sich für sie engagiert. Das höchste Leben ist zugleich Todesreife und Todesnähe. Neben vielen anderen Herbst- und Ernte-Gedichten drückt das das *Schnitterlied* aus:

Zum Reigen! Zum Tanze! Zur tosenden Runde!
 Von Munde zu Munde
 Ist Raum für den Tod —
 Wie schwellen die Lippen des Lebens so rot!

Während es aber auch hier, freilich im Bauerngewande, um das «courte et bonne» geht, kommt in der Allegorie von *Das Heute* der Vergänglichkeitscharakter dieser Lebensanschauung mit deutlich relativierendem Akzent zur Sprache:

Einen vollen Becher fasst
 Es gierig noch und schlürft in toller Hast.
 Der üpp'ge Mund, indem er lechzt und trinkt,
 Entfärbt sich und verwelkt. Der Becher sinkt.
 Langsam zieht es den Kranz sich aus dem Haar.
 Das Haar ergraut, das eben braun noch war.

Hier finden sich zwar alle drei Lebens-Symbole zusammen, aber unter deutlich negativem Vorzeichen. Das Heute in der Gestalt des jungen Weibes hat etwas von einer verlebten Dirne an sich; wie denn auch der «üpp'ge Mund» und das «schuldige» Haupt in diese Richtung deuten: leichtlebig, kurzfristig, allzu vergänglich. Dass diese Umkehrung der Bewertung nicht Einzelfall ist, zeigt sich auch im Gedicht *Sonntags*, wo das Idyll des kleinen Waldsees der Roheit der «trunknen Schar» als unberührter Zauber entgegengesetzt wird:

Nie hat gelöst ihn eine trunkne Schar,
 Nie hat sich eine Dirn' im Flatterhaar,
 Von rohen Buhlen durch den Wald gehetzt,
 Vor deinen Spiegel keuchend hingesezt.

Hier ist der ursprünglich bacchantische Bildtopos der Trunkenheit und des flatternden Haares in den Bereich des Frechen, des Zügellosen verwiesen —

doch wohl, weil er dem klassischen Mass und der Ruhe widerspricht. Wie anders in *Huttens letzte Tage*, wo unser Bildfeld sich so darstellt:

Aus meinem Becher steigt ein Reigen klar,
Und lächelnd grüsst mich eine Geisterschaar.
Voraus die ewig junge Lebenslust,
Sie legt den Lockenkopf mir an die Brust
Und schaut zu mir mit hellen Augen auf...

Selbstverständlich kann ein Hutten die vitale «Sinnenlust» nicht vulgariisieren. Der Becher, das Lockenhaar, die hellen Augen: es sind die ursprünglich antiken Bilder im Renaissancestil, klassisch. Der alternde Reformator widerruft nicht diese Seite seines Wesens. Aber er glaubt, sie überwunden zu haben.

Wir haben damit wohl klar gelegt, dass im Gebrauch unserer emblematischen Gruppe die Bewertung schwankt. Es kann auch nach dem Wesen des Dichters kaum anders sein. Das Dionysische, in Antike und Renaissance verkörpert, ist Sehnsucht und fast Idol des selbst äusserlich so bürgerlichen Dichters. Jedoch, nicht ohne schlechtes Gewissen. Meyer, der Reformierte und Calvinismus-Kenner, wohlwissend auch um die religiösen Skrupel seiner Mutter, muss dieselbe Lebenssymbolik auch als anrühlich und fragwürdig erscheinen. Daher auch die negative Ausschlagsmöglichkeit.

Nachdem dies klargestellt ist, wenden wir uns wieder der ursprünglichen, der zu Meyers Weltbild gehörenden Bedeutung unserer Symbolgruppe zu. Der von Meyer im Grunde bewunderte Ausdruck der Vitalität in Becher, Kranz und bewegtem Haar findet sich naturgemäss vor allem in den Gedichten mit bacchischen Motiven. So verbindet sich in *Bacchus in Bündeln* das Motiv der Traubenernte mit dem Winzerreigen:

Ein Kranz in den Lüften! Ein wirbelndes Paar!
Ein brennender Nacken! Ein purpurnes Haar!

Es ist der Besuch des antiken Gottes bei den weinfrohen Rättern, die ihm noch immer dienen, gesteigertes Lebensgefühl.

Dass das Schöne in diesem Bereich nicht nur das Schöne (wie etwa in *Die Schule des Silen* oder *Das Ende des Festes*) ist, sondern auch das Schreckliche, zeigt die für das Mänaden-Motiv naturgemäss am häufigsten herangezogene *Pentheus*-Ballade. Auch in ihr sind die drei Vitalitäts-Metaphern nacheinander genannt: wehendes Haar, Kranz von Eppich «trunken Gesind!» Der erste Eindruck gilt hier der Erinnerung an das wehende Haar:

Sie schreitet im bacchisch bevölkerten Raum,
Mit wehenden Haaren ein glühender Traum

Dann erfährt man, dass dieses Haar « von Eppich umlaubt » sei, und endlich nennt der erschütterte Vater Agavens den Bacchus-Zug « trunken Gesind ». Hier ist es selbstverständlich, dass es sich nicht um Versinnbildlichung gesteigerten Lebensgefühls handelt, sondern um die ursprüngliche, die dionysische Ekstase:

Ich opfre mich dir.
Verzehre, hyaeus, was menschlich in mir!

In dieser Ekstase erkennt Agave den eigenen Vater nicht, ja, sie erschlägt ihn mit dem Thyrsos. Meyer hat hier dem alten Pentheus-Mythos nichts hinzugefügt. Er hat ihn nur ausgestaltet — offenbar weil er ihm als Motiv bedeutend genug war. Werden unsere drei emblematischen Figuren hier (dem Mythos) sachgemäss verwendet, so, weil Meyer ihre Bedeutung damit am mythischen Ursprung fassen will. Dieser aber liegt nicht im Renaissance-Lebensgefühl, für das er ihn, wie gezeigt wurde, gern verwendet, nicht im Humanen, sondern grade in der ἔκστασις, in der der Mensch aus dem Menschlichen heraustritt, seiner selbst vergessend.

Die Transponierung auf die Höhe des Daseinsgefühls ist aber das Bezeichnende für Meyers — darf man sagen? — « Ideologie » der Vitalität.

Man kann das vielleicht an der Alexander-Ballade *Der trunke Gott* als einer Überführung des mythisch Bacchischen ins geschichtlich Vitale noch schärfer erkennen. Allerdings fällt hier die weibliche Komponente aus (und damit auch das Symbol des wehenden Haares).

Aber Kranz und Becher (auf dem das motivische Schwergewicht liegt) versinnlichen den unbedingten Augenblick, dessen Dialektik vom höchsten Genuss unmittelbar zum Totschlag führt. Der Weltherrscher zecht mit seinem Gefolge in orientalisches-klassischer Landschaft:

Herrlich ist's, den Wein zu schlürfen,
Lagernd in der Götter Rat,
Zwischen schwelgenden Entwürfen
Und der wundergleichen That!
Goldne Becher überquellen,
Ruhmesgeister mit den hellen
Helmen tauchen aus der Flut —
Goldne Schalen überschäumen,
Geister, die gebunden träumen,
Steigen auf in Zornesglut.

Der Knabe-Schenke fügt den Kranz hinzu: « Bacchus bist du, der belaubte, / Mit dem schwärmerischen Haupte. » Die überquellenden Becher und überschäumenden Schalen symbolisieren nicht nur den hohen Lebensaugenblick, sondern auch den Übergang von « schwelgenden Entwürfen » zur « wundergleichen That ». Das Männliche verwirklicht sich, indem es zum

Geschichtlichen wird, unter den Sinnbildern Becher und Kranz. Wie der Blitz aber bricht durch den Rausch der Zecher Alexanders hiesige und jetzige Tat: der jäh gezückte Dolch, mit dem er den alten Feldern, der diesen Augenblick krittelnd zu stören wagte, ersticht. Dass hier Leben zerstört wurde, versinnlicht wieder der Becher, der jetzt ein «herrenloser» ist:

Marmorgleich versteinte Zecher,
Und ein herrenloser Becher,
Der hinab die Stufen rollt!

Wir sehen uns auch hier auf den schon anfangs entwickelten Gedanken zurückverwiesen, wie nahe der höchste vitale Genuss und der Tod beieinanderliegen. Nur ist es hier nicht (wie etwa auch im Symbol der Traube) die Todesnähe als Todesreife des Lebens, der Natur gemäss, sondern aus dem berauschten Augenblick hervorgehende jähe Tat am Andern. Es soll aber, ohne eigentliche moralische Wertung, diese Ausschlagsmöglichkeit des dionysischen Augenblicks, als nun einmal zur Vitalität des Genies gehörend, zur Darstellung kommen.

Ebenso gut kann aber Meyer die Bildkombination von Becher und Kranz in der Sprache eines vom Genie provozierten hohen Augenblicks auch zur Versöhnung der Gegensätze dienen. So in der *Bettlerballade*, in der Prinz Bertarit die Armen Veronas an seine fürstliche Tafel zieht, um festlich mit ihnen zu zechen:

Der Prinz, noch schier ein Knabe, wie Gottes Engel schön,
Erhebt den vollen Becher und singt durch das Getön:
Mit frisch gepflückten Rosen bekrön ich mir das Haupt.

Dies Fest mit den Armen, auch ein Ausdruck jugendlicher Vitalität, bringt Fürst und Volk zusammen und rettet dem Prinzen das Leben in tödlicher Gefahr des gleichen Augenblicks.

Ähnliches widerfährt den feindlichen französischen Reitern mit Heinrich von Navarra in *Das Reiterlein*. Der König, von den anderen unerkannt, schlägt am Grenzbach einen gemeinsamen Trunk vor:

Rechts kommt ein Pokal und links ein Pokal
Von verschiedener Helle,
Der: schäumender Champagnerstrahl,
Der andere: Purpurwelle —
«Katholik? Calvinist?»
Hier ein Christ! Dort ein Christ!
Er schlürft aus beiden Bechern.

Die Versöhnung, wie man sieht, gilt hier den Konfessionen, deren Streit der Genuss des Lebens in einem gesteigerten Augenblick überbrückt. Es bleibt

aber nicht beim Becher, sondern auch der Kranz kommt zu seinem Recht. Die Einigkeit « in allen Elementen » wird durch Heinrich besiegelt durch die Devise:

Erntefest! Winzertanz!
Ährenkranz! Traubenkranz!
Feldruhm und edele Waffen!

Wenn hier die eigenartige Verbindung zwischen dem Hugenottenführer Heinrich IV. und der Renaissance-Vitalität, die er « predigt », hergestellt wird, so ist die eigentliche Renaissance-Lebensformel ganz natürlich, wie sie zum Beispiel *Cesare Borgias Ohnmacht* liefert.

Wer bin ich? Einer, welcher unterging,
Den Kranz im Haar, den Becher in der Faust,
Von einem ungeheuren Sturz bedeckt.

Es ist die hier ganz moralfreie Bewunderung für das Devisenmotiv aus der Pagen-Novelle (von keinem lutherischen König korrigiert) als sinnvoller Abschluss geschichtlicher Grösse. Ausgedrückt hat es Meyer aber wieder auf der Ebene seiner antikischen symbolischen Topoi, die er von Alexander hier auf den Renaissance-Menschen $\kappa\alpha\tau'\acute{\epsilon}\xi\sigma\chi\acute{\eta}\nu$, den berühmten Valentino, überträgt.

Meyer bedient sich also des « dionysischen » Bildkomplexes durchaus nicht allein als in engerem Sinne mythologisch. Die Verbindung von wehen-dem Haar und Kranz oder auch von Becher und Kranz ist ihm sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen. So kommt ihm in *Venedigs erster Tag* die Verbindung von Kranz und losem Haar gleichsam unwillkürlich in der Bitte von Giulia Vendramin an Giorgione:

Fessle kränzend deine Locken, die sich ringeln los und ledig!
Giorgio, singe mir von meinem unvergleichlichen Venedig!

Hier ist alles bloss Anspielung, Anspielung auf die erotische Situation, für die nach Giulias Willen Giorgiones Erzählung eintritt.

Auch im Prosawerk gibt es solche ihres mythologischen Ursprungs fast oder völlig entkleidete Stellen. So antwortet Poggio in *Plautus im Nonnenkloster* dem Medici: « Jene Possen oder ähnliche, die dir schmecken, mein Cosmus, kleiden, wie üppige Kränze nur braune Locken und missziemen einem zahnlosen Munde. » Auch hier ist das Stichwort für Kränze über braunen Locken Jugend und ihre Lebensfülle.

Ähnlich liegt es zu Anfang von *Die Richterin*. Dort vertreiben sich Karls des Grossen Höflinge, während der Kaiser die Messe hört, auf dem Kapitol die Zeit unter folgenden ironischen Worten eines von ihnen: « Jetzt,

da alles treibt und schwillt» — Erd- und Lenzgeruch kam aus nahen Gärten — «will ich meinen Becher und was mir sonst lieb ist mit Veilchen bekränzen, aber keinen Weihrauch trinken, am wenigsten den einer Totenmesse!» Die Einschaltung «und was mir sonst lieb ist» bringt ausser Becher und Kranz auch noch das Mädchen erotisierend mit ins Spiel. Das Ganze aber hat wieder unwillkürlichen Symbolcharakter, nicht mehr als topisch, jedenfalls ohne mythologische Allusion.

Dass der mythologische Ursprung sogar ins christlich Visionäre übergehen kann, zeigt eine spätere Stelle in der gleichen Novelle. Es ist auf dem verhänglichen Gang Palma Novellas mit Wulfrin über die Berge zu Gnadenreich:

«Eine Wolke schwebte über den weissen Gipfeln, ohne sie zu berühren, ein himmlisches Fest mit langsam sich wandelnden Gestalten. Hier hob sich ein Arm mit einem Becher, dort neigten Freunde oder Liebende sich einander zu, und leise klang eine luftige Harfe. Palma legte den Finger an den Mund. «Still», flüsterte sie, «das sind Selige!» Es ist eine ähnliche Übertragung des Bacchischen in ein anderes Genus, wie sie in *Die toten Freunde* auf die Hades-Vorstellung geschieht. Beide Übertragungen sind nur möglich auf dem Hintergrunde arglos selbstverständlicher, den antiken Ursprung nur noch un- oder halbbewusst mitschwingen lassender Topik.

II

Ist man sich über das Material klar geworden, welches das Werk Meyers zu den drei hier untersuchten Lebenssymbolen, mindestens in der Kombination von zweien aus der Reihe bietet, so ist nunmehr die Frage zu stellen nach Ursprung oder Herkunft. Hätten wir nur nach einzelnen der drei Symbole gesucht, so wäre das Material natürlich noch reichhaltiger ausgefallen. Es hätte dann beispielsweise das *Morgenlied* zitiert werden müssen mit den Versen

Der Wanderschnitt des Lebens
Ist noch ein leichter Tanz,
Ich gehe wie im Reigen
Mit einem frischen Kranz.

Ihr taubenetzten Kränze
Der neuen Morgenkraft,
Geworfen aus den Lüften
Und spielend aufgerafft —

In kaum einem der andern Gedichte tritt das jugendlich vitale Lebensgefühl so überzeugend durch den Kranz versinnbildlicht heraus wie hier. Desgleichen hätte man das Gedicht *Die toten Freunde* heranziehen können mit der

Vision des Zechgelages der Toten « Becher läuten aus tiefer Nacht empor ». Eine durchaus unantike Vorstellung vom Leben nach dem Tode.⁷⁾

Das eine hätte die Lebensfreude im Hiesigen, das andere eine noch immer dionysische Möglichkeit der toten Seelen, das eine durch den Kranz, das andere durch den Becher, dargestellt. Allein, das läge auf anderer Ebene als die in dieser Untersuchung gestellte Frage. Diese ist ja eben die nach den zwei oder drei miteinander kombinierten Symbolen. Der Kranz für sich, der Becher für sich — ihre Bedeutung als Bilder gesteigerten Lebensgefühls ist allgemein. Sie ist keineswegs für Meyer allein charakteristisch.

Auch die Kombination ist alt, nämlich antik. Und es ist schwerlich anders denkbar, als dass die Symbolverbindung: gefüllter Becher — Kranz — wehendes Haar eine Verarbeitung von Reminiszenzen an nachdrückliche und entscheidende Reiseindrücke ist, die auf Meyers Italienfahrten zurückgehen. Es kämen zwar auch die früheren Eindrücke von Paris mit in Frage, doch waren sie von in den Briefen durchschimmernden Hemmungen belastet, während Meyer die italienischen Reisen mit vollen Zügen genoss, offen jedem Bildungseindruck. Sein Verhältnis zu der dort aufgenommenen Kunstwelt kann nicht simpel als « Einfluss » klassifiziert werden. Ihn prägten die *grossen* Eindrücke, und der Dichter spannt sie in sich fort. Bezeichnend ist hier der Unterschied zu Rilke (dem Rilke der *Neuen Gedichte*). Gewiss ist der *Römische Brunnen* ein « Ding-Gedicht ». Aber den Ehrgeiz des Ding-Gedichtes wie der Pariser Rilke unter Rodins Einfluss hat Meyer nie gehabt. Selbst im *Römischen Brunnen* überwiegt das Symbolistische die reine Darstellung des Kunstgegenstandes. Meyer verarbeitet seine Kunsterlebnisse, manchmal bis zur völligen Sublimierung der sekundären Anregung. Wo ihm das freilich nicht oder nur teilweise gelingt, darf die Frage seiner Abhängigkeit von kunstgeschichtlichen Quellen nicht unterdrückt werden. Sie aber generalisieren, wie es seit Baumgarten und Hofmannsthal nicht selten ist, heisst das Kind mit dem Bade ausschütten.

Diese allgemeinen Erwägungen waren nötig, um den gerechten Standpunkt auch für unser Thema zu finden. Es soll also im Folgenden um keine Quellenforschung gehen, sondern um die allgemeinere Frage des Italien- und damit Antiken-Erlebnisses C.F. Meyers und von dessen Wirkungen auf das Werk. Interessant für den Forscher ist dabei weit mehr, als wenn er eine wahrscheinliche Quelle fände, die der Dichter in Rom oder Florenz gesehen hätte oder hätte sehen können, die Nachhaltigkeit des Eindrucks eines topos aus der antiken Ikonographie und seine Verarbeitung, die aus dem Kunsterlebnis zum dichterischen Symbolerlebnis führt. Der Reiz liegt im Sublimierungs- und Aneignungsprozess, nicht in der Namhaftmachung eines ***Hinweises im Baedeker. Von hier aus gesehen ist es auch weniger wichtig, ob man den Sarkophag auftreiben kann oder nicht, auf den Meyer sich in *Der tote Achill* beruft, während das « Original » von *Die gezeißelte Psyche* auszumachen ist, ebenso das der « sterbenden Meduse »,

« des Marmorknabens », des « Pentheus ». Das Wesentliche ist, ob ein Gedicht gut ist, das aus einem Kunst-Eindruck entwickelt wurde. Dieser hat nämlich das gleiche Recht, dichterisch verarbeitet zu werden wie der Natur-Eindruck. Mörikes Antiken-Gedichte z.B. anders, das heisst auf das dargestellte « Ding » hin zu interpretieren — das würde auch wenig oder nichts ergeben.⁸⁾

Der kunstgeschichtlich-archäologische Bereich, der — ich wiederhole — nicht im positivistischen Sinne von direkten Vorlagen eng zu nehmen ist, sondern im Sinne des Eindrucks bestimmter Motivkomplexe, ist bei Reminiscenzen an antike Kunstwerke vor allem in Rom und Neapel, vielleicht auch Florenz und Paris zu suchen, die bacchische Motive darstellen.⁹⁾ Bacchantenzüge mit bekränzten Mänaden im Tanz und mit wehendem Haar gibt es besonders in der Spätantike, auch verbunden mit Weingefässen und Trinkbechern oder -schalen in Fülle. Ob Meyer Beispiele von Vasen, Krateren, Stamnoi, die alle drei Symbole zusammen aufweisen, gesehen hat, muss dahingestellt sein. Mit zweien konnte er sie jedenfalls in Rom und Neapel des öfteren sehen. Vielleicht hat er die Synthese der drei Symbole selber vorgenommen. (Das Trinkgefäss für sich, Kranz und wehendes Haar für sich oder auch Becher und Kranz für sich usw.). Jedenfalls weisen die von Betsy Meyer aufbewahrten, von den Italienreisen, mitgebrachten Reproduktionen in etwa einem halben Dutzend Exemplaren bacchische Motive mit bekränzten Jünglingen oder Mädchen, darunter auch solche mit gelöstem Haar und Trinkgefässen auf.¹⁰⁾ Genug, um das innere Weiterwirken von Kunsteindrücken aus dieser Sphäre in seiner späteren Lebenssymbolik als natürlich und nahelegend erscheinen zu lassen. Da die Verbindung von mindestens zwei der drei hier untersuchten Symbole in der Antike aber ein ikonographischer Topos ist, legt sich die erste Anregung durch ihn umso näher.

Die einzige Arbeit, zugleich die jüngst erschienene, Marianne Burkhard: *C.F. Meyer und die antike Mythologie*, die sich in vielem mit dieser Untersuchung berührt, stellt ihr Thema behutsam ebenfalls mit dem Verzicht auf die konkrete Vorlage dar: « Motive aus den Göttersagen der Griechen setzt Meyer dort ein, wo das eigentliche Wesen des Menschen und seine Deutung in Frage steht. Die Geschichte dagegen bietet ihm tausend verschiedene Formen des menschlichen Schicksals, dessen Bedingungen — Geburt und Tod, Freude und Schmerz, Liebe und Hass — immer dieselben bleiben. Indem der Dichter das Schicksal seiner Menschen und sein eigenes in Bilder antiker Sagen kleidet, stellt er es in den umfassenden Zusammenhang der Geschichte des Menschen überhaupt, die von Anfang an und bis in alle Ewigkeit von zwei Kräften, der Glut des Lebens und der Starre des Todes, bestimmt wird. Dies klingt in den Bacchus- und den Todesgedichten an... »¹¹⁾

Das stellt sicher die Dinge, so weit sie auch unsere spezielle Fragestellung hier berühren, in einen treffenden und wesentlichen Zusammenhang. Doch wird für unsere Frage nicht einseitig gelten können, was die Verfasserin über die distanzierende Funktion mythologischer Motive bei Meyer sagt. Minde-

stens ebenso sehr wird man die dialektische Kehrseite ins Auge fassen müssen: die hier untersuchten Lebenssymbole haben auch grade die Funktion fasslicher Versinnlichung, die annähert und nicht distanziert. Da sie vom ausdrücklichen Bildmotiv bis zu unausdrücklicher Bezeichnung reichen, in der das «Mythologische» manchmal kaum noch sichtbar ist, sollen sie offenbar auch, nicht Allegorien, sondern eben Symbole, den ihnen innewohnenden weiteren Bezug in sich selber tragen.

Grade aber wenn man hier von echter Symbolik reden kann, im Prosa-
werk wie im Gedicht, vermag unsere Untersuchung vielleicht auch etwas be-
zusteuern zu dem Streit um Meyers «Ursprünglichkeit». Kranz, wehendes
Haar, gefüllter Becher, im Nebeneinander mit grosser Wahrscheinlichkeit
aus der Anschauung antiker Bildwerke entstanden, sublimieren sich bei ihm
zu mehr als blossen Attributen. Sie bedeuten in sich selbst und im Schwanken
der Bewertung Meyers Lebens- (und Todes-) Anschauung in ihrer Gegen-
sätzlichkeit. Sie sind letztlich Schlüssel für den Hutten-Vers: «Ich bin kein
ausgeklügelt Buch. / Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.» Sie
sind bildlicher Topos für Meyers «Weltanschauung», nicht in einem dog-
matischen Sinne, sondern in einem pragmatischen. Existenz und Charakter
spiegeln sich in ihnen wider. Und der Ausgangspunkt von antiken Kunstein-
drücken her belässt der Verarbeitung infolgedessen keinen second-hand-
Charakter. Sie können nicht für Hofmannsthal-Baumgarten angeführt
werden. Meyer hat sie zum unmittelbaren Ausdruck seines Weltbildes ent-
wickelt.

Meyer ist so häufig als christlicher Dichter, ja als solcher der Reformation
angesprochen worden, einfach von seinen Stoffen her und ohne dass man
über die grundsätzliche Problematik reflektiert hätte, dass ich die Fragwürdig-
keit dieses Clichés schon einmal diskutiert habe.¹²⁾ Am Schluss dieser Arbeit
über C.F. Meyer und die Reformation habe ich ein Gedicht aus dem Nachlass
zitiert, das ich hier noch einmal wiederholen möchte. Es heisst *Gegensätze*:

Hast du, Freund, in Deiner Natur
Kräfte, die sich widersprechen,
Wolle sie nicht aneinander brechen!
Behalte sie alle! verschmelze sie nur!

Das Gedicht gibt genau wieder, was das eigentliche Existenzproblem Meyers
ist. Meyer ist, im Gegensatz zu seiner bürgerlichen Aussenseite, ein Dichter
der «Gegensätze» gewesen, und zwar im Sinne des Sowohl-als-Auch, nicht
im Sinne des «Entweder-Oder». Auf der einen Seite war er der Schüler
seiner frommen welschen Freunde (Vuillemin, Naville), ein Kenner Pascals
und Vinets. Er konnte sich Zwingli (*Hutten*) wie Luther (Luther-Lied)
zum Gegenstand wählen ohne Bedenken, konnte Calvinismus und Hugenot-
tentum in zahlreichen Balladen zur Darstellung bringen.

Alles dieses täuscht aber, da keine irgend haltbare Theologie da-

hintersteht, sondern ein psychologisches Interesse am Menschen, der sich religiös engagiert, das überwiegende Motiv ist.

Aber hier sind noch nicht einmal die eigentlichen «Gegensätze». Das, was man scharf etwa Meyers Gebrochenheit nennen kann, bezeugt sich in seinem Renaissance-Vitalismus. Wir haben diesen hier schon als Selbstverwirklichung der Grösse, physischer wie psychischer, begriffen. Überschäumende Kraft, Lebensfreude und Energie, letzten Endes der eigentliche Gegenstand der Bewunderung Meyers, erhaben über die vulgäre bürgerlich christliche Moral, sind Gegenstände seiner Bewunderung und letztlich auch Sehnsucht. Die Gewaltnatur eines Jenatsch oder eines König Heinrich (*Der Heilige*), die Kraft eines Wulfrin und einer Richterin, die ironische Variante eines Wertmüller, das kräftige Bauerntum der Gertrude im *Plautus*, die starke Jugend des Germano in der *Hochzeit des Mönchs*, der frevelhafte dionysische Lebensgenuss des jungen Giulio d'Este, die Diesseitigkeit und die Machtfülle der Kaiser- und Fürstengestalten in den Balladen — in allem diesen liegen mindestens so positive, wo nicht positivere Werte wie in seinen religiösen Gestalten. Ja, es ist besonders bezeichnend, wie oft Meyer Renaissancekraft mit religiösen Motiven sich mischen lässt, so dass, wie beim Hutten und bei Luther, Renaissance *und* Reformatorientum erst den Mann ausmachen.

Die hier untersuchte Bildkomposition als eine Zwei- oder Dreiheit von Vitalitätssymbolen drückt ganz besonders eine Seite von Meyers Lebensanschauung aus. Und zwar grade die Seite, von der er selber, wenn man Betsys Erinnerungen glauben darf, in seinem persönlichen Verhalten weit entfernt war.¹³⁾ Nach Betsy reagierte er wie eine Mimose auf eben jene unmittelbare Vitalität, die er als Dichter ständig umkreist. Er verschloss sich dann scheu oder indigniert. Gestalten, wie er sie in Jenatsch oder Hutten bewundernd darstellt, hätte er im wirklichen Leben keineswegs ausgehalten. Auch das gehört zu den «Gegensätzen in seiner Natur». (Selbstverständlich sind sie für den Dichter an sich legitim. Man muss sich nur klar darüber sein, dass sie den Grad des Utopischen im Werke entscheidend mitbestimmen).

Weltanschaulich zu verstehen also — nennen wir es anthropologisches Engagement —, ist die Partei, die seine Symbole für das Leben nehmen. Das Gewissen des «Protestanten» Meyer bedeutet in der Praxis kaum mehr als ein Korrektiv, eine Dämpfung des Krassen, kurz, kaum mehr als eine halbe Zurücknahme. Das ist aber keine Versöhnung oder «Verschmelzung» der Gegensätze. Es ist eher der Versuch zu ihrer Koordination, ihrer Koexistenz. Was diese Welt an Schönheit Meyer zu bieten hat, das ist nicht denkbar ohne ausgelebtes Leben, dessen Nachklang er ja sogar noch den Toten belässt. Bietet ihm dagegen die geschichtliche Grösse Gelegenheit, Vitalität durch eine religiöse Führerrolle zu differenzieren und zu vertiefen, so nimmt er sie wahr; aber er vermeidet nach Kräften, die frohe, festliche heidnische Steigerung des Augenblicks durch den christlichen Gegensatz etwa aufzuheben. Das angemessene Symbol wäre hier am ehesten der Januskopf

mit der Doppelmaske.¹⁴⁾ Es gibt natürlich die Askese auch bei Meyer: vermischt mit hoher Weltlichkeit wie bei Thomas Becket. Ja sogar unvermischt wie in der Ballade *Füsse im Feuer*. Aber dass Hutten sie bei dem Jesuiten Loyola widernatürlich findet, das entspricht am ehesten Meyers Grundgefühl.

WERNER KOHLSCHMIDT

¹⁾ *The poetry of C.F. Meyer*, 1954.

²⁾ Hugo v. Hofmannsthal, *Ges. Werke*, hrsg. von H. Steiner, Prosa IV: C.F. Meyers *Gedichte* und Franz Ferdinand Baumgarten, *Das Werk C.F. Meyers*, 1920.

³⁾ Z.B. Otto Blaser, *C.F. Meyers Renaissance-Novellen* 1905 (unter Einbezug von Gedichten) Erwin Kalischer, *C.F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance* 1907. Heinrich Kraeger, *C.F. Meyer und Quellen und Wandlungen seiner Gedichte* 1901. Robert d'Harcourt, *C.F. Meyer, Vie et Oeuvre* 1913, und kurz nach dem ersten Weltkriege Emil Sulger-Gebing, *Meyers Werke in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst* 1921 (Euphorion).

⁴⁾ *Sämtliche Werke* historisch kritische Ausgabe, hrsg. von Hans Zeller und Alfred Zäch (noch nicht vollständig). Hans Zeller habe ich für verschiedene Auskünfte zu danken.

⁵⁾ *C.F. Meyer und die antike Mythologie*, 1966.

⁶⁾ Das einleitende Kapitel über Jacob Burckhardt und C.F. Meyer bei Blaser a.a.O. ist noch immer lesenswert.

⁷⁾ Mein altphilologischer Kollege W. Theiler bestätigt mir das mit der nicht typischen und nicht verbreiteten Ausnahme, dass bacchische Uebertragungen auf das Totenreich in orphischen Winkelsekten möglich waren. Meyer konnte die vereinzelte Bezeugung schwerlich gekannt haben.

⁸⁾ Zu diesen Problemen allgemein vgl. ausser Baumgarten a.a.o. Kurt Oppert, *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke* 1926 (DVZ IV) und Hellmut Rosenfeld, *Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart* 1935.

⁹⁾ Für wertvolle Hinweise habe ich hier meinem archäologischen Kollegen Hans Jucker zu danken, der mich u.a. auf den Stammos mit Dionysos-Fest in Neapel hinweist, auf dem offenes Haar, Kränze und Weingefässe als Motive vereinigt sind. (Reproduziert bei Ernst Buschor, *Griechische Vasen* 1940, Abbildung 242 f.).

¹⁰⁾ Heute im Besitz von Dr. Walter Staub, Zürich. Ihm sei hier für die Erlaubnis zur Durchsicht der Mappen gedankt wie auch dem Kollegen Dr. Leonhard Beriger, der diese Durchsicht freundlicher Weise für mich vornahm.

¹¹⁾ M. Burkhard a.a.O. S. 147.

¹²⁾ In: *C.F. Meyer und die Reformation* 1958 (Herbstblatt der Keller-Gesellschaft). Vergleiche auch den Aufsatz von Leonhard Beriger: «*Ist C.F. Meyer ein protestantischer Dichter?*» 1958 (Reformativ).

¹³⁾ *C.F. Meyer in der Erinnerung seiner Schwester Betsy Meyer*. z.B. S. 7, 8 und öfter.

¹⁴⁾ Zur Problematik der Maskierung vgl. Louis Wiesmann, *C.F. Meyer, der Dichter des Todes und der Maske* 1958.

RASSEGNA GENERATIVA

Nelle *Strutture della sintassi* (6)¹⁾ le frasi nucleari e le stringhe ad esse sottostanti erano piú semplici delle altre. Negli *Aspetti della teoria della sintassi* (4, pp. 39-258) le strutture profonde erano piú elementari di quelle superficiali. Ora, scrivono Bach e Harms nel 1968, le strutture sottostanti sono ancora piú profonde e piú astratte di quelle che si trovano negli *Aspetti*; per esempio, « la frase superficiale *Floyd broke the glass* è composta da non meno di otto frasi. La forma di questa struttura sottostante può essere indicata da una quasi-parafraresi: *I declare to you that it past that it happen that Floyd do cause it to come about that it BE the glass broken* » (1, p. VIII).

Si potrebbe pensare che si tratti di una parodia. Ma questa affermazione è fatta in tutta serietà. In quale dialetto inglese (o in quale forma di « broken English ») sia espressa questa « quasi-parafraresi », non mi è chiaro. Non che sia impossibile immaginare una situazione in cui uno straniero usi tale frase cercando di spiegare a un poliziotto inglese che la vetrina non l'ha rotta lui, ma Floyd. Anzi, in questi termini, la frase appare senz'altro realistica. Data l'abitudine dei giornali inglesi di riportare piú o meno *verbatim* le dichiarazioni fatte alla polizia o ai magistrati, non sarebbe sorprendente leggerla su « The Times ».

Non ci sarebbe poi da stupirsi troppo se la si trovasse citata come argomento a favore dell'universalismo: uno straniero non sa, ovviamente, usare le strutture superficiali inglesi, e quindi traduce in quel po' di inglese che sa masticare, le strutture profonde, che sono universali. Ci fu un periodo in cui le strutture universali erano concepite in latino; poi in francese; piú di recente in una specie di « basic English »; ora pare che sia la volta del « broken English ». O forse avrei dovuto tradurre questa quasi-parafraresi in italiano? In tal caso occorrerebbero poi regole di trasformazione per convertire una sgrammaticata struttura superficiale italiana (quasi-parafraresi di una struttura forse universale) in una semplice struttura superficiale inglese come *Floyd broke the glass*. Non sarebbero regole semplici.

Parlando piú seriamente, la nozione di « quasi-parafraresi » qui non mi pare chiara. Accade spesso che le strutture sottostanti, di cui si sottolinea

l'astrattezza, vengano presentate in forma di concrete strutture superficiali (spesso non grammaticali) da ricondurre poi laboriosamente alle strutture superficiali effettive. Mi pare che le questioni logiche coinvolte da questa operazione non siano state sufficientemente chiarite. È ben noto che per evitare certi paradossi, conviene distinguere la lingua (con cui si parla delle cose) dalla metalingua (con cui si parla della lingua). Lingua e metalingua possono essere costituite dalla stessa lingua naturale, per esempio l'italiano. In tal caso si sogliono mettere fra virgolette le espressioni linguistiche di cui si parla all'interno di un discorso metalinguistico. Oppure lingua e metalingua possono essere due lingue naturali diverse: per esempio possiamo usare l'italiano come metalingua con cui parlare di espressioni linguistiche inglesi. Le espressioni inglesi (strutture superficiali, diciamo approssimativamente, lasciando da parte i problemi relativi all'interpretazione fonologica) di cui discutiamo vanno, ovviamente, conservate in inglese, e non tradotte in italiano. Ciò che diciamo riguardo al linguaggio in generale, alla teoria della grammatica, e anche riguardo a quel particolare dispositivo che è la grammatica inglese, lo diciamo in italiano. Ma le strutture profonde sottostanti a una frase inglese in che lingua vanno presentate? Alcune trasformate, abbastanza vicine alla superficie, risultanti da trasformazioni caratteristiche della lingua inglese, sembrano appartenere all'insieme delle strutture inglesi di cui discutiamo e che dobbiamo conservare nell'originale. Altre strutture, molto profonde, sembrano non avere più nulla di specificamente inglese; da un lato sembra che non appartengano più alla lingua che cerchiamo di descrivere, ma piuttosto al mondo extralinguistico: in questo caso dovremmo rappresentarle servendoci esclusivamente dell'italiano, così come possiamo descrivere in italiano, per esempio, la psicologia di un inglese. D'altro lato si tratta di strutture che sembrano appartenere a una lingua (anche se sono composte di simboli che non vengono normalmente usati nella lingua comune), per cui dovrebbero comparire fra virgolette. La questione si pone in maniera simile per le strutture superficiali fornite del loro indicatore sintagmatico. In un discorso metalinguistico italiano, che verte su una frase inglese, la frase dovrà restare in inglese; ma può o deve l'indicatore sintagmatico di questa frase essere (tutto o in parte) in italiano? Il problema si è posto in maniera concreta a chi ha tradotto in italiano testi inglesi di grammatica trasformazionale, e a me sembra che presenti un certo interesse teorico.

Ma non mi propongo qui di discutere questo problema. Vorrei invece offrire, in maniera non sistematica, un po' di documentazione, fondata su alcune letture che ho avuto occasione di fare, riguardo alla questione delle strutture sottostanti.

È oggi abituale riferirsi a tre fasi della teoria generativa, la prima rappresentata dalle *Strutture della sintassi*,²⁾ la seconda (quella della «teoria standard») rappresentata da *Aspetti della teoria della sintassi*, e la terza

rappresentata dagli studi di semantica generativa. Accettando questa semplificazione (in realtà lo sviluppo è piú complicato), si ritiene che uno dei mutamenti introdotti nella seconda fase sia la distinzione fra strutture superficiali e strutture profonde.

Nelle *Strutture della sintassi* una nozione fondamentale era quella di nucleo: «Quando cerchiamo di sviluppare effettivamente la piú semplice grammatica dell'inglese contenente una parte a struttura sintagmatica e una parte trasformazionale, troviamo che il nucleo consiste di frasi attive, dichiarative, semplici (probabilmente in numero finito), e che tutte le altre frasi possono essere descritte piú semplicemente come frasi trasformate» (6, pp. 117-118). L'impressione che poteva restare al lettore, che le frasi nucleari fossero generate direttamente da un dispositivo a struttura sintagmatica (cioè da una grammatica strutturale di tipo tradizionale, riformulata in termini generativi), e che le altre frasi fossero ottenute attraverso trasformazioni delle frasi nucleari, era inesatta. Chomsky si era preoccupato di sottolineare ripetutamente che questa era una semplificazione: «La parte trasformazionale della grammatica sarà formulata in modo che le trasformazioni possano applicarsi alle frasi nucleari (piú esattamente, alle forme che sottostanno alle frasi nucleari — cioè alle stringhe terminali della parte [Σ , F] della grammatica, o a trasformate precedenti» (6, p. 64).³⁾ «Sul livello trasformazionale un enunciato è rappresentato ancor piú astrattamente in termini di una sequenza di trasformazioni per mezzo delle quali è derivato, in ultima analisi, da frasi nucleari (piú esattamente, dalle stringhe che sottostanno a frasi nucleari)» (6, pp. 66-7). «In particolare, per comprendere una frase è necessario conoscere le frasi nucleari da cui proviene (piú precisamente, le stringhe terminali sottostanti a tali frasi)» (6, p. 137). «È possibile semplificare notevolmente la descrizione dell'inglese e, nello stesso tempo, penetrare piú a fondo nella sua struttura formale limitando la descrizione diretta in termini di struttura sintagmatica ad un nucleo di frasi fondamentali (semplici, dichiarative, attive, e prive di sintagmi nominali o verbali complessi), e derivando tutte le altre frasi da queste (piú esattamente, dalle stringhe che sottostanno ad esse) per mezzo di trasformazioni, eventualmente ripetute» (6, p. 158).

Ma perché usare tanto spesso una formulazione «inesatta», ed essere costretti ad introdurre ogni volta fra parentesi la necessaria correzione? La frequenza di queste correzioni secondo me non contribuisce a chiarire la situazione. Mi pare al contrario che riveli un'ambiguità nella teoria.

Da un lato abbiamo un'intuizione fondamentale, di portata non solo sintattica, ma anche semantica: le frasi complesse sono analizzabili e interpretabili in termini di frasi semplici; provengono dalle frasi nucleari. «Il problema generale di analizzare il processo di "comprensione" si riduce così, in un certo senso, al problema di spiegare come vengano comprese le frasi nucleari, considerando queste ultime come gli "elementi di contenuto" fon-

damentali da cui si formano, mediante sviluppo trasformativo, le frasi usuali, più complesse della vita reale » (6, pp. 137-8).⁴⁾ D'altro lato abbiamo la precisazione che tutte le frasi (non soltanto quelle complesse) derivano da stringhe sottostanti (fornite di struttura sintagmatica). Gli elementi di contenuto fondamentali non sono in realtà le frasi nucleari, ma le stringhe sottostanti alle frasi nucleari. L'ambiguità appare in maniera stridente quando, per esempio, troviamo l'aggettivo « sottostanti » riferito non alle stringhe, ma, appunto, alle frasi nucleari: « le frasi nucleari sottostanti a una data frase possono essere concepite, in un certo senso, come gli "elementi di contenuto elementari" da cui si costruisce la frase in questione » (6, p. 159).

Mentre la prima distinzione, fra le frasi nucleari e quelle da esse derivate, aveva un immediato valore intuitivo, la seconda distinzione, fra le frasi (risultanti dall'applicazione di regole trasformazionali) e le stringhe ad esse sottostanti (generate dalle regole a struttura sintagmatica) si appella in maniera meno immediata all'intuizione, e si fonda piuttosto su un argomento relativo alla teoria degli algoritmi. Si tratta della differenza fra due tipi di regole. Per la struttura sintagmatica troviamo regole di riscrittura del tipo $X \rightarrow Y$, soggette a particolari restrizioni: per esempio, solo un simbolo di X può essere riscritto in Y , in una singola regola (6, pp. 39, 44),⁵⁾ altrimenti non si sarebbe in grado di ricavare l'indicatore sintagmatico delle stringhe derivate. La conoscenza della corretta descrizione strutturale è necessaria perché le regole trasformazionali convertono stringhe con una certa struttura sintagmatica in altre stringhe con un'altra struttura sintagmatica (6, pp. 53, 58, 59, 62); per le regole della struttura sintagmatica invece è sufficiente conoscere la forma della stringa, ignorando la storia della sua derivazione. Le regole trasformazionali d'altra parte, a differenza di quelle della struttura sintagmatica, possono aggiungere o sopprimere elementi, e riordinarli.⁶⁾ I lettori sono stati a volte colpiti piuttosto dalla formalizzazione in termini di grammatica generativa, che dalla distinzione fra grammatica a struttura sintagmatica e grammatica trasformazionale. Che la differenza fra i due tipi di regole, quelle della parte a struttura sintagmatica e quelle della parte trasformazionale, sia apparsa a volte legata all'apparato matematico usato, piuttosto che rilevante per la descrizione delle lingue naturali, è indicato per esempio dal fatto che una linguista dell'intelligenza di Barbara Strang ha presentato come esempio di grammatica trasformazionale non una trasformazione, ma una derivazione in termini di struttura sintagmatica (14, pp. 81-82; questa parte è diversa nella seconda edizione, 1968, p. 200 segg.).

Negli *Aspetti della teoria della sintassi*, Chomsky parla una sola volta delle frasi nucleari: « Queste sono frasi di tipo particolarmente semplice che nella loro generazione richiedono un apparato trasformativo minimo. Ritengo che la nozione di « frase nucleare » abbia un importante significato intuitivo, ma, poiché le frasi nucleari non svolgono nessuna funzione caratteristica nella generazione o nell'interpretazione delle frasi, non ne dirò altro

in questa sede » (4, p. 58). « Questa è veramente una dichiarazione straordinaria », commenta P.H. Matthews (13, p. 146): se una nozione ha un « importante significato intuitivo », dovrebbe proprio per questo svolgere una « funzione caratteristica » nella grammatica. Nelle *Strutture della sintassi* le frasi nucleari si distinguevano necessariamente dalle altre, in quanto erano più vicine alle strutture sottostanti, erano ottenute senza l'intervento di trasformazioni generalizzate. Negli *Aspetti* questi due tipi di trasformazione vengono eliminati (4, pp. 168-70), e con essi sparisce la nozione di frase nucleare. Il suo « importante significato intuitivo », che costituiva una conferma per il modello proposto nelle *Strutture della sintassi*, costituisce ora un ostacolo per il modello proposto negli *Aspetti*.

Negli *Aspetti* troviamo la distinzione fra strutture superficiali e strutture profonde. Secondo la sintesi di Chomsky: « Una grammatica contiene un componente sintattico, un componente semantico e un componente fonologico. Gli ultimi due sono puramente interpretativi; essi non svolgono nessuna funzione nella generazione ricorsiva delle strutture di frase. Il componente sintattico consiste di una base e di un componente trasformatore. La base, a sua volta, consiste di un sottocomponente categoriale e di un lessico. La base genera strutture profonde. Una struttura profonda entra nel componente semantico e riceve un'interpretazione semantica; essa è applicata dalle regole trasformazionali⁷⁾ in una struttura superficiale, la quale riceve poi un'interpretazione fonetica dalle regole del componente fonologico » (4, pp. 177-8). Non solo il componente semantico e quello fonologico sono puramente interpretativi; ma anche, dentro il componente sintattico, la parte trasformatore è puramente interpretativa. La proprietà ricorsiva è ora assegnata alla base, che viene a costituire l'unica parte « creativa » della grammatica (4, pp. 172-3).

A prima vista le strutture profonde degli *Aspetti* corrispondono alle stringhe terminali delle *Strutture della sintassi*, e le strutture superficiali alle trasformate che servivano da ingresso alla parte morfonemica. In realtà la situazione è ben diversa. Nelle *Strutture della sintassi* le stringhe terminali della struttura sintagmatica e le trasformate che servivano da ingresso alla parte morfofonemica erano oggetti, se così si può dire, dello stesso tipo, come ci si aspetta che siano gli oggetti che operazioni innocue come le trasformazioni grammaticali convertono gli uni negli altri. Negli *Aspetti* le strutture profonde e le strutture superficiali sono, continuando ad usare lo stesso linguaggio approssimativo, oggetti di tipo diverso: « un'importante funzione delle regole trasformazionali consiste nel convertire una struttura profonda astratta, che esprime il contenuto di una frase, in una struttura superficiale abbastanza concreta, che ne indica la forma » (4, p. 173). Le strutture profonde sono diverse rispetto alle strutture superficiali quanto le stringhe terminali non erano mai state rispetto alle trasformate in cui venivano convertite. Secondo Chomsky le teorie sintattiche della linguistica strutturale « tassonomica » erano fon-

date sull'ipotesi che non ci fosse differenza fra la struttura profonda e la struttura superficiale (questa è in verità una formulazione un po' fazziosa). Invece « l'idea centrale della grammatica trasformazionale è che esse, in genere, sono distinte e che la struttura superficiale è determinata dall'applicazione ripetuta di certe operazioni formali, chiamate « trasformazioni grammaticali » a oggetti di tipo più elementare » (4, p. 57). Ma nelle *Strutture della sintassi* erano le frasi nucleari ad essere più elementari delle altre (piuttosto che le loro stringhe terminali sottostanti ad essere più elementari delle frasi nucleari); negli *Aspetti* le strutture profonde sono più elementari in tutt'altro senso. Nelle *Strutture della sintassi* la grammatica a struttura sintagmatica generava le stringhe terminali sottostanti alle frasi nucleari; negli *Aspetti* « sebbene l'analisi in costituenti immediati (parentesizzazione etichettata) di una sequenza reale di formativi possa essere adeguata come descrizione della struttura superficiale, non è certo adeguata come descrizione della struttura profonda » (4, p. 57). La base contiene ora « regole quasi-trasformazionali » (4, p. 127).

Abbiamo visto che nelle *Strutture della sintassi* spesso si parlava di frasi nucleari, e poi si precisava che ci si riferiva invece alle stringhe ad esse sottostanti. Negli *Aspetti*, in cui le strutture profonde sono molto diverse da quelle superficiali, la cosa è più preoccupante: « Poiché in questa sede le trasformazioni non saranno esaminate nei particolari, nel caso di una frase con un singolo elemento nel suo fondamento non faremo una distinzione accurata fra la sequenza di base sottostante a questa frase e la frase stessa » (4, p. 58). La situazione diventa tanto peggiore quanto più lontane le strutture profonde diventano da quelle superficiali: per esempio J. R. Ross scrive: « Userò spesso la locuzione "la frase A è trasformata (convertita, ecc.) nella frase B" al posto dell'espressione più corretta ma pesante "la struttura sottostante alla frase A è convertita in una che sottostà più immediatamente alla frase B". A questa abbreviazione non va attribuito nessun significato teorico » (13, p. 262). Nonostante questo avvertimento, a me sembra che la possibilità di usare l'abbreviazione indicata abbia delle implicazioni teoriche, e piuttosto complicate. Una delle conseguenze è che, in parole povere, in questi casi non sembra necessario ricorrere a strutture sottostanti.

La base diventa sempre più ricca; ma gli *Aspetti* dedicano ancora molta attenzione alle regole che devono convertire strutture profonde in strutture superficiali. Mi sembra però che dalle *Strutture della sintassi* agli *Aspetti* si sia arrivati seguendo, se mi si passa la metafora, un sentiero piuttosto pericoloso; e continuando nella stessa direzione, con l'aiuto malfico della distinzione fra competenza ed esecuzione, inseguendo miraggi semantici e universalistici, si è spesso, a mio avviso, persa la strada. In lavori recenti, di quella che si chiama a volte semantica generativa, si è rivelata un'inclinazione sempre più pronunciata a proporre una proliferazione di strutture sempre più profonde, senza che si indichino, non dico le regole precise, ma neppure di

che ordine sarebbe la complicazione di una grammatica che cercasse di fornire le regole precise per arrivare alle strutture superficiali. Chomsky ha osservato nel suo contributo *Deep Structure, Surface Structure, and Semantic Interpretation*: « Non vedo come tali questioni possano essere risolte senza affrontare un'analisi di queste strutture che proponga regole, oltre che strutture sottostanti » (10, p. 65). Questa affermazione dovrebbe essere assunta obbligatoriamente come motto da tutti gli studiosi che si dedicano alla cosiddetta semantica generativa.

In questa nuova fase c'è una tendenza a identificare le strutture profonde con le rappresentazioni semantiche. C. J. Fillmore osserva che dal suo studio sulla grammatica di *hitting e breaking* non risultano dati che « confermino la distinzione fra la sintassi (in quanto fornisce un « livello » di rappresentazione) e la semantica. Le modifiche che si stanno elaborando nella teoria della struttura profonda tendono sempre di più a fornire concetti di un tipo che si può usare direttamente per esprimere asserzioni semantiche riguardo alle espressioni linguistiche » (9, p. 131). R. B. Lees osserva che « via via che le rappresentazioni grammaticali sottostanti sono sempre più astratte, e si richiede loro di mettere in relazione espressioni sempre più diverse, le strutture profonde vengono ad assomigliare sempre di più a un'immagine diretta del significato di queste espressioni » (9, p. 136); è probabile che « il più profondo livello sintattico di rappresentazione che funziona in una descrizione linguistica sia così vicino a quello che potremmo chiamare il significato di una frase, che può darsi che il mantenimento di una distinzione fra i due non abbia alcuna validità » (9, p. 138). J. R. Ross e altri stanno studiando la possibilità « che non ci sia un livello di rappresentazione sintattica distinto dalla rappresentazione semantica e che si possa chiamare "struttura profonda" » (9, p. 272). Può darsi, secondo Lees, che le strutture profonde si rivelino come « un livello di rappresentazione intermedio, anzi forse neppure un livello definibile della struttura linguistica — qualcosa di simile a ciò che è rappresentato in una tradizionale trascrizione fonemica, rispetto a una sistematica rappresentazione morfofonemica o a una trascrizione francamente fonetica » (9, p. 138). J. D. McCawley conclude la sua discussione della rappresentazione semantica con l'osservazione: « La linea generale di questo ragionamento che sostiene il rifiuto di un livello di "struttura profonda" è, naturalmente, identica a quello del famoso ragionamento di Halle (1959) che sostiene il rifiuto di un livello fonemico » (9, p. 172; cfr. 1, p. 165). Il testo di Halle a cui McCawley si riferisce è quello su *The Sound Pattern of Russian*, 's-Gravenhage 1959, nella cui prima parte, teorica, si cerca di dimostrare la necessità di abbandonare la nozione di fonema. Nello stesso spirito Fillmore scrive: « Se è possibile scoprire una teoria sintattica universale giustificata semanticamente, lungo le linee che sono venute suggerendo, se è possibile, per mezzo di regole (cominciando forse da quelle che assegnano un ordine sequenziale alle rappresentazioni sottostanti che sono esenti da tale ordine)

cambiare queste “strutture profonde semantiche” nelle forme superficiali delle frasi, allora è probabile che le strutture profonde sintattiche del tipo reso noto dai lavori di Chomsky e dei suoi allievi, subiranno la stessa sorte del fonema. Si tratta di un livello intermedio artificiale fra la “struttura profonda semantica” che si può scoprire empiricamente e la struttura superficiale accessibile attraverso l’osservazione; un livello le cui proprietà dipendono più dalle prese di posizione metodologiche dei grammatici che dalla natura delle lingue umane » (1, p. 88). E. Bach scrive: « Mi pare che la teoria attuale commetta lo stesso errore della fonemica tassonomica » (1, p. 120). Chomsky ha ribattuto a questi argomenti, discutendo in particolare le obiezioni di McCawley (10, pp. 61-3). Ma la sua posizione non è facilitata dal fatto che proprio lui ha aperto la strada lungo la quale ora esita a seguire i suoi più spericolati colleghi. Il suo argomento è piuttosto valido negativamente, contro l’identificazione delle strutture profonde con le rappresentazioni semantiche, che positivamente come prova della necessità delle strutture profonde. Questo è naturale, perché Chomsky non mette in dubbio la necessità di distinguere le strutture profonde da quelle superficiali.

Secondo alcuni propugnatori della semantica generativa, le rappresentazioni semantiche sarebbero simili alle formule della logica simbolica. Questa può essere una conclusione non sgradita, dopo che si siano esaminate le proposte di tipo piuttosto linguistico che logico: gli aggettivi sono un sottoinsieme dei verbi (1, pp. 27, 114; 8, p. 63); i verbi in quanto tali scompaiono (8, p. 100); le preposizioni sono tratti dei nomi (8, p. 138); i nomi sono introdotti da proposizioni relative (1, p. 104); i pronomi personali sono tratti sintattici dei nomi nelle strutture profonde, che diventano articoli determinativi introdotti come segmenti in strutture sintattiche intermedie; « in maniera piuttosto ingannevole agli articoli, che tradizionalmente erano chiamati pronomi, si assegna in molti casi, come risultato di certe operazioni trasformazionali, derivatamente lo stato di nomi nelle strutture superficiali » (9, p. 58, cfr. p. 250; 8, p. 94).

Quali siano le categorie usate nelle strutture profonde non è, ovviamente, chiaro (8, p. 37); forse Frasi, Termini (approssimativamente Sintagmi Nominali), Contentivi (approssimativamente Nomi, Verbi e Aggettivi), e vari operatori (1, pp. 91, 115; 9, p. 170). Uno dei lavori che sembra si siano rivelati più influenti è *The Case for Case* di C. J. Fillmore, in cui si introducono sei casi (Agentivo, Strumentale, Dativo, Fattitivo, Locativo, Oggettivo) con questa osservazione: « Le nozioni di caso comprendono un insieme di concetti universali, presumibilmente innati, che identificano certi tipi di giudizio che gli esseri umani sono capaci di dare riguardo agli eventi che accadono intorno a loro, giudizi riguardo a questioni come chi abbia fatto qualcosa, a chi sia capitato, e che cosa sia cambiato » (1, pp. 24-5). Si tratta di relazioni profonde fra i Sintagmi Nominali e la Frase: esse possono essere rappresentate nei

modi piú vari delle strutture superficiali: per esempio dalle preposizioni; o addirittura dai casi.⁸⁾

Le dichiarazioni riguardo agli universali e all'innatismo si vanno facendo sempre piú estreme. Questo non vuol dire che ci sia un'uniformità di pareri. J.R. Ross, per esempio, prevede che la grammatica generativa diventerà sempre piú mentalistica; e quanto piú la struttura sintattica profonda diventa astratta, tanto piú si avvicina alla rappresentazione semantica, che si può considerare universale (9, p. 259). Per Jacobs e Rosenbaum un bambino, « appunto perché è umano, viene al mondo sapendo, del tutto inconsciamente, ciò che deve cercare nella lingua » (8, p. 28); « ovviamente, molto di ciò che sapete sull'inglese (scrivono gli autori, rivolgendosi a studenti per cui l'inglese è la lingua materna) è appreso piuttosto che innato... Altre proprietà ci si può aspettare che siano le stesse in tutte le lingue. Per esempio, è molto improbabile che una stringa che significhi *il programma ammirava la carne (**the schedule admired meat*) possa essere una frase normale in qualunque lingua umana » (8, p. 159). Il lettore può sperare che questo fatto non gli venga presentato come un universale innato. Ma le sue speranze sembrano essere deluse quando Langendoen gli dice che « il bambino, imparando la sua lingua materna, è predisposto ad assegnare in maniera innata certe specificazioni di tratti agli enti lessicali che acquisisce »; il fatto che molte « lingue primitive » possiedono elaborate tassonomie biologiche corrispondenti alle classificazioni scientifiche, « suggerisce decisamente che l'abilità di percepire animali e piante secondo la loro classificazione scientifica sia innata nella mente umana... La propensione a percepire esseri viventi in termini di popolazioni i cui membri possono riprodursi fra loro, è innata negli esseri umani » (11, pp. 37-38).

Altre presentazioni sono meno eccentriche. Per esempio l'affermazione di Postal può apparire accettabile: « Si potrebbe dire dunque che la conoscenza linguistica è, tipicamente, in gran parte inconscia, sebbene questo termine non sia molto chiaro. In realtà però, la conoscenza non esplicita è una cosa ben nota e comune. Per esempio, un caso di conoscenza inconscia, per quanto normalmente non la chiamiamo così, è che il nostro corpo sa come digerire il cibo e deve avere dentro di sé una rappresentazione delle complicate operazioni biochimiche a ciò necessarie » (8, p. 274). In questo senso, le nozioni di competenza (conoscenza inconscia), innatismo e universalità appaiono piú innocue. Si può anche accettare che « la questione degli universali linguistici, o della struttura linguistica biologicamente determinata, collega lo studio della grammatica al piú ampio campo di studio della psicologia e della biologia umana e animale, della quale esso è in realtà un settore particolare » (8, p. 284). In questo senso però i settori della psicologia e della biologia umana e animale devono essere tanti che l'appartenenza a questo ampio campo di studio non mi sembra molto significativa. Conviene poi forse aggiungere che, anche sul piano intuitivo, le nozioni di apprendimento di una lingua e di

conoscenza di una lingua hanno un senso che non sembra esattamente uguale a quello che le nozioni di apprendimento e conoscenza possono avere se vengono riferite alla digestione.

«Sull'organizzazione della conoscenza linguistica umana si è imparato di piú negli ultimi quindici anni che in qualunque altro periodo dal secolo XVII, quando simili questioni vennero impostate da filosofi e grammatici francesi sotto la guida intellettuale di Descartes» (8, p. VI). Affermazioni come questa non si possono leggere senza sorridere, tanto piú se si ricorda che, da punti di vista simili, dello stesso periodo si è affermato che lo caratterizza «un profondo cambiamento nel pensiero linguistico. Non ha piú nessun interesse descrivere una lingua dopo l'altra «come càpita», senza considerare la rilevanza dei fatti per la teoria linguistica generale» (1, p. VI). Probabilmente gli autori di questa affermazione intendono qualcosa di diverso da quello che scrivono; se la loro affermazione fosse vera, l'ultimo quindicennio avrebbe visto la fine della linguistica. Nello stesso ordine d'idee, troviamo lo studioso francese B. Saint-Jaques beffeggiato da Fillmore (1, p. 57) perché ha sottolineato l'interesse del fatto che le frasi giapponesi, a differenza di quelle inglesi, non presentano la struttura soggetto/predicato; in un altro articolo nello stesso volume George Lakoff e Paul Postal sono elogiati da E. Bach (1, p. 114) per aver «sostenuto che le classi degli aggettivi e dei verbi in inglese sono in realtà soltanto due sottoclassi di una singola categoria lessicale, facendo così apparire l'inglese piú simile al giapponese». Date due lingue come il giapponese e l'inglese, perché si dovrebbe evitare di precisarne le diversità (che non sono meno reali se vengono chiamate superficiali), e si dovrebbe invece «farle apparire» simili, manipolando una ipotetica struttura profonda, non mi è ben chiaro — a meno che non lo si faccia non in nome della ricerca scientifica, ma di una fede «Universalistico-Unitaria» di cui Bach si dichiara seguace (1, p. 114). Per carità, le libertà di coscienza e di culto vanno certamente rispettate; ma forse non è auspicabile che interferiscano con la ricerca linguistica.

Non vorrei dare al lettore l'impressione che tutto sia negativo nel panorama che gli ho presentato. Concluderò con due note positive. Una riguarda le strutture superficiali. Il ritorno alla considerazione di soggetto e oggetto come nozioni caratteristiche tipicamente della struttura superficiale (1, pp. 17, 25; 9, pp. 123-4; 11, p. 26) a me sembra un progresso rispetto agli *Aspetti*. Un'altra modifica rispetto agli *Aspetti* è stata introdotta da Chomsky (10, pp. 70-89) con la tesi che l'interpretazione semantica dipende in parte da proprietà della struttura superficiale. Questa tesi mi sembra positiva per gli stessi motivi che ispirano il mio scetticismo nei riguardi della postulazione di strutture sempre piú profonde.

Il secondo aspetto riguarda l'introduzione di un maggiore realismo (e conseguentemente di una maggiore modestia) nell'analisi linguistica. Parecchi degli scritti che ho citato ricordano il ruolo di cognizioni extralinguistiche

nel funzionamento del linguaggio. Fillmore osserva che « sembra veramente che per una parte notevole del vocabolario di una lingua le condizioni che determinano l'uso appropriato di una parola coinvolgano asserzioni riguardanti proprietà di oggetti del mondo reale piuttosto che asserzioni riguardanti i tratti semantici delle parole » (9, p. 131; cfr. 1, p. 29). Si tratta in parte della distinzione fra regole di sottocategorizzazione stretta e regole selettive, e della posizione di queste ultime rispetto al componente sintattico e a quello semantico (4, pp. 134, 151, 190; cfr. 1, pp. 129, 134; 9, pp. 167-8, 263, 266). Anche qui le conclusioni più equilibrate mi sembrano quelle di Chomsky: « Consideriamo sintagmi come « *John's picture* ». Oltre alle letture « ritratto di John » e « ritratto posseduto da John », il sintagma potrebbe essere interpretato come « ritratto creato da John », « ritratto commissionato da John », e certo in altri modi. D'altra parte, « *John's puppy* » non è soggetto alle ultime due interpretazioni, sebbene possa significare « cucciolo partorito da John (come si chiama stranamente la mia cagna) ». D'altra parte non è chiaro che sia un fatto linguistico che la gente non può creare (o commissionare la creazione di) cuccioli, allo stesso modo in cui può farlo per dei ritratti. In maniera corrispondente non è chiaro se si possa assegnare a questi sintagmi, mediante regole di grammatica, un insieme di letture che determinano il modo in cui essi figurano, poniamo, in un'inferenza corretta. O consideriamo una frase come « Non sono contro *mio padre*, ma solo contro il *ministro del lavoro* » detta recentemente da uno studente radicale brasiliano. Sapendo anche che chi parla è il figlio del ministro del lavoro, assegneremo a questo enunciato una lettura in cui i sintagmi in corsivo sono coreferenziali. Secondo una lettura la frase è contraddittoria, ma conoscendo i fatti ora citati un'interpretazione più naturale sarebbe che chi parla è contrario a ciò che suo padre fa nella sua veste di ministro del lavoro, e la frase avrebbe una parafrasi corretta in questo modo più elaborato. Non è certo ovvio che ciò che « leggiamo nelle » frasi, in maniere come queste — indubbiamente in modo abbastanza sistematico — possa da un lato essere nettamente dissociato dalle letture determinate grammaticalmente, o, dall'altro, da considerazioni di fatto e di opinione » (10, p. 55-6).

GIULIO LEPSCHY

BIBLIOGRAFIA

- (1) E. BACH, R.T. HARMS, curatori, *Universals in Linguistic Theory*, New York 1968.
- (2) N. CHOMSKY, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge Massachusetts 1965.
- (3) N. CHOMSKY, *Saggi linguistici*, vol. 1, Torino 1969.
- (4) N. CHOMSKY, *Saggi linguistici*, vol. 2, Torino 1970.
- (5) N. CHOMSKY, *Structures syntaxiques*. Traduit de l'anglais par M. Braudeau, Paris 1969.
- (6) N. CHOMSKY, *Le strutture della sintassi*, introduzione di F. Antinucci, Bari 1970.

- (7) N. CHOMSKY, *Syntactic Structures*, 's-Gravenhage 1957.
- (8) R.A. JACOBS, P.S. ROSENBAUM, *English Transformational Grammar*. With an Epilogue by P.M. POSTAL, Waltham Massachusetts 1968.
- (9) R.A. JACOBS, P.S. ROSENBAUM, curatori, *Readings in English Transformational Grammar*, Waltham Massachusetts 1970.
- (10) R. JAKBSON, SH. KAWAMOTO, curatori, *Studies in General and Oriental Linguistics Presented to Shirô Hattori on the Occasion of His Sixtieth Birthday*, Tokyo 1970.
- (11) D.T. LANGENDOEN, *The Study of Syntax*. The Generative-Transformational Approach to the Structure of American English, New York 1969.
- (12) G. LEPSCHY, *La grammatica trasformazionale. Nota introduttiva e bibliografia*, «Studi e Saggi Linguistici» 4, pp. 87-114, 1964.
- (13) P.H. MATTHEWS, recensione di (2), «Journal of Linguistics» 3, pp. 119-152 1967.
- (14) B. STRANG, *Modern English Structure*, London 1962 (seconda edizione 1968).
- (15) V.A. ZVEGINCEV, curatore, *Novoe v lingvistike*, Vyp. 2, Moskva 1962.

¹⁾ I numeri fra parentesi rinviano alle opere citate nella bibliografia alla fine dell'articolo.

²⁾ Una presentazione per certi aspetti più chiara di questa fase della teoria si trova in *Per uno studio trasformazionale della sintassi* (1958) (3, pp. 51-100).

³⁾ Per la definizione di grammatica [Σ , F] cfr. (6, p. 39). Nel passo che cito da (6, p. 64) modifico la traduzione. Nel testo originale (7, p. 45) leggiamo che le trasformazioni si possono applicare «to kernel sentences... or to prior transforms»; «prior transforms» indica una delle stringhe che si trovano fra la stringa terminale (prodotta dalle regole della struttura sintagmatica) e la stringa finale della parte trasformazionale. Antinucci traduce «stringhe già trasformate», dove il valore di «già» non mi pare perspicuo; anche insoddisfacente la traduzione francese di M. Braudeau «phrases antérieurement transformées» (5, p. 51). Mentre Antinucci ricorre sistematicamente a perifrasi per tradurre «transform» (che io rendo con «trasformata»), Braudeau introduce più avanti il sostantivo «transformée». Corretta è invece la traduzione russa che di questo passo dà K.I. Babickij: «ranee polucennym transformam», cioè «a trasformate ottenute precedentemente» (che mi pare diverso da «già trasformate» e da «antérieurement transformées») (15, p. 452).

⁴⁾ Modifico la traduzione aggiungendo «usuali» per «usual» del testo inglese (7, p. 92).

⁵⁾ In un mio articolo del 1964 per un errore materiale si attribuiva questa restrizione alle regole trasformazionali (12, p. 90).

⁶⁾ Per le relative implicazioni matematiche si vedano i saggi di Chomsky in (3, pp. 101-375).

⁷⁾ Modifico (anche in seguito) la traduzione, che rende «transformational rules» dell'originale (2, p. 141) con «regole trasformative» (e altrove con «regole di trasformazione»); io preferisco tradurre «regole trasformazionali».

⁸⁾ Fillmore (1, p. 15) scrive che secondo L. Hjelmslev (*La catégorie des cas*, I, Aarhus 1935, p. 24) A.F. Bernhardt (*Anfangsgründe der Sprachwissenschaft*, Berlin 1805) fu il primo studioso a indicare un rapporto fra preposizioni e casi. Va forse precisato che Hjelmslev (pp. 24, 42, 77) si riferisce alla scoperta del rapporto fra casi e preposizioni nel contesto di una questione diversa, quella cioè, poi discussa da Pott, di una possibile trasmissione fra il sistema dei casi e quello delle preposizioni. Hjelmslev si riferisce all'idea di Bernhardt che il morfema casuale può essere considerato come una «préposition condensée». Bernhardt (p. 133) aveva scritto che la dipendenza può essere espressa mediante il caso, cioè «durch gewisse an das Substantiv selbst geknüpfte Sylben ausgedrückt, die man freilich als verkürzte, oder verdunkelte Präpositionen ansehen kann». Altrimenti, l'equivalenza funzionale fra casi e preposizioni era un luogo comune nella teoria grammaticale del Rinascimento; nella tradizione grammaticale italiana era comune chiamare la preposizione «segnacaso» o «vicecaso».

LA LITERATURA ESPAÑOLA EN ITALIA EN EL SIGLO XVII*

I

Mucho se ha estudiado y se estudia la presencia de la literatura italiana en España en los siglos XVI y XVII; muy poco, al contrario, la presencia de la literatura española en Italia en la misma época. La razón se le ofrece a cualquiera, en términos generales, sobre todo por lo que se refiere al siglo XVI: España dominaba, políticamente, en Europa y específicamente en Italia; pero literariamente sucedía lo contrario. No cabe duda de que hasta algunas de las expresiones literarias que España exportó al extranjero europeo, no a Italia, eran elaboraciones de formas literarias italianas: piénsese en la novela pastoril: Montemayor es un continuador de Sannazzaro. Piénsese en la lírica de tipo garcilasiano y herreriano, cuyo entronque petrarquista, un entronque que podríamos llamar competitivo, resulta claro.

Sin embargo, las cosas no son tan sencillas. La literatura española exportó una narrativa, como la picaresca, que tenía cierta relación con la de los «novellieri», pero también un cuño suyo; y el teatro español, también alimentado por las experiencias narrativas, escenográficas y organizativas italianas, era sin embargo algo nuevo, que los italianos no podían considerar un simple «cheval de retour».

Una de las razones de la escasez de estudios sobre la presencia de la literatura española en Italia en los siglos XVI y XVII es subjetiva, es decir se refiere a la composición social y nacional del gremio de los historiadores de la literatura. Se puede decir que los españoles se ocuparon poco, en términos específicos, del campo de estudios que aquí nos interesa, porque apenas existió, hasta hace pocos años, un italianismo español. Los italianos, condicionados hasta hace pocas décadas por su postura política contraria a la presencia extranjera en Italia, muy comprensible después del Congreso de Viena, consideraron desagradable toda esta temática. Supusieron una influencia exorbitante del llamado «mal gusto» español (el término de la condena del ba-

* Conferenza letta nelle Università di Navarra e di Madrid nel novembre 1971.

roco, que el siglo XIX heredó del anterior, en nombre de la exaltación romántica de lo sencillo y espontáneo, que de cierto modo continuaba la polémica neoclásica contra el resbuscamiento del siglo XVII hispanoitaliano); pero pocos investigaron: pocos, es natural, sienten la vocación de dedicar una parte importante de su vida al estudio de algo que « a priori » consideran deletéreo.

La revalorización del barroco, por un lado, fenómeno europeo importado también en Italia; y las nuevas posturas históricas por otro, representadas por Benedetto Croce, que, aunque conservó la alergia decimonónica para con el barroco, llegó a una posición más abierta a la comprensión histórica frente a la época que creó el barroco; y más recientemente la atenuación de los móviles nacionalistas, crearon las condiciones de una nueva actitud frente a la época del predominio español en Italia; pero diría que este nuevo clima dio sus frutos más en el dominio de la historiografía política y también de la historiografía de la literatura italiana que específicamente en el dominio, que sin embargo en teoría se considera importante por los historiadores de la literatura italiana, de la presencia de la literatura española en Italia. En realidad, de esta presencia no sabemos ahora mucho más de lo que sabíamos hace cincuenta años.

Intentaré resumir aquí los resultados — por más que sean provisionales — a que he llegado al propósito e intentaré dar una visión de conjunto del campo de investigación.

Naturalmente, una primera cuestión que se nos plantea es la de la periodización. ¿Podemos hablar de un siglo XVII, más allá de la pura convención cronológica? ¿Existe un siglo XVII como período que tenga caracteres propios?

En lo político, podemos decir que da la casualidad de que el término « siglo XVII », referido a la presencia española en Italia, tiene cierto sentido, y no sólo porque el fin de dicha presencia coincidió casi con el fin del siglo XVII. Al comienzo, en efecto, tenemos la sustitución de un rey como Felipe II, que gozaba indudablemente de un enorme prestigio en Italia, por un rey, Felipe III, que valía poco y se dejó dominar por privados; cosa que se puede repetir, con las oportunas salvedades, para Felipe IV; no hablemos de Carlos II. No es sólo *l'argent que fait la guerre*; pero desde luego el oro y la plata que sostuvieron la política de Carlos V y Felipe II llegaron mucho más parcamente a las arcas de sus sucesores. Pero ¿qué incidencia tuvieron estos hechos político-financieros en las relaciones culturales? A comienzos del siglo XVII la potencia española mostraba síntomas de involución en absoluto y menor poder relativo (la Francia pacificada por Enrique IV no era la de los hijos de Catalina de Médicis, por ejemplo); pero la literatura española daba el *Quijote* y el teatro de Lope y de muchos más: no se podía hablar de decadencia de la literatura española.

Responderemos que las relaciones literarias entre los pueblos están más supeditadas a circunstancias políticas que la vida literaria interior de cada

pueblo; así que el distinto clima político se refleja en ellas más acentuadamente. Unamuno decía que la fama de los autores tiene una relación con el calibre de los cañones de sus naciones, y decía algo que tiene cierta parcial, pero no infinitesimal, verdad.

Concluiremos que, sin tomarlo muy en serio, y por razones prácticas, podemos aceptar también en sede de historia de las relaciones literarias el umbral de año 1601, o mejor del año 1598. Nos lo confirman ciertos análisis estadísticos, de carácter muy aproximativo, hechos sobre los datos que están a nuestra disposición, referentes a publicaciones españolas, en español o en italiano, editadas en Venecia.

El análisis se puede resumir en el siguiente cuadro sinóptico:

	<i>Obras en español</i>	<i>Obras Traducidas</i>	<i>Total</i>
1551-1600	71	724	795
1601-1650	28	277	305
1651-1700	3	94	97

Como se refieren a Venecia, es claro que estos datos no reflejan sin más la situación total italiana. Pero no hay que olvidar que Venecia fue en todo aquel período el centro editorial más importante de Italia, y también el que más se sustraía a los condicionamientos eclesiásticos y españoles; así que la muestra veneciana tiene también un particular relieve cualitativo. Un sumario examen de la bibliografía de Toda y Güell nos demuestra que en el siglo XVII se publicaron más obras españolas en Nápoles, Roma y Milán que en Venecia; pero nos demuestra también que predominan en aquel siglo publicaciones de carácter devocional o de polémica política de escasísimo valor literario o, más en general, cultural.

La lengua española fue la primera lengua extranjera moderna que contó en Italia con instrumentos de difusión, como gramáticas, diccionarios y textos bilingües, instrumento éste característico de la época. El diccionario bilingüe de Cristóbal de Las Casas, publicado por primera vez en Sevilla en 1570, fue reeditado once veces, las once en Venecia, entre 1576 y 1622; el de Lorenzo Franciosini, publicado en Roma en 1620 por primera vez, lo fue siete veces hasta 1666, y después tan sólo en el siglo XVIII.

También estos datos (no podemos aquí añadir otros menos sintomáticos, pero que esencialmente confirman la tendencia) demuestran una decadencia de la presencia de la lengua española en Italia en la segunda mitad del siglo XVII. En efecto, también la distinción en dos mitades del siglo XVII tiene en nuestro caso cierta justificación substancial. La revolución de Masaniello en Nápoles, de 1647, revela los reflejos italianos de la crisis del imperio español en la época de Felipe IV. Curiosamente, podemos decir que los españoles fueron aceptados en Italia con ánimo más ecuaníme en la segunda que en la primera mitad del siglo, precisamente en consideración de la debilidad

de la monarquía española. Mejor la presencia española, ya inofensiva, que la francesa, que sería mucho más pesada porque mucho más eficaz, pensaban las mayores potencias italianas: el Papa, Venecia y los Saboyas.

II

Como dije, en los siglos XVIII y XIX los italianos, poco caballerosamente, atribuyeron a los españoles lo que consideraban defectos de su siglo XVII. Un gran representante de la llamada «escuela histórica», Francesco D'Ovidio, afirmó en 1882 que había llegado a la espontánea convicción de que el llamado «secentismo» era de origen español. Le parecía que pensar que el elemento de «secentismo» que el petrarquismo había heredado de Petrarca bastaba, desarrollándose y ampliándose, a producir el «secentismo», sin influjos extranjeros, era un error. El ingenio español tiende por su misma naturaleza a lo metafórico, a lo hinchado, a lo conceptuoso, afirmaba D'Ovidio. La literatura española del Seiscientos tiene obras maestras que no tiene la italiana de la época; pero es natural que lo imitado tenga menos valor que lo original.

D'Ovidio, que era un hombre dotado de espíritu científico, se daba cuenta de que sus ideas constituían sólo una hipótesis. En efecto ¿qué le inducía a pensar que característica del genio español fuera lo que él decía? Lo decía a propósito del Cid y del poema del Cid, y me pregunto dónde encontraba hinchazón y rebuscamiento en las obras que tienen al Cid como protagonista. El fenómeno que D'Ovidio y sus contemporáneos llamaban «secentismo» y que nosotros llamamos «barroco» se encuentra en toda Europa, incluso donde no hubo dominación española. En toda Europa se difundió la literatura española, pero mucho más la italiana. ¿Como es posible que la literatura española pudiese cambiar aquella misma literatura, la italiana, en cuyo ejemplo se formó?, objetó en seguida un contemporáneo de D'Ovidio. El razonamiento de D'Ovidio se puede invertir, y así lo hizo Menéndez Pelayo, que sin embargo, como D'Ovidio, era contrario al «mal gusto», al «secentismo».

¿Qué nos dicen los hechos a propósito de todo esto? La teoría literaria italiana tuvo una difusión europea; la teoría literaria española, al contrario, fue casi desconocida en Italia. La *Agudeza* de Gracián, publicada en 1642, tiene cierta analogía con el libro *Delle acutezze* de Matteo Peregrini, publicado en Génova en 1639. Lastanosa, el amigo de Gracián, acusó a Peregrini de imitación; y Peregrini acusó a Gracián. Probablemente se equivocaban ambos; de todas formas, como notó Ernst Robert Curtius, el concepto de «acutezza» lo encontramos formulado en Italia en 1562, así que es verosímil que el acoplamiento concepto-agudeza sea de origen italiano. Sólo en libros finales del siglo XVII encontramos en Italia rastros de teóricos literarios españoles: en el *Ritratto del sonetto e della canzone* de Federico Meninni, que es de 1671, y en *Il cane di Diogene* de Francesco Fulvio Frugoni, que es de 1687. Sin embargo, no encontramos en estos autores cita alguna de la *Agudeza*

de Gracián: la primera está en Ludovico Antonio Muratori, cuya *Della perfetta poesia italiana*, publicada en 1706, constituye un ataque contra el « mal gusto » (y una fuente de Luzán).

Si venimos a la práctica poética, encontramos a Giambattista Marino, que ya en sus tiempos fue acusado de haber imitado a los españoles. En efecto, imitó algunas composiciones de Lope, pero no en su primera época, sino cuando ya su personalidad literaria estaba formada. Por lo demás, hay que poner cuidado al afirmar derivaciones, en este campo. Es conocido el caso, estudiado por Fucilla, de dos sonetos, uno de Lope (« Con imperfectos círculos enlazan ») y otro de Marino (« Tinser l'aria di notte oscura Ecclissi »). Considerada la analogía temática, se afirmó la derivación lopiana de Marino; pero Fucilla demostró que ambos sonetos son elaboraciones de uno de Ariosto (« Chiuso era il sol da un tenebroso velo »). Fucilla contó, de este soneto de Ariosto, seis derivaciones más italianas, tres francesas, cinco españolas, una inglesa. Es un caso muy específico, pero que nos da un atisbo de lo que podía ser el centro irradiador: Italia, naturalmente. El concepto de imitación, que dominaba la poética de la época, llevaba forzosamente al concepto de rivalidad: evidentemente, el imitador, para justificar su escrito, debía superar el modelo: añadir algo inédito, « maravilloso », rebuscado; y, en el caso concreto, el más rebuscado era sin duda Marino, y no Lope.

Lope, sin duda, era conocido en Italia; lo prueba, por ejemplo, la oda de Fulvio Testi, escrita *In morte di Lope de Vega poeta spagnuolo*. Muy tarde, al contrario, fue conocido Góngora, cuya obra se publicó en 1627, dos años después de la muerte de Marino. Poquísimos más sabemos de la presencia de la lírica española en Italia. Fue estudiado el influjo de Quevedo en un poeta de la extrema periferia italiana: Ciro di Pers. En general, las citas de poetas extranjeros en la época son poquísimas en Italia: los autores que los italianos citan son casi exclusivamente de la antigüedad clásica o italianos. En conclusión, probablemente sabemos muy poco de influjos de españoles en la lírica italiana también porque muy poco hay que saber, lo cual es bastante natural, puesto que los italianos se consideraban y eran considerados los maestros.

Lo mismo puede decirse de la épica. Tasso era el modelo, no sólo en Italia.

III

Muy diferentes son los casos del teatro y de la narrativa. Italia había enseñado técnica teatral y escenografía a toda Europa, en la segunda mitad del siglo XVI. Se conoce, por ejemplo, el caso de Drusiano Martinelli, que introdujo en España a las mujeres como actrices, o el de Ganassa, que gastó de lo suyo para poner en condiciones de corresponder a nuevas exigencias del espectáculo el Corral de la Pacheca. Eran los años del desarrollo técnico del teatro español, de que tenemos un extraordinario testimonio en el *Prólogo* cervantino a las *Ocho comedias y ocho entremeses*. En aquellos años el ado-

lescente Lope de Vega se enamoraba del teatro (y de las actrices). A pesar de esta derivación, el teatro español llegó a un grado de desarrollo y madurez también literarios al cual no llegó el italiano. En el siglo XVII eran las compañías españolas las que iban a Italia, no al contrario. Los virreyes, gobernadores y embajadores españoles amaban el fausto; y una de las expresiones de éste eran precisamente las representaciones teatrales. Nápoles era el centro principal de difusión del teatro español: difusión que tuvo un carácter exquisitamente teatral, y no literario. Pero también se recitaban obras españolas, a veces en español, en otras ciudades y por iniciativa de no españoles, por ejemplo en la corte romana de Cristina de Suecia.

Naturalmente el autor más conocido del teatro español, también en Italia, era Lope. Después de su muerte se publicaron bastantes traducciones o reducciones de obras lopianas: *El perro del hortelano*, *Los melindres de Belisa* («La dama frullosa»), *La fuerza lastimosa* («La violencia lagrimevole»). También en Italia encontramos un fenómeno que es la prueba de la popularidad de Lope: se le atribuyeron obras de otros. Pero Lope no fue el solo conocido. En la segunda mitad del siglo lo fue particularmente Calderón: *Los empeños de un acaso*, por ejemplo, fue traducido, bajo el título de *Le armi e gli amori*, y, cosa excepcional, en verso, por Giulio Rospigliosi, que fue luego papa bajo el nombre de Clemente IX.

Este último caso demuestra cierto prestigio de Calderón en las capas cultas de la sociedad italiana; pero en general podemos afirmar que la difusión del teatro español tenía más bien un carácter popular o por lo menos de pura diversión. Hay hechos concretos que lo hacen pensar: la atribución a menudo equivocada de las obras, la ausencia del nombre del autor, el hecho de que se utilizaban a menudo obras españolas para las comedias del arte. Por otro lado, la profesión de artista de teatro se consideraba indigna. Es interesante el testimonio de un hombre de teatro, Piermaria Cecchini, que en las primeras décadas del siglo citaba a España como ejemplo de nación en que los actores gozaban de mayor consideración que en Italia. El mismo Cecchini afirmaba que los actores españoles tomaban tan en serio los papeles de rey, que cierto sosiego real les quedaba también fuera de la escena. Una anécdota divertida se refiere al célebre actor Tiberio Fiorilli, conocido con el apodo de Scaramuccia, amigo de Molière y protegido por Luis XIV, que contaba que en sus años mozos su obra preferida era *Il convitato di pietra*, por la razón de que, así, tenía la comida asegurada, en la misma escena.

Una atención particular merece la difusión de la célebre obra atribuida a Tirso. Probablemente fue representada por primera vez en Nápoles, por la compañía de Lope de Figueroa. Una importante refundición, publicada en 1671 y conocida por Molière, fue hecha, según parece, por Giacinto Andrea Cicognini, el más importante autor teatral italiano del siglo XVII influido por el teatro español.

Giacinto Andrea era hijo de otro autor teatral, Jacopo Cicognini; nació

en Florencia en 1606; ya conocido como autor de teatro, pasó a Venecia, donde murió en 1651. Un amigo suyo, el marqués Bartolomei, publicó en 1668 una lista de dieciocho obras, siete de las cuales derivadas del español (en realidad, nadie se ocupó de establecer cuáles son las fuentes: sólo de una se conoce: la *Marienne* deriva de *El mayor monstruo los celos* de Calderón). Pero probablemente son suyas otras obras derivadas del español, la mayoría de ellas calderonianas. El análisis de la única obra cuya derivación es segura, la *Marienne*, hecho por dos eruditos, Ireneo Sanesi y L. Grashey, parece demostrar que Cicognini era un hábil hombre de teatro y, si acaso, mejoraba, no empeoraba el modelo. Esto contradice las tradicionales afirmaciones, de que los refundidores italianos deformaban hasta lo grotesco los modelos españoles, afirmaciones probablemente derivadas del deseo de conciliar la idea de la grandeza del teatro español con la idea de la decadencia italiana, por parte de personas que en realidad razonaban según convicciones hechas, no como conclusión de investigaciones originales.

Una cosa sin embargo podemos afirmar: frente a la fecundidad creadora del teatro español, en que cabe de todo, también obras maestras, el teatro italiano, que por ejemplo en Venecia tenía un desarrollo considerable, como fenómeno social, no dio una producción original comparable. Sin duda, el teatro de la segunda mitad del siglo XVII tiene una importancia histórica conspicua: la vocación teatral de Carlo Goldoni, según asegura él mismo en sus *Mémoires*, está relacionada con la lectura, hecha en la infancia y adolescencia, de las obras del citado Giacinto Cicognini; el enemigo de Goldoni, Carlo Gozzi, se demuestra a su vez muy influido por las obras teatrales españolas. Esta pervivencia del teatro español en el siglo XVIII demuestra que había echado raíces en Italia.

Queda sin embargo el problema fundamental: ¿por qué el teatro tuvo un desarrollo enorme en España, como lo tuvo en Inglaterra, y, más tarde, en Francia — desarrollo en sentido cuantitativo, pero también cualitativo — y no lo tuvo en Italia, es decir en el país de donde habían venido y a menudo venían las innovaciones técnicas teatrales? Es una pregunta demasiado natural para que me limite a decir que es muy comprometido dar aquí una respuesta. Intentaré avanzar un esbozo de explicación, aunque me doy cuenta de que habría que hacerlo después de una investigación mucho más detenida que la mía.

Una primera clase de explicaciones es intrínseca al teatro. Precisamente porque la técnica teatral — escenografía, recitación, desarrollo de la dimensión musical — estaba más adelantada en Italia, el aspecto teatral prevaleció sobre el aspecto literario. En realidad, cuando los historiadores de la literatura se plantean el problema del desarrollo de los distintos teatros nacionales hacen hincapié en el aspecto literario; y los que se ocupan de Lope o Shakespeare son en mayoría historiadores de la literatura, no historiadores del teatro en el sentido estricto de la palabra. Desde el punto de vista propiamente teatral

no podemos, ni mucho menos, hablar de inferioridad del teatro italiano: piénsese en el melodrama, en la ópera bufa y su éxito europeo. Lo que pasó fue que en Italia la palabra tuvo, en el teatro, menos importancia que los elementos estrictamente teatrales.

Otra clase de explicaciones se remonta al clasicismo italiano. En España la tradición clásica no fue suficiente para impedir el triunfo de Lope de Vega; fueron los clasicistas más o menos italianizantes los que tuvieron que rendir las armas al monstruo de la naturaleza, en lo cual naturalmente influyó la exuberancia extraordinaria de la personalidad de Lope, pero fue esencial lo que se suele llamar el popularismo español. En Italia la cultura clásica tenía un dominio aplastante; el teatro de la *commedia dell'arte* podía tener un gran éxito de público; pero las personas « cultas » o lo despreciaban o delimitaban rigurosamente su interés al nivel de la diversión. Tenemos en Italia una mayor separación entre prestigio intelectual y teatro popular que en España. Lope era una persona de reconocida calificación cultural, y esta calificación no dejó de realzar su obra (más acentuado es el hecho por lo que se refiere a Calderón); pero por otro lado el contacto con el pueblo daba autenticidad humana a la obra de Lope y a la de los demás autores del teatro español. Las pasiones sociales, el orgullo nacional, los sentimientos eternos del amor y el odio entraban de este modo más auténticamente en el teatro, filtrados por autores cultos pero en simbiosis con el pueblo. Y viceversa las preocupaciones teológicas de un Tirso o un Calderón encontraban en el teatro la manera para llegar al pueblo, y en la idea de llegar al pueblo los autores de las obras de fondo teológico encontraban una garantía contra la abstracción. En Italia, la cultura era cultura y el teatro (en su dimensión literaria sobre todo) era diversión. Sólo Goldoni con su reforma elevará a plena dignidad literaria este teatro de diversión.

De todas formas, oficialmente la gloria literaria pertenecía a los que guardaban fidelidad a la tradición clásica. Hacia el final del siglo XVII entró en Italia el « buen gusto » francés, que dominaría también en el teatro. El ejemplo francés tenía tras sí el prestigio de la potencia política y económica de Luis XIV, además de cierta apertura mental, fruto, particularmente, del fondo tolerante de la paz establecida por Enrique IV; y tenía además su adhesión al clasicismo, dominante en Italia también por razones patrióticas. La civilización literaria francesa resultaba más homogénea a la italiana, porque era más homogénea a la tradición clasicista. La práctica teatral lopiana, al contrario, una práctica que se hizo teoría, era de carácter innovador y anticlásico. El *Arte nuevo* es de 1609; tenemos una edición de él en Italia de 1611. Jacopo Cicognini, padre de Giacinto, en 1633, publicando una obra teatral, se justificaba por haber dejado de lado las unidades teatrales, « imitando le rappresentazioni spagnuole e quelle in ispecie del signor D. Lopes de Vega, il quale fin con lettera avea consigliato e pregato l'autore, per fama da lui conosciuto, ad avvezzarsi a passare il giro delle 24 ore, e far prova del diletto che porta

seco il rappresentar azioni che passino lo spazio non solo di un giorno, ma anco di molti mesi ed anni, acciò si goda degli accidenti della storia, non solo con la narrativa dell'antefatto, ma con il dimostrare l'istesse azioni in vari tempi seguite». Este pasaje revela una conciencia teórica y hasta propagandista en Lope de Vega, que va más allá de la posición pragmática del *Arte nuevo* («dar gusto» al vulgo). Otros ejemplos de adhesión a la postura de Lope de Vega en Italia tenemos: en 1634 Nicola Villani, en 1649 Francesco Zacconi se remiten a Lope. Pero el ejemplo lopiano no llegó a dominar, y el francés llevó a la recuperación del «buen gusto», hasta la revolución romántica.

IV

Junto con el teatro, el sector en que más innovaciones ofrecía, como modelo o «desafío», la literatura española era la narrativa; la narrativa en prosa, puesto que en la épica dominaba, en Italia y en Europa, el ejemplo de Tasso. Cierta difusión tuvieron las novelas picarescas, particularmente el *Guzmán*. Pero podemos medir el alcance de esta difusión al observar que del *Buscón* se publicaron (ambas en Venecia) una traducción en 1634 y otra en 1680, sin reimpressiones, mientras de la misma obra, traducida, se hicieron en el siglo XVII 34 ediciones en Francia y 9 en Inglaterra. Otra clase de narrativa representan *Los sueños*. Pues bien: resulta que de sta obra de Quevedo fue publicada una traducción italiana, en 1672 y tres veces más; en Francia fue publicada, en francés, empezando en 1631, 59 veces. Es más: la traducción italiana resulta hecha no del español, sino del francés.

Este caso sorprendente de una obra española en Italia, a pesar de la presencia política de los españoles, sólo por medio de Francia no está aislado. Las *Novelas ejemplares* fueron editadas en traducción francesa en 1615, dos años después que en España, y en seguida en 1618, 1620, etc. Sólo en 1626 aparece la primera traducción italiana; y nos sorprende la noticia de que la traducción era obra de un francés, por cierto extraordinariamente dueño de la lengua italiana. El mismo *Quijote* fue traducido al italiano y publicado en 1622-3 por el citado profesor de español Lorenzo Franciosini: César Oudin lo había publicado en francés en 1614, y su traducción se reeditó en 1616, 1618, 1620: cuatro veces, antes que en Italia se decidiesen a publicarlo en edición italiana. Si tenemos en cuenta que el benemérito y mediocre profesor había aprovechado los *Diálogos apazibles* de César Oudin para su texto bilingüe destinado al estudio del idioma, y lo había aprovechado de manera tan pasiva que al hablar de Pamplona dice que es «bella gente, e non poco affezionata alla nostra nazione francese», podemos asegurar que la traducción del mismo *Quijote* se debe al ejemplo francés. (Pero resulta que César Oudin, por su parte, casi copió sus *Diálogos apazibles* del inglés Minshev).

Yo creo que, sin llegar a generalizaciones imprudentes, podemos afirmar que, al menos en el caso de la narrativa, Francia, enemiga de España, seguía con mayor interés la producción española que Italia (lo mismo podemos afirmar de Inglaterra). La pretendida relación entre presencia política y presencia literaria, hasta cierto punto confirmada en el caso del teatro, queda en el caso de la narrativa completamente desmentida.

Alguien intentó explicar la escasez relativa de traducciones del español con la suposición que el conocimiento del español por parte de los italianos fuese cosa tan común, que sobran las traducciones. «Un sospetto circa la scarsa divulgazione della letteratura spagnola in Italia nel seicento viene spontaneo a chi sia esperto di vecchie biblioteche e vecchie raccolte di libri, nelle quali di rado e in piccolo numero si trovano libri spagnuoli», afirmó hace muchos años Benedetto Croce. Y si el libro español se conocía tanto en Italia, ¿por qué traducir obras españolas del francés?

Sin embargo, podemos decir que el *Quijote* tuvo inmediatamente un impacto cualitativamente considerable en la literatura italiana de la época, precisamente en un subgénero literario que le es característico: el poema heroicómico. El más importante y el primero de estos poemas es, como se sabe, *La secchia rapita* de Alessandro Tassoni. Tassoni, que vivió en España de 1600 a 1604; que pudo perfectamente leer el *Quijote* en una de las primeras ediciones españolas, por ejemplo en la de 1610, impresa en Milán, concibió *La secchia rapita* y su protagonista, el grotesco Conde de Culagna, hacia 1610. Este personaje afirma (*La secchia rapita*, IX, 72) que don Quijote era su abuelo y que su espada la había heredado de él. Es evidente no sólo que Tassoni concibió su personaje pensando en Don Quijote, sino que era su intención dar a conocer este parentesco al lector. Tassoni se declaró inventor del poema heroicómico, no sin razón; podemos decir por lo tanto que el *Quijote* está en la prehistoria de este subgénero: Tassoni quería parodiar las imitaciones del poema de Tasso como Cervantes quería parodiar las novelas de caballerías. Y que el *Quijote* fuera congenial con el poema heroicómico lo demuestran las citas que encontramos en el *Asino* de Carlo Dottori, publicado en Venecia en 1652, y en otros textos. Para nosotros, claro está, estas obras son indignas de su modelo lejano; pero reflejan la idea que del *Quijote* tenían los hombres del siglo XVII, a los cuales se les escapaban las dimensiones que nosotros vemos en él, y que en él están efectivamente, pero en las capas profundas que sólo los siglos han revelado.

V

En el siglo XVII hubo también, y cuantitativamente fueron predominantes, continuaciones de difusiones características del siglo anterior: la literatura geográfica, la política y la religiosa. Por lo que se refiere a las proporciones editoriales, pero también, es probable, aunque es difícil probarlo, por lo

que se refiere a la formación del gusto literario, la literatura religiosa tiene el primer puesto. Se trata de un fenómeno típico de la segunda mitad del XVI, es decir del momento más activo de la reforma católica. Contamos, por ejemplo, en Venecia, con seis ediciones de esta clase en la primera mitad del Quinientos, y 252 en la segunda. El autor más editado fue Luis de Granada, sobre todo su *Guía de pecadores*: por lo que se refiere a esta clase de literatura, Italia precede en las traducciones a las demás naciones de Europa, que a veces traducen a Luis de Granada del texto italiano. Lo cual es comprensible, porque también los autores religiosos italianos tuvieron una gran difusión en el extranjero: fenómenos estos escasamente estudiados, pero es legítimo suponer que de enorme alcance en la determinación del gusto literario. La difusión de la obra de Luis de Granada se continúa en el siglo XVII; y se añaden las de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. También las obras de los escritores jesuitas se difundieron, especialmente Ribadeneira y, naturalmente en la segunda mitad del siglo, Nieremberg. El fenómeno de más bulto en lo que se refiere a la literatura jesuítica es la difusión del *Flos sanctorum* del padre Ribadeneira, publicado en traducción italiana ocho veces en el siglo XVII: poca cosa, por lo demás, frente a las 36 ediciones francesas. Caso importante y que tiene su epicentro en Italia es la difusión de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, que se publicó por primera vez, en español, en Roma en 1675, y en traducción italiana ocho veces en pocos años, entre 1676 y 1685, hasta que la lucha entre quietistas y jesuitas fue ganada por éstos últimos. El adalid de la hueste jesuita italiana, en la segunda mitad del siglo XVII, Paolo Segneri, cita a Santa Teresa y a Juan de la Cruz, interpretándolos naturalmente de manera muy distinta a la de Molinos.

¿Qué importancia tuvo todo esto en lo literario? Una concepción estrecha y prevenida de los valores literarios y la hostilidad hacia lo español y lo contrarreformista de la gran mayoría de los investigadores italianos explican nuestra ignorancia de estos fenómenos. En realidad, dependemos todavía, al juzgar el alcance de la literatura religiosa y la predicación en el gusto literario, de un escrito de Benedetto Croce que se remonta a 1899: y Croce, también aquel Croce juvenil, tenía curiosidad por el siglo XVII, tan descuidado antes; pero daba un juicio del barroco que ya no es el nuestro.

Otro tipo de literatura española que había tenido en el siglo anterior, comprensiblemente, un gran éxito, y un impacto cuyo alcance en el espíritu italiano es difícil establecer, fue la literatura geográfica y de viajes. Sólo en tiempos recientes se estudió, por mérito específico del historiador Rosario Romeo, la importancia de *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*. Fernández de Oviedo, López de Gómara, Hernán Cortes, José de Acosta fueron traducidos al italiano. El último, específicamente, influyó en Giovanni Botero, cuya perspectiva política, gracias a esta clase de literatura, se amplió, abandonando el tradicional estrecho clasicismo del cual quedaron más o menos prisioneros hombres como Maquiavelo, para considerar todos

los sistemas políticos del mundo, aunque conocidos, claro está, sólo parcialmente.

En el siglo XVII este interés italiano por el vasto mundo, y por ende por la literatura de viajes, demuestra síntomas de crisis. Garcilaso de la Vega el Inca se traduce al francés, al inglés y al alemán, pero no al italiano; lo mismo le sucedió a la célebre *Peregrinação* de Fernando Mendes Pinto. Italia se hacía, según parece, un país poco abierto a la aventura y a la curiosidad humana, a pesar de las *Relationi universali* de Botero.

Tenemos sin embargo un caso extremadamente interesante, por lo que se refiere a la literatura de Indias. En el siglo XVI no se publicaron obras de Bartolomé de Las Casas en italiano; pero sí se publicó la *Brevísima relación*, en traducción italiana, en 1626 y en Venecia: era una expresión de lo que ahora llamamos guerra psicológica: estábamos en plena guerra de Treinta años, y la publicación era una expresión, muy inteligente por cierto, de la propaganda francesa, que en Venecia podía expresarse, como por lo demás podía hacerlo la propaganda española: este sentido puede atribuirse a la presencia de las obras políticas de Saavedra Fajardo y Quevedo, y la de los escritos de Vera y Figueroa, que vivió muchos años en Italia. Por lo demás, una tendencia irénica, que a juzgar por el éxito atraía la simpatía de los italianos, representa la traducción de *La oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la tierra*, del misterioso emigrado español Carlos García (probablemente un converso y un invertido: un *libertin*). Traducido al italiano, bajo el título de *Antipatia di francesi e spagnoli*, este libro incomprensiblemente olvidado por muchas historias literarias españolas tuvo en Italia, entre 1636 y 1702, once ediciones.

VI

¿Qué conclusión podemos sacar de esta sumaria perspectiva de la presencia de la literatura española en Italia, entre la muerte de Felipe II y el fin de la unión política con España de Nápoles, del Milanésado y de Sicilia (Cerdeña también cesó su unión con la corona de España como consecuencia de la guerra de sucesión española, pero apenas se podía entonces considerar parte de Italia)?

Podemos afirmar que el fenómeno barroco es esencialmente de origen italiano; los influjos de la lírica española en Italia son episódicos y tardíos, y desde luego son poca cosa comparados con la poderosa presencia de la lírica italiana del XVI en toda Europa, empezando, también cronológicamente, por España. Menos todavía influyó la teoría literaria; y sólo un anecdotismo sin alcances supongo que puede rastrear alguna resonancia de la épica española, de derivación italianizante, en la tardía épica italiana. En la lírica, en la teoría literaria, en la épica, los italianos no amaban los *chevaux de retour*

españoles, aunque empezaban a aceptar los franceses; y no tenían sensibilidad para formas de poesía popularizante como los romances.

Muy diferente es la conclusión en otros campos. El teatro tuvo aceptación, aunque en el nivel de la diversión cortesana o popular, no en el nivel de los grandes valores literarios; considerable fue la difusión de la nueva narrativa española; el *Quijote*, aunque editado sólo dos veces en el siglo, en italiano, está en el mismo momento germinativo del poema heroicómico. Amplia fue la difusión de la producción religiosa, también de la que va más allá del hecho puramente devocional y merece el nombre de literatura, en el sentido de expresión estética por medio de la palabra. Nos faltan elementos para juzgar el impacto de esta presencia (como de la análoga presencia de las obras moralizantes de Antonio de Guevara y Pedro Mejía, que se extiende más allá de la mitad del siglo). No cabe duda de que la predicación eclesiástica era un elemento importante también de la formación del gusto expresivo de la época; pero poquísimos sabemos al propósito, aunque resulta que los tratados de predicación españoles se conocían en Italia.

En su epistolario con Karl Vossler, Benedetto Croce afirma que la literatura española (de la cual había sido cultor desde los años de juventud, y a la cual amaba: el libro de Vossler sobre Lope nace en el contexto de la relación Croce-Vossler) no tuvo profundas resonancias porque le faltaban ideas nuevas. Es curioso que afirme esto precisamente el teórico de la distinción entre momento estético y momento conceptual; de todas formas, la afirmación no es exacta. Pensemos en las implicaciones del mundo cervantino, de las cuales tuvieron barruntos los ingleses desde fines del siglo XVII. El caso es que Francia e Inglaterra, en campos y modos distintos, supieron aprovechar la lección española (es decir de una nación políticamente enemiga, lo cual demuestra su particular madurez cultural), no para remedarla, sino para superarla. Italia no supo hacer esto, ni siquiera en los casos en que conocía bien los textos españoles. Evidentemente, el *élan vital* italiano era inferior. Algo hay de lo que decía Croce: era una decadencia (la española) que se abrazaba a una decadencia (la italiana). Un poco contribuyó el resentimiento nacional, pero creo mucho menos de lo que se supuso. Un mucho, al contrario, influyó el arraigado clasicismo, la idea de la primogenitura italiana entre las naciones europeas: esta idea favoreció la cerrazón mental frente a fenómenos literarios innovadores, como la picaresca, el *Quijote*, el teatro lopiano y postlopiano. Tampoco hay que olvidar que, cuando se difundió la obra de Cervantes, de Lope, de Calderón, España estaba ya en decadencia, política, financiera y militar; una decadencia que los italianos echaban de ver en su misma casa. La lengua sigue al Imperio, decía Antonio de Nebrija.

FRANCO MEREGALLI

FISCHART

APPROSSIMAZIONI E ANTICIPAZIONI

I difetti, evidentissimi e gravi, di Johann Fischart, il piú grande scrittore satirico-didattico del Cinquecento tedesco, sono i difetti della sua età; egli se ne riscattò in parte, esagerandoli a bella posta, esagerandoli con umorismo inesauribile e con un ardore talora quasi demoniaco e conferendo loro con ciò quella dimensione del macroscopico, in cui i difetti non sono piú propriamente difetti, perché l'operazione di moltiplicarne e variarne gli elementi e le forme si afferma quasi imperiosamente come valore in sé. Fischart potenziò oltre ogni limite la rozzezza e la volgarità della dominante letteratura assai realistica della satira specialmente religiosa per combattere non solo l'innaturale e scarnificatrice astrattezza della scolastica, che del resto era già decisamente in declino, ma anche, e assai piú, la nuova, tanto fluida e suasiva retorica con cui si stava già affermando la propaganda dei gesuiti; s'immerse fino al collo nella scatologia per gusto popolaresco, ma anche per opporsi all'escatologia che rinnovava e rafforzava superstizioni ancor sempre assai vive nell'anima degli incolti. Mostrarsi rozzo ed ignorante con i rozzi ed ignoranti per dirozzarli ed istruirli era la ricetta — protestante e cattolica — nel secolo delle grandi contese fra protestanti e cattolici; ricetta pericolosa anche nel caso di Fischart, poiché gli permetteva, anzi imponeva di abbandonarsi a certa sua innata rozzezza, da cui non seppe — o non volle? — liberarsi. Ma la rozzezza è un aspetto solo, il piú appariscente, del suo robusto e vivissimo realismo; la giustificazione principale, la sola vera giustificazione delle sue molte e persistenti deficienze estetiche, piú che morali, che allontanano dalla sua opera i lettori moderni che non siano molto pazienti, è che egli è il piú grande realista della sua età ed uno dei piú grandi realisti della letteratura tedesca intera. A guardare un po' sotto la superficie, il suo mondo macroscopico, di derivazione goliardico-maccheronica, quel mondo che è indubbiamente spassoso, ma ben presto riesce insopportabile per il tanto ostinato e compiaciuto accatastamento delle sue assurdità, è anche e in primo luogo un mondo microscopico, che egli si diverte ad osservare con una spregiudicatezza eccezionalissima nelle sue particelle piú piccole, che possono sem-

brare, ma non sono, insignificanti. Le particelle infatti non sono sezionate e con ciò svuotate, come la scolastica analizzava ed astrattizzava la realtà; esse sono per Fischart particelle vivissime, sono la vita medesima, e nelle loro combinazioni sempre diverse, sempre imprevedibili, e quindi sempre spassose, Fischart trova quel che piú gli preme, quello che in fondo solo gli preme, il tessuto concretissimo di una vita indivisibile, universale. Le sue interminabili e sempre caotiche enumerazioni di oggetti concreti, le sue liste di sinonimi ed omonimi, in particolare di nomi di persone e di paesi, i suoi bisticci ora indovinati, ora insipidi, la sua tecnica delle incessanti distorsioni e contaminazioni verbali costituiscono gli strumenti sperimentali con cui egli conosce l'inesauribile ricchezza della vita e può goderla con tutti i sensi. Ma, pur entro il divertimento di tuffarsi a corpo perduto nella realtà materiale, si sente la persistente e assai consapevole volontà d'indicare ai lettori la via — morale — per uscire dalla brutta materialità appena sperimentata. S'incontrano cosí in Fischart l'homo novus del Rinascimento — di un certo Rinascimento — che ha scoperto il corpo ed è invasato dal desiderio di conoscerne tutti gli aspetti fisiologici, oltreché psicologici, e l'homo novus della Riforma che invece addebita la corruzione religiosa e morale alla «materia», agli istinti del corpo, specialmente all'ingordigia e alla volontà di sopraffazione, istinti sempre intesi come imposizioni della «natura», di una natura esclusivamente corporea. A tali istinti anche Fischart contrapponeva la nuova legge morale, che non aveva in lui la durezza del pur tanto ammirato Calvino, ma si realizzava concretamente come legge dell'onestà sociale. I due aspetti contrastanti del suo spirito non potevano essere propriamente conciliati, donde le varie fratture irrimediabili che si manifestano in quasi ogni opera, in particolare nel *Glückhafte Schiff von Zürich*, in cui vi è una netta divisione in una parte narrativa e moralistica, bellissima anche perché ben ordinata, e una parte violentemente polemica, assai brutta, non perché tutta sconciissima, ma perché tutta slegata. Il pathos del predicatore e l'ethos del conoscitore della natura corporea trovano tuttavia una certa armonia (si ripete un po' il caso di Lutero) nel senso del tepore della felicità familiare e nelle cure pedagogiche dedicate ai figli ed anche alla moglie. Per Fischart la famiglia è naturalmente la nuova famiglia protestante in cui il marito e padre, ispirato da Dio, interpreta giornalmente la Bibbia ed amministra con accortezza i beni comuni acquisiti col comune lavoro. Nelle città renane arricchitesi rapidamente in primo luogo col commercio, la famiglia protestante era quella della nuova e ricca o abbastanza ricca e spesso molto colta borghesia mercantile o di origine mercantile, di quella borghesia cioè, per la quale la moralità è in primo luogo onestà nei riguardi di tutti gli uomini. Fischart, polemista infaticabile che faceva il buffone per poter colpire con sferzate piú brucianti i suoi avversari, odiava e perseguitava in fondo sempre un peccato solo, l'ipocrisia, che è una doppia violazione — da parte di chi la subisce e da parte di chi la esercita — della verità dell'anima; dove scopriva nel prossimo una sua sem-

plice, ma pura verità, era pieno d'indulgenza per le debolezze umane, anche perché quelle debolezze divertivano il suo bonario spirito di osservazione. La sua figura s'impone alla nostra simpatia, oltre che per la sua eccezionale energia di vita, per la sua ricca e sempre coerente umanità. Espressione del dissidio piú profondo del suo secolo (Rinascimento o Riforma?), Fischart, che tentò di risolvere tale dissidio nella sua produzione letteraria (e lo risolse, come possiamo ritenere, nella vita) è per noi la figura piú compiuta dell'umanesimo protestante.

Fischart, che nacque e morì a Strasburgo, soggiornò ventenne nelle Fian-dre ed a Parigi, iniziò lo studio della giurisprudenza a Siena e si addottorò a Basilea. Dal 1572 al 1580, cioè proprio negli anni della sua migliore produzione, fu a Strasburgo collaboratore del cognato Bernhard Jobin, proprietario di una fiorente tipografia, le cui edizioni si imponevano per la vastità della loro prospettiva culturale e per il loro ardimento polemico. Redigeva un notiziario che usciva periodicamente e rivedeva i testi da stampare. La sua attività letteraria personale nasce forse in primo luogo da tale sua attività redazionale ed anche tipografica: tutte le sue opere, anche le piú originali, sono imitazioni o rifacimenti di opere altrui o almeno s'iniziano come imitazioni e rifacimenti. Per valutare equamente la sua produzione complessiva, bisogna ricordare che egli dovette ingerire molta della peggiore letteratura polemico-satirica della sua età, onde fabbricare, il piú spesso con visibile fretta, una copiosa letteratura consimile, una letteratura d'immediato e largo consumo, ubbidiente al gusto (assai scadente) e alla cultura (alquanto bassa) del lettore medio. È quindi ingeneroso addebitare a lui o soltanto a lui le sue pur tanto compiaciute e tanto volentieri ripetute oscenità. Ora la sua originalità vera è non tanto nello svolgimento originale di spunti ricavati da altri, quanto nell'amplificazione specialmente verbale di testi che non erano suoi, ma divenivano corpo del suo corpo e sangue del suo sangue per effetto delle sue geniali « correzioni » deformatrici, ma anche reinterpretrici ed approfonditrici, piú ancora per effetto di glosse, di aggiunte continue, generalmente brevissime e quasi nascoste. Il *Gargantua* francese divenne opera veramente tedesca, non perché i nomi francesi sono spesso cambiati in tedeschi, ma perché, uscito una quarantina di anni dopo il testo francese, è piena zeppa di riferimenti ed allusioni di grande attualità e di vivo interesse per i tedeschi di allora. Del resto Fischart fu correttore ed amplificatore in primo luogo delle proprie opere; le aggiunte fatte durante un dodicennio alla seconda e terza redazione del suo *Gargantua* mostrano un rafforzarsi di quel suo apparente difetto che è la prolissità verbale, e la sua opera piú briosa, il *Flöh Hatz*, divenne briosissima nella seconda redazione, che raggiunse quasi il doppio della lunghezza della prima. Aveva una cultura assai vasta che però, a quanto sembra, non si curò di approfondire o almeno nelle sue opere non mostra di aver approfondito. Con un po' di cattiveria si potrebbe insinuare che il

suo compiaciuto e sempre caotico enciclopedismo sia quello autodidattico del compositore di tipografia che legge tutto, ma non tutto capisce, anche perché gli manca il tempo di pensarci su. Più equo è dire che l'onnivoro ed onnigrafo Fischart è un Gargantua tedesco reso possibile soltanto dall'invenzione di Gutenberg: a chi lavora in tipografia, l'illimitata riproducibilità dei testi dà un senso esaltante della loro illimitata amplificabilità; e veramente, se l'eroe di Rabelais è un gigante, il gigante di Fischart lo è sei volte di più, perché il testo tedesco « tradotto » è circa sei volte più lungo del testo originale. Del resto l'enciclopedismo negativo, cioè burlesco, era la moda di tutta l'età. Rabelais inserisce nel suo testo lunghe pagine di titoli di libri da leggere (cioè da non leggere), lunghe liste di nomi di persone, di paesi e di fatti storici da ricordare solo come esemplificazioni *e contrario*); Fischart triplica, decuplica quelle liste. Voleva dar prova — come è stato supposto — della propria erudizione? In primo luogo voleva ridicolizzare, come Rabelais, l'astratta e vuota erudizione della sua età; ma soprattutto si divertiva a creare un senso immediato di caotica pienezza della vita, pur servendosi di un'erudizione che dalla vita si era estraniata. La micrologia bio- e bibliografica è infatti animata da un gusto irrefrenabile dei piccoli particolari astratti e quindi assurdi, che diventano però vivi e spesso anche sensitissimi per effetto di quegli ininterrotti e sempre capricciosi accostamenti, in cui secondo noi consiste, come abbiamo già accennato, l'originalità ed anche la grandezza del nostro scrittore.

Un certo gusto delle confusioni volute e non volute, ma sempre emozionali vi è in fondo anche nella posizione religiosa, pur tanto coerente, di Fischart. Dei « papisti », sempre combattuti, attaccò soprattutto due categorie, nelle quali ravvisava l'ipocrisia estrema, i convertiti e più ancora i loro convertitori, i gesuiti, che furono satireggiati in quattro opere, fra cui è il suo primo libro a noi noto, del 1570, e l'ultimo, che è del 1580. Ora la sua tanto ostentata rozzezza nei temi e nella forma (cacofonie a non finire, sintassi irregolare, versi traballanti) non era solo un accondiscendere al gusto del popolo incivile, era anche la proposta di un esempio da seguire, almeno in quanto esempio di rude e vigorosa sincerità a tutta prova, diametralmente opposta alla carezzevole retorica dei gesuiti che si valevano di parole armoniose e le disponevano in periodi facilmente comprensibili, perché lucidamente architettati. È alquanto strano che Fischart sia passato lentamente dal luteranesimo al calvinismo; non fece esplicita professione di fede calvinistica, ma si pose decisamente sull'ala sinistra del protestantesimo.¹⁾ Anche più strana è a tal riguardo la sua posizione linguistica. Il suo scrivere selvoso, disordinatissimo e in apparenza inconcludente fino a sembrare insensato, è veramente agli antipodi della dura e severa ascesi anche linguistica dei testi del calvinismo. Forse non è arbitraria l'ipotesi che egli non sopportasse non già la morale, ma il particolare « stile di vita » di Calvino e dei suoi seguaci e che il suo pantagruelismo sia, fra l'altro, una reazione ipercompensata a quello « stile

di vita» che della vita esaltata dal Rinascimento era la piú inumana mortificazione.

Qual è il valore, quale il significato della produzione complessiva di Fischart? L'opera sua oggi piú nota e letta — anche come « edificante » testo scolastico — *Das Glückhafte Schiff von Zürich* (1576),²⁾ felice improvvisazione in lode della fraterna solidarietà che univa la democrazia di Zurigo e quella di Strasburgo, ebbe relativamente poco successo; il rifacimento del *Gargantua, Affenteuerliche und Ungeheuerliche Geschichtsschrift*³⁾ (1575), a partire dalla seconda edizione (1582) *Geschichtklitterung*⁴⁾ (cioè scarabocchio storico, storia scritta in fretta e male, tanto per sporcare carta), fu ristampato nove volte entro il 1631 e si rivelò il libro piú popolare del suo tempo. Che cosa volle offrire Fischart col suo libro ai lettori e che cosa essi vi trovavano? Sono queste le due principali domande a cui cercheremo di rispondere in queste nostre pagine quasi fischartianamente improvvisate. Evidentemente l'autore s'impose in primo luogo col suo stile personalissimo che era, un'altra volta, anche il suo personalissimo stile di vita. Lutero aveva creato un nuovo tedesco, con cui giungeva direttamente al cuore dei tedeschi, alla loro coscienza religiosa; dopo di lui, Hans Sachs conquistò l'anima del popolo semplice, rappresentando con bonario umorismo e con sapide sentenze derivate tanto spesso dai proverbi, il popolo medesimo, com'esso era nella realtà quotidiana; ma, se era un poeta veramente popolare, non era un grande poeta. L'ambizione, certamente solo in piccola parte consapevole, di Fischart sembra essere stata quella di creare per i suoi lettori un linguaggio che corrispondesse allo slancio vitale dei tempi nuovi, ad un senso gioioso dell'esistenza. Fallì nello sperimento, perché la sua lingua non poteva essere imitata e spesso neppure compresa; resta come acquisizione letteraria il *suo* tedesco personalissimo e tutto vivo, in cui l'arte delle enumerazioni *ad infinitum* e quella delle variazioni e deformazioni fonetiche con le conseguenti reinterpretazioni semantiche raggiungono un massimo, che non fu superato nella letteratura tedesca, né probabilmente ha riscontro nella rimanente letteratura europea. Il suo gusto maccheronico⁵⁾ deriva per via diretta, come in Rabelais, da quello goliardico, sia che si deducesse la goliardia, a torto o a ragione, dal gigante Golia o dal vizio della gola; del resto le due etimologie proposte si equivalgono, perché i giganti sono per definizione golosissimi mangiatori. Certo, lo spirito goliardico nel corso di vari secoli aveva subito una radicale trasformazione. Se il Rinascimento aveva riscoperto la verità del corpo, la poesia che non per nulla si sarebbe definita maccheronica, esalta oltre ogni limite la materialità del corpo, vedendone soprattutto le funzioni viscerali (e trascurandone stranamente le funzioni generative che in Fischart, pur in mezzo a tanta oscenità, sono ancora quasi tabuizzate). L'uomo è corpo perché mangia e beve, e siccome non fa altro che mangiare e bere, è un gigante che s'ingozza di trippa e annega nel vino. In altre parole, non è esatto che Gargantua mangia e beve tanto perché è un gigante; vero è piuttosto che l'uomo

ridotto a una macchina digerente è rappresentabile solo come un gigante: non per nulla la trippa è il cibo principale di cui egli si riempie la trippa. La prospettiva del mastodontico ha però in Fischart il suo complemento correlativo (come meglio lo mostrerà Swift) nella prospettiva dei nani,⁶⁾ più esattamente degli animaletti più piccoli del creato, per i quali egli ha una predilezione ignota a Rabelais. Come i giganti sembrano resti di un mondo antediluviano, così pulci e zanzare, bestioline minuscole ma vive, ah! quanto vive!, rappresentano i mirabolanti campioni minuscoli di una vita bestiale inferiore alla vita umana e fieramente avversa ad essa. Nel *Flöh Hatz*⁷⁾ (1573) le bellicose pulci, « cavalieri neri » e « valletti » (o anche « malfattori »?), « neri », possono diventare d'improvviso « neri giganti » (v. 971), per la loro insaziabilità e per il loro ancor più empio orgoglio: granelli di nera polvere, esse si gonfiano del sangue succhiato fino a diventare otri; nate dalla polvere bagnata dai bambinelli ancora incontinenti di Adamo, vogliono sempre salire nella gerarchia sociale: saltano dal cane, che dovrebbe essere la loro sola vittima, sulla serva dalle gambe sporche di concime, poi sulla signora dalle cosce morbide e bianche e perfino (potevano giungere più in alto?) sul frate che predica dal pulpito. Se qui vi è uno scherzoso insegnamento consono alla « morale » della nuova borghesia « arrivata », e del quasi arrivato Fischart, un indiretto, ma assai serio ammonimento c'è in tutta la letteratura che ha per protagonisti i giganti. Chi ascrive la poesia goliardico-maccheronica alla decadenza della cavalleria, ne coglie un aspetto solo, quello che è più evidente nei poemi cavallereschi parodistici. Il Cinquecento è il secolo in cui si rivelano per la prima volta, non più frenati né dalla Chiesa universale del medioevo, né dal Sacro Romano Impero, le grandi monarchie, oramai del tutto autonome, con i loro temutissimi regnanti che assai spesso agivano veramente come giganti scatenati. I re dei poemi e romanzi eroicomici, buffi soltanto perché incredibili, quei re simili ai re delle carte da giuoco, erano in realtà i regnanti feroci ed insaziabili, che per motivi futili, o senza alcun motivo, insanguinavano di guerre tremende l'Europa intera a tutto danno dei propri sudditi. Anche l'impiego dell'artiglieria doveva suggerire visioni di cataclismi mostruosi; chi poteva resistere, almeno a detta dei suoi consiglieri, a Picrochole, re dal « fiele amaro », che, occupata rapidamente la Francia, avrebbe potuto stringere da due parti l'Italia, entrare in Roma, assicurarsi del Mediterraneo, conquistare Gerusalemme e poi anche i continenti più lontani? e poco conta che il suo avversario, Grandgousier, sia un pacifista ad oltranza; lo è infatti perché dominato soltanto dalla pancia e non dalla bile. Fischart, a differenza di Rabelais, dice nel titolo stesso di questo capitolo che Picrochole voleva occupare il mondo intero; perciò il suo panorama europeo, l'enumerazione, in apparenza soltanto scherzosa, di tutta la confusione e di tutti i conflitti dell'Europa della sua età, con cui si apre il romanzo,⁸⁾ vuol essere intesa come una riflessione assai amara. Il mostruoso ed il caotico, che affascinavano Fischart nell'osservazione di singole particelle della

realtà, rivelano così sin dall'inizio del romanzo i loro preoccupanti parallelismi con una realtà politica, la quale per Fischart era ben più grave che per Rabelais.

Quel Fischart che s'inebria dell'inesauribile molteplicità della realtà materiale è quello stesso Fischart che s'inebria delle parole o delle parti materiali delle parole, delle sillabe e dei suoni. Vero e proprio invasato della sperimentazione linguistica, coglie con orecchio finissimo l'illimitata variabilità fonica delle parole e la loro illimitata disponibilità semantica. È facile immaginare come componeva Fischart: una parola, una sillaba tirava l'altra e senza, quasi, che egli se ne accorgesse, era già tracciato sul foglio un brano senza capo né coda, ma vivissimo, pieno zeppo d'immagini bizzarre, di allusioni distorte e pur chiare e, soprattutto, di parole consuete o inusitate, parole trasformate per il gusto delle rime o dell'allitterazioni, e in primo luogo parole create ad hoc, incomprensibili perché inesistenti e pure irrefutabili, perché piene gonfie della propria imperiosa verità. Al lettore non resta altro che ripetere il procedimento dell'autore: non pensare all'insieme, ma abbandonarsi al flusso delle particelle da cui nasce il flusso del vero e proprio « insieme », quel « senso », che è poi un senso in perpetua crisi d'evoluzione, un senso mai compiuto, perché non arrestabile. Non possiamo mai sapere, con Fischart, dove ci troviamo, ma non possiamo mai dubitare che siamo sempre ben « dentro », che siamo sempre nel vivo della « cosa », anche se non siamo mai nel suo (irreperibile) centro. Ché Fischart, inseguitore delle parole, è da loro letteralmente inseguito, non resiste al suo bisogno frenetico di cambiarle e di variarle. Si confronti qualsiasi suo testo col modello che gli serviva come falsariga, si confrontino le varie redazioni delle sue opere e si vedrà che tutta la sua produzione è un « work in progress » che s'ingigantisce crescendo sempre su se stesso. La forma più elementare di tale gonfiamento è l'amplificazione delle parole. Le molte varianti deformatrici e reinterpretatrici che Fischart trova per i nomi dei suoi protagonisti (una ventina, sembra, per Grandgousier, non meno di quaranta per Gargantua) non dicono molto, rilevano soprattutto la loro voracità; esse si moltiplicano però nella seconda e più ancora nella terza redazione.⁹⁾ I due nomi composti umoristici che denotano pulci nella prima redazione del *Flöh Hatz* diventano oltre sessanta nella seconda redazione, la cui estensione è quasi il doppio della prima, e proprio nel moltiplicarsi inesausto di tali nomi è in primo luogo l'irresistibile vis comica dell'opera rifatta. Il capolavoro dell'umorismo realistico di Fischart ci sembra appunto la seconda parte¹⁰⁾ (e in particolare la seconda redazione della seconda parte) del poemetto, in cui la descrizione delle pulci, persecutrici delle donne e da loro ancor più ferocemente sterminate, raggiunge nella sua varietà incomparabile un massimo di vivacità.¹¹⁾ Non più i giganti incredibilissimi che, presi alla lettera, potevano sembrare soltanto assurdi; il mondo delle pulci è un mondo realissimo, piccolo, ma appunto perciò infinitamente vivo:

è tutto un « Krabbeln » e « Zappeln », un incessante lieto e feroce agitarsi di minuscoli arti, cui corrisponde un doloroso e rabbioso dimenarsi delle donne tanto improvvisamente e crudelmente attaccate, un dimenarsi non meno vivo di quello delle pulci, ma assai piú vario nei vani atteggiamenti di difesa. La variazione lessicale crea un particolare schema sintattico e metrico. Fischart ama unire in un verso due o quattro parole omonimiche o sinonimiche, specialmente verbi sostantivati, in particolare verbi di moto, dai quali si sprigiona un dinamismo irrefrenabile, anche se, o proprio perché, molti di essi non hanno un significato precisabile e sono creati per il gusto puro del suono in sé. In un gruppo di quattro versi del *Glückhafft Schiff* il grave tono sentenzioso, che si vale di cigolanti cacofonie nei primi due versi e nel quarto, è interrotto dal terzo, che ne esemplifica concretamente la morale ritraendo l'ardore e la resistenza dei rematori con due gruppi di due parole allitteranti. Quello che ha permesso ai rematori di dominare il temibile elemento che né Serse seppe dominare, né — compiutamente — Venezia, è una virtù che gli zurighesi possiedono già in altissimo grado:

Das ist, handfest Arbeitsamkeit
und standhaft unverdrossenheit,
Durch Rudern, Rimen, stosen, schalten
Ungeacht müh ernsthaft anhalten.¹²⁾

È un esempio, forse unico, di un felice connubio fra la tenace volontà morale e la spontanea gioia di agire; vero è che il *Glückhafft Schiff* è in fondo la sola opera in cui si conciliano senza residui l'homo humanus e l'homo ethicus di Fischart. Il massimo dello schema dei versi riempiti di nomi verbali è dov'è anche il massimo di un dinamismo comico, nella narrazione dell'attacco delle pulci e della difesa delle donne:

Nichts sah ich als ein rucken, zucken,
Ain schmucken, bucken und ain trucken,
Ain zwicken, stricken und ein knicken¹³⁾

Wilhelm Busch non ha conosciuto questi ed altri consimili versi? Scherzi indubbiamente, e scherzi, se si vuole, di cattivo gusto, ma scherzi vivificatori e riplasmatori del linguaggio: una specie di demiurgismo linguistico che tende poi ad un demiurgismo cosmico. Le interminabili ed apparentemente vacue enumerazioni lessicali rivelano un impaziente e mai soddisfatto bisogno di stringere in un nesso solo tutte le parole e tutte le cose immaginabili. Il Gargantua francese grida, appena nato, « A boyre! » e perciò gli si impone il nome Gargantua, che significa « grande gola, mangione », esattamente come il nome del padre Grandgousier; col Gargantua tedesco le cose si complicano. Fischart non si lascia sfuggire l'occasione di enumerare (dieci pagine!) i nomi usati nella Germania in genere, poi nelle singole zone tedesche, poi nella rimanente Europa, infine nell'antichità classica ed orien-

tale: l'onomastica genera da sé una geografia universale, questa una storia universale. È una satira, come si è detto, del nominalismo? Più esattamente l'enciclopedismo permette a Fischart di parlare de omnibus hominibus et quibusdam aliis, riferendosi indirettamente anche a uomini e fatti recentissimi, dei quali non era sempre opportuno parlare troppo esplicitamente. Un certo demiurgismo quasi tirannico vi è del resto non solo nell'impiego dei nomi, ma anche nei riguardi dei personaggi medesimi ed in fondo anche nei riguardi del lettore. Fischart parla per gli altri, parla agli altri, ma non li lascia parlare. Il capitolo rabelaisiano *Les propos des bien Yvres* è tutto dialogico, a battute staccate; il corrispondente capitolo tedesco, *Die trunckene Litanei*,¹⁴⁾ ha tutto l'assetto di un monologo ininterrotto: una paginetta introduttiva e poi un capoverso solo, di venti pagine; l'insieme è almeno venti volte più lungo del testo francese. (Simili confronti numerici ci sembrano utili e necessari: quanto più lungo è il rifacimento, tanto più grande è l'originalità). Fischart si trova veramente a suo agio quando si può collocare nel centro della situazione, come corifeo intorno a cui tutti devono girare, sia egli avvocato e giudice che decide sulla lite delle pulci e delle donne per incarico avuto da Giove, o Pritschenmeister, buffone organizzatore di feste, in cui impone a tutti la sua legge ed esegue subito col suo bastone le condanne da lui stesso inflitte ai trasgressori, come avviene nella seconda parte del *Glückhaft Schiff*, o infine simposiarca, sacerdote rustico di Bacco ed insieme reincarnazione dell'abbas cucaniensis dei *Carmina burana*, che domina il banchetto con i suoi sproloqui che stordiscono e fanno ammutolire tutti gli altri, come appunto nella *Trunckene Litanei*. È veramente l'invasamento linguistico di Fischart è un aspetto dell'invasamento bacchico, un'allegria e sinistra magia da lui imposta e, prima ancora, da lui medesimo subita.

Chiaro è ora perché il pedagogismo di Fischart doveva essere in complesso un fallimento. L'esaltazione della sana e operosa borghesia e del valore incomparabile della felicità domestica era troppo spesso contraddetta da lui stesso che, dove è veramente vivo e spontaneo, è un umorista sfrenato che né prende sul serio l'austerità morale della nuova borghesia, né venera la donna casta per la sua gentilezza,¹⁵⁾ irretito com'è nel giuoco di parole vellicanti che gli ispiravano immagini, le quali non potevano non essere pantagrueliche, per il fatto stesso che erano immagini a non finire, immagini di cui non sapeva o non voleva arrestare il flusso. La semplicissima e del resto non nuova verità è che Fischart, umanista nelle sue convinzioni ed in parte anche nella sua cultura, non era affatto umanista nel suo gusto;¹⁶⁾ era troppo attratto proprio da quella volgarità da cui — in teoria — si proponeva di guarire il suo pubblico. Naturalmente, umanesimo e rozzezza non si escludevano in linea di principio, si conciliavano anzi nello spirito della nuova borghesia onesta, che era già abbastanza ricca per permettersi il lusso di aspirare ad una cultura superiore, ma alla sfera della cultura apparteneva da troppo poco

tempo. È questo il caso anche di Fischart, figlio di un negoziante di spezie fortunato e benestante. Egli esagera oltre i limiti della sopportabilità il già pesante umorismo pappatorio e potatorio di Rabelais, inserendo nel testo francese da buon principio due capitoli nuovi (il terzo e il quarto) che raccontano le consuetudini conviviali di Grandgousier ed elencano particolareggiatamente quanto vi era nella sua dispensa e cantina, anche se offre poi subito il controveleno, spiegando con molta eloquenza nel capitolo successivo, esso pure tutto nuovo, i motivi, per lui validissimi, ma che Rabelais non avrebbe certamente accettati, che indussero Grandgousier a sposarsi. È chiaro poi, e questo ci sembra l'essenziale, che Fischart non sa che fare di quell'ideale tempio del lieto ed armonioso umanesimo che è l'abbazia di Thelème. Certo, anche qui egli offre qualcosa di significativamente nuovo, il tempio del *proprio* umanesimo, la ricca e ben ordinata biblioteca di Thelème che contiene, rilegati in pelle di porco, tutti i libri scritti in ebraico, greco, latino, tedesco e francese, in « schiavonico » e « crabatico », in spagnolo e toscano. Nella seconda redazione inserisce inoltre una lunga ed affettuosa allocuzione ai libri medesimi,

(« Gott grüss euch, liebe Bücher mein »),

esalta la scoperta tedesca della stamperia e constata che le malvage tignole (sempre la stessa predilezione della microzoologia) non hanno ancora consumata la carta e che è piacevole osservare i loro corpicini appesi, che non sono degni di essere conservati neppure nella collezione di un suo amico naturalista. L'umanesimo di Fischart, anche dove è serio, è quello dello stampatore e del bibliofilo. Anche i giovani allievi di Rabelais « lavorano », quando ne hanno proprio voglia, e lavorano certamente sui libri, ma dedicano il loro tempo in primo luogo a giuochi di società, a gare cavalleresche, alla caccia col falcone in compagnia di gentili damigelle. Questo aspetto ancora specificamente cavalleresco della vita di giovani ben nati, che conoscono gli scherzi giocondi ed una misurata alacrità

(Frisques, gailliers, joyeux, plaisans, mignons)

non trova nessun riscontro nel testo di Fischart.¹⁷⁾ Si dovrà dire perciò che egli è umorista « tipicamente » tedesco, Rabelais invece umorista non meno « tipicamente » francese? Più giusto è rilevare che nella Francia del 1534, o o giù di lì, era concepibile un sogno di eleganti, colti, lieti ed ardimentosi giovani, che invece era inconcepibile nella Germania del 1575.

Anche per questo motivo crediamo di dover chiudere le nostre rapide note con un cenno sulla visione storica di Fischart nascosta nella sua « storia » tanto disinvoltamente « scarabocchiata ». È, come già si è detto, veramente un bruttissimo scarabocchio, uno sporco pasticcio di sopraffazioni, violenze e guerre, il cui caos era eletto a legge con le continue spedizioni militari e con

le espulsioni metodiche delle minoranza. Unico spiraglio di una lieve e lontana speranza costituiscono forse per Fischart i Vespri siciliani, con cui egli chiude, certamente non a caso, la sua allegra e triste rassegna. Egli sapeva che l'oggi era un oggi di un irrimediabile disordine e nella prefazione afferma di voler offrire ai lettori un « rispecchiamento confuso ed informe del mondo di oggi, che è confuso ed informe », onde allontanarlo « dalla sua informe confusione e confusa informità ». Lo afferma per giustificare il proprio stile (di cui intanto anche qui dà un non molto felice esempio)? E, in primo luogo, poteva credere nella propria pedagogia trasformatrice o in genere nella trasformabilità del suo oggi? Il grande simposiarca conosce l'ebrezza, ma conosce anche il malessere con cui si paga l'ebrezza; o dovremo piuttosto dire che cerca l'ebrezza anche perché vive in uno stato di grave e persistente malessere, a cui preferisce non pensar troppo? La rapsodia dei « bien Yvres » si chiude con l'inattesa battuta secca: « Avez! ce sont herbes! » Nella *Trunckene Litanei* le erbe medicinali sono già trasformate in pillole che fanno bene ai bevitori della Pomerania, della Polonia, del Braunschweig, dell'Alsazia. La Germania è dunque ancor presente allo spirito dell'ubriaco, ma solo come insieme di una multiforme zona che va dagli slavi ai francesi. Egli però non riesce oramai a parlare, riesce soltanto a balbettare faticosamente singole sillabe, il cui stacco è fin troppo rilevato tipograficamente dalla quadruplicata ripetizione del doppio punto fra tre monosillabi, ortografia sorprendente, che non ha riscontro alcuno in tutta l'opera di Fischart: « Hehem: dem: schlemm: recht: eh dich der Schelm schlecht. »¹⁸⁾ Il senso è che il compagno deve continuare a trincare, perché tanto sarà picchiato. Se questa è la conclusione del capitolo più lungo e più originale della *Geschichtsklitterung*, non diversa è la conclusione dell'ultimo capitolo. Anche in questa parte la ubriachezza verso la fine sembra crescere con ritmo progressivo. Si osservi ciò che Fischart fa dell'ultima, brevissima battuta del testo francese, da cui si sprigiona un senso di lieta noncuranza ed un invito al lieto banchetto: « Et grand chere! ». L'allegro frate dice al gigante suo amico che non bisogna dare troppa importanza agli oscuri enigmi, a meno che non si riferiscano semplicemente al commendevole giuoco della pallacorda, dopo il quale è tanto bello cambiarsi la camicia e mettersi a tavola. La conclusione di Fischart (che si trova solo nella seconda redazione) è diversissima e non potrebbe essere più tetra. Il bevitore inviterà volentieri i compagni, se gli creperà una mucca, o li inviterà piuttosto a mangiare il lardo e la trippa del suo maiale; e non parla, questa volta, si badi bene, ad un amico solo, ma a tutti i suoi amici: « Anche se non abbiamo un soldo, abbiamo buoni abiti: la miglior camicia è senza maniche.¹⁹⁾ Siamo nella bettola che si chiama « All'alta torre di guardia »;²⁰⁾ « vi si mangia male e si dorme sul duro. » Al termine della sua opera Fischart dunque non solo ricade nella farsa goliardica, ma la fa anche sfociare in un umorismo patibolare. I due finali vanno secondo noi ben meditati, perché, essendo collocati, appunto, alla fine di sproloqui lunghi e in apparenza insen-

sati, li chiudono e ne indicano in qualche modo il significato o almeno la spinta direzionale. Il lieto realista dei sensi, che derideva e condannava ogni forma di malinconia, era probabilmente un segreto — e forse rassegnato — pessimista. Egli non amava le apocalissi ed anche perciò si burlava degli astrologi e degli indovini; eppure si direbbe che avesse come una percezione della catastrofe trentennale, che meno di mezzo secolo dopo si sarebbe abbattuta sulla Germania già dilaniata da tanti conflitti. In questo senso il romanzo piú letto negli ultimi decenni del Cinquecento e nei primi del seicento ci sembra l'opera piú significativa della sua età: un'opera, comunque, assai piú densa e coerente e, soprattutto, assai piú seria di quel che generalmente non si creda.

LADISLAO MITTNER

¹⁾ Fischart conobbe molti ugonotti rifugiatisi nella Renania e sapeva quanto essi avevano sofferto. Era sempre decisamente dalla parte dei perseguitati; Lutero, fattosi oramai troppo conciliante, ma fattosi anche talora, lui stesso, persecutore, non poteva essere per Fischart un campione della vera fede.

²⁾ *La nave fortunata di Zurigo*.

³⁾ *Storia avventurosa e mostruosa*. Questo è nella prima edizione soltanto l'inizio del lunghissimo titolo, che nella terza raggiunge quasi un'intera pagina. « Affenteuerlich » per « Abenteuerlich » trasforma l'avventuroso cavalleresco in un avventuroso scimmiesco o anche presenta il libro come prezioso per le scimmie.

⁴⁾ « Klitterung » può far pensare a « klettern », arrampicarsi, ma va collegato etimologicamente con « Klecks », macchia.

⁵⁾ Sin dal primo capitolo della seconda edizione compaiono i « Nuttelve » (cioè « Nudelve »), i versi maccheronici di Merlin Coccai. Rabelais ricorda Merlin le prophète, autore del famoso enigma proposto nell'ultimo capitolo. Era il poeta Mellin de Saint-Gelais, detto talora anche Merlin. Fischart ha molto probabilmente letto prima del 1582 il *Pantagruel*, da lui non tradotto, di cui l'ultimo titolo contenuto nella lunga lista del capitolo VII è il *De patria diabolorum* attribuito a Merlinus Coccaius. Anche il riferimento a Merlin Coccai nel capitolo XXVIII della *Geschichtklitterung*, riferimento che manca in Rabelais, si trova solo nell'edizione del 1582. Nulla prova d'altronde che Fischart abbia anche letto Folengo.

⁶⁾ Anche Margutte, piccolo secondo il metro umano, si riduce ad un nano, se misurato col metro del gigantesco Morgante.

⁷⁾ *Guerra* (o anche *Caccia delle* (o anche *alle*) *pulci*). Queste attaccano incessantemente e ferocemente le donne (mai gli uomini, a meno che non siano preti o frati); le donne prendono poi la loro sanguinosissima rivincita.

⁸⁾ Portoghesi nell'India, indiani presso i mori (« in Moren »: possono essere anche indiani gettati in pasto a scrofe nere); morani (marrani, cioè porci) in Spagna. Con gli spagnoli s'inizia la carta geografica dell'Europa. Spagnoli dunque in Italia, l'italiano (non gli italiani; si tratta senza dubbio del mal de Naples) in Francia, scozzesi (ugonotti rifugiati) in Prussia, francesi in Germania, tedeschi in Moscovia, moscoviti in Polonia, polacchi in Ungheria, ungheresi (prigionieri?) in Turchia, turchi in mezzo alla cristianità.

⁹⁾ Di Grandgousier bastava cambiare un suono solo perché il re dalla grande strozza diventasse Grandgouschier, il re dalla grande bocca. Il nome di Gargantua è modificato prima con una certa prudenza, è quasi « spiegato » nella prima edizione al suo apparire nel capitolo X. (Gargantua *oder* Gorgellantua, quasi « del paese della Gurgel »; quest'ultima parola tedesca poteva tanto piú facilmente inserirsi nello stile maccheronico, in quanto deriva dal latino « gurgulio »); poi diventa Gorgellantua (nome doppiamente « nobile »: principe del paese ed anche della valle della Gorgel), poi Gurgelstrozza (che non sarà da riferire all'italiano « strozza » che deriva dal longobardo « strozza », ma direttamente al medio tedesco « strozze » con l'*a* finale per analogia di « Gargantua »); il rovesciamento Strozzagurgel ecc. ecc. I compagni di Pantagruel nella terza edizione diventano i bibaci Pantadurstlingern (« Durst », sete).

¹⁰⁾ La prima parte è nella sua prima redazione opera di un altro poeta, rifatta poi da Fischart nella seconda edizione.

¹¹⁾ I nomi ci fanno conoscere l'indivisa irrequietezza dei « diavoli neri » (« Nimmeru », mai riposo; « Huiauf », su, in alto; « Hochpliz », saltatore in altezza; « Bortief », trivella in profondità), i luoghi che essi preferiscono (« Bettrauf », su, sul letto!, « Harwurm », verme dei peli; « Belzkrebs », granchio della pelliccia; « Fechtimbusch », combatti nel cespuglio), e le parti del corpo di cui più sono ghiotti, (« Masambauch », sorcio sul ventre; « Hindenzu », va verso il didietro; « Schlizscheu », terrore dello spacco) ecc. ecc.

¹²⁾ « È laboriosità di pugni vigorosi e instancabile perseveranza: *con remi e stroppi, con lo spingere e il timonare*, senza curarsi della stanchezza, perseverare seriamente. » (Vv. 25-32). Vi è un preciso equilibrio fra il moto e l'ordine ad esso imposto, fra i remi (o il remare) e gli scalmi (propriamente: cinghie), fra l'immersione dei remi e il governare (col timone).

¹³⁾ « Vedevo soltanto un dimenarsi, un trasalire, un premere e pungere, un agitarsi di ferri da calza (?), uno schiacciare fra le lunghe. »

¹⁴⁾ *La litanìa ebraica.*

⁵⁾ Il *Philosophisches Ehezuchtbüchlein* (Manualetto filosofico di educazione al coniugio, 1578) è opera giocosa, ma non propriamente briosa ed è quasi priva di originalità. Essa rappresenta, non a caso, un minimum della tecnica amplificatrice; l'autore allungò soltanto di circa un terzo gli almeno quattro testi di cui si servì. Altro discorso conviene fare sul capitolo quinto, tutto ed esclusivamente fischartiano, del *Gargantua*, umoristica ma assai delicata lode del matrimonio. Jean Paul ammirava questo capitolo come capolavoro di descrizione ed osservazione legata ai sensi, ma « pura e libera come la bibbia ed i nostri avi ». (*Vorschule der Ästhetik*, Programma VII). Come avrebbe potuto scrivere questo capitolo Rabalais, che per tre libri fa viaggiare i suoi protagonisti perché trovino la soluzione dell'irrisolvibile quesito, specificamente rinascimentale, se convenga o no sposarsi?

¹⁶⁾ Non vi è né un'immagine gentile né un'inflessione musicale nell'*Artliches Lob der Lauten* (Lode graziosa del liuto, 1572), che pure fu scritta come introduzione ad una raccolta di melodie. I sette sonetti, scritti nel 1575 contro Caterina de' Medici, perché il gallo (i francesi) non si lasci dominare da una gallina, sono corretti nelle rime; ma i loro versi, composti di quattro soli giambi, si avvicinano significativamente al rustico verso hanssachsiano.

¹⁷⁾ Egli dedica però più spazio di Rabelais alle damigelle, di cui sottolinea con un banale bisticcio la pudicizia.

¹⁸⁾ « Hehem » potrebbe significare che il bevitore fa una pausa di riflessione o che si raschia la gola prima di parlare; ma la stessa parola, che sembra creazione di Fischart, ricorre anche nel *Flöh Hatz* (v. 2329 della seconda redazione) ed ha un certo tono di minaccia, perché precede la constatazione che « dunque » le pulci vanno sterminate. Non sapremmo dare un senso preciso al « dem », che non ci sembra possa essere in nessun modo inquadrato in una struttura sintattica « corretta ». Tradurremmo, comunque: « Hm! e dunque (sulle pillole o in vista del pericolo?) mangia e bevi, prima che il burlone ti batta. » In un'aggiunta alla seconda redazione sembra essere un'allusione alle nozze di Cana: si arriverà alle nozze versando il vino giù dal pulpito (o attraverso il pulpito?).

¹⁹⁾ Vi è qui probabilmente l'eco di una locuzione proverbiale che non conosciamo.

²⁰⁾ « Warte » può essere anche guardina e il verbo « warten » significa anche servire (un ospite); l'aggettivo « alto » nella terza redazione è sostituito da « stretto ». Il significato potrebbe essere anche: « Si tratterà di finire in guardina, dove saremo sottoposti ad una stretta vigilanza » o « a un magro trattamento ».

PROSOPOPEA DEL «MAUVAIS MAÎTRE» (J.-J. ROUSSEAU)

1. *Sulle responsabilità*

Se come disse Kierkegaard la disperazione è momento esistenziale del rapporto tra l'uomo e se stesso, mentre l'angoscia va riferita al rapporto tra l'uomo e il mondo, il primo manifestarsi della «malattia mortale» si ebbe nel settecento; e il primo grande disperato sarebbe stato Rousseau. Chi volesse stendere un consuntivo delle responsabilità che molti gli attribuiscono avrebbe da spigolare in questo senso un numero enorme di accuse, religiose, politiche, morali e letterarie, non per ultimo da parte di chi vede in lui uno psicopatico. Sarebbe stato, dunque, il cattivo maestro della disperazione, e chi non è d'accordo non può intendere lo svolgimento di una storia letteraria che va dai primi eccessi di sensibilità troppo vulnerabili a quella specie di voluttà spleenetica in cui il poeta soffre e analizza i rei fantasmi della malinconia, — si può dire? — creatrice; ovvero, il lirismo romantico sarebbe nato dagli smarrimenti russoviani, e se in gioventú fosse stato sottoposto a una energica pedagogia familiare, Rousseau avrebbe ragionato con la testa e non con il cuore, tenendo cattedra in modo meno pessimistico e piú costruttivo. Ora, che i poeti siano gente da sanare in manicomio, come volle qualche lombrosiano, è di per sé proposizione assai discutibile; che poi Rousseau, con il suo temperamento angoloso e contraddittorio, abbia influito sulla cosa letteraria al punto da determinarne la patologia, è riconoscergli un potere incredibilmente ampio. Ma il difetto di questa prospettiva sta altrove, soprattutto nell'individualismo e nel sentimentalismo che tuttora presiedono a molte indagini. Per il primo ogni smarrimento, e lo smarrimento lirico in particolare, è colpa del soggetto che si allontana dal postulato di un universo razionale e provvidente, — e così, dimenticando il dommatismo del postulato medesimo, si formula una serie di rigorose norme oggettive derogando alle quali il soggetto incorre nelle malattie dell'anima, del cuore e del cervello. Per il secondo, studiosi suggestionabili pensano al romanticismo come a una categoria in cui prevalga il linguaggio-espressione, o manifestazione dell'io

che a priori sceglie di cantare se stesso, e fino a decantarsi in sottili consumazioni. Non bisognerebbe chiarire, invece, se i ritmi storici e i meccanismi linguistici stanno proprio in questi termini? Supposto che l'universo della storia non sia, invece che razionale, semplicemente razionalizzabile, ovvero suscettibile di essere razionalizzato un giorno, — ciò che tuttavia non può rientrare nell'ordine delle realtà controllate o controllabili e in quanto premessa cade almeno per ora al di fuori di ogni verifica — è credibile che il linguaggio letterario, pur nei casi di maggiore soggettivismo, sia non solo espressione di un sentimento individuale ma comunicazione di un gruppo sociale che, in definitiva, si rivolge a se stesso per il tramite di un'opera delegata implicitamente a questo scopo. Una colpevole responsabilità di Rousseau sarebbe allora una ridicolissima accusa. Ma sarebbe, ciò che piú conta, un errore storiografico che invertendo il rapporto di causa ed effetto non studia l'opera di Rousseau come documento di un fatto che nel proprio inverarsi diventa tale ed è quindi anche il prodotto di una determinata situazione sociologica, e invece la rende causa addirittura primaria, e capro espiatorio di rimbrotti astrattamente moralistici. In ogni caso, se Rousseau diede troppo peso alle sue disavventure personali, perché dovremmo occuparci piú di queste e meno delle condizioni ambientali oggettive in cui le disavventure medesime ebbero un favorevole terreno d'incontro e di scontro? Né si tratta di capovolgere la prospettiva dando a Cesare le colpe che non furono di Cesare, ma di restituirla alla realtà e renderla scientificamente utilizzabile ai fini di un'analisi storica, non di arringhe o slanci declamatorii. Storiograficamente parlando, se Rousseau non ci fosse bisognerebbe inventarlo. Cioè, nell'economia critica di un sondaggio sulla formazione dello stato d'animo lirico e romantico, il suo esempio è macroscopico. Non va considerato né « mauvais maître » né « maître des âmes sensibles », ma tipo esemplare e cosciente di una crisi del linguaggio comunicativo.

Rousseau fu assai piú sistematico di quanto si suole credere, se non rigoroso addirittura; fu « philosophe » non meno di Diderot, molto piú del suo opposto dialettico, Voltaire. Non va considerato sintomo della « malattia » se non nel senso che prese se stesso a oggetto della propria analisi. Mise a nudo la sua anima per vedere come era fatta e come, invece, avrebbe potuto essere fatta. Che poi una storiografia borghese, preoccupata di sminuire la validità oggettiva dell'analisi, abbia convertito in mero soggettivismo la meccanica di una dolorosissima esperienza, delineando non la storia di una realtà in crisi ma una vicenda di influssi il cui deprecabile e non richiesto progenitore sarebbe stato Rousseau, è un problema, appunto, esclusivamente storiografico e spesso, almeno per tale questione, di cattiva coscienza.

2. Il ponte dell'asino

Fra le molte e a volte curiose spiegazioni date a proposito di questo o quello scritto di Rousseau, una riguarda la scelta della tesi anticulturale, nel *Discours* del 1750, per cui alla domanda « si le rétablissement des Sciences et des Arts a contribué à épurer les moeurs » avrebbe risposto negativamente solo per evitare « le pont aux ânes » della tesi affermativa. Cioè Rousseau non avrebbe avuto alcuna idea del significato che la questione acquistava nell'istante in cui la inseriva nell'ambito delle sue esperienze e della problematica espressa da molti « philosophes »; avrebbe subito, semplicemente, l'influsso di Diderot, o seguito in modo affatto irrazionale la commozione introducendo nell'epoca dei lumi almeno un sentimentalismo religioso, o voluto impegnarsi in calcoli superiori, mostrando di conoscere molto più di una semplice geometria della dissertazione. Poi, preso nel giuoco della parte, intorno a una strampalata teoria avrebbe costruito tutta un'opera nonché le molte sue successive crisi esistenziali, sempre più ostile a questo o quel *pons asinorum* in qualsivoglia passo o circostanza, purista dell'acrobazia mentale oppure, schiavo della sua sensibilità, sostenitore accanito dell'insostenibile. Come è possibile giustificare altrimenti lo sproposito di respingere scienze e arti come veicoli, almeno, del progresso? Forse solo spiegando che Rousseau non fece mai « métier de critique; ou du moins, avant d'être critique, il est romancier, il est orateur, il est poète »: ¹⁾ si sa che i poeti usufruiscono poco della ragione, riservata a filosofi e studiosi, tanto che, volgarmente, se ne possono giustificare persino le imbecillaggini. Il Rousseau « philosophe », in siffatta prospettiva, scompare del tutto, e solo lo si inventa talvolta per non recare troppa ingiuria a una coerente sistemazione cronologica del suo nome nel diciottesimo secolo.

Ma l'inserimento dell'opera di Rousseau in un « genere poetico » concreto e attuato, sarebbe almeno tendenzioso. La scelta russoviana non fu intuitiva, né tantomeno irrazionale, bensì antirazionalista, e neppure in astratto o in assoluto, ma nei riguardi di certo rigido e non sempre illuminato razionalismo, — contro il quale in quegli anni si appuntavano critiche non ancora battagliere ma sempre meno concilianti — utile al primo e al secondo stato, scomodo al terzo stato. Sulla origine morale e politica del suo pensiero le dichiarazioni di Rousseau non lasciano molti dubbi. Prendendo coscienza del rapporto fra il mondo che è e la riflessione sul mondo che è, fra la realtà e la conoscenza di essa quale si era andata articolando nelle arti e nelle scienze, affermò non di disprezzare la scienza ma di amare la virtù:

Ce n'est point la science que je maltraite, me suis-je dit; c'est le Vertu que je défends devant des hommes vertueux. La probité est encore plus chère aux Gens-de-bien, que l'érudition aux doctes.²⁾

riconoscendo:

... si la décence étoit la vertu; si nos maximes nous servoient de règles; si la véritable Philosophie étoit inséparable du titre de Philosophe! Mais tant de qualités vont trop rarement ensemble, et la vertu ne marche guères en si grande pompe.³⁾

e che con un « langage apprêté » si tende a soffocare le abitudini « naturali ». ⁴⁾ Quando dice che l'uomo è nato « pour agir et penser, non pour réfléchir », ⁵⁾ alludeva a un primato della pratica che se è veramente tale è « virtuosa », ed è gravemente ostacolata da « toutes les contradictions du système social », dagli abusi « de nos institutions », per cui « c'est par ces institutions seules que les hommes deviennent méchants ». ⁶⁾ Rousseau, quindi, non mise in moto una macchina anticulturale sul dommatico presupposto di una bontà originaria, ma dedusse dall'analisi di una situazione politica una idea — un ideale — suscettibile di funzionare con la forza del confronto; in lui non andò fermentando, per poi esplodere, una azione, ma una reazione, non un apriorismo ma il prodotto di una crisi intersoggettiva non solo scaturita da esperienze personali, ma che, già nella prima metà del diciottesimo secolo, sarebbe storicamente assai difficile negare. Inasprito dalle ingiustizie patite e vedute, aveva in orrore il secolo e i contemporanei, ⁷⁾ e per lungo tempo le letture degli antichi, i topici dell'oratoria o di Plutarco, i providi suggerimenti di Montaigne, erano rimasti allo stadio di « effervescenza ». Quando giunsero a maturazione si presentarono, dice nella lettera a Malesherbes, in un tumulto di idee, in una illuminazione improvvisa, un turbamento inesprimibile, una « ebbrezza ». ⁸⁾ Fatti discordi e apparentemente sconnessi producevano un giudizio, una scienza di particolari diventava coscienza, si precisavano le cause del contrasto fra la realtà che è e la volontà che vuole, fra il concreto e l'ideale. Se è eccessivo parlare, a proposito dell'avvenimento di Vincennes, di psicologia del « profetismo », è tuttavia credibile che quando lesse « cette question proposée par l'Académie de Dijon » vide « un altro universo » e fu « un altro uomo ». ⁹⁾ Per forza. Nella importantissima a questo proposito *Préface* al *Narcisse* Rousseau denunciò la cattiva fede dei suoi detrattori per i quali egli non aveva pensato una sola parola di quanto aveva scritto, sostenendo una tesi così stravagante solo per giuoco, e che riducevano il suo ragionamento al semplicistico:

« La science n'est bonne à rien, et ne fait jamais que du mal, car elle est mauvaise par sa nature. Elle n'est pas moins inséparable du vice que l'ignorance de la vertu. Tous les peuples lettrés ont toujours été corrompus; tous les peuples ignorans ont été vertueux: en un mot, il n'y a de vices que parmi les savans, ni d'homme vertueux que celui qui ne sait rien. Il y a donc un moyen pour nous de redevenir honnêtes gens; c'est de nous hâter de proscrire la science et les savans, de brûler nos bibliothèques, fermer nos Académies, nos Collèges, nos Universités, et de nous replonger dans toute la barbarie des premiers siècles ». ¹⁰⁾

Il problema era invece, per Rousseau, sociale e politico: « tous les vices n'appartiennent pas tant à l'homme qu'à l'homme mal gouverné ». ¹¹⁾ Non è la scienza in generale, « La science prise d'une manière abstraite », l'oggetto del suo disprezzo, bensì « La folle science de l'homme », ¹²⁾ degli uomini che in luogo della virtù pongono « la politesse et les bienséances ». ¹³⁾ Benché l'autodifesa non manchi di ingenuità dialettiche e contraddizioni, è evidente la ine-

sattezza di rimproverare a Rousseau intenzioni antistoricistiche. Quando, per esempio, sostiene che se gli uomini fossero tutti « des Socrates » la scienza non sarebbe piú nociva ma superflua,¹⁴⁾ o quando definisce nemici degli uomini quei « savans » che pronunciano « massime sentenziose e dommatiche »,¹⁵⁾ ma pensa che forse esistono « quelques génies sublimes » capaci di resistere alla vanità, alla gelosia e « aux autres passions qu'engendre le goût des lettres »,¹⁶⁾ — egli oppone, appunto, un ideale al reale, un principio normativo alla prassi comune, la quale cosa non è piú antistoricistica di ogni prefigurazione di un cambiamento o di una almeno parziale modificazione della realtà di fatto.

Là dove il ragionamento poteva parere almeno non privo di qualche ambiguità era nel modo scelto da Rousseau il quale, in fondo, coltivava un discorso anticulturale negando la cultura mentre la riaffermava ipso facto con l'usare contro di essa coltissime argomentazioni. L'obiezione non mi sembra sofistica, tanto è vero che nella stessa *Préface* con la quale presenta e giustifica il *Narcisse*, che è un'opera letteraria e con la sua sola presenza contraddice il *Discours*, Rousseau si ingegnò di trovare una via di uscita risolvendo e accomodando in modo curioso la dottrina della « distrazione »: « Il ne s'agit plus de porter les peuples à bien faire, il faut seulement les distraire de faire le mal; il faut les occuper à des niaiseries pour les détourner des mauvaises actions ».¹⁷⁾ Ma il problema di fondo, come si capisce, rimaneva irrisolto. E la ragione è semplice: se un'opera coincidesse con il sommo momento culturale, con la conoscenza assoluta, non vi sarebbe alcun bisogno del processo storico della conoscenza, cioè non vi sarebbe bisogno di ulteriore « scrittura », per conseguenza nemmeno di altre opere. Quindi la semplice proposta dell'« ideale » russoviano, che distruggendo le false culture afferma una suprema cultura, implica da un lato la continua verifica della sua impossibilità, e dall'altro, — appunto per questa impossibilità — rende permanente uno specifico disagio del linguaggio il quale, come linguaggio, è costretto a scavalcare continuamente se stesso nell'inseguimento di una ineffabile conoscenza che, se fosse raggiunta, sarebbe la nientificazione del linguaggio medesimo, reso superfluo dal raggiungimento. Si può pensare una piú invalicabile difficoltà per sciogliere il dilemma? In conclusione, Rousseau non calava dall'alto di un misticismo la coscienza delle infermità mondane, non desumeva da accesi spiritualismi o rarefatte metafisiche lo slancio perfezionistico, bensí risaliva la scala del suo sistema sociale, politico, morale, critico e filosofico, fino alla ipotesi ideale, in lui nata per antitesi, contrasto, necessità di un termine di paragone. Ma sarebbe ingenuo credere che l'idea di una onnisciente completezza intellettuale, morale e sociale, per quanto ipotetica come l'idea dello stato di natura in cui ovviamente si travasava, con la quale si fondeva e confondeva, potesse rimanere priva di conseguenze. Non si può formulare una idea senza che il reale ne venga modificato. Nel caso specifico il perfetto ideale rendeva evidente l'imperfetto reale. Il pensiero di Rousseau era indotto a dibattersi con sempre maggiore forza e minore spe-

ranza nel dilemma di continuare ad articolarsi oppure no, di manifestarsi o di non manifestarsi. La maggiore tribolazione derivava da un'antinomia di base: meglio e piú si articolava e manifestava mentre meglio e piú contrastava la liceità di quell'atto, — la scrittura, il linguaggio espresso e comunicato — che per coerenza avrebbe dovuto abolire e che invece continuava a formulare e completare.

Sperimentato l'urto sociologico e scoperto l'ideale, ne derivava una affermazione suscettibile di ampi svolgimenti solitari e lirici: tutto ciò che è naturale è autentico, veramente reale, tutto ciò che è sociale è falso, apparenza ingannatrice, è « Cet ordre social prétendu qui couvre en effet les plus cruels desordres ».¹⁸⁾ Di qui la uscita nel « paese delle chimere », o paese « ideale », mondo della natura autentico, o veramente reale, non falso e apparente come quello che si usa chiamare erroneamente mondo della « realtà ». Uno dei passi che chiarisce meglio questo meccanismo di rovesciamento della terminologia, e che corrisponde al rovesciamento della visione del mondo e della vita, è quello che si può leggere nel nono libro delle *Confessions* a proposito della *Nouvelle Héloïse*. Ancora una volta l'evasione prende origine dalla riflessione, meditazione o « rêverie », e dalla « solitude charmante ».¹⁹⁾ E durante l'atto meditativo:

... L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans le pays des chimères, et ne voyant rien d'existant qui fut digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon coeur.²⁰⁾

Quindi:

... Dans mes continuelle extases je m'enivrais à torrens des plus délicieux sentimens qui jamais soient entrés dans un coeur d'homme. Oubliant tout à fait la race humaine, je me fis des sociétés de créatures parfaites aussi celestes par leurs vertus que par leurs beautés, d'amis sûrs, tendres, fidelles, tels que je n'en trouvai jamais ici bas.²¹⁾

Cominciava la dittatura della « fantasia creatrice ». Per questo, dopo aver patito a lungo senza comprenderla la segreta opposizione tra la natura dell'uomo e il peso di quella società pur dall'uomo costruita, quando lesse la « malheureuse question » posta dal « Mercure » *vide* un altro universo: ancora una società, ma di esseri semplici, saggi e felici. Ovvero sognò « un véritable âge d'or ».²²⁾

Ma come può, un « philosophe », scrivere di una età dell'oro che non esiste, che forse non è mai esistita, che probabilmente non esisterà mai? Come può fabbricare un linguaggio del perfetto, o almeno il piú perfetto linguaggio possibile? Di qui la difficoltà dello scrivere, che Rousseau denuncia frequentemente, la preferenza per la meditazione contemplativa, le gioie della passeggiata, o per quei lavori che lasciano largo margine alla fantasticheria; la preferenza, cioè, per un lasciare scorrere intorno a sé la

vita, a scapito del vivere. La perfezione, anche se vagheggiata soltanto, comporta simili scelte.

3. *Una tecnica della evasione*

Rousseau chiarí, d'altronde, il suo pensiero a questo proposito nella maltrattata opera, e sospetta a molti di specifiche patologie, *Rousseau juge de Jean Jaques*, in cui cercò di rovesciare il rapporto tra la realtà e l'ideale a favore di quest'ultimo, analizzandone la forma con profondità di cui quasi tutti gli scrittori e i poeti del romanticismo profittarono in modo piú o meno diretto, piú o meno confesso.

Causa prima del gesto «evasivo» è naturalmente l'anima o il cuore sensibile, la sensibilità, — una delle rare parole che nella sobria scrittura di Rousseau, schiva di esclamativi, virgolette o altri segni distintivi, appare sottolineata —²³⁾ che è il principio medesimo di ogni azione, di cui Dio stesso deve essere certamente dotato, e che Rousseau distingue in sensibilità fisica o passiva (specie di sentimento interno che include lo spirito di conservazione), e sensibilità attiva o morale, «qui n'est autre chose que la faculté d'attacher nos affections à des êtres qui nous sont étrangers», la cui forza «est en raison des rapports que nous sentons entre nous et les autres êtres».²⁴⁾ Ma questa seconda specie di sensibilità, attiva o morale, a sua volta può agire positivamente o negativamente, per attrazione o per repulsione, la positiva essendo prodotta dalla natura e la negativa dalla riflessione. In particolare, la prima deriva «de l'amour de soi» e la seconda dall'«amour-propre».²⁵⁾ Infatti, chi ama in modo autentico se stesso, si sforza di estendere il proprio essere secondo un procedimento non riflessivo e cerca di includere l'«altro», che procura gioia, in sé; ma quando questo amore degenera «en amour-propre et comparatif», è causa di sensibilità negativa, conseguenza dell'abitudine di compararsi con gli altri, per cui «il est impossible de ne pas prendre en aversion tout ce qui nous surpasse, tout ce qui nous rabbaïsse, tout ce qui nous comprime, tout ce qui étant quelque chose nous empêche d'être tout».²⁶⁾ Alla radice del male, causa di questa passione «factice et mauvaise», stanno le relazioni sociali quali sono e inevitabilmente dobbiamo riconoscere come tali di fatto, cui fa riscontro un determinato «progresso» delle idee e della cultura. Nella condizione «naturale», preso dai soli «bisogni assoluti», l'uomo si limita a cercare quello che gli è veramente utile, e in cui si accresce e si articola l'amore di sé; man mano che la società si costituisce obbligando a bisogni reciproci, man mano che l'intelligenza coglie rapporti, esamina, paragona, l'uomo non può, invece, dimenticare chi è lui, chi sono i suoi simili, né chi diventa in rapporto a essi: da quel momento farà di tutto per posporre gli altri a sé, — come capita appunto ai letterati i quali, possedendo amor proprio al piú alto grado, sono i meno disposti ad amare e i piú inclini a odiare. Jean Jaques è una eccezione, un uomo «diverso». I suoi sensi sono pronti e ardenti, soggetti a forti e rapide «esplosioni» di breve

durata,²⁷⁾ ma fortunatamente corretti e guidati da una robusta « sensibilità morale », per cui:

...De beaux sons, un beau ciel, un beau paysage, un beau lac, des fleurs, des parfums, de beaux yeux, un doux regard...²⁸⁾

colpiscono i suoi « sensi » dopo essere giunti fino al « cuore »; e per esempio, « l'eau, la verdure, la solitude et les bois » che fanno piú bello il canto di un uccello, non avrebbero per Jean Jaques attrattiva se non significassero, non fossero significanti della « natura » medesima, non avessero cioè dimensione universale. In questo modo Rousseau, non solo distinguendo il sentimento dalla sensazione ma definendo la seconda mera « impressione organica » e il primo « impressione universale », — o giudizio intorno a percezioni con le quali si coglie una determinata serie di *rapporti* —²⁹⁾ precisava il principale fondamento sul quale si articolerà il passaggio dal diciottesimo al diciannovesimo secolo.

Questo passaggio è impostato su due premesse e una conseguenza. Prima premessa: siccome l'« amour-propre » è « comparatif », la sensibilità negativa implica direttamente e inevitabilmente le relazioni sociali e il « progresso » delle idee; seconda premessa: siccome la sensibilità negativa è intersoggettiva, questa sensibilità intersoggettiva è negativa, mentre la sensibilità positiva, nata dall'amore di sé, è universale; conseguenza: la sensibilità positiva è l'unica che meriti di essere onestamente coltivata, ma non può non essere *soggettiva* e con il rischio di diventare individualista, antisociale di fatto o, come dicevo sopra, nella fattispecie, nel caso della società quale si era costituita e appariva all'uomo del settecento, a Rousseau in particolare. La difficoltà esistenziale, quindi la disperazione esistenziale, consistono nel dilemma per cui vivere in rapporto con altri, in questo dato mondo, degenera inevitabilmente nella concorrenza con gli altri; e il risanamento di una così drammatica condizione umana è possibile solo a prezzo della rinuncia alla specie di creatura sociale che Rousseau attribuiva all'uomo. In sede teorica la difficoltà poteva essere superata: l'uomo è consociabile, e riuscirebbe a essere naturale e sociale in una diversa specie di società. Ma non potendo superare la difficoltà in sede pratica e reale, generando anzi la disperazione, l'unica via di scampo era, ovviamente, la solitudine. La solitudine finiva per costituire, — in maniera non poco contraddittoria — l'unica dimensione autenticamente sociale. Ora, che su questo punto siano reperibili nel pensiero di Rousseau cadenze misticheggianti, può sembrare soltanto a chi, invertendo la successione dei ragionamenti, ponga il soggettivismo solipsista postulato originario da cui Rousseau avrebbe tratto conseguenze determinate ab aeterno. Egli, invece, risalí induttivamente alla ipotesi utopica, all'uomo per eccellenza, assoluto, naturale, e al suo stato perfetto o stato di natura. Poiché per causa della sensibilità negativa inverata in una distorta socialità non rimaneva scelta diversa del solipsismo, Rousseau si sforzò di rendere quella solitudine attiva, produttiva, « creatrice ».

L'animo umano è alterato, « au sein de la société, par mille causes sans cesse renaissantes, par l'acquisition d'une multitude de connoissances et d'erreurs »;³⁰⁾ come reperire « son Etat primitif? ».³¹⁾ Non è facile « de démêler ce qu'il y a d'originnaire et d'artificiel dans la Nature actuelle de l'homme, et de bien connoître un Etat qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais », ma di cui dobbiamo avere la nozione per giudicare bene del nostro stato presente.³²⁾ Per giudicare bene del reale, Rousseau pone quindi, come correttivo a posteriori, un ideale. Come è stato detto³³⁾ questo mondo ideale non è trascendente ma è il medesimo mondo sensibile considerato nella sua purezza originaria e che, nella solitudine creatrice, se non è raggiungibile, è certamente raffigurabile: « Figurez-vous donc un monde idéal semblable au nôtre, et néanmoins tout différent », in cui la natura è la stessa, « mais l'économie en est plus sensible, l'ordre en est plus marqué, le spectacle plus admirable; les formes plus élégantes, les couleurs plus vives, les odeurs plus suaves, tous les objets plus interessans ».³⁴⁾ L'armonia di questo « beau système » genera una sensibilità squisita che dà godimenti immediati, passioni vive, ardenti, pure.³⁵⁾ Gli abitanti del mondo ideale hanno « l'amour de soi pour principe », sono pervasi da un fervore interiore autosufficiente che li rende inattivi ma contemplanti un « état céleste ».³⁶⁾ Sono, per l'interlocutore di Jean Jaques, « les êtres fantastiques ».³⁷⁾ Hanno un diverso linguaggio.³⁸⁾ E Jean Jaques, per appartenere a questo mondo ideale, vi evade coscientemente, e « d'heureuses fictions lui tiennent lieu du bonheur réel », visioni più reali dei beni apparenti di cui gli uomini fanno così gran caso.³⁹⁾ Vita felice è quella che si sperimenta nelle « regioni eteree » della fantasia, facoltà consolatrice che conduce alle sublimi contemplazioni e che ispira « le gout de la rêverie » come accade molto frequentemente agli orientali, ai quali Rousseau somiglia in tante cose,⁴⁰⁾ e nei quali « le mouvement du cervau supplée à celui de la personne, ils restent immobiles et l'univers se promène devant eux ».⁴¹⁾ La teoria dell'evasione è così completa: la vita sociale e la cultura che vi corrisponde fanno l'uomo infelice e imperfetto. La fantasticheria creatrice, o « rêverie », è l'unico paradiso sensibile possibile.

Ma un paradiso che non mantenne tutte le promesse che pareva fare. Ho già chiarito altrove che nella sua ultima opera Rousseau analizzò le conseguenze estreme della « rêverie », una « uscita » del soggetto dal mondo la quale, in occasione dell'incidente occorsogli « à la descente de Ménil-montant », si identifica con uno svenimento in cui è tanto felice quanto dimentico di tutto, quasi che solo in quell'istante nascesse alla vita.⁴²⁾ Che la « rêverie » suprema, quando il soggetto in un panismo assoluto si identifica con l'essere, coincida esattamente, e ineluttabilmente, con la morte?



Nella *Troisième Promenade* delle stesse *Rêveries* Rousseau scrive: « ...et quand ensuite les hommes m'ont réduit à vivre seul, j'ai trouvé qu'en me

sequestrant pour me rendre misérable, ils avoient plus fait pour mon bonheur que je n'avois su faire moi-même»; «l'ouvrage que j'entreprendois ne pouvoit s'exécuter que dans une retraite absolue; il demandoit de longues et paisibles méditations que le tumulte ed la société ne souffre pas». ⁴³⁾ Naturalmente la solitudine come condizione sine qua non per l'atto meditativo non è una sua scoperta. Di nuovo c'erano l'isolamento quale conseguenza di una certa società e la sua teorizzazione quale meccanismo di base di una attività poetica. Questa era non un modo di vivere ma l'unico modo di vivere e corrispondeva, di fatto, a una rinuncia alla vita.

Rousseau gettava così le basi del lirismo romantico; analizzava la meccanica della fantasticheria, come ancora a proposito della *Nouvelle Héloïse*: «L'impossibilité d'atteindre aux être réels me jetta dans le pays des chimères, et ne voyant rien d'existant qui fut digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon coeur». ⁴⁴⁾ Ma un certo numero di problemi restava insoluto: in qual modo si potesse passare dalla «rêverie», che contiene sempre una parte di meditazione riflessiva, alla visione fantastica assolutamente libera; come fosse possibile sottrarsi ai bruschi «risvegli»; con che mezzi lo stato di grazia potesse almeno diventare di maggior durata; come accentuarne la tensione; e soprattutto in quale linguaggio potesse manifestarsi. Era il problema del linguaggio ineffabile, in una società che acquistava sempre maggiore coscienza del reale rapporto tra essa e quell'inutile, — se non sicuramente nemico — poeta della evasione.

GIANNI NICOLETTI

¹⁾ F. BRUNETIÈRE, *L'Evolution des genres dans l'Histoire de la Littérature*, Hachette 1890, Tome premier, p. 166.

²⁾ Cfr. il primo *Discours*, in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. III, 1964, p. 5.

³⁾ *Ivi*, pp. 7-8.

⁴⁾ *Ivi*, p. 8: «Avant que l'Art eu façonné nos manières et appris à nos passions à parler un langage apprêté, nos mœurs étoient rustiques, mais naturelles».

⁵⁾ Nella *Préface* al *Narcisse*, in *Oeuvres complètes*, cit., vol. II, 1964, p. 970.

⁶⁾ Nella *Lettre* a Malesherbes del 12 gennaio 1762, in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 1964, pp. 1135-1136.

⁷⁾ *Ivi*, pp. 1134-1135.

⁸⁾ Ancora *ivi*, pp. 1135-1136.

⁹⁾ Cfr. le *Confessions*, *ivi*, p. 351.

¹⁰⁾ Cfr. le *Oeuvres complètes*, vol. II, cit., pp. 963-964.

¹¹⁾ *Ivi*, p. 969.

¹²⁾ *Ivi*, p. 965.

¹³⁾ *Ivi*, p. 972.

¹⁴⁾ *Ivi*, p. 971.

¹⁵⁾ *Ibidem*.

¹⁶⁾ *Ivi*, p. 970.

¹⁷⁾ *Ivi*, p. 972.

¹⁸⁾ *Oeuvres complètes*, vol. I, cit., pp. 887-888.

¹⁹⁾ *Ivi*, pp. 424-425.

- ²⁰⁾ *Ivi*, p. 427.
- ²¹⁾ *Ivi*, pp. 427-428.
- ²²⁾ *Ivi*, p. 428.
- ²³⁾ *Ivi*, p. 805.
- ²⁴⁾ *Ibidem*.
- ²⁵⁾ *Ivi*, pp. 805-806 e p. 669.
- ²⁶⁾ *Ivi*, p. 806.
- ²⁷⁾ *Ivi*, p. 804.
- ²⁸⁾ *Ivi*, p. 807.
- ²⁹⁾ Cfr. *ivi*, p. 1672.
- ³⁰⁾ *Oeuvres complètes*, vol. III, cit., p. 122.
- ³¹⁾ *Ibidem*.
- ³²⁾ *Ivi*, p. 123.
- ³³⁾ Cfr. *Oeuvres complètes*, vol. I, cit., p. 1619.
- ³⁴⁾ *Ivi*, p. 668. È qui già contenuta (e senza ricorrere a Poe o altri) la poetica di Baudelaire.
- ³⁵⁾ *Ibidem*.
- ³⁶⁾ *Ivi*, p. 670.
- ³⁷⁾ *Ivi*, p. 672.
- ³⁸⁾ *Ibidem*.
- ³⁹⁾ *Ivi*, p. 814.
- ⁴⁰⁾ *Ivi*, p. 815 e p. 816.
- ⁴¹⁾ *Ivi*, p. 1678.
- ⁴²⁾ *Ivi*, pp. 1004-1005, e cfr. la mia *Introduzione allo studio del Romanzo nel Settecento*. Adriatica ed., Bari 1969, p. 129 e segg.
- ⁴³⁾ *Oeuvres complètes*, cit. vol. I, p. 1015.
- ⁴⁴⁾ Cit., nota 20.

QUELQUES REMARQUES SUR LE STYLE DES ROMANS DE Mme DE STAËL, D'APRÈS LA PRESSE DE L'ÉPOQUE (1802-1808)

On n'a guère étudié l'accueil fait par la presse aux romans de Mme de Staël; il y a là cependant une source très riche de renseignements sur les réactions, sinon du grand public en tout cas de journaux d'opinions variées suivant les années et les hasards politiques.

Delphine publiée en décembre 1802 suscite des critiques d'une rare violence, dans une presse où les idées de Mme de Staël n'ont guère droit de cité: les questions politiques, religieuses et sociales, abordées dans cet ouvrage, manifestent l'opposition de son auteur à la politique consulaire, aux opinions réactionnaires, catholiques et monarchiques. *Corinne*, oeuvre plus prudemment écrite, déclenchera l'opposition gouvernementale et avec moins de force, mais entre temps les journaux et les revues sont de plus en plus contrôlés par le pouvoir. De son côté Mme de Staël est un écrivain dont la célébrité s'est désormais propagée à toute l'Europe, et on ne peut pas la traiter de la façon aussi cavalière qu'en 1802. *Corinne* semble d'ailleurs séduire les critiques plus que ne l'avait fait le roman précédent.¹⁾ Ces divers points de vue suffiraient à montrer la complexité d'un tel sujet. Il faut ajouter que ces journaux ne traduisent guère les pensées du public qu'ils veulent influencer. Celui-ci fait aux romans de Mme de Staël un accueil enthousiaste, plus encore pour *Corinne* que pour *Delphine*. Elle le sait très bien, et elle s'en rendra compte personnellement au cours de ses voyages à travers l'Europe: on le voit notamment dans les lettres adressées à son père, où elle parle du succès considérable de *Delphine* en Allemagne.²⁾

Les périodiques que nous avons pu examiner réservent, parmi d'autres observations d'ordre général, quelque espace à des remarques sur le style des deux romans. Une étude en ce sens n'a jamais été accomplie, exception faite pour les remarquables articles de Maija Lehtonen,³⁾ sur les images. Ce qui nous a déterminé à cette réflexion sur le langage, c'est surtout une question de principe. Mme de Staël a été étudiée pour ses idées politiques et littéraires, mais on l'a souvent accusée de n'être pas assez artiste pour songer à perfec-

tionner son style et on l'a rangée, sans trop y regarder, parmi les écrivains réfractaires à l'incartation des arts. On a souvent médité sur sa pensée, on en a plus ou moins admis la richesse et la nouveauté, mais, quant à sa prose, on l'a évaluée avec plus de méfiance, quitte à l'écraser, en toute occasion, sous le poids des invectives. On n'a guère réfléchi sur la possibilité qu'elle ait pu apporter une contribution positive à la langue, en tant que romancière, et on l'a classée parmi les écrivains d'importance secondaire.

Dans le but de lui rendre justice en quelque sorte, nous avons d'abord examiné les jugements des feuilletonistes sur le style de *Delphine* et de *Corinne*, à la lumière de l'esthétique alors dominante; ensuite, en procédant de la généralité aux cas particuliers, nous en sommes venus à l'analyse de certains mots-clés, tel que « poésie » et « vie » et de quelques « alliances insolites » que Mme de Staël les oblige à contracter.⁴⁾

Si, le long de notre étude, les griefs tirés de chaque article, sont présentés pêle-mêle, sans que nous ayons effectivement songé à distinguer chaque fois l'objet de leurs attaques, si ce n'est dans les notes, c'est que nous n'étions guère intéressés, dans ce contexte, à l'évolution stylistique de l'auteur, mais plutôt à la fréquence de certains éléments communs à ses deux ouvrages. Le souci de définir ces « constantes » nous a amenés à utiliser de préférence les récriminations portées contre *Corinne*, plutôt que celles qui touchent à *Delphine*, car, face aux mêmes problèmes, les premières paraissent plus exhaustives dans l'exposition et moins partiales dans leurs conclusions.

* * *

Après la Révolution, la critique est devenue méticuleuse, pédante et outrancière. Son impérialisme domine la vie intellectuelle, bien que la dictature de la rhétorique soit en réalité antérieure à cette époque. Successeurs d'un lourd héritage, les critiques de l'époque rejettent tout ce qui n'est pas conforme à la tradition. Un homme incarne cette tradition: La Harpe; grâce à son oeuvre, le *Cours de Littérature*, il nous transmet le dernier état de la doctrine classique. Marmontel, tout en interprétant dans ses *Eléments de Littérature*, parus avant la Révolution, le goût moyen du XVIIIe siècle, est pourtant un esprit assez libre. Mais, en général, ces gardiens jaloux du passé ne s'entendent pas vraiment sur les modèles à imiter et sur la façon de les imiter et ils instaurent dans la littérature une réglementation rigoureuse et chicanière. L'héritage classique est encore renforcé par l'activité de quelques périodiques qui, après le bouleversement de la Révolution éprouvent le besoin de rétablir une ligne interrompue: tel le *Mercur*e et le *Journal des Débats*. En ces matières, ceux-ci jouissent sous le Consulat et l'Empire d'une certaine liberté, toute controverse étant une sorte de diversion anodine, susceptible de détourner les esprits des problèmes fondamentaux.

La clarté et la netteté étaient depuis toujours les prérogatives souveraines de la langue française. Les rhéteurs de l'époque, jugeant celles-ci insuffisantes à combler leur idéal de perfection, font appel à une règle encore plus tyrannique que les précédentes, la pureté; ce qui ne devait pas tarder à engendrer de lourdes conséquences. La moindre nouveauté est censurée, il est catégoriquement interdit de créer des mots nouveaux, de nouvelles alliances de mots et de nouvelles images: « c'est le triomphe du pédantisme, qui ergote sur des mots, discute le choix d'une épithète, chicane une expression téméraire, une construction vicieuse, une inversion forcée, un néologisme, une rime faible, une simple consonne », ⁵⁾ en définitive, renchérit Faguet, « un art secondaire, moitié grammaire, moitié esthétique élémentaire ». ⁶⁾

Etant donné ces prémisses, la rencontre de la critique officielle avec la prose de Mme de Staël, ne pouvait guère donner d'heureux résultats. Le moins qu'on pût faire c'était un reproche généralisé de « lecture fatigante ». ⁷⁾ Certes, on ne rencontre pas que des griefs dans la presse, mais ceux-ci l'emportent de loin sur les louanges. Les jugements favorables concernent plutôt les détails que l'ensemble de l'oeuvre. On lui accorde quelques réussites épisodiques, comme: « il y a dans son ouvrage des détails pleins de charme et d'intérêt », ⁸⁾ et encore: « on trouve dans son livre beaucoup de détails qui décèlent une plume exercée, un esprit observateur, un discernement fin et délicat, quelquefois même une sensibilité naturelle et vraie ». ⁹⁾ Mais la « richesse des images », ¹⁰⁾ le « luxe de la phrase poétique », ¹¹⁾ la « noblesse et la profondeur de la pensée », ¹²⁾ ce sont des qualités qu'on lui reconnaît presque à contre-cœur et qui ne paraissent pas pouvoir racheter les grands défauts qu'on trouve à son style. Tous les publicistes de l'époque lui reconnaissent finalement et sans difficulté le talent brillant et la puissante séduction qui en découle, mais c'est pour lui reprocher, d'un commun accord, l'invraisemblance des expressions « que personne n'emploie » ¹³⁾ et qui semblent trahir « une affaire de calcul, un artifice d'écrivain ». ¹⁴⁾ On lui prête la seule intention de faire de l'effet et de chercher l'originalité à tout prix, d'où l'excès et l'insuffisance qui font dire à un feuilletoniste exaspéré: « Mme de Staël tourmente son style pour l'élever à des beautés qu'il ne peut atteindre et elle perd celles qu'elle a pour ainsi dire sous la main ». ¹⁵⁾ Mais le contraire n'en est pas moins vrai, bien que dit sur un ton mineur, car le style de Mme de Staël se nourrit de contrastes et « les milieux se confondent avec les extrêmes ». ¹⁶⁾ Si d'une part, elle tourmente son style et semble vouloir rendre obscures même les pensées les plus communes, de l'autre, elle veut parfois tout expliquer par des formules gratuites et « la simplicité et le naturel de son style descendent jusqu'au trivial », ¹⁷⁾ ou bien il devient négligé, plein de « redites nombreuses qui reproduisent les mêmes idées sous des expressions plus ou moins variées ». ¹⁸⁾ Or, quelles pourront être les conséquences de ces prétendus « tours de force » et de ce « calcul » sur

l'ensemble de la composition? Forme, vérité des sentiments et des personnages, tout en sera forcément influencé: Mme de Staël n'aurait pas su éviter, selon la presse, les pièges qu'elle-même avait contribué à apprêter et dont elle était la première responsable.

Pour ce qui concerne la forme, le souci de l'originalité engendre tout d'abord l'obscurité des pensées et des expressions. Ces dernières, dit le rédacteur des *Archives littéraires de l'Europe* sont « trop personnelles à l'auteur qui, se refusant à les analyser, empêche les autres qui ne les ont pas éprouvées de les partager »¹⁹⁾ et elles donnent à son style, ajoute-t-il plus bas, « quelque chose de mystique dont le sens ne peut être clair que pour des initiés ». ²⁰⁾ C'était là, paraît-il, un défaut assez récurrent; à écouter La Harpe, c'était même l'un des vices prédominants chez les écrivains de l'époque, une porte ouverte à l'erreur et au sophisme. ²¹⁾

Le « calcul » entraîne aussi le néologisme des mots et des expressions et par là une accusation précise de piètre originalité qui lui est adressée par les pontifes de la langue. On lui reproche au fait, d'employer « des phrases d'un tour si singulier et remplies d'expressions et d'alliances de mots bizarres, qu'elles ne peuvent avoir été inspirées à Mme de Staël que par ce mépris de l'imitation et des modèles qu'elle érige en principe ». ²²⁾ Mais une accusation aussi imprécise ne saurait nous satisfaire. Le néologisme pour Mme de Staël a un sens bien déterminé qui lui est personnel et qui s'écarte de celui qu'on lui prête ordinairement. ²³⁾ Dans la *Revue philosophique littéraire et politique*, un rédacteur inconnu écrit: « Mme de Staël ne construit pas incorrectement les phrases, elle ne forge pas de nouveaux mots; mais elle étend, elle dénature l'acception de ceux qui existent, mais elle les associe quelquefois d'une façon très bizarre ». ²⁴⁾ Elle ne crée donc presque pas de nouveaux mots et pour ceux qui lui sont attribués, on ne saurait pas déterminer avec certitude ses responsabilités dans leur propagation; ²⁵⁾ elle « néologue » plutôt dans le sens prévu par Mercier, en employant des mots usités comme signes d'idées nouvelles, en changeant et en étendant leur signification. ²⁶⁾ Pouvait-il y avoir quelque chose de plus suspect à l'époque qu'un élargissement du sens des mots, qu'une prose à métaphores, à images? La Harpe se demandait pour quelle raison on s'évertuait à passer du propre au figuré, étant donné que « si la métaphore est outrée les sentiments y perdent » ²⁷⁾ et que, somme toute, quand bien même « les figures seraient excellentes, il faut en user avec sobriété; car c'est un ornement à ménager ». ²⁸⁾ Un impérieux besoin de décence commande les répugnances de l'époque en fait de langage.

Enfin, l'obscurité et le néologisme ont comme extrême conséquence la préciosité des tournures et des sentiments, l'enflure et la redondance « des phrases richement terminées par des mots à grand effet », ²⁹⁾ sans que pourtant ces « brillants dehors cachent le vide des idées ou déguisent ce qu'elles ont de commun ». ³⁰⁾ Cette tendance paraît si poussée chez l'auteur de *Del-*

phine que plus d'un critique se demande si elle n'aurait pas voulu par hasard « jeter les fondements d'une nouvelles société destinée à remplacer celle dont Molière s'était moqué avec tant d'esprit ». ³¹⁾ Faute impardonnable par laquelle des idées insignifiantes se donnent un corps gigantesque: l'équilibre des différents éléments de la phrase et la vraisemblance de l'image, qui consiste « dans le rapport de proportion non seulement du style avec la chose, mais du style avec la personne dont on parle ou qui parle elle-même », ³²⁾ en résulte à jamais compromis.

Ce respect des proportions devient chez les critiques condition indispensable de la vérité relative des personnages et du ton propre à chaque ouvrage. Mme de Staël, de son côté, n'aurait sans doute pas respecté cette condition: elle ne semble pas connaître le langage du sentiment et elle disserte trop. Ses personnages « discourent trop longuement, lors même qu'ils sont le plus violemment agités » ³³⁾ et la « prétention d'écrire ce qu'on appelle des pages brûlantes, lui a fait écrire des pages délirantes et frénétiques ». ³⁴⁾ C'est pour cette raison qu'un critique particulièrement caustique écrit avec une lourde ironie: « Je m'enrhume à la lecture des ouvrages du siècle de Louis XIV, mais je puis dire que chacune de vos brûlantes expressions m'a fait suer ». ³⁵⁾

Et encore, l'imagination brillante de Mme de Staël, visant toujours au sublime, semble discerner difficilement les nuances et le vrai caractère des objets. Les personnages sont ainsi mal individualisés. Marmontel avait dit qu'il n'était pas nécessaire qu'un sentiment soit celui du commun des hommes « mais celui de tel homme dans telle situation », ³⁶⁾ car « chacun doit parler son langage ». ³⁷⁾ Les personnages staëliens expriment, certes, « des sentiments différents, des passions différentes, mais ils ont à peu près le même ton ». ³⁸⁾ Elle aurait créé, dirait-on, des personnages à une seule voix, la sienne.

La même cohérence, la même fixité sont exigées pour le ton de l'oeuvre, car selon la rhétorique officielle « chaque style a un cercle de mots, de tours et de figures qui ne convient qu'à lui ». ³⁹⁾ Plus une langue se polit, plus le goût s'épure, plus ces différents styles tendent à se séparer et à rétrécir leur cercle. Mme de Staël, par contre, insouciant de toute catégorie, de toute proportion, aurait bouleversé la rhétorique des genres: « Elle veut élever son ton fort au-dessus de celui qui convient à un roman ou à un ouvrage; elle veut même quelquefois mettre de la poésie dans son style ». ⁴⁰⁾ Avec une telle critique on touche d'ailleurs à l'un des malaises fondamentaux du roman. Hors de toute classification, non considéré comme un genre, le roman est libre au XVIII^e siècle de la tyrannie littéraire qui stérilisait les grands genres, comme la tragédie: son dilemme est ailleurs, sur le plan moral. ⁴¹⁾ Mais à l'époque de Mme de Staël et dans la lignée de Fréron, on tente de l'assouplir à son tour: toute nouveauté en est sévèrement bannie.

Il faut aussi dire, qu'étant donné l'état de la presse de plus en plus muselée,

Mme de Staël compte plus d'ennemis que d'amis. Ses idées qui révolutionneront après 1814, ne plaisent qu'à très peu de gens. La plupart des journaux qui sont directement soumis au contrôle du gouvernement, adoptent les points de vue du pouvoir constitué. Quelques-uns préfèrent même passer sous silence l'événement littéraire. De plus, la mauvaise foi s'ajoute à cette incompréhension générale. Benjamin Constant lui-même, a dénoncé les procédés peu orthodoxes des publicités qui s'attachent à « défigurer les phrases, à présenter comme obscures les plus claires, comme recherchées les plus simples, à combiner enfin beaucoup d'inconvenance avec beaucoup de mauvaise foi ». ⁴²⁾

En outre, nous avons cru déceler une sorte de décalage entre la méthode critique adoptée par la presse et l'objet de ses récriminations. On ne peut nier que Mme de Staël, tout en appartenant à son temps, le devance de loin : elle tend à se libérer des entraves de la pure logique pour se conformer aux besoins de l'expression. Elle fut la première, d'après Merlet à « retrouver ces sources qui descendent des sommets où resplendit l'idéal ». ⁴³⁾ Par contre, les critiques ne savent pas concevoir des idées générales, ils ne remontent pas à la source de la création littéraire, ils consultent un code et ils s'attachent aux mots, pris dans leur signification abstraite, miroirs d'une forme étrangère à l'expérience littéraire et humaine. Enfin ils ne tiennent aucun compte de la valeur sociale, contextuelle et expressive du langage. Ils partent des mots pour en venir aux idées, et à des idées préconçues, alors qu'ils ne croient pas au pouvoir signifiant du mot et qu'ils refusent par conséquent, toute valeur d'authenticité et de nouveauté au « signifié ». Ils partent surtout du principe que la langue française est arrivée à un point de perfection insurpassable, ce qui engendre l'immobilité et condamne toute saillie d'originalité. Trop attachés à la forme, ils semblent ne pas soupçonner que le style est solidaire de la pensée et que le rapport forme-contenu peut subir des modifications dans le temps.

D'ailleurs, sans aller trop loin, on trouve aussi chez Mme de Staël, la critique de cette critique, par exemple, dans *De l'Allemagne* et d'abord dans *De la littérature*, où elle souhaite une évolution dans la forme qui pourrait suivre de près la révolution opérée dans les esprits, car « le style ne consiste point seulement dans les tournures grammaticales : il tient au fond des idées, à la nature des esprits ; il n'est point une simple forme. Le style des ouvrages est comme le caractère d'un homme ; ce caractère ne peut être étranger ni à ses opinions, ni à ses sentiments ; il modifie tout son être ». ⁴⁴⁾

Parmi les expressions les plus vivement attaquées il y a le mot « poésie » pris au sens propre et au figuré : « Elle a nouvellement enrichi ce singulier dictionnaire du mot *poésie* dont elle fait l'usage le plus étrange. C'est à tout

temps la *poésie de la vie, la poésie du coeur* »⁴⁵⁾ et aussi le qualificatif correspondant « poétique ». C'est surtout l'utilisation qu'elle fait de ce dernier qui a le plus étonné à cause de sa place inaccoutumée auprès du nom et de sa façon insolite de se rattacher à l'ensemble de la phrase. Comme on le voit assez clairement dans l'exemple cité, qui n'est pas le seul de son genre, les critiques se bornent à dénoncer le prétendu abus, sans préciser les responsabilités de l'auteur, sans essayer de comprendre le pourquoi de ce nouvel emploi, et de sa fréquence. Quelques-uns seulement, dans les limites du possible et de l'espace à leur disposition cherchent à s'en faire une raison. Il s'ensuit des explications qui manquent pour la plupart de profondeur et d'envergure. Il y en a une, par exemple, qui porte sur un grief précis de négligence, et qui ne trouve pas une justification adéquate ni dans le détail, ni dans l'ensemble de la production. Mme de Staël, au contraire semble avoir beaucoup réfléchi au langage. Il suffit de songer aux manuscrits successifs de *De l'Allemagne*, à leurs nombreuses variantes dont une étude détaillée aboutirait à des conclusions fort intéressantes, ainsi qu'aux trois manuscrits de *Corinne*. D'autres critiques avancent l'hypothèse que ces mots dont elle abuse pourraient être de véritables « tics », ⁴⁶⁾ presque un phénomène d'automatisme. Si l'on ne risquait pas de dépasser de loin les visées réelles et même virtuelles des critiques de l'époque, on aurait intérêt à déceler, à ce sujet, le potentiel expressif inconscient de Mme de Staël et à en souligner l'importance et la richesse.

La seule remarque qui ne méconnaisse pas la responsabilité de l'auteur dans l'acte créateur, concerne l'influence des conditions ambiantes sur les langage. L'emploi qu'elle fait de quelques expressions « dénaturées » et de la « poésie » en particulier, pourrait se justifier, dit le rédacteur des *Archives littéraires de l'Europe* par de « certaines habitudes de société qui se retrouvent toujours et sont comme l'accent de sa province »⁴⁷⁾ ou, en réalité de son salon. Pour la première fois jusqu'ici, le « mot » semble s'imposer en tant que « signe » laissant filtrer la pensée de l'écrivain et l'influence du contexte social qui lui est propre. Certes tout cela est bien embryonnaire et même fort douteux, mais si vraiment par « province », le critique entendait l'arrière-pensée idéologique de Mme de Staël il ne se serait pas mal avancé dans l'intelligence du style et de l'oeuvre de l'auteur. Car, en effet, c'est dans le sens : auteur-pensée-langage que la lecture des ouvrages de Mme de Staël devient plus aisée et plus intelligible. L'auteur lui-même, d'ailleurs, semble vouloir habituer son lecteur à considérer davantage ses idées que ses paroles, grâce à la tension émotive constante de l'oeuvre. C'est surtout par la compréhension des idées générales que « le signe », d'abord obscur laisse percevoir son essence signifiante. Cela soit dit surtout pour les expressions de dérivation littéraire ou, tout au moins notionnelle, comme c'est le cas du mot « poésie ».

Or, il est évident qu'en fait de « poésie » les critiques et Mme de Staël ne s'entendent pas : ils parlent décidément de deux choses différentes.

Alors que les premiers proposent pour celle-ci une définition intellectuelle qui s'encadre dans la rhétorique traditionnelle et se conforme aux principes établis du bon goût, Mme de Staël parle plutôt de virtualité poétique qui coexiste dans le sujet et l'objet engagés dans le fait artistique. Voyons ce qu'elle en dit elle-même : « Ce qui est vraiment divin dans le cœur de l'homme ne peut être défini; s'il y a des mots pour quelques traits, il n'y en a point pour exprimer l'ensemble, et surtout le mystère de la véritable beauté dans tous les genres. Il est facile de dire ce qui n'est pas de la poésie; mais si l'on veut comprendre ce qu'elle est, il faut appeler à son secours les impressions qu'excitent une belle contrée, une musique harmonieuse, le regard d'un objet chéri et par-dessus tout un objet religieux qui nous fait éprouver en nous-mêmes la présence de la divinité ». ⁴⁸⁾

En premier lieu, elle réproouve l'*a priori* d'une définition consacrée, qui restreint le terme poésie à un genre littéraire bien défini et réfute la théorie des genres si rigoureusement codifiée chez les « rhéteurs » de l'époque. D'ailleurs aussi bien dans *De la Littérature* que dans *De l'Allemagne*, elle cite comme les véritables poètes de son temps Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand. Il s'agit là d'un nouveau genre de poésie qui naît de « l'observation de la nature dans ses rapports avec les sentiments qu'elle fait éprouver à l'homme », ⁴⁹⁾ et qui se nourrit de sensations simples et directes, en dehors de toute convention surannée. Il faut avoir toujours présent à l'esprit que, pour la rhétorique traditionnelle et pour La Harpe, en particulier, il n'est pas admissible d'être poète en prose, et cela parce que chez les Anciens « il n'y a aucun passage d'où l'on puisse inférer qu'un prosateur a été regardé comme poète ». ⁵⁰⁾ De même, la poésie devait son prestige à la difficulté vaincue, ce qui était censé suffisant à décourager toute facilité sacrilège, coupable de vouloir « prostituer les honneurs d'un si bel art ». ⁵¹⁾ « Je déteste la difficulté vaincue, dira Mme de Staël de son côté, c'est un plaisir savant que celui-là, et je demande des impressions naturelles, qui partent de la source pour arriver à la source ». ⁵²⁾ Notre auteur fait donc une distinction nette entre poésie et versification : d'une part elle dénonce le despotisme de l'alexandrin qui force souvent l'écrivain à renoncer à mettre en vers ce qui serait pourtant de la véritable poésie; de l'autre, elle ne se lasse pas de répéter que de beaux vers ne pourront jamais être de la poésie, s'ils ne parviennent pas à s'élever au-dessus de la durée, et à devenir l'expression symbolique des émotions de l'âme ainsi que de l'incidence de celle-ci sur l'univers entier.

De plus Mme de Staël évite toute formulation générale et abstraite du beau poétique et finit par admettre l'impossibilité d'en donner quelque définition que ce soit.

Mais venons-en aux objets de l'art. C'est à partir d'eux et de leur signification dans le contexte qu'on peut parvenir à expliquer toutes ces prétendues extravagances stylistiques qu'on reproche à Mme de Staël. Pour elle, ceux-ci comptent dans la mesure où ils sont à même de susciter dans le sujet

qui les contemple un état de grâce bien précis qu'elle définit comme « poétique ». En réalité, elle envisage une correspondance de disponibilités « poétiques » entre les deux termes du phénomène artistique, laquelle serait à la fois coexistante et réciproque.

S'agirait-il d'émotion tout court? Pas tout à fait. Certes, elle a souvent besoin, pour vibrer à l'unisson avec le monde extérieur d'un intermédiaire émotionnel indirect. Ainsi Corinne, dans le désarroi qui précède le départ d'Oswald peut s'écrier: « Cette nature, ces beaux arts, cette poésie que je sens avec vous, et maintenant hélas! seulement avec vous, tout deviendrait muet pour mon âme ». ⁵³⁾ Mais ce n'est pas tout. D'ailleurs, il serait injuste de faire une généralisation d'un état d'âme d'amoureuse inquiète, même si celui-ci est assez récurrent dans la vie de notre auteur. L'amour, tout en étant une cause indéniable d'enthousiasme, marque une première étape dans la connaissance esthétique, en vertu de son rôle d'accélérateur émotionnel. Mais elle dépasse vite ce stade transitoire: elle vise à l'absolu. Delphine, en exécutant un air de Piccini sent que l'enchantement des beaux arts s'empare de son âme: l'enthousiasme qu'elle éprouve est le produit de l'amour, certes, mais « il était plus pur encore que l'amour même ». ⁵⁴⁾

Ce pourrait être aussi un fond de mélancolie, propre aux âmes fatiguées de tout ce qui est passager et susceptible d'un terme. Le binôme poésie-mélancolie n'est pas nouveau dans la littérature française et Mme de Staël, elle-même, a beaucoup contribué à le répandre. Mais ce qui est certain, en dehors de toute explication trop minutieuse, c'est que cet « état de grâce » dépasse en elle tout ce qui est subjectif et qu'il se transforme en une donnée immanente qui est « dans tous les cœurs, mais dont l'expression est le don du génie ». ⁵⁵⁾ Celle-ci préexiste à la sollicitation de l'objet grâce à laquelle ce dernier est saisi par les sens, se charge de signification et agit sur l'âme, l'incitant à l'action. Pour Mme de Staël le moment contemplatif statique n'est pas fin en soi. La véritable inspiration poétique ne se borne pas à entretenir une « rêverie céleste », elle doit « exciter dans les êtres privilégiés le dévouement des vertus et l'inspiration des pensées élevées ». ⁵⁶⁾ Le génie poétique, trésor d'un nombre très restreint d'élus, est une disposition intérieure de la même nature que celle qui nous rend capable d'un généreux sacrifice: « Je me sens poète, dira Corinne, non pas seulement quand un heureux choix de rimes et de syllabes harmonieuses, quand une heureuse réunion d'images éblouit les auditeurs, mais quand mon âme s'élève, quand elle dédaigne de plus haut l'égoïsme et la bassesse, quand une belle action me serait plus facile ». ⁵⁷⁾ Il n'y a donc aucune différence chez Mme de Staël entre le génie qui produit les oeuvres d'art et le génie qui rend possibles les actions généreuses et héroïques: tout ce qui est grand et noble, tant sur le plan strictement intellectuel que sur le plan humain, découle d'une même source, d'un même « enthousiasme ». ⁵⁸⁾ Le critique qui lui reproche cette expression: « les actions sont toujours plus poétiques que la poésie elle-même », ⁵⁹⁾ n'a

effectivement rien compris au sujet. L'action est l'aboutissement logique de l'inspiration poétique: qu'elle soit représentée par la création littéraire ou par l'action tout court, peu importe. C'est la phase dynamique qui succède à l'instant figé de la contemplation. Le regard, projeté sur le monde et les objets de l'art, agit en même temps sur l'être en vertu de la correspondance existante entre le langage de l'âme et celui des choses, l'oeuvre de la nature et celle du penseur. Dans *De l'Allemagne*, elle dit: « On se sent avec la nature des rapports qui ne tiennent ni au bien ni au mal qu'elle peut nous faire; mais son âme invisible vient chercher la nôtre dans son sein et s'entretenir avec nous ». ⁶⁰⁾ C'est que le monde est l'oeuvre d'une seule pensée qui se manifeste sous des formes différentes. Tout se correspond et tout agit pareillement sur l'âme et à travers l'âme revient au créateur, « car la beauté est une dans l'univers et sous quelque forme qu'elle se présente, elle excite toujours une émotion religieuse dans le coeur de l'homme ». ⁶¹⁾ Les objets physiques mêmes ont donc une destination qui dépasse la courte existence humaine et ils sont là pour concourir au développement de notre vie morale. L'homme sait qu'il peut toujours recourir à la nature alors qu'il veut exprimer l'ineffable qui se produit en lui. C'est là, en définitive, une conception cosmique de la poésie: l'univers, tout entier devient le symbole des émotions de l'âme, le poète un médiateur « qui a le don de saisir les rapports entre les beautés de la nature et les impressions les plus intimes de l'être. Dante, pour elle, incarne cet idéal d'artiste: « A sa voix toute la terre se change en poésie. Ses magnifiques paroles sont le prisme de l'univers ». ⁶²⁾

On voit combien elle est loin de l'idéologie empiriste et sensualiste de son temps. Celle-ci vise à démonter le mécanisme de l'émotion artistique pour en étudier les lois internes et croit avoir atteint son but, alors qu'elle a su accumuler dans son ouvrage le plus de plaisirs possibles. Rien de tout cela chez Mme de Staël, tout ce qui est épidermique lui est inconnu. Elle vise à la plénitude, au sublime qu'on ne peut saisir que globalement, jamais par degrés. La poésie est donc une « possession momentanée de tout ce que notre âme souhaite », ⁶³⁾ et le véritable poète, celui qui pourra concevoir « tout son poème à la fois au fond de son âme ». ⁶⁴⁾

Or, comment et dans quelle mesure, selon Mme de Staël, l'objet susceptible de virtualité poétique agit-il sur l'âme? Par le vague, par ce « je ne sais quoi » qui l'a réellement empêchée de donner une définition intellectuelle et normative du fait poétique. Sur la base de ce « je ne sais quoi », elle classe les arts selon une hiérarchie de valeurs poétiques, ce qui devient fondamental pour comprendre l'utilisation qu'elle fait des termes incriminés. Cette classification ne pourrait pas être qualitative, étant donné l'idée qu'elle se fait de la poésie.

Le long de cette échelle de valeurs, elle fait passer au premier plan et de très loin la musique, suivie par l'architecture, la peinture et la sculpture. ⁶⁵⁾

D'un échelon à l'autre, l'élément « je ne sais quoi » affermit ses positions et devient de plus en plus consubstantiel à l'art.

Entre la sculpture et la peinture il y a, pour Mme de Staël, la même distance qui sépare la littérature ancienne de la littérature moderne. Poésie des images, la première; poésie des caractères et des passions, la seconde. La peinture, « mystère du recueillement », « fait parler l'âme immortelle à travers de passagères couleurs ». ⁶⁶⁾ Elle perd une grande partie de ses prérogatives lorsqu'elle veut approcher de la sculpture, parce que « l'illusion nécessaire à l'une est directement contraire aux formes immuables et prononcées de l'autre ». ⁶⁷⁾

L'architecture l'emporte, en ce sens, sur la peinture et la sculpture à la fois. Celles-ci imitent le plus souvent la figure humaine, tandis qu'un « beau monument d'architecture n'a point pour ainsi dire de sens déterminé et l'on est saisi, en le contemplant, par cette rêverie sans calcul et sans but, qui mène si loin la pensée ». ⁶⁸⁾ Aussi devient-il un réservoir de significations occultes qui favorisent la rêverie et bercent la pensée. Et quelques pages plus bas à propos de Saint-Pierre, elle dit: « La vue d'un monument est comme une musique continuelle et fixée ». ⁶⁹⁾

La musique est l'art poétique par excellence, parce qu'il est le plus vague et le plus indéfinissable: « De tous les dons de la Divinité c'est le plus magnifique, car il semble pour ainsi dire superflu [...] la musique seule est d'une noble inutilité et c'est pour cela qu'elle nous émeut si profondément ». ⁷⁰⁾ La peinture ne pourrait pas se contenter d'une expression aussi rêveuse et fluide que celle des sons: « Il est vrai que l'heureuse combinaison des couleurs produit un effet musical dans la peinture, mais comme elle représente la vie, on lui demande l'expression des passions dans toute leur énergie ». ⁷¹⁾ Le clair-obscur, fixé sur un tableau, bien qu'il ait pour elle un effet musical et une indéniable suggestivité, ne parvient pas à l'intensité signifiante d'une modulation mélodique: il est trop statique. Aussi l'amour des nuances expressives lui ferait-il négliger, en peinture, le sujet du tableau, en musique, le rôle des paroles. ⁷²⁾ La peinture, surtout lorsqu'elle est trop théâtrale, est amenée par sa nature même à distraire la sensibilité du spectateur et à l'orienter par conséquent dans un sens prévu. Ce qui risque de faire de cet art le truchement naturel de toute âme fiévreuse et de borner considérablement le domaine de ses possibilités expressives. Aussi Corinne combat-elle l'opinion d'Oswald qui recherchait dans les tableaux les fictions les plus touchantes « afin que tous les plaisirs de l'imagination et de l'âme fussent réunis »; ⁷³⁾ elle croit, tout au contraire, que pour les arts qui parlent aux yeux il faut une disponibilité absolue tant sur le plan de l'imagination que sur celui du sentiment, afin de se préserver de tout ce qui empêche la concentration en profondeur. Il en est de même pour la musique: elle dit dans *De la littérature* que, quand on aime profondément cet art, « il est rare qu'on écoute les paroles des beaux airs. On préfère de se livrer au vague indéfini de la rêverie qu'ex-

citent les sons ». ⁷⁴⁾ En définitive tout ce qui est trop figuratif nuit pour elle à l'éclosion de « l'état poétique » : elle a compris que l'incantation que les arts nous procurent est d'autant plus puissante qu'ils excluent tout élément anécdotique.

On voit ainsi comment elle s'éloigne de l'esprit du siècle, qui donne la prééminence à la peinture, art d'imiter la nature. Elle dépasse l'« *ut pictura poesis* », par le rôle qu'elle accorde à la musique et aux résonances nouvelles que celle-ci introduit dans les arts. ⁷⁵⁾ Tout ce qui est plastique, pictural et par-dessus tout musical est, pour Mme de Staël nécessairement poétique.

Voyons maintenant comment et dans quelle mesure on peut justifier à la lumière de ce que nous venons de dire, certaines expressions « hasardées » de ses romans.

* * *

Les dictionnaires étymologiques de l'époque, qui consacrent l'usage correct de la langue, selon les règles de la grammaire, de l'art, du goût, donnent du mot poésie une définition très rigoureusement circonscrite et subordonnée au genre littéraire. Pour le *Dictionnaire critique de la langue française*, de l'abbé Féraud, datant de 1787, poésie équivaut à versification, art de faire des vers; ou tout au plus, à une manière d'écrire pleine de figures et de fictions, chargée d'images et de descriptions poétiques. ⁷⁶⁾ Ce qui est déjà très hasardé pour la rhétorique de l'époque et lourd de conséquences à venir.

L'expression de Mme de Sévigné: « le style figuré est une poésie », par exemple, que Littré rapporte dans son dictionnaire, rentre tout à fait dans l'orthodoxie.

Or, les limites littéraires de ces définitions expliquent et justifient en partie l'étonnement et les objections de la presse à l'égard de la « poésie » staëlienne qui n'est plus irréductiblement une, mais se transforme en série, qui n'a plus de sens établi, mais s'éparpille en maintes acceptions nuancées. « Je ne vois plus, s'écrie le critique de la *Revue philosophique, littéraire et politique*, ce qui peut empêcher de dire la prose de la vie et du coeur, comme on a dit la poésie ». ⁷⁷⁾ La conclusion est paradoxale, mais conforme aux règles de l'analogie.

Pour en venir à un élargissement du terme, avant Mme de Staël, il faudra attendre l'intervention de Diderot. C'est à partir de lui que Littré introduit dans son dictionnaire une définition plus étendue de la poésie, qui devient l'expression de tout ce qui est élevé et touchant dans une oeuvre d'art, dans le caractère ou la beauté d'une personne et même dans une production naturelle.

Dans son *Salon* de 1767, Diderot dit: « Tous ces rares et divins insensés font de la poésie dans la vie, de là leur malheur ». ⁷⁸⁾ Il y a décidément du

progrès par rapport à ses devanciers et des affinités de fond avec la formule staëlienne: poésie dans la vie chez lui, poésie de la vie chez elle. Mais il ne faut pas sous-estimer la fonction des deux différentes prépositions qui, en réalité, modifie sensiblement la portée de l'expression initiale. Diderot est plus prudent dans l'emploi du mot: il suit un raisonnement analogique qui réduit en partie les dégâts de l'initiative personnelle. Partant d'une idée délirante de la poésie, produit spontané d'une force instinctive et sauvage, il la rapporte subséquemment à la vie de l'homme par un transfert d'objet. Celle-ci apparaît sous un éclairage particulier qui en valorise les contenus esthétiques, tout en gardant les marques évidentes d'un état transitoire ou tout au moins exceptionnel.

Chez Mme de Staël, la préposition « de » établit un rapport étroit d'appartenance entre les deux membres de la phrase. La poésie devient inhérente à la vie, une manière d'être permanente de l'être. Sous ce rapport elle introduit une innovation, pleinement justifiée par ses idées.

La « poésie du coeur » et la poésie « de l'âme » sont des variations sur un même thème: deux synonymes à peine nuancés dans l'esprit de l'auteur. La « poésie due coeur » délimite le domaine de la sensibilité, « la poésie de l'âme » intéresse les sphères les plus élevées de la spiritualité et les vibrations les plus profondes de l'être. Elle les associe très souvent à la conscience, au dévouement, à l'enthousiasme, ce qui charge les deux expressions de valeur éthique et surtout religieuse, car Mme de Staël prend le mot « enthousiasme » au sens propre, « Dieu en nous ». ⁷⁹⁾

L'état poétique se manifeste donc comme une tendance expansive de l'être, pris dans sa totalité, ce qui le rend sensible à toutes les suggestions de l'univers et fait de lui un participant essentiel de l'harmonie des choses. ⁸⁰⁾

Dans la métaphore vie-poésie, les contemporains de Mme de Staël ne parviennent pas à saisir cette vérité qui est la condition essentielle de toute image acceptable et correcte. Et comment pourraient-ils la saisir? Comment une poésie qui peut se passer d'une plénitude d'idées et de sentiment parce que « le mécanisme des vers occupe l'âme », ⁸¹⁾ aurait-elle des rapports possibles avec l'existence humaine? La « fleur » desséchée d'une civilisation trop raffinée ne peut plus satisfaire une génération qui aspire aux valeurs absolues.

* * *

L'emploi de l'adjectif épithète « poétique » est aussi très restreint à l'époque, son sens demeure conditionné par les règles du genre littéraire auquel il se rapporte; comme un ouvrage, un style, un terme, une expression. ⁸²⁾ La fixité de ces alliages est très rigoureuse: il n'est pas permis d'élargir le sens convenu du terme et on ne peut surtout pas l'employer pour les personnes.

Sur ce point Féraud cite une expression de Ramsay qu'on incrimine vo-

lontiers: « On ne peut faire des vers sans poésie et l'on peut être poétique sans faire des vers. Il devait dire, ajoute Féraud, être poète. On dit d'une prose figurée qu'elle est poétique: on ne le dit pas d'un prosateur ». ⁸³⁾ Mme de Staël étend de beaucoup l'utilisation du mot. Elle l'emploie pour les personnes; abus que, curieusement, ses détracteurs n'ont pas relevé, et avec une certaine fréquence pour la nature et les arts. Le critique de la *Revue philosophique littéraire et politique* paraît particulièrement offusqué par l'expression « environs poétiques ». Il dit: « les environs de Rome sont poétiques, d'accord, mais s'ensuit-il qu'on puisse dire que les environs des autres villes sont prosaïques? ». ⁸⁴⁾

Le critique croit pouvoir démontrer par un procédé d'antithèse, moyennant un terme de comparaison, inacceptable à son avis, que l'emploi du mot fait par Mme de Staël est arbitraire. Mais, il est tout de même mal renseigné. L'adjectif épithète prosaïque et son alliage insolite ne sont pas de nature à choquer l'opinion publique par leur nouveauté: Rousseau l'avait déjà employé. ⁸⁵⁾ Il est vrai qu'en fait de langue l'auteur des *Confessions* ne comptait pas pour certains parmi les grands maîtres du style, mais, en dépit de ses détracteurs grammairiens, il n'a certainement pas manqué de prosélytes. La tournure donc s'était presque sûrement déjà introduite dans la langue, et du reste, Mme de Staël n'hésite pas à l'employer précisément dans l'acception réfutée par le critique. Elle dit: « Tout est commun, tout est prosaïque dans l'extérieur de la plupart de nos villes européennes ». ⁸⁶⁾

Le mot a presque complètement coupé tout rapport avec sa dérivation originale: il ne désigne plus ce qui « tient à la prose », mais tout ce qui ne peut pas être poétique dans le sens voulu par Mme de Staël. Il devient un synonyme de vulgarité, c'est-à-dire, du manque d'élégance, de délicatesse dans la forme, et d'élévation dans les idées: « il y a lutte interminable dans ce monde, dira-t-elle, entre la poésie et la prose ». ⁸⁷⁾ Ce sont là deux termes de polarisation entre lesquels se déroule toute expérience artistique et humaine.

L'antithèse écarte d'abord tout ce qui n'est pas poétique et délimite vaguement la zone d'emprise du mot. Plus loin, par un procédé analogique presque involontaire, qui se fonde sur des données sensorielles précises, elle semble saisir par intuition l'essence du phénomène désigné. En décrivant, par exemple, le charme de la campagne de Naples, elle dit: « Rien ne ressemble, dans nos climats, au parfum méridional des citronniers en pleine terre: il produit sur l'imagination presque le même effet qu'une musique harmonieuse, il donne une disposition poétique, excite le talent et l'enivre de la nature ». ⁸⁸⁾ Le parfum est associé à la musique en vertu de l'expansivité de son essence et de sa puissance vaporisante qui évoque un au-delà inaccessible. Cette fluidité impondérable est, pour Mme de Staël une condition essentielle de virtualité poétique. Aussi perçoit-elle l'association spontanée existante entre des sensations de nature différente, mais qui se suggèrent l'une l'autre: autrement dit, elle a, en quelque sorte, l'intuition encore qu'imparfaite de la synesthésie. ⁸⁹⁾

Ce qui est poétique agit sur l'âme par la convergence d'action de tous les sens, à cette différence près, que la poésie de la nature constitue pour l'homme un moindre plaisir par rapport à celui procuré par les arts. La poésie qui surgit spontanément des objets de la nature, s'accroît de la signification idéale que l'artiste leur donne: la délectation esthétique en résulte, par conséquent, plus quintessenciée.⁹⁰⁾

Les contemporains de Mme de Staël ont été immédiatement frappés par cette vague compénétration qu'elle favorise dans ses textes, entre la poésie et les arts figuratifs. Elle vise, en effet à rapprocher de plus en plus ces deux termes, sans pourtant les confondre, de telle sorte qu'il devient difficile de définir leurs respectives limites d'irradiation. C'est pourquoi on a fort mal vu cette « animation » qu'elle imprime à « tous les marbres, toutes les pierres, d'Italie ». ⁹¹⁾ Il en est de même pour les expressions suivantes: « la poésie d'un visage », ⁹²⁾ rapportée à la sculpture, et « la vue d'un monument qui est comme une musique ». ⁹³⁾ où architecture et musique touchent à la « poésie » par ce que ces deux arts ont de plus indéfini et par la fixation du « vague » qui leur est propre.

La transition entre architecture et poésie se fait aussi grâce aux proportions des masses: « La poésie antique, dit Mme de Staël, ne dessinait que des grandes masses et laissait à la pensée de l'auditeur à remplir les intervalles ». ⁹⁴⁾ Elle aime la simple structure pour ce qu'elle exprime par ses traits essentiels et pour ce qu'elle suggère par ses carences. Elle déteste l'ornement qui cache le vide des idées et n'ajoute rien au « signifié ».

Quant à la sculpture, on sait déjà que Mme de Staël la considère comme l'art le moins poétique et le moins musical. Ce dernier caractère, en particulier, propre à toute manifestation artistique a perdu sa mobilité et par là même sa raison d'être. Le plaisir que la sculpture nous procure ne s'éloigne pas beaucoup de celui qui nous est offert par la nature. A ce propos, il est significatif de voir que la transition sculpture-poésie se fait, en Mme de Staël, grâce à l'intermédiaire de phénomènes naturels, significatifs par ce qu'ils ont de changeant. Un « visage », par exemple, c'est-à-dire, une tête sculptée est poétique alors qu'elle sait exprimer la poésie des expressions humaines. Pour Mme de Staël, la physionomie reflète le mystère du cœur humain, et le mystère pour elle, parle le langage de la poésie. Encore est-elle poétique, dans la mesure où elle laisse percer la pensée et qu'elle révèle, par la noblesse de ses traits, le dessein de la divinité sur l'homme. Il manque tout de même un élément à l'éclosion de l'incantation poétique: la sculpture, art figuratif par excellence, entrave la rêverie, l'éclat du marbre poli coupe à la racine l'élan émotionnel. Corinne ira voir avec Oswald l'atelier de Canova à la lueur des flambeaux, parce que « l'ombre plus prononcée amortit la brillante uniformité du marbre et les statues paraissent des figures pâles qui ont un caractère plus touchant et de grâce et de vie ». ⁹⁵⁾ Le clair-obscur donc bien

qu'inférieur quant à la virtualité expressive au rôle d'une modulation sonore, est une condition essentielle de poésie dans la sculpture.

Ces expressions qu'on vient d'analyser sont entrées dans l'usage courant. Nous ne nous interrogeons plus sur les passages conventionnels touchant à l'objet et au concept ou à l'image qui les représentent: notre esprit ne pourrait pas souffrir d'entraves rhétoriques. Quant aux contemporains de Mme de Staël, étaient-ils vraiment gênés par des codes stylistiques sévères? Ou n'étaient-ils pas plutôt incapables de comprendre la poésie, de l'apprécier profondément? Sans doute les deux choses à la fois. D'une part, un courant d'absolutisme ne s'était jamais manifesté avec autant d'autorité dans le domaine du langage; de l'autre, c'est la poésie elle-même qui constitue le côté faible de cette époque. Reléguée à la suite de tous les autres arts, après les sciences, elle cherche une voie nouvelle.

Parmi les expressions insolites qui doivent faire face aux récriminations des critiques de l'époque, il y a aussi le mot « vie ». Celui-ci dit un critique anonyme, semble avoir un « charme surnaturel pour Mme de Staël », ⁹⁶⁾ « elle l'a marié, ajoute Auger, à tous les verbes de la langue; c'est le cachet, c'est la signature de toutes ses pages ». ⁹⁷⁾ Mais l'utilisation abusive qu'elle en fait ne lui est pas entièrement imputable: il s'agirait, selon l'Hermitte de la Chaussée d'Antin, d'une manie à la mode: « On ne se fait pas d'idées, dit-il, du parti qu'en tirent les femmes mélancoliques et toutes les jolies choses qu'elles disent à la faveur de ce mot sentimental: on descend, on remonte la vie, on repousse la vie, on a manqué sa vie, on s'arrête sur les bords de la vie, presque toujours après avoir fait la vie, comme disent les gens d'une autre société ». ⁹⁸⁾ Mme de Staël se bornerait donc à suivre une mode. D'après un critique anonyme, un Allemand très enthousiaste de *Delphine* prétend que le seul mot y figure plus de sept cents fois et partout avec une force et une grâce nouvelle. ⁹⁹⁾ « Jamais on n'a fait tant usage de la vie ». ¹⁰⁰⁾ Le choix des exemples qu'il nous est donné de rencontrer dans la presse, ne nous dit pas grand'chose sur la portée signifiante du mot chez elle. Les publicistes de l'époque n'ont pas su trier les différents exemplaires sémantiques. Ils nous offrent un échantillonnage d'expressions qualitativement disparates et ils ne considèrent pas les changements de sens qui dérivent de leur « situation contextuelle ».

Certes, le mot vie est assez difficile à analyser. Il appartient au langage courant et même familier; ce qui lui confère un sens général et semble réduire son prix par rapport au contenu. Mais rien n'est insignifiant en matière de langage: il y a un ordre intrinsèque dans les mots qui, suivant les différentes tendances devient, soit l'expression de phénomènes sociaux voire extra-linguistiques, soit une espèce de circuit fermé, impliquant à la fois ce qu'on sent, ce qu'on dit et ce qu'on pense.

La vie, terme d'apparence anodine, s'affirme en réalité comme un mot-clé, en vertu de sa fréquence et des combinaisons sémantiques que Mme de Staël lui fait contracter. C'est un terme qui en commande d'autres : le centre d'un « champ » de notions significatives. L'auteur l'emploie au sens propre et figuré et dans des locutions du style familier. Au sens propre, il concerne tout ce qui touche aux commodités et aux inconvénients de la vie, d'où la vie « douce », « aisée », « heureuse », « facile », « misérable », « domestique », ou bien il prend parfois la valeur d'existence, du fait d'exister, de vivre, au sens le plus général du terme.

Au sens figuré, le mot vie présente un net caractère d'intériorité qui se manifeste grâce surtout à la série d'épithètes et de formes verbales qui l'accompagnent et par tous les termes qui sont en relation avec lui, comme « temps », « durée », « cours », « bornes », « souvenirs ». Aussi prend-il une signification plus subjective qui devient par moments idéale.

L'existence staëlienne se déroule sur deux axes distincts et contradictoires à la fois, qui engendrent à leur tour des différents champs de significations. Il s'ensuit que toutes ces acceptions, issues d'une même source, constituent deux lignes de force, l'une horizontale, l'autre verticale, soumises à des lois dynamiques diverses. La ligne horizontale résultera caractérisée par une carence lumineuse et une insuffisance thermique; la ligne verticale, au contraire, par un excédent de chaleur et de lumière. Celles-ci correspondent sur le plan physique à un mouvement arythmique de contraction et d'expansion qui se répercute sur le plan psychologique sous forme de mélancolie et de plénitude. La ligne horizontale désigne l'écoulement incessant et fatal du temps et tout ce qu'il y a de plus anti-poétique dans l'existence. Flux uniforme, il subit tous les conditionnements des « combinaisons factices » de la vie,¹⁰¹⁾ il se charge dans sa course des souvenirs du passé et des rêves de l'avenir.¹⁰²⁾ La distance de temps existant entre ces deux extrêmes constitue la durée, que Mme de Staël s'efforce, autant que possible, de réduire dans la tentative de faire précipiter le cours du présent. Elle a horreur de l'instant neutre, où la vie est impersonnelle. Cela revient pour elle à une éclipse totale de lumière.

Ces deux images : « toutes les vies lui paraissent ternes »¹⁰³⁾ et la « ténébreuse solitude de la vie »¹⁰⁴⁾ sont symptomatiques de cet état d'âme. La presse de l'époque n'y a vu que l'exhibition d'un esprit funambulesque, ou tout au plus, l'expression d'une « sensiblerie » à la mode. Nous y voyons l'ébauche d'une structure plus vaste sur laquelle se moule l'oeuvre et la vie de l'auteur. Les adjectifs « ternes » et « ténébreux » dénoncent une hantise du noir, qui est le propre d'un manque affectif et évoquent en même temps une réduction de l'espace vital. Les « bornes de l'âme »,¹⁰⁵⁾ expression si critiquée à l'époque et qui avait fait de Mme de Staël une digne émule de Mlle de Scudéry, traduit, par contre, efficacement, cette sensation de rétrécissement et d'angoisse. L'âme, entravée dans son élan, se heurte à des obstacles

rapprochés, se brise contre eux et retombe fatalement dans son chemin de contrainte: la ligne horizontale. L'intervention imprévue de l'amour dégage la ligne verticale: « Quel sentiment que l'amour! Quelle autre vie dans la vie! ». ¹⁰⁶⁾ C'est l'explosion lumineuse irradiant la chaleur, l'expansion totale de l'être, la vraie vie qui se greffe momentanément sur l'autre, pour s'éteindre aussitôt et se cristalliser dans le souvenir. Cette expression, elle aussi très critiquée à l'époque, a, nous semble-t-il, la force et l'efficacité d'une révélation. Elle traduit l'aspiration de l'être à s'évader des contraintes imposées par la durée, à la recherche d'une source vitale. C'est par cette soif spirituelle que s'expliquent certains passages de *Corinne*, considérés comme incompréhensibles ou tout au moins étranges pour le temps. Celui-ci, par exemple: « Lord Nelvil, allait demander au soleil quelques principes de vie pour lutter contre ses maux ». ¹⁰⁷⁾ Hypochondriaque, pourvu d'un tonus vital défaillant, le protagoniste de *Corinne*, se met en quête d'une médecine solaire. Le soleil, source de chaleur et de vie, devient un principe alchimique capable d'effectuer des transmutations profondes dans l'être. Corinne, femme solaire, projection idéale d'un besoin essentiel, incarne le seul remède à même de le régénérer.

Quoi qu'on puisse en penser les images de lumière ne sont pas très nombreuses dans la prose de Mme de Staël. On en rencontre parfois, les images de feu par exemple, mais très souvent ce sont des scènes d'angoisse, le reflet d'une incandescence malade, la conséquence d'un paroxysme. ¹⁰⁸⁾ Ce que nous considérons, par contre, comme solaire, c'est une irradiation spontanée qui aurait en soi sa cause et sa fin: l'expression sensible de la plénitude et de l'harmonie de l'être, l'éblouissement de l'amour. L'habitude qu'elle a et qu'on lui reproche tout le temps, de viser trop ostensiblement au sublime, paraît être plutôt le transfert sur le plan stylistique d'une existence qui se découvre « horizontale ». Dans ce sens, il n'y a là rien de solaire.

Ce n'est que sous ce rapport, peut-être, que le grief d'« enflure » prend de la consistance et se justifie psychologiquement. Expression des générales apories de la condition humaine, le style de Mme de Staël est souvent le miroir d'un « dépassement » manqué. Tantôt il traîne, suivant le rythme monotone de l'apathie spirituelle et du découragement, tantôt, il tourbillonne, dans un effort de recherche souvent inutile. Faute de moments « illuminants » saillants, les personnages staëliens sont fréquemment découragés; privés d'une plénitude acquise, ils se heurtent impuissamment aux « bornes » de l'existence. Leur vie se balance entre la tristesse et l'agitation.

L'expression « être découragé de la vie » est relevée par beaucoup de journaux comme un exemple de style « précieux et maniéré ». ¹⁰⁹⁾ Les contemporains de Mme de Staël y ont vu, sans doute, une extension arbitraire de sens, ce qui justifie en partie leur réaction. Le verbe décourager désigne généralement la perte du désir d'entreprendre quoi que ce soit, ou de

poursuivre ce qu'on a entrepris. Il suppose l'apparition d'une difficulté insurmontable ou jugée telle par le sujet intéressé. L'état d'âme qu'il suggère a ordinairement les caractéristiques d'un phénomène occasionnel, circonscrit dans l'espace et dans le temps; Mme de Staël, par contre le conuertit en « durée ». Aussi le « découragement » staëlien prend-il les proportions de l'existence et une portée métaphysique.

Ces implications subjectives ont été évidemment négligées, entre autres raisons parce qu'elles sous-entendaient une sensibilité en avance sur son temps. On s'est arrêté, par conséquent, à l'apparence et l'expression a été rangée parmi ces « paroles sensibles » dont le seul but était de donner dans le pathétique. Pour nous, le problème se pose de façon différente: la réaction de la presse est d'autant plus déconcertante que cette formule est entrée dans l'usage courant; comme toute tournure usitée, elle a coupé ses relations avec la chose représentée. En réalité, nous ne pouvons que formuler des hypothèses: puisque le sens des mots évolue, la signification primitive nous échappe et elle n'a plus d'intérêt pour nous.

Mme de Staël a sûrement contribué à modifier l'acception de l'expression, ne fût-ce qu'en lui donnant une portée plus subjective. Cela apparaît assez clairement en vertu de quelques rapports qui se produisent, dirait-on spontanément, entre l'expression incriminée et d'autres expressions-clés. Nous avons cru déceler en Mme de Staël deux différentes sortes d'associations: l'une, de bonne qualité stylistique, s'adapte parfaitement à ce système de coordonnées que nous venons d'énoncer, l'autre, moins bonne, semble, au moins apparemment, échapper à toute construction logique et systématique. Voici deux exemples se rattachant aux relations du premier groupe: « Quelque chose d'aride s'était emparé de son coeur », ¹¹⁰⁾ « il ne goûtait plus les illusions du coeur ». ¹¹¹⁾ Ils se rapportent tous les deux au personnage d'Oswald et ils ont été également condamnés par la presse. Le mot « aride », traduit en termes physiques l'éclipse de lumière qui s'est opérée dans l'âme du protagoniste et le nivellement de ses aspirations humaines et spirituelles. Il ne goûte plus aux illusions du coeur, ce qui revient à la suppression définitive de la dimension verticale. Mais que dire de ces autres expressions se rapportant au personnage de Delphine? « J'ai éprouvé la vie elle m'a tout dit » ¹¹²⁾ et encore, « il n'y a qu'un secret dans la vie, c'est le mal et le bien qu'on fait ». ¹¹³⁾ On ne peut pas nier l'insuffisance évocatrice et l'apparente platitude de ces deux exemples, qui contrastent visiblement avec le caractère de profondeur de tout ce que nous venons d'examiner. Mais les échantillons que nous proposons ou plutôt que la presse nous propose, sont vraisemblablement trop peu nombreux pour que nous puissions tirer des conclusions définitives ou généraliser une hypothèse de défaut. Notre réflexion se borne à expliquer les raisons de cette impression de carence et de baisse qualitative qui caractérise, quant au contenu et au style, ces deux exemples plutôt que d'autres. Et cela indépendamment des jugements de la presse, qui a eu le tort de confondre, nous semble-t-il le

bon avec le mauvais et de tout rejeter en bloc. Le mot « vie » et le mot « existence » avec toutes leurs différentes acceptions, constituent des expressions nouvelles, jusqu'alors inutilisées dans la langue courante, mais se justifiant assez facilement: miroir d'une sensibilité bien déterminée, destinée à se répandre et à fructifier dans les années à venir, celles-ci se rendent virtuellement acceptables, une fois reconnu cette sensibilité ou tout au moins, une fois défini le strict rapport existant, chez Mme de Staël, entre contenu et forme. Quant aux deux autres, qui sont aussi insolites que les précédentes, elles avaient probablement une diffusion déjà large dans le langage parlé et familier. Aussi les critiques ne s'attaquent-ils pas peut-être à la nouveauté en soi des formules, mais plutôt leur utilisation arbitraire dans un contexte littéraire. En effet, leur signification n'est nullement obscure, elle trahit, au contraire, un contenu trop évident qui manque d'intériorité. Ce qui fait exclamer à un critique peu tolérant: « Vous pouvez vous féliciter, Madame, d'avoir seule bien entendu la vie ». ¹¹⁴⁾ Pouvait-il trouver une réplique plus décevante à des tournures qui ne le sont sans doute pas moins?

Mais il se peut qu'il y ait une raison à tout cela. Etant donné que « ces lieux communs » se rapportent au personnage de Delphine et qu'ils interviennent, nous semble-t-il, vers la fin du roman, quand la protagoniste a déjà beaucoup souffert et que plus rien de ce qui a compté ne compte plus, il se pourrait bien que ceux-ci reprennent un nouveau sens, une nouvelle force. Toute impropiété de style deviendrait donc un échantillon significatif d'une structure qui se détériore et par là une façon de traduire le désenchantement. Hypothèse intéressante qui pourrait nous faire beaucoup avancer dans la connaissance du personnage et à travers lui-même, nous révéler le degré de participation émotionnelle de l'auteur. Ces « taches » auraient-elle été voulues par l'auteur-même, ce qui nous paraît fort douteux, le ton général de l'oeuvre n'en serait pas moins un peu compromis.

Il est possible finalement que la raison de la censure portée contre les expressions précédemment citées, doive être recherchée dans la prétendue incohérence contextuelle qu'on attribue à Mme de Staël. Le personnage d'Oswald ne respecte pas, au dire d'un critique, les règles de la vraisemblance. « Il est d'abord *découragé de la vie*, soit; mais quand il a des moments moins sombres, il *porte légèrement la vie* et bientôt il est si heureux que *toutes les vies lui paraissent ternes*, en comparaison d'un instant passé auprès de Corinne ». ¹¹⁵⁾ Et encore: « Oswald à vingt-cinq ans était découragé de la vie ». ¹¹⁶⁾ Le critique du *Courrier des spectacles* en ferait-il une question d'âge? On n'aurait pas de mal à le croire, car, pour se justifier de toutes ses répugnances, celui-ci n'hésite pas à s'en prendre aux normales contradictions de l'être humain, aux soubresauts inévitables de toute conscience sensible.

Mais venons-en maintenant à l'autre aspect existentiel et stylistique de la « vie » staëlienne, considérée dans sa dimension horizontale: l'agitation. Significative à ce propos l'exclamation du prince de Castelforte à l'égard

de Corinne: « Elle est le mouvement et l'intérêt de notre vie »¹¹⁷⁾ et la méditation désolée de Delphine à propos de Léonce: « Il m'a rendu cette fièvre douloureuse qu'on appelle la vie ». ¹¹⁸⁾ Le dénominateur commun à ces deux expressions est le mouvement qui apparaît comme un lénitif contre l'angoisse. Celui-ci a les caractéristiques d'une exaltation physique et spirituelle consciemment recherchées pour combler de quelque façon le vide de l'être. Ce qui rend la vie fiévreuse c'est aussi la charge des souvenirs. Écoutons Delphine: « Le souvenir de ma destinée agitera peut-être encore quelque temps ma solitude ». ¹¹⁹⁾ Malgré les vives protestations du *Journal des débats*, dont le critique voit dans l'expression une marque évidente de préciosité, la trope n'est pas arbitraire « Il n'appartient qu'à vous, Madame, de mettre une solitude dans l'agitation », ¹²⁰⁾ ajoute-t-il. En réalité, sa solitude à elle est agitée. Elle se révèle toute meublée de choses, souvenirs, rêves, déceptions et autres, qui conservent l'âme dans un état de vibration constante, nécessaire pour ne pas s'entendre. Mme de Staël ne connaît pas d'autres formes d'évasion.

Parmi les différents emplois de la « vie », il y a toute une série de locutions qui appartiennent au style familier, telles: « j'ai manqué la vie », ¹²¹⁾ « j'ai gâté ma vie », ¹²²⁾ « que ferais-je dans la vie », ¹²³⁾ « le réel de la vie », ¹²⁴⁾ tout aussi mal vues par la presse. Ces formules, sans doute tolérées à l'époque dans la langue parlée, sont considérées comme de mauvais goût dans la langue écrite, et surtout dans un ouvrage littéraire, où elles trahissent le laisser aller de l'auteur et certes beaucoup de superficialité de sa part en fait de composition. Mais d'autre part la généralisation de certains mots, tout en correspondant à une extension de sens, confirme l'existence de certains thèmes obsessionnels diffus et même refoulés. Quant au mot « vie », d'après les témoignages de l'époque, ce processus de vulgarisation était déjà en cours: Mme de Staël le charge certainement de son émotivité personnelle.

* * *

L'analyse détaillée que nous venons de faire de quelques expressions de Mme de Staël, ne nous autorise pas à porter un jugement de valeur sur l'ensemble du style de son oeuvre. Après avoir examiné les différents griefs qu'on lui fait et les raisons qui président à tant d'acharnement contre elle, nous avons voulu, en l'occurrence, faire un choix parmi les différents exemples de dégénérescence stylistique que la presse nous proposait, en donnant la préférence à ces expressions qui, par leur rayonnement littéraire et psychologique, nous ont paru significatives. Elles se sont révélées aussi les plus commodes à défendre, d'une part, car les contemporains de Mme de Staël en ont exagéré le ton précieux pour mieux les attaquer d'autre part, car elles sont désormais acceptées par tout le monde. Nous avons aussi souligné le rapport existant entre l'univers intellectuel et psychologique de Mme de

Staël et certaines structures fondamentales de sa prose en écartant de la sorte, toute accusation de négligence. Cela nous a permis d'attester la non-gratuité des formules staëliennes ainsi que leur contribution positive au renouveau du langage. Réagissant violemment contre la dictature de la rhétorique, d'après laquelle il n'y aurait qu'une manière et une seule de choisir les mots et de disposer la phrase, Mme de Staël oppose son droit à la liberté dans le style comme dans la vie.

LUCIA OMACINI

¹⁾ Il est intéressant de constater à ce propos la différence de l'accueil fait par la presse aux deux Le 19 décembre 1802, un critique du *Journal de Paris*, probablement Roederer, écrit: « Savez-vous pourquoi il n'y avait personne avant-hier ni hier aux spectacles, pourquoi aujourd'hui dimanche il y aura très peu de monde à la messe, pourquoi les fiacres se plaignent de n'avoir rien à faire depuis deux jours, pourquoi presque toutes les voitures sont restées sous la remise, pourquoi enfin il y a moins, sensiblement moins de mouvement à Paris depuis dimanche? C'est que tout Paris est renfermé pour lire le nouveau roman de Mme de Staël Holstein ». On ne rencontrera pas de ces tirades à grand effet à propos de *Corinne*. Le ton est décidément plus modéré. Voici comment le *Journal du commerce, de politique et de littérature* du 30 mai 1807 annonce le nouvel ouvrage: « Corinne a été favorablement accueillie par les uns, sévèrement jugée par les autres: tous avaient tort et tous avaient raison ».

²⁾ COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et Necker*, Paris, Calmann-Lévy, 1925.

³⁾ MAIJA LEHTONEN, *Neuphilologische Mitteilungen*, 4 LXVIII, Helsinki, 1967.

⁴⁾ *Mercur*, 16 mai 1807, signé C, repris dans l'*Ambigu* du 10 juillet 1807: « On sait que dans tous ses ouvrages on distingue un certain nombre de mots pour lesquels elle s'est prise d'affection, et qui reparaissent à chaque page tout étonnés des alliances nouvelles qu'elle leur force de contracter ».

⁵⁾ G. MERLET, *Tableau de la littérature française, 1800-15*, Paris, Hachette, t. III, pp. 77-78

⁶⁾ *Histoire de la langue et de la littérature française*, publiée, sous la direction de Petit de Julleville, Introd. aux tomes VII et VIII, p. IV.

⁷⁾ *Courrier français* du 31 mai 1807 (IIème extrait): « Lecture fatigante comme d'un talent brillant qui se consume en tours de force, qui étonne l'esprit, comprime le coeur et qu'on sent repoussé par la raison ».

⁸⁾ *Journal de l'Empire*, 7 mai 1807, repris le 20 mai par l'*Ambigu*.

⁹⁾ *Mercur*, *op. cit.*, 1807.

¹⁰⁾ *Courrier français*, *op. cit.*, 1807.

¹¹⁾ *Ibid.*

¹²⁾ *Ibid.*

¹³⁾ *Revue philosophique littéraire et politique*, signé O, 11 juin 1807, p. 466.

¹⁴⁾ *Ibid.*

¹⁵⁾ *Mercur*, *op. cit.*, 1807.

¹⁶⁾ *Courrier français*, *op. cit.*, 1807.

¹⁷⁾ *Ibid.*

¹⁸⁾ *Ibid.*

¹⁹⁾ Avril 1807, signé E.H., pp. 387-8. C'est une revue très ouverte où s'exerce l'influence de Suard, directeur du *Publiciste* et ami de Mme de Staël.

²⁰⁾ *Ibid.*

²¹⁾ Pour La Harpe, l'obscurité est due à « l'accumulation de termes abstraits, qui couvre le défaut de pensée et favorise l'erreur et le sophisme ». *Lycée ou cours de littérature*, Paris, H. Agasse, 1813, intr. v.I, p. 10. Pour Marmontel elle « vient le plus souvent de l'indécision des rapports et c'est de tous les vices le plus inexcusable ». *Eléments de littérature*, Paris, Firmin Didot Frères, 1846, t. III, p. 345.

²²⁾ *Journal de l'Empire*, 12 mai 1807 (IIème extrait). Le critique est Féletz, de goût très classique, tout à fait en accord avec son journal.

²³⁾ Ce serait une grave erreur que de considérer Mme de Staël comme une émancipatrice en fait de langue. Dans *De la littérature*, elle expose les principes qui doivent régler l'introduction des néologismes, ce qui la montre assez attachée à la tradition et nullement révolutionnaire. Pour elle, « il

n'est point en général de symptômes plus sûrs de la stérilité des idées que l'invention des mots », mais elle croit en même temps à la vitalité du langage dont les expressions anciennes s'usent avec le temps et les nouvelles s'imposent par la force et la fraîcheur de leur jeunesse. L'introduction d'un mot nouveau ne se justifie que si l'écrivain est conduit à l'employer « par la force même du sens », presque par une impulsion de la pensée; si le mot se trouve « dans l'analogie de la langue », car l'esprit humain a besoin d'enchaînement; et enfin s'il est « harmonieux », Paris, Droz-Minard, 1959, t. II, chap. VII, pp. 394-6.

²⁴⁾ *Op. cit.*, 1807, p. 479.

²⁵⁾ La fin du siècle XVIIIe et le début du XIXe se caractérisent par toute une floraison néologique. La Révolution contribue énormément à la diffusion d'une prose violente et très portée au néologisme. Le Dictionnaire de l'Académie suspend pendant une assez longue période ses travaux et par conséquent son contrôle sur la langue. D'ailleurs beaucoup d'expressions rejetées par le dictionnaire étaient restées dans l'usage et cherchaient à s'y fixer définitivement. Mme B.W. JASINSKI en a énuméré un grand nombre au cours de son introduction à la *Correspondance générale de Mme de Staël, Lettres de jeunesse*, t. I, Paris, Pauvert, 1962, p. XLIII.

²⁶⁾ De toute façon, cela revient au même, car d'après ce que dit Mercier, employer un mot usité comme signe d'une idée nouvelle, changer ou étendre sa signification c'est aussi « néologuer ». *Néologie, ou Vocabulaire des mots nouveaux*, Paris, Moussard-Maradan, t. II, partie supplémentaire, p. 365.

²⁷⁾ *Op. cit.*, pp. 88 et 90.

²⁸⁾ *Ibid.*

²⁹⁾ *Remarques sur quelques ouvrages modernes, etc.*, Milan, J.P. Giegler, 1805, p. 42.

³⁰⁾ *Journal de l'Empire, op. cit.*, 1807.

³¹⁾ *Courrier des spectacles*, (IIème article), 13 mai 1807.

³²⁾ G.F. MARMONTEL, *op. cit.*, t. I, p. 142.

³³⁾ *Journal des débats*, 26 décembre 1802, signé A. Entre 1802 et 1807 le journal a changé de titre, mais l'équipe est à peu près la même.

³⁴⁾ *Ibid.*

³⁵⁾ *Journal des débats*, 9 janvier 1803.

³⁶⁾ G.F. MARMONTEL, *op. cit.*, t. III, p. 453.

³⁷⁾ *Ibid.*

³⁸⁾ *Journal des débats*, 26 décembre 1802.

³⁹⁾ G.F. MARMONTEL, *op. cit.*, t. I, p. 148.

⁴⁰⁾ *Journal de l'Empire*, 7 mai 1807, repris le 20 mai par *l'Ambigu*.

⁴¹⁾ G. MAY, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle*, Yales University Press - Presses Universitaires de France, 1963.

⁴²⁾ *Publiciste*, 16 mai 1807, (IIIème extrait), signé DD.

⁴³⁾ *Op. cit.*, p. 81.

⁴⁴⁾ *Op. cit.*, t. II, chap. VII, p. 389.

⁴⁵⁾ *Revue philosophique littéraire et politique, op. cit.*, 1807, p. 479.

⁴⁶⁾ *Ibid.*, p. 478. « Elle a peut-être imprudemment provoqué le ridicule, en employant encore avec excès dans sa nouvelle production, quelques mots dont on lui avait déjà reproché l'abus et qui semblent devenus en elle de véritables tics ».

⁴⁷⁾ *Op. cit.*, 1807, pag. 389.

⁴⁸⁾ *De l'Allemagne*, Paris, Hachette, 1959, t. II, chap. X, p. 113.

⁴⁹⁾ *De la littérature, op. cit.*, t. II, chap. V, p. 362.

⁵⁰⁾ *Op. cit.*, t. I, p. 73. « Il ne faut pas prostituer les honneurs d'un si bel art que la poésie. Si l'on pouvait être poète en prose, trop de gens voudraient l'être et l'on conviendra qu'il y en a déjà assez. Au reste il ne paraît pas que les Latins aient pensé là-dessus autrement que nous, ni qu'ils aient eu l'idée d'un poème qui ne fût pas en vers. On ne peut croire que chez les Grecs mêmes, l'opinion générale avait prévalu sur celle d'Aristote, puisque on ne connaît aucun passage des Anciens, d'où l'on puisse inférer qu'un prosateur ait été regardé comme un poète ».

⁵¹⁾ *Ibid.*

⁵²⁾ *Lettres de Mme de Staël à V. Monti, Giornale storico della letteratura italiana*, 1905, p. 7, (Ancône, ce 28 janvier 1805).

⁵³⁾ *Corinne*, Paris, Garnier, 1865, p. 185.

⁵⁴⁾ *Delphine*, Paris, Garnier, 1875, pp. 75-6.

⁵⁵⁾ *De la littérature, op. cit.*, t. I, p. 183.

⁵⁶⁾ *Ibid.*

⁵⁷⁾ *Corinne, op. cit.*, p. 58.

⁵⁸⁾ S. BALAYÉ, *La génie et la gloire dans l'oeuvre de Mme de Staël, Rivista di letteratura moderna e comparate*, v. XX, n. 3-4, 1967, Firenze, Sansoni, p. 204.

⁵⁹⁾ Mme de Staël dit en parlant d'Oswald: « Il pensait que les actions sont toujours plus poétiques que la poésie elle-même »; et le critique ajoute: « Ici on devine ce qu'a voulu exprimer Mme de Staël: mais pour cela il faut absolument oublier le sens convenu des mots poétique et poésie; pour peu

qu'on y songe, on pensera qu'Oswald qui n'aimait pas beaucoup les lettres et ne trouvait pas la poésie très poétique, ne devait pas s'amuser à chercher si les actions étaient poétiques ou non, car pour cela il faut voir de la poésie partout ». *Archives littéraires de l'Europe, op. cit.*, pp. 389-90.

⁶⁰) *Op. cit.*, t. II, chap. IX, p. 174.

⁶¹) *Corinne, op. cit.*, p. 188.

⁶²) *Ibid.*, p. 35.

⁶³) *De l'Allemagne, op. cit.*, t. II, chap. X, pp. 124-5.

⁶⁴) *Ibid.*

⁶⁵) F. BOWMAN, *Mme de Staël et l'apologétique romantique, Colloque de Coppet*, Paris, Klincksieck, 1970.

⁶⁶) *Corinne, op. cit.*, p. 193.

⁶⁷) *De l'Allemagne, op. cit.*, t. III, chap. XXXII, p. 360.

⁶⁸) *Corinne, op. cit.*, p. 75.

⁶⁹) *Ibid.*, p. 76. La même expression, qui n'est pas d'elle, avait paru une première fois, sous forme lapidaire dans les carnets de son premier voyage en Allemagne: « l'architecture est de la musique gelée ». S. BALAYÉ, *Les carnets de voyage de Mme de Staël, Contribution à la genèse de ses oeuvres*, Genève, Droz, 1971, p. 78.

⁷⁰) *De l'Allemagne, op. cit.*, t. II, chap. IX, p. 226.

⁷¹) *Corinne, op. cit.*, p. 196.

⁷²) Rien de tout cela n'a jamais été étudié. Les conclusions que nous avançons à simple titre d'hypothèse, ne se fondent pas sur une documentation contrôlée; elles procèdent par déduction d'un seul fait incontestable, à savoir, de l'importance que Mme de Staël donne au clair-obscur et à l'indéterminé dans les arts. L'opinion qu'elle se fait de la musique et de la peinture, (voir *Corinne* et *De l'Allemagne*) n'est pas statique, elle évolue et se modifie dans le temps grâce aussi à des diverses influences intellectuelles. C'est pourquoi il est pratiquement impossible de tirer des conclusions définitives à ce sujet, lesquelles ne tiendraient pas compte de ces variations.

⁷³) *Corinne, op. cit.*, p. 196.

⁷⁴) *Op. cit.*, t. I, chap. I, p. 55.

⁷⁵) La réaction contre l'*ut pictura poesis*, se manifeste déjà à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Voir B. JUDEN, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 140-55.

⁷⁶) ABBÉ FERAUD, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy, 1787.

⁷⁷) *Op. cit.*, 1807, p. 479.

⁷⁸) D. DIDEROT, *Salon de 1767, Oeuvres*, t. XIV, p. 220.

⁷⁹) *De l'Allemagne, op. cit.*, t. V, chap. X, p. 188.

⁸⁰) Le critique de la *Revue philosophique littéraire et politique*, l'accuse de faire un usage inconvenant du mot « poésie »: « dans sa surabondance de sensibilité, elle en a répandu sans mesure sur les êtres qui en sont le moins susceptibles », *op. cit.*, 1807, p. 479.

⁸¹) G.F. MARMONTEL, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, t. I, p. 54.

⁸²) A ce propos, le critique du *Courrier des spectacles* du 13 mai 1807, qui cite comme un exemple de mauvais goût la phrase suivante: « dans le midi on se sert si naturellement des expressions les plus poétiques qu'on dirait qu'elles puisent dans l'air et sont inspirées par le soleil », n'est pas bien renseigné sur l'usage courant.

⁸³) *Op. cit.*

⁸⁴) *Op. cit.*, 1807, p. 479.

⁸⁵) ABBÉ FERAUD, *op. cit.*

⁸⁶) *Corinne, op. cit.*, p. 83.

⁸⁷) *De l'Allemagne, op. cit.*, t. II, chap. X, pp. 115-16.

⁸⁸) *Corinne, op. cit.*, p. 256.

⁸⁹) Cette intuition n'est pas nouvelle; Mme de Staël a des précurseurs. Depuis Voltaire jusqu'à Saint-Martin le problème est très actuel. Voir: CASTEL, *L'Optique des couleurs*, Paris, Briasson, 1740, et PONCELET, *Chimie du goût et de l'odorat*, Paris, Le Mercier, 1755. Etudes sur la synesthésie: M. JEAN ROUDAUT, *Les logiques poétiques du XVIII^e siècle, Cahiers du Sud*, n. 350, 1959, t. XLVI, pp. 10-32 et BRIAN JUDEN, *op. cit.*, pp. 140-153. Pour une étude détaillée de la synesthésie chez Mme de Staël, voir: MAIJA LEHTONEN, *op. cit.* Dans *Delphine* nous ne trouvons pas encore des images à potentiel synesthésique, elles commencent à paraître, quoique sommairement dès son voyage en Allemagne, alors qu'elle avait eu l'occasion de réfléchir sur le problème des correspondances, voici: « Les analogies des divers éléments de la nature physiques entre eux servent à constater la suprême loi de la création, la variété dans l'unité dans la variété. Qu'y a-t-il de plus étonnant, par exemple que le rapport des sons et des formes, des sons et des couleurs? [...] Sans cesse nous comparons la peinture à la musique et la musique à la peinture, parce que les émotions que nous éprouvons nous révèlent des analogies où l'observation froide ne verrait que des différences ». *De l'Allemagne, op. cit.*, p. 246-48; cf. t. III, p. 379. Dans *Corinne* il y a une douzaine d'images de ce genre. Voir, par exemple le passage sur la lave du Vésuve: « Un vert livide, un jaune brun, un rouge semble, forment comme

une dissonance pour les yeux, et tourmentent la vue, comme l'ouïe serait déchirée par ces sons aigus que faisaient entendre les sorcières quand elles appelaient, de nuit, la lune sur la terre». *Op. cit.*, p. 307.

⁹⁰⁾ Dans *De l'Allemagne* on rencontre des réflexions de ce genre, issues certainement de l'étude de la philosophie idéaliste: « L'impression qu'on reçoit par les beaux arts n'a pas le moindre rapport avec le plaisir que fait éprouver une imitation quelconque, l'homme a dans son âme des sentiments innés que les objet réels ne satisferont jamais et c'est à ces sentiments que l'immagination des peintres et des poètes sait donner une forme et une vie. Le premier des arts, la musique, qu'imité-t-il? » *Op. cit.*, t. IV, chap. IX, p. 226.

⁹¹⁾ *Revue philosophique littéraire et politique*, *op. cit.*, 1807, p. 479.

⁹²⁾ *Archives littéraires de l'Europe*, *op. cit.*, 1807, p. 479.

⁹³⁾ *Revue philosophique littéraire et politique*, *op. cit.*, 1807, p. 479.

⁹⁴⁾ *Corinne*, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁵⁾ *Ibid.*, p. 180.

⁹⁶⁾ *Remarques sur quelques ouvrages modernes, etc.*, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁷⁾ BRUNOT, *Histoire de la langue française*, Paris, A. Colin, 1943, t. X, v. II, p. 891.

⁹⁸⁾ *Mercur de France*, mars 1809, p. 403.

⁹⁹⁾ N'est-ce pas un Allemand inventé par le critique pour les besoins de la cause? Et cette nationalité est-elle choisie à dessein? « Je n'ai pas vérifié, le calcul, mais j'ai admiré souvent des explications sur la vie facile, le vie de désespoir, la vie morale, la vie aride, la vie de peine, la vie réelle, la vie physique, la vie matérielle, la vie intérieure, la vie intime, la vie d'effort, la vie naturelle, la vie de combinaison, la vie de jeunesse et d'amour, la vie misérable, la vie à venir, la triste vie, la vie d'enchantement, la vie solitaire, la ténébreuse solitude de la vie imprudente, la vie domestique, la vie sans taches, la vie noble, la vie quarante sept fois grave, la vie longue, la vie froide et puis des détails sur les situations, relations, espérance, intérêt, passions, histoires, sacrifices, habitudes, torts, souvenirs, principes, sources, centre, bornes, secret, trésor, affadissement, éclair, lucurs, âges années, scènes, temps, durée cours et termes de la vie. C'est ainsi qu'on y trouve réunis tous les genres de vie possibles, excepté la vie éternelle dont par oubli ou par intention l'auteur a privé son oeuvre. Les littérateurs ne regardent plus ce livre comme un roman mais comme un traité sur la vie ». *Remarques sur quelques ouvrages modernes*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁰⁾ *Mercur*, 16 mai 1807, signé C, p. 331.

¹⁰¹⁾ La « vie » en sens vertical devient une aliénation de l'esprit, faute d'un contexte vivable et des conditionnements auxquels on est exposé. Mme de Staël croit possible, en principe, un bonheur dans la « vie naturelle », prise dans son écoulement normal, à l'état existentiel: « La morale et le bonheur sont inséparables quand les combinaisons factices ne viennent point mêler (mêler leur poison) à la vie naturelle ». Mais de telles conditions ne s'avèrent point facilement. *Delphine*, *op. cit.*, 1875, p. 139.

¹⁰²⁾ Passé et avenir sont deux autres mots clés en Mme de Staël. Georges Poulet en a fait une étude dans *Mesure de l'instant. Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1968.

¹⁰³⁾ *Mercur* du 16 mai 1807, p. 331.

¹⁰⁴⁾ *Journal des débats*, 9 janvier 1803. Voici la citation complète: « Delphine écrit à Léonce, après un raccommodement: Si je me sentais une seconde fois abandonnée de votre affection, s'il fallait rentrer une seconde fois dans la ténébreuse solitude de la vie, je ne le supporterais plus ».

¹⁰⁵⁾ *Journal des débats*, 9 janvier 1803: « Vous avez parlé plus haut des bornes de l'âme; vous parlez maintenant de leur exil. Vos âmes exilées de l'amour m'ont fait ressouvenir que Mlle de Scudéry avait fait autrefois la géographie du pays de galanterie. Dites-moi Madame, si les âmes en question ont été exilées de *Tendre sur-Estime* ou de *Tendre-sur-Affection* ou si elles n'ont été seulement exilées que du village des *Petits Soins*, ou du village des *Billets Doux* ».

¹⁰⁶⁾ *Journal des débats*, 9 janvier 1803.

¹⁰⁷⁾ *Courrier des spectacles* (IIème article), 13 mai 1807.

¹⁰⁸⁾ Voir à ce propos chez Maija Lehtonen, *op. cit.*, les images des torrents de lave du *Vésuve* (pp. 394-401), des larges pavés blancs de Naples (pp. 403-4), IIIème extrait. Elle parle d'une cinquantaine de métaphores solaires chez *Corinne*, tout en tenant compte de l'ambivalence de cet élément. Celles-ci deviennent de plus en plus rares vers la conclusion de ses romans.

¹⁰⁹⁾ De nombreux journaux relèvent l'expression, tel le *Courrier des spectacles* du 13 mai 1807, le *Mercur* du 16 mai 1807, le *Courrier des spectacles* du 9 mai 1807, le *Magazin encyclopédique*, an 1807.

¹¹⁰⁾ *Courrier des spectacles*, 9 mai et IIème article, 13 mai 1807.

¹¹¹⁾ *Magazin encyclopédique*, t. III, signé T.D., 1807, p. 456.

¹¹²⁾ *Journal des débats*, 9 janvier 1803.

¹¹³⁾ *Ibid.*

¹¹⁴⁾ *Ibid.*

¹¹⁵⁾ *Mercur*, *op. cit.*, 1807, p. 331.

¹¹⁶⁾ *Courrier des spectacles* (IIème article), 13 mai 1807.

- ¹¹⁷⁾ *Ibid.*
¹¹⁸⁾ *Journal des débats*, 9 janvier 1803.
¹¹⁹⁾ *Ibid.*
¹²⁰⁾ *Ibid.*
¹²¹⁾ *Ibid. Mercure*, 16 mai 1907, signé C, p. 331.
¹²²⁾ *Journal des débats*, 9 janvier 1803.
¹²³⁾ *Ibid.*
¹²⁴⁾ *Ibid.*

IL PADRE NEGATO
Letture delle due versioni pubblicate
di «The Sisters» di J. Joyce

for A.C.
28-XII-1970 — 28-IX-1971

La tendenza a far coincidere il « mestiere di vivere » col mestiere di scrivere traspare già dagli atteggiamenti estetico-letterari di Joyce studente allo University College di Dublino tra il 1899 e il 1902.¹⁾ Ma è il 1904 — anno-chiave nella biografia esterna di Joyce: il 16 giugno incontra Nora²⁾ e l'8 ottobre assieme a lei abbandona l'Irlanda per sempre³⁾ — a registrare la nascita del narratore. Nel luglio di quell'anno George William Russell, cui Joyce aveva mostrato alcuni capitoli di un suo romanzo « autobiografico », gli chiese se voleva preparare un raccontino per il foglio rurale « The Irish Homestead ». Gli forniva indicazioni e fissava limiti: doveva essere « simple, live-making, rural » e patetico; assicurandogli il compenso di una sterlina, lo invitava ad accettare, aggiungendo: « It's easy-earned money if you can write fluently and don't mind playing to the common understanding and liking once in a way ». ⁴⁾ Il racconto commissionato, *The Sisters*, usciva sul numero del 13 agosto,⁵⁾ nell'apposita rubrica « Our Weekly Story », a firma di Stephen Daedalus. La pubblicazione, a prima vista un episodio isolato e casuale, avrebbe invece messo in moto un destino per il ventiduenne autore. Infatti, in quel torno di tempo, Joyce scriveva all'ex-compagno d'università Constantine Curran una lettera in cui, fra l'altro, gli annunciava: « I'm writing a serie of epicleti —ten— for a paper. I have written one. I call the series *Dubliners* to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city »: ⁶⁾ dichiarazione-programma di un lavoro che l'avrebbe impegnato quasi tre anni per organizzare in forma narrativa gli sparsi materiali dei suoi taccuini.⁷⁾ Parallelamente, tra il 1904 e il 1907, veniva componendo il romanzo che sarebbe uscito soltanto postumo e incompiuto nel 1944, *Stephen Hero*.⁸⁾ Accomunano *Dubliners* e *Stephen Hero* l'esplorazione dei rapporti interpersonali nella famiglia, colti

in alcuni momenti di crisi; gli scorci sulla vita della piccola e media borghesia dublinese, i giudizi sulla miseria culturale della città, la denuncia delle manifestazioni di un cattolicesimo gesuitico-controriformistico-anestizzante. Li differenziano trattamento e tecnica narrativa, diverse essendo le possibilità offerte dal *Bildungsroman* e dal racconto: semplificando provvisoriamente, più discorsivo e « saturo » il primo, più economico, scorciato e « selettivo » il secondo.⁹⁾

Joyce si faceva pubblicare, ancora sullo « Irish Homestead », *Eveline* e *After the Race*, prima della fine del 1904, e altri nove racconti scriveva nel 1905: ¹⁰⁾ così faceva saltare il piano dei dieci « epicleti ». Il 3 dicembre 1905 li spediva tutti all'editore londinese Grant Richards, che li accettava, senza tuttavia impegnarsi sulla data di pubblicazione. Nella lettera accompagnatoria l'autore indicava il loro ordine all'interno della raccolta. I racconti venivano da lui divisi in storie della fanciullezza, dell'adolescenza, della maturità, e della vita pubblica di Dublino. Ad un ordine « grezzo » o di composizione, sostituiva un ordine « interpretato »: ¹¹⁾ non solo cioè si riteneva responsabile dei suoi scritti, ma anche della successione in cui dovevano leggersi, adempiendo e perfezionando in tal modo la promessa di un disegno strutturale unitario fatta più d'un anno prima.

La vicenda di quest'opera prima poteva considerarsi ormai chiusa, ma Joyce alterava ancora il piano originario scrivendo un tredicesimo racconto, *Two Gallants* — facendo « esplodere » anche lo schema fissato nel tardo 1905. In una lettera all'editore, datata 20 febbraio 1906, lo pregava di aggiungerlo agli altri, sempreché, scriveva celiando, non fosse superstizioso.¹²⁾ Purtroppo, invece, il numero 13 avrebbe portato sfortuna al giovane scrittore: in aprile il tipografo si rifiutava di completare i piombi di *Dubliners* per ragioni di decenza e per paura di conseguenze giudiziarie. Richards chiedeva allora all'autore di moderare il linguaggio, ritenuto troppo audace, di *Two Gallants*. Joyce rispondeva risentitissimo che non intendeva sottoporsi a tal genere di censura,¹³⁾ e nel frattempo gli inviava un quattordicesimo racconto, *A Little Cloud*. Nel maggio-giugno 1906 continuò lo scambio di lettere tra lui e l'editore, con appelli e autodifese da una parte, indugi e dinieghi dall'altra. Interessanti per le dichiarazioni di poetica (*a posteriori*, questa volta) ivi contenute, sono la lettera del 5 maggio, dove Joyce affermava che il suo libro sarebbe stato « a chapter of the moral history » del suo paese, e giustificava la scelta di Dublino « for the scene » perché la città gli sembrava « the centre of paralysis ». E quella del 23 giugno, ove assicurava che *Dubliners* avrebbe offerto ai concittadini l'occasione di dar « one good look at themselves » nel suo « nicely polished looking-glass », e la possibilità di riconoscersi.¹⁴⁾ Esse rivelano l'intenzione tipicamente naturalistica di presentare un quadro clinico, delle *case-histories* (si noti l'insistenza sulla parola *paralysis*), e di mostrare l'anergia fisica e morale della città. E l'obiettività « scientifica » dell'esule volontario che ha decantato affetti e ran-

cori dovrebbe giustificare il ruolo di « storico morale » che Joyce si è assunto.

Nel luglio del 1906 lo scrittore rimandava all'editore i quattordici racconti, dopo aver fatto lievi ritocchi a quelli « incriminati » ed aver riscritto *The Sisters*, ma il risultato non cambiava: la stampa del libro non faceva un passo avanti. Nel 1907 Joyce stendeva l'ultimo, più lungo, complesso e orchestrato racconto della serie, *The Dead*. Nei sette anni successivi doveva sostenere una battaglia estenuante per la pubblicazione, prima insistendo invano col Richards, poi rivolgendosi all'amico G. Roberts, e infine ancora al primo editore, presso il quale *Dubliners* usciva infine il 15 giugno 1914, con i racconti nuovamente e definitivamente ordinati.¹⁵⁾ Il 1907 segnava inoltre l'inizio della seconda stagione artistica di Joyce, che rielaborava *Stephen Hero* e lo rifondeva in *A Portrait of the Artist as a Young Man*.¹⁶⁾ Il romanzo sarebbe uscito a puntate sulla rivista londinese «The Egoist» — grazie al solerte interessamento di Pound e alla dedizione di Miss Harriet Weaver — tra il 1914 e il 1915.¹⁷⁾

Si è voluta fissare brevemente l'attenzione sulle vicende dei *Dubliners* dal primitivo abbozzo al volume, ed accennare alla evoluzione dell'ordinamento interno della raccolta, perché ciò testimonia della scrupolosità da *dedicated artist* del giovane autore, ed è preliminare a un discorso analitico intorno alle due versioni pubblicate di *The Sisters*.¹⁸⁾ S_1 risponde in parte alla « commissione » di Russell e alle supposte esigenze della Redazione e dei lettori di «The Irish Homestead»; S_2 invece, corrisponde ad uno stadio ulteriore della formazione dell'artista, e alle esigenze di un'opera la cui struttura significativa si stava modificando per effetto di accumulazione, a tal punto che *The Sisters* doveva trasformarsi da semplice bozzetto in una vera e propria *ouverture* della serie, e trascendere ogni intenzione programmatica o giustificazione posteriore.

In entrambe le stesure il *plot* (o « storia ») è pressoché inesistente, e può ricordare da vicino certe situazioni-limite dei drammi di uno Strindberg o di un Maeterlinck. Tutto è già accaduto, o quasi, se si eccettua l'iniziale attesa-certezza di un trapasso. Il racconto s'incentra sulla figura di un prete paralizzato cui è stata tolta la « cura delle anime » (per usare un'espressione forse adatta a un giornale rurale cattolico). In S_1 con la sua morte si apre la testimonianza rievocativa del Narratore — un ragazzetto che gli rendeva visita di tanto in tanto — e delle sorelle (presso le quali il prete viveva ritirato), che danno anche una « spiegazione » della sua infermità. In S_2 la paralisi e la morte del prete diventano presenza e pretesto atti a proiettare una luce ambigua su delle povere esistenze e sui rapporti che le legano.

S_1 , molto breve — poco più d'uno schizzo in realtà —¹⁹⁾ è prevalentemente narrato in prima persona ed ha una struttura tripartita. La prima parte (ll. 1-45) consta di un'introduzione fatta dal Narratore (di lui si saprà solo

che vive con gli zii), e di un dialogo brevissimo tra lo zio, l'amico di famiglia Old Cotter, il ragazzo e la zia. In quella si pone l'attesa di una morte inevitabile, in questo la certezza dell'avvenuto decesso, scoperto casualmente dal vecchio Cotter. La seconda (ll. 46-95), riferisce, sempre in prima persona, il ritorno del Narratore davanti alla casa del morto (e finalmente, alle ll. 55-56 si ottiene un'informazione oltremodo necessaria: si tratta di un prete), e serve a dar lo spunto al *flashback* sulla sua persona. La terza (ll. 96-172), è dedicata alla visita alla casa in lutto del Narratore con la zia, e al dialogo tra quest'ultima ed Eliza (le cui battute però camuffano a stento un ricordo accorato); Eliza, una delle sorelle, dà ragguagli sulla condizione del fratello prete in ritiro, e vorrebbe fornire da un punto di vista « privilegiato » elementi di giudizio e difesa della sua personalità.

L'attacco del racconto (ll. 1-15) presenta un Narratore dai connotati accuratamente misteriosi, condotto da un Caso (« I had found myself » l. 1) « travestito » da Provvidenza,²⁰ sotto la finestra di un moribondo (l. 15) per tre sere successive. Ma come è avvolta nell'oscurità e nel mistero la figura dell'Io Narrante, così rimane nel vago *che cosa* sta per accadere. Si può intravedere ben poco nella indeterminatezza di « *it would occur at night* » (l. 4) o di « *it had not yet occurred* » (ll. 8-9).²¹ La motivazione di questa specie di ronda starebbe in una « reverent curiosity » (l. 6), nel desiderio di cogliere *il momento* preciso.

A livello formale questo *incipit*, avvalendosi di riprese anaforiche²² e di quasi-ripetizioni²³ che scandiscono osservazioni minute (il passaggio da una luce di candele ferma e fioca ad una luce fioca e tremula emanante dalla finestra dovrebbe significare l'attimo atteso), intende rendere la caparbieta del Narratore in aspettazione, una sospensione al limite dell'ansia. Ma si deve anche osservare subito che il passo mostra le tracce di un'operazione di occultamento « ideologico » (imposta da Russell e dal giornale), e sintomi di un'ambiguità di fondo nell'atteggiamento del Narratore (autore). La curiosità sua risulta più macabro-voyeuristica che dettata da riverenza e profondo rispetto: l'aggettivo « reverent » fa a pugno col sostantivo cui è accoppiato, tanto che parrebbe più appropriato il contrario. E la conferma di una certa irrispettosità viene dallo « whimsical » (l. 12) che qualifica la Provvidenza (tradita appunto come Caso) che ha guidato il Narratore e l'ha poi deluso. Non basta pertanto un'espressione devota come « the ceremonious candles in whose light the Christian must take his last sleep » (ll. 14-15) — con tutta probabilità un richiamo della preghiera cristiana per i defunti: « *Requiem aeternam [...] lux perpetua luceat ei* » — a far dimenticare l'incessante e impietosa « ronda ». ²⁴

Il dialogo segue per il tramite del Narratore, il quale, smettendo di parlare in prima persona, opera una triplice metamorfosi. Prima assume il punto di vista autoriale, presentando con un minimo di cenni informativi un nuovo « personaggio » (ll. 16-20); poi si trasforma in osservatore per ri-

portare le battute degli zii e di Old Cotter (ll. 23-27 e 36-41); infine assume il ruolo di interlocutore diretto (ll. 30-34). Nel primo caso l'operazione risulta innecessaria in quanto Old Cotter, fungendo da semplice latore di una notizia (prevista fra l'altro), non si « rivela » per nulla, sembra mantenere l'anonimato di una funzione narrativa, come gli zii. Purtuttavia questi servono, per la loro stessa presenza, a « situare » il Narratore, a farci intuire che si tratta di un ragazzino. Nel secondo e nel terzo caso invece le trasformazioni rispondono a un momento di oggettivazione « drammatica » del racconto.

La sequenza dialogata si articola in brevissime battute, puri *flashes* informativi, « registrati », nella loro desultorietà, dal Narratore. Dallo scambio tra Old Cotter e lo zio si ottengono, sia pur ellitticamente, due « messaggi »: uno di morte, l'altro di pazzia (ll. 26-27). Resta tuttavia da sapere *chi* è morto ed era pazzo (anche se quest'ultima « insinuazione » è velata da un « so they said », l. 25, come a rendere avvertiti di una incertezza tipica del *relata refero*). Tra i due « segnali » l'attenzione dell'Osservatore è portata a captare il primo: egli si limita a prender atto del « was » (l. 28), che indicherebbe la morte avvenuta, aggiungendo « apprehensively » (l. 28), avverbio riferito non tanto al dispiacere per l'evento in sè, quanto all'atteggiamento di curiosità macabro-voyeuristica delusa da uno che ha seguito la sua stessa pista, per caso.²⁵⁾ Per confermare le proprie supposizioni il ragazzo deve intervenire nel dialogo dei grandi con una domanda apparentemente lapalissiana (l. 30), in realtà premessa all'accertamento della veridicità della fonte, e alla sicurezza del fatto dopo le parole risolutive di Old Cotter. Un ultimo *strand* informativo viene offerto dallo scambio tra la zia e il vecchio Cotter (ll. 38-40): alla domanda di lei, se la salma sarà portata in chiesa, il vecchio risponde enfatico di no. Questo spunto non sarà più ripreso: l'affermazione di Old Cotter rimane circoscritta per il momento al dato da accettare come tale. Quando invece nella seconda parte si scopre trattarsi di un prete, allora, per effetto di *feedback*, la domanda-dubbio della zia e la risposta del vecchio sembrano caricarsi di ambiguità. Ché il prete in ritiro non ha diritto all'esposizione della salma in chiesa (se si tiene conto di un uso cattolico tuttora in vigore). Oppure, non può esser oggetto di pietà pubblica la salma del prete che per parecchio tempo è stato seminfermo di mente. Oppure, se si pensa all'episodio del calice rotto (v. terza parte) come a un atto sacrilego, è addirittura proibito qualsiasi omaggio pubblico dopo la morte (ma le sorelle sembrerebbero scongiurare questa terza ipotesi). Rimane, comunque, un sospetto di colpevolezza dalle parole del vecchio.

A questo stadio del racconto l'unica certezza tangibile è quella della morte. Gli altri elementi narrativi, al contrario, attivano una suspense, pongono domande « difficili », ma restano in sordina: Joyce si trova di fronte a un argomento scottante, e sembra uscirne facendo perdere le tracce, sí, ma cacciando in tal modo S_1 in un vicolo cieco. Dopo la parentesi dialogica,

nella quale, a parte le sue domande quasi fátiche, il Narratore ha soltanto ascoltato e riportato, occorrono altre informazioni per il «senso» del racconto, ed egli stesso s'incarica di fornirle, riprendendo in mano i fili della storia.

L'inizio della seconda parte di S_1 consta di una descrizione «realistica» della casa del defunto — una botteguccia, proprietà delle sorelle — e dei poveracci davanti alla porta che reca l'annuncio della morte del Rev. James Flynn. Si chiude con la lettura di questo l'incertezza sull'identità del morto — e se ne potrebbe aprire subito un'altra: perché egli sia vissuto per qualche tempo, e abbia finito i suoi giorni, in un negozietto; ma non a ciò è rivolta l'attenzione del Narratore.²⁶⁾ Il quale, prendendo invece le mosse da una considerazione sul contrasto tra l'età non proprio avanzata del morto e il suo aspetto invecchiatissimo, ce ne restituisce pochi tratti fisici, ricatturando nella memoria le azioni e i gesti consueti, sempre uguali, di un uomo costretto all'immobilità (la paralisi è via via indiziata negli effetti: «sitting», l. 58; «feeding him, clothe him», ll. 68-69) e all'isolamento nel retrobottega, sorta di scheletro nell'armadio (ll. 57-75). Poi il ragazzo tenta di ricordarne alcuni atteggiamenti mentali, la «cultura», i motivi e le occasioni di una conoscenza giunta al limitare dell'amicizia (ll. 78-96). Ma c'è pur da notare che i triti fatti della vita del prete, l'automatismo della mano tremolante portata al naso per annusare una presa di tabacco (ll. 60-61 e 72), l'ascolto della lettura del giornale fattagli dalla sorella sorda (ll. 66-67), l'attenzione assorta e finta al libro di devozioni (ll. 73-75), le premure delle sorelle per l'infermo, fino a vestirlo e imboccarlo (ll. 68-71), sono «narrati», non «resi» (*telling* invece di *showing*).²⁷⁾ Viene adottata in pieno da Joyce la tecnica del Narratore Onnisciente, cara a tanta tradizione realistica ottocentesca (e si vedano, in proposito, le notazioni sulla sordità di Nannie, sul buon cuore della zia, la finta lettura del prete, rispettivamente alle ll. 66, 60-61, 73-75). A dispetto di ogni possibile intenzione naturalistica o di *tranche de vie* al fine di presentare la condizione sub-umana del paralizzato, il passo non si discosta dai moduli narrativi di un vittoriano, con in più, o in peggio, qualche goffaggine nel dettato (si veda per esempio la serie di *used*, ricorrente dalle ll. 63, 65, 67, 71, 73, indice perfino eccessivo della abitudinarietà troncata).

Il filo del passato sembra interrompersi per un momento: il Narratore, coi piedi ben fermi nel presente, non riesce a capacitarsi della morte (ll. 76-78). Essa gli sembra la conclusione di una vita senza storia, sviluppo e declino, larva cloroformizzata in una sequela di gesti insignificanti. L'uomo manca di un qualsiasi passato, e i soli frammenti che ne riaffiorano, sconnessi e filtrati attraverso la proiezione di coscienza del ragazzo (ll. 78-95), riguardano il *prete*. Per giunta, gli insegnamenti che come tale ha potuto dare al Narratore (il latino «romano», l. 90; le risposte della messa, l. 91), si confondono e coincidono forse, in quanto *formule* fruste per l'abitudine a

ripeterle, col « riflesso condizionato » di annusar tabacco, e con un sorriso inebetito (ll. 91-95).

Con la stessa tecnica « predicativa », vengono « sparpagliati » altri indizi, quali l'intelligenza del Narratore (l. 85), e per contro, la semi-idiozia delle sorelle (ll. 81-85), il disprezzo del prete per le donne (l. 80), e il suo sorriso, fisicamente imbarazzante per il ragazzo (ll. 92-94). Tuttavia non legano con la materia narrata, anzi, seminano interrogativi destinati a rimanere senza risposta, e tradiscono, da un lato, i ceppi dello « Irish Homestead », dall'altro, l'im maturità organizzativa del giovane Joyce. E l'interesse del Narratore per il prete, segnalato sulle prime come curiosità insopprimibile, non va oltre un'indagine dall'esterno, ap problematica e superficiale, narrativamente e psicologicamente non necessitata, proprio in quanto *non si precisa* la natura del rapporto tra i due. Il ragazzo offre dei dati, indizia la paralisi e l'insanità mentale, ma non sembra capace (il che contrasta con la sua posizione autoriale) di superarli con una ricerca di motivazioni. La sua giovane età (l. 117) dovrebbe giustificarlo in parte, ma forse bisognerà aggiungere che siamo di fronte a un caso di autocensura dell'autore, specie per la pazzia e per l'atteggiamento del prete nei confronti delle donne.²⁸⁾

La terza parte di S_1 comprende la visita della zia e del Narratore alla casa in lutto (ll. 96-110), l'« ispezione » della camera ardente e della salma (ll. 100-113), e infine il dialogo-monologo-« *dénouement* » (ll. 119-172). All'inizio di questa sezione (ll. 96-118) la storia procede in prima persona, secondo modi descrittivo-realistici, con qualche annotazione crepuscolare (ll. 100-120). Il resoconto del Narratore pare dettato da una volontà continua di conferme, di riconoscimento dei particolari di un ambiente fisico intuito e noto,²⁹⁾ per evitare il pericolo e il rischio di farsi coinvolgere nella realtà tangibile, ora, della morte. Spia di tale « disimpegno » sarebbero allora le « distrazioni » dovute alle preghiere borbottate da Nannie (ll. 105-106) e all'odore intenso dei fiori nella stanza (ll. 112-113).

Di per sé l'impassibilità dovrebbe esser promessa e garanzia di una resa « veritiera » e verista della sequenza dialogata che segue: il Narratore « sparisce » per far luogo alla trascrizione di quanto ha visto e sentito. Ma ora l'espedito perde valore perché, come s'è anticipato, il dialogo appare come mascheratura drammatica di una proiezione di memoria. E d'altro canto, gli interventi della zia sembrano dettati dalla preoccupazione di mantenere il flusso rievocativo di Eliza, non dal proposito di fare un confronto di conoscenze. In tal modo la *inside view* della sorella prevale sulla visione « non partecipata » del ragazzo.

Si osservino, ad esempio, le due versioni sul silenzio del prete, per il Narratore un « egoistic contempt for all women-folk » (l. 80), sicché egli a malapena « suffered all their services in polite silence » (l. 81): l'ambiguità del disprezzo subito ridotta a misura delle sorelle; silenzio spiegato-smentito da Eliza come stranezza, fase cronica di un mutismo prima sporadico (e la

sua tesi è suffragata da un'infanzia trascorsa insieme, ll. 125-128). Le due testimonianze, ancorché divergenti, potrebbero ritenersi narrativamente accettabili entrambe, se dal loro scontro-somma si facesse luce la « verità » nei suoi contrastanti aspetti (e forse pure che la verità di Padre Flynn non si saprà mai). Si pensi alla tecnica di illuminare personaggi e fatti mediante punti di vista opposti e convergenti, tipica delle migliori prove narrative di un James, quello della *major phase* per intenderci, o di un Conrad: ma la loro lezione non viene sfruttata. Qui si deve rilevare non tanto la volontà chiarificatrice e/o mistificatoria di Joyce, quanto piuttosto l'organizzazione approssimativa e non bilanciata delle sezioni di S_1 . La versione del Narratore risente di *gaps* narrazionali, pare rimasta impigliata nella rete dei gesti del prete, « fissati » in un presente continuo. Quella di Eliza, al contrario, risponde a un tentativo di organizzare, e quindi spiegare, il passato. Si tratterà di un'operazione riduttiva, certo, ma giustificata, perché a lei *non è mancato* un rapporto col fratello — sia pure di semplice contiguità fisica e di mero servizio. Eliza è, a ben guardare, l'unica ad offrire elementi validi, nella economia del racconto, per un ritratto del prete, e a esprimere una relazione di causa-effetto tra i vari indizi emersi. Per lei la stranezza e gli scrupoli eccessivi del fratello (ll. 130-131), il grave peso dei doveri del mistero (ll. 131-132), e infine l'incidente del calice sacro (ll. 157-160), sono altrettante tappe verso un destino di alienazione, per quanto esorcizzata (ll. 125-126 e 131): l'episodio del confessionale (ll. 166-170). La « soluzione » ch'ella dà pare pertanto la sola accettabile, appena turbata com'è dalla visione « frammentaria » del Narratore. Inoltre, essa mette in risalto ancora una volta la riduzione semantica richiesta dalla natura del lavoro commissionato, e già evidenziata sul piano narrativo dalla incapacità del Narratore ad approfondire, economizzare, collegare.³⁰⁾

Quando Joyce si sarà liberato da un condizionamento esterno inammissibile ed obbedirà alla propria progettazione, potrà rielaborare S_1 , facendovi aggiunte considerevoli³¹⁾ e apportando modifiche sostanziali, nell'intento di esplorare un'ampia area di rapporti « rivelatori ». S_2 risulterà in tal modo arricchito di una superiore coerenza semantica mediante una più affinata maestria tecnica, acquisita col contemporaneo tirocinio di scrittura rappresentato da *Stephen Hero* e dagli altri racconti dublinesi. Per la « storia » S_1 ed S_2 non differiscono granché: in realtà, nella seconda stesura, per effetto di « lievitazione » e degli approfondimenti esplorativi, muta la relazione tra le parti, e diversa si fa la loro integrazione.

S_2 si può strutturare in sei nuclei: ricerca solitaria dei segni di morte da parte del Narratore (ll. 1-16); sua prosecuzione con un « confronto drammatico » in famiglia e introduzione di Old Cotter; (ll. 17-72); sogno-incubo che si collega alla prima parte della ricerca, ne precisa il contenuto fobico, e « apre » sul rapporto tra il prete e il ragazzo (ll. 73-76); accertamento della morte, dall'esterno, con doppio *flashback* sull'estinto, e tentativo

del Narratore di recuperare la fine del sogno (ll. 87-162); visita alla casa in lutto e morte constatata *de visu* (ll. 163-206); dialogo-rievocazione tra Eliza e la zia, testimone il Narratore (ll. 207-320).

Dal punto di vista della tecnica narrativa S_2 è quasi perfettamente bilanciato tra narrazione autoriale (*telling*) e narrazione « drammatica » (*showing*); in S_1 si può invece osservare una prevalenza autoriale,³²⁾ con l'intrusione di un personaggio narrante non compensata da una effettiva « conoscenza dall'interno » dei fatti. La carenza, si è già visto, è dovuta ora alla giovane età del Narratore, ora al suo non chiarito rapporto col prete, ora alla censura preventiva di Russell e del giornale. Tutte ragioni per cui l'io Narrante assume una responsabilità limitata rispetto alla materia narrata, con inevitabili semplificazioni riduttive. In S_2 , per opera di uno scandaglio su tale rapporto, il racconto vivrà e sarà giocato sullo scontro tra la versione del ragazzo e quella degli altri « personaggi ». ³³⁾ Anche quando sembra esser « sparito », il Narratore è sempre lì, pronto, si direbbe, a intervenire dallo sfondo; e se apparentemente elude questa attesa, anche la sua presenza passiva, le sue « risposte » agli stimoli di quanto « accade » via via, stanno ad indicare che ogni altra versione *deve* misurarsi con la sua, servono ad interdire giudizi senz'appello.

L'avvio del racconto, costituito da due perentorie frasi dichiarativo-referenziali, ci pone davanti a un destino segnato con la violenza del dato inoppugnabile.³⁴⁾ Poi volge ai riflessi psicologici che l'attesa di un fatto ineluttabile produce nel Narratore (uno studente in vacanza, ll. 2-3), e al ricordo dei suoi passaggi solitari sotto la finestra di un moribondo, al fine di vagliare gli indizi di morte imminente e cogliere il momento in cui il filo di una vita si spezza. All'indagine portata sugli esterni, con lo stesso ritmo cadenzato di S_1 , seppur un poco più contenuto,³⁵⁾ il Narratore associa quella che scava nella memoria, per decifrare parole parse un tempo oziose, ora non più tali (l. 9). « I'm not long for this world » (l. 8), oltre a darci un particolare sul rapporto di conoscenza, almeno, tra il mittente e il destinatario di questo messaggio, oltre a coonestare la ronda del Narratore,³⁶⁾ offre un'informazione sulla essenza di colui che sta per morire. Ché, come pare lecito rilevare, la frase deriva obliquamente da un passo evangelico, e richiama una presenza « sacra ». ³⁷⁾ Ma qui il recupero di parole cui non era stato dato troppo peso risponde soprattutto alla esigenza di far quadrare la realtà sgradita (la casualità) con un vago senso di presagio-profezia (la causalità). Ancora, di fronte agli effetti incontrovertibili dei tre « strokes » (l. 1), nella ricerca affannosa di chiarimento, nello sforzo di neutralizzare lo *shock*, il Narratore evoca la causa apparente: *paralysis* (l. 11). Nel pronunciare « paralisi » egli prova un certo disagio per il carattere elusivo della parola, e solo perché ha tesaurizzato i dettagli e li ha collegati alla memoria di altre parole essa acquista per lui un senso. E tuttavia paralisi abbisogna di un pa-

ragone, sintomatico della sua fondamentale estraneità. D'altro canto, il raffronto serve a « rendere », a rivelare indirettamente il Narratore, che così assume connotati più definiti, a differenza di S_1 . E si tratta di uno studente medio cattolico, frequentante lezioni di catechismo. Illumina altresì il contesto storico-culturale in cui egli vive: l'Irlanda del tempo in cui per accedere alla Prima Comunione bisognava conoscere a memoria il catechismo, e la discussione verteva sull'età più adatta per far accostare i bambini al Sacramento, se dodici-tredici anni, o sette-otto.

Paralisi gli suona strana poiché egli non riesce a coglierne il nesso con un'esperienza tangibile; ecco perché deve ricorrere a una esperienza libresca, a gnomone³⁸⁾ nel manuale di geometria, e a simonia nel libretto del catechismo. Si tratta, a una prima considerazione, di termini lontani, ma si osservi che entrambi hanno un carattere « tecnico » e appartengono a due diversi eppur convergenti sistemi di riferimento simbolici.³⁹⁾ Dalla quasi impossibilità di afferrare l'aspetto denotativo del vocabolo emana la paura per un suono carico, nella sua *facies* connotativa, degli opposti di repugnanza (« like the name of some maleficent sinful being », ll. 13-14) e di attrazione morbosa (« I longed to be nearer to it », l. 15). Così la pronunzia a bassa voce di paralisi (ll. 10-11), come esorcizzazione nel possesso, del significante più che del significato, perde il valore sperato di antidoto, proprio nel mentre il paragone viene assunto. Infatti questo, invece di servire al Narratore al fine di razionalizzare l'evento sgradito, lo fa regredire, per opera di ripetizioni quasi ossessive, all'emozione. Si ponga mente al crescendo d'intensità emotiva da « maleficent » a « sinful » a « deadly »; vale a dire, dalla vaga paura, alla coscienza del pericolo morale intrinseco, agli effetti mortali-mortiferi che la parola sembra produrre, e si noti come tutto ciò segua ironicamente la riflessione sulla inattività delle parole (ll. 8-9). E il vocabolario usato, gli aggettivi in specie, c'immettono in una temperie di cattolicesimo dove la fede si confonde con la superstizione e il malocchio, col senso di colpa e di peccato mortale.

Alla paralisi corporea dovrebbe corrispondere una paralisi spirituale su cui il ragazzo intende indagare: « to look upon » (ll. 15-16) riprende e intensifica, concettualizzando, la curiosità per gli esterni, segnalata da « gazed up » (l. 10) e da « studied » (l. 3), e sottende un'applicazione razionale a ciò che per sua natura è impossibile avvicinare senza emozioni, l'operato del maligno (l. 16). Gnomone, figura geometrica imperfetta, e in modo speciale, simonia, sarebbero l'equivalente metaforico di una paralisi spirituale. In particolare, per simonia forse non si è molto lontani dal segno se si ricorre a *Stephen Hero* (che dei *Dubliners* è la ricca miniera « ideologica »), là dove lo stesso Stephen la definisce come qualcosa di « monstrous because it revolts our notion of what is humanly possible ». ⁴⁰⁾

Nella seconda parte di S_2 (ll. 17-72) la ricerca del Narratore viene spostata dal piano memoriale di una faticosa meditazione della propria espe-

rienza (dove non importa tanto il ricordare, quanto l'apprendere), svoltasi in una specie di limbo atemporale, o di antefatto, a un contesto ben definito d'interni, in famiglia, all'ora di cena. Egli lascia il posto a una sequenza dialogata: ben inteso, si « eclissa » soltanto per prendere distanza, e via via confrontare, collegando e commentando, i suoi « reperti » con quelli dei vari interlocutori, per ascoltare e raccogliere nuovi dettagli per nuove congetture. Ma nonostante il salto contestuale si rimane legati alla prima parte fin dall'esordio del nuovo personaggio introdotto, il quale pare sulla stessa pista del Narratore, ed altrettanto perplesso.

Old Cotter — l'aggettivo senz'articolo suppone familiarità, simpatia, e affettuoso rispetto — è presentato sul punto di esprimere un'opinione per cui non sa trovare le parole adatte (si rammenti l'analoga perplessità, con le parole, del ragazzo in cerca di *definizioni*). La sua tranquilla pipata fa sperare ponderatezza; « as if returning to some former demark of his » (l. 19) adempie alla funzione di recuperare la curiosità del Narratore in benevola attesa, e prelude al giudizio sospeso (indice di attendibilità del testimone) su quel che può aver detto prima quest'uomo pratico, un po' noioso forse, perché racconta sempre la stessa storia della distilleria. Si stabilisce così tra il vecchio e il Narratore un vero e proprio dialogo a distanza, nel senso che le parole del primo trovano in effetti immediata reazione solo nel secondo: come si vede, nulla di tutto ciò v'era in S_1 , dove il ragazzino partecipava ai discorsi dei grandi « naturalmente ». Alle battute del vecchio Cotter, che sembrano cadere nel vuoto, « risponde » soltanto il commento, perfino il verso, del giovane, e la corrente di simpatia e attesa si trasforma ben presto in disinteresse e antipatia.

Old Cotter appare reticente ed esitante, il suo modulo espressivo è quello di chi procede per frasi mozze, come se volesse risolvere *ex silentio* un dubbio di cui non sa venire a capo. Gli aggettivi da lui riferiti a una persona che si suppone morta confondono e mistificano, invece di chiarire e qualificare (« uncanny », l. 21; « queer », l. 21; « peculiar », l. 29); gli intervalli tra uno « spezzone » e l'altro insinuano però il sospetto, la negatività, suggeriscono alcunché di misteriosamente maligno, e si può osservare che rispetto a S_1 qui non interessa tanto l'informazione del trapasso quanto il giudizio sul defunto.

Il Narratore attende una « opinion » (l. 24) che vorrebbe farsi « theory » (l. 28), ma questa non si dispiega, anzi, si perde nel fumo dei no, della stranezza, della difficoltà a dire, insieme ai gesti ripetuti con le parole (« puffing » per la terza volta, non per concentrarsi, ma piuttosto per l'incapacità del vecchio a continuare). Dalle sue parole sembra di notare che Joyce sta giocando col modello orale del raccontare, gettando un'esca — la possibile soluzione sull'essenza del morto — rivestendola di sospensioni che puntano momentaneamente all'arresto afasico.

La « verità » è per due volte sfiorata e perduta (si confronti quanto diretto ed esplicito era invece lo scambio di battute tra Old Cotter e lo zio in

S_1), l'attesa è accesa e spenta da ognuna delle frasi *mozze* del vecchio, e ciò è riscontrabile nella delusione risentita del Narratore (il « verso » nel commento delle interruzioni e dei gesti del vecchio, ll. 23-24 e 30-31) nei suoi confronti. Invano egli cerca di decifrare i silenzi di Old Cotter, d'indovinare che cosa si nasconde dietro « sentenze » che per rimanere tronche hanno addirittura del ricattatorio. Esse trovano un senso, forse, nel gestito e nell'amicco, cui il ragazzo non può attingere, essendo isolato (la vacanza per lui significa assenza di coetanei, estraniamento tra i grandi),⁴¹⁾ ed emotivamente provocato da una pseudoverità e da una pseudoinformazione, non rivolte a lui, d'altronde. Alla promessa, per così dire, di un giudizio « circostanziato », implicita nelle frasi del vecchio, all'attesa di far scontrare due punti di vista sulla verità di una persona, segue invece l'ammissione intrinseca d'*impasse*. Donde la crescente ostilità del ragazzo per lui, rintracciabile nei suoi commenti e negli sguardi fissi (« staring », l. 32). Del contatto tra i due, tenuto dalla interazione di parola e ascolto, non si accorge lo zio, che s'avvede però degli occhi sgranati del nipote. È proprio lo zio a fungere da tratto d'unione fisico tra loro, e lo fa solo quando, a causa degli intoppi di Old Cotter, S_2 è sul punto di bloccarsi. Il Narratore ha inaugurato il racconto ponendo delle domande: chi è morto, che cosa faceva o rappresentava per lui; il vecchio l'ha fatto proseguire risolvendo soltanto l'incertezza del decesso, in quanto parla della stessa persona oggetto di ricerca del giovane usando il passato remoto. Ma l'informazione ch'egli fornisce passa in secondo ordine, rispetto ad S_1 , sia per le intense emozioni e il ripensamento che l'agente, la paralisi, sembra aver suscitato nel ragazzo, sia per il tentativo di Old Cotter di giudicare, per quanto autobloccato.⁴²⁾ Spetta dunque allo zio disincagliare una situazione narrativa senza uscita apparente, provvedendo i particolari di cui non si può far a meno ormai, pena l'interruzione del racconto. Anzi, ne accelera il corso, dando *ex abrupto*, e con una battuta semplicissima, senso alla domanda che spunta dagli occhi fissi del Narratore: « Well, so your old friend is gone, you'll be sorry to hear ». « Who? » said I. « Father Flynn ». « Is he dead? » « Mr Cotter here has just told us ». (ll. 32-36).

Nello scambio tra zio e nipote si ha una risposta semplificata al guardar fiso del ragazzo, la conferma di una morte scontata, e in più, l'informazione che si tratta di un morto « speciale », un prete (legittimando in tal modo il sospetto della prima parte, l. 8), ma soprattutto, di un vecchio amico del Narratore (l. 41).⁴³⁾ Lo zio si rivolge con casuale naturalezza al nipote e riceve una risposta altrettanto casuale, essendo quest'ultimo tutto teso a non far trasparire il tipo di ascolto prestato alle parole di Old Cotter. La sua quasi indifferenza corrisponde alla reazione calcolata di chi è sorpreso a origliare, e insieme al bisogno di sviare l'attenzione da sé, alla necessità di non essere « invischiato » per non perdere in obiettività.⁴⁴⁾ E tuttavia, occorre aggiungere, lo zio, mediando tra le ripetizioni contraddittorie di Old Cotter e l'ascolto finora non avvertito del Narratore, « aprendo » su di lui, chiude

sull'abbozzo di testimonianza dell'amico di famiglia, ne conferma la reticenza, anzi, le offre un alibi. Sicché, per effetto di una deviazione d'interesse, la « teoria » del vecchio rimane da dire.

Il Narratore è consapevole del pericolo di passare involontariamente da osservatore a oggetto osservato (novità foriera di sviluppi « drammatici » insospettati in S_1), ma in questa fase del racconto sono indispensabili, da un punto di vista esterno, gli elementi essenziali della relazione tra lui e l'estinto, le premesse della quale sono state poste nella prima parte di S_2 . Le notizie che dà lo zio (erano vecchi amici, in rapporto di allievo a maestro, il prete gli voleva un gran bene), appena interrotte dal commento-prece della zia, favoriscono una corrente di antipatia da Old Cotter al ragazzo (in senso contrario era già evidente), percepibile nei suoi « beady black eyes » puntati a esaminarlo. Ma pur essendo « sotto controllo », il Narratore non perde la sua lucidità di « registrazione », « rende » il personaggio Cotter in tutta la sua mancanza di buone maniere (« he spat rudely into the grate », l. 48). L'« esame » del vecchio sembra voler accertare l'affinità, e il suo gesto di schifo, che risuona ancor più per il contrasto nettissimo con la giaculatoria della zia, prelude alla violenza verbale. Da questo punto (l. 49) sino alla fine della sequenza dialogica il Narratore non apre più bocca, ma è il destinatario unico, e il *patient*, dei discorsi dei grandi. Purtuttavia la sua presenza riesce a farsi sentire proprio da dietro la trascrizione fedele delle battute.

Old Cotter non smette le sue affermazioni o negazioni apodittiche quanto sospese. Ora esprime senza mezzi termini sul giovane un giudizio negativo che non aveva osato prima sul prete: « it's bad for children » (ll. 52 e 67); oppure: « let a young lad run about and play with young lads of his own age and not be... » (ll. 53-54), giudizio che ricorda quello del padre nei confronti di Stephen in *Stephen Hero*: « Children should be kept in their places ». ⁴⁵⁾ Sotto forma di non gradimento (ll. 49-50) egli dà per scontata la negatività del rapporto, quale che sia, tra il prete e il ragazzo. Ma il suo rimane un discorso semplicistico e tautologico, fondato sulla « scientifica » ragione del perché-di-sì.

La tecnica del vecchio è di usare frasi stereotipate di volta in volta ribadite per avallare con l'ovvietà il pregiudizio, per ottundere gradualmente le reazioni di chi ascolta fino a dare al truismo valore di verità, e per mettere in mora ogni resistenza critica. Riesce con lo zio, adottando la tattica della connivenza e dell'identificazione psicologica (« Am I right Jack? », l. 54) tra parlante e ascoltatore, e trasformandolo da semplice tramite qual era sopra, in suo sostenitore. Ottiene anche di più, perché lo zio rincara la dose contro il nipote, proponendo il suo « ideale » di morale e di pratica sportiva. Anche in lui si può notare la tendenza a evitare ogni sorta di riflessione che potrebbe mettere a repentaglio la giustezza della sua « filosofia » — e si veda ancora in *Stephen Hero* una simile posizione del padre verso Stephen:

«What have you been doing?» «Thinking». «Thinking? Wasting your time in fact». ⁴⁶⁾

È sotteso al vaniloquio energico-vitalistico-ottimistico — la morale degli esercizi ginnici, del bagno freddo tutto l'anno, lo *slogan* sportivo con l'adorazione della prestanza fisica, della pulizia, della lotta e del successo (ll. 55-59) ⁴⁷⁾ — il disprezzo di facoltà come la fantasia, la contemplazione e il ripensamento della propria esperienza: tutto ciò insomma che sfugge all'immediatamente palpabile, e fa presagire la conoscenza di un oltre i puri fatti, viene condannato come opera di Rosacroce. ⁴⁸⁾

Sebbene si trovi sotto «il tiro incrociato» di due grandi il Narratore mantiene un'acuta vigilanza d'impressioni che s'insinuano tra le parole e i gesti loro e lo proteggono contro la violenza dei luoghi comuni, mettendo inoltre in dubbio l'attendibilità dei due vecchi. Si veda in proposito lo sbottare schifato di Old Cotter (l. 48) e l'accostamento dello zio tra il «concetto» «Education is all very fine and large...» (ll. 59-60) e l'offerta di un pezzo di castrato all'ospite (ll. 60-61). ⁴⁹⁾

La zia, dal canto suo, pur rimanendo sostanzialmente in disparte, funge da *ficelle*, sembra partecipare alla ricerca del nipote con le sue domande (ll. 51 e 65-66), ma è costretta a desistere di fronte al procedere alogico del vecchio Cotter. Conta tuttavia una risposta di questi, dove s'esprime una riserva e una semplificazione: vedere certe cose, ma non si dice quali, può impressionare la mente di un bambino. Sembra una ragione finalmente, ma non basta a cancellare l'effetto delle categoriche asserzioni o negazioni precedenti, sintomatiche d'ignoranza dei fatti, e tali da ridimensionare il peso delle sue «conoscenze».

La sequenza dialogica — come si può osservare, molto più lunga, importante e pregnante di contenuto che quella di S_1 — oltre a far constatare che la ricerca deve tornare ad essere diretta dal Narratore, vista l'inattendibilità dei famigliari e di Old Cotter, serve a lumeggiare i rapporti di autorità e di repressione nella famiglia, che, sebbene tale non appaia per l'assenza del padre e della madre, della famiglia *lower-middle-class* conserva e propone caratteri e compiti. In particolare, la sottomissione acritica dei giovani ai vecchi, non importa di quanta e quale ottusità sia impastato il loro dire e fare, la loro vita insomma; e si ricorra a *Stephen Hero* per avere lo sfondo e le tappe di una tale vita: «a life of dull routine — the calculation of coppers, the weekly piety — a life lived in *cunning* and *fear* between the shadows of the *parish chapel* and the *asylum*». ⁵⁰⁾ E l'ideale è il pugilato quotidiano e le quotidiane gomitate per farsi largo ed aver successo, mostrando atteggiamenti forti e decisi, disciplina e conformismo esteriori. L'evasione verso un'immagine paterna trasferita appare quindi naturale per un adolescente come il Narratore, al di fuori dei ritegni e della pietà di una zia, al di sopra delle chiusure e delle ostinazioni cieche di uno zio o di un Old Cotter.

Tutta la sequenza, da cui ci si poteva aspettare una quantità d'informa-

zioni sul prete, un confronto di fatti e di opinioni, ha invece polarizzato l'interesse sul Narratore, il quale a sua volta è al centro di un'esperienza senza esser in grado, per ora, di enuclearne il significato. Rimane la coscienza vaga di un altrettanto vaga colpevolezza, sulla quale i grandi non fanno o non vogliono pronunciarsi, come se si trattasse di un tabù. A contatto coi vecchi il giovane avrebbe potuto dare un senso al suo rapporto (accennato nella prima parte), ma non è stato possibile perché il loro mondo è lontano da quello del Narratore, calato com'è in una serie di rapporti istituzionalizzati e pubblici (famiglia-Old Cotter; famiglia-prete; famiglia-Narratore), non suscettibili di interiorizzazione. Il legame del Narratore col prete, al contrario, per ammissione dello stesso zio, pare esser diverso, a due, al di fuori di ogni mediazione istituzionale. Ecco perché il ragazzo *deve* ripiegare in sé stesso, alienarsi nella memoria, e rivedere la sua esperienza alla luce di quella. Per intanto, grazie al dosaggio dei dettagli, indizi a metà, frasi sospese, si naviga nel mare delle ipotesi: ché i vecchi procedono per sentito dire (l. 42), con pregiudizi tipici del loro autoritarismo, staccati da qualsiasi prova, e denotanti semmai la paralisi del giudizio.⁵¹⁾

La terza parte (ll. 73-86), brevissima, si collega alla prima, in quanto precisa, sia pure *sub specie* onirica, i termini del rapporto tra il Narratore e il prete; e i mezzi stilistici usati per evocare un'atmosfera pesante d'interrogativi — in particolar modo, un ritmo cadenzato-ripetitivo-ossessivo — sono analoghi. Inoltre, rispetto ad *S₁*, quest'aggiunta è decisiva, un vero e proprio *turning point* che altera il significato complessivo del racconto. Il Narratore torna da solo, per riconsiderare quanto ha potuto « appurare »: di fatto, soltanto la morte del prete (prevista), appresa dalla viva voce di Old Cotter. Il tentativo di trarre un senso dalle « unfinished sentences » (l. 75) di questi approda alla evocazione-incubo, con l'apparizione spettrale e terrificata della « grey face of the paralytic » (ll. 76-77): l'astrazione della prima parte, la parola di cui non era in grado di afferrare i contorni precisi, pur se ne poteva osservare le gravi conseguenze, ha preso forma in un volto. Il fantasma evocato non svanisce nemmeno al richiamo del giorno più bello, « Christmas » (l. 78), con la sua associazione di nascita e rinascita, l'opposto esatto di morte. La fantasia (« I imagined », l. 76) assume carattere persecutorio: il viso, l'unica parte viva, percepito come staccato dal resto di un corpo inerte, segnala uno smembramento di cui l'emiplegia è il correlativo oggettivo scientifico. La testa è sí la rappresentazione più aderente dell'incubo, ma al tempo stesso, come unica parte funzionante del corpo, oggettivizza una figura imperfetta e mutila, di gnomone appunto, e sta per un corpo che non risponde più.

Come nella prima parte (ll. 14-16), alla paura-repulsione, che qui il Narratore tenta di neutralizzare con immagini di felicità, subentra l'attrazione, indicata dapprima dal sussurro (l. 79), poi dall'impulso del fantasma a confessare qualcosa (ll. 79-80), e infine dalla voce sommessa come di

peccatore alla grata del confessionale. L'incontro-cedimento si attua nel sorriso (l. 83), espressivo, per il prete, di perdita dell'abito d'incubo spettrale, e insieme, della gioia di potersi sgravare delle proprie colpe. Per il ragazzo invece, il sorriso significa superamento del timore e capacità goduta di assolvere, che dà corpo, nell'atto, alla simonia (v. l. 13).⁵²⁾ Pare che nel sogno-incubo si consumi un trasferimento di poteri, e il prete possa usufruire della propria « magia » avendo trasmesso la facoltà di « sciogliere e di legare » al novello « apprendista stregone », assistente ai misteri fino a possederli. E tutta la sequenza suona conferma delle parole dello zio (ll. 41-43): il prete ha insegnato tante cose all'allievo, « he had a great wish for him »; ma resta un che di enigmatico nel sorriso del paralitico. Per ora il Narratore è solo parzialmente conscio di una esperienza, e dovrà riesaminarla.

In tutta la quarta parte (ll. 87-162) il Narratore è centro di coscienza del racconto, la prospettiva memoriale viene assunta ancora in vista di uno svelamento graduale. Perciò egli offre le tracce atte a ricomporre la trama, precisa la natura delle domande sfiorate in precedenza, contestualizza la figura del prete, posta finora come esca, e mai come soggetto narrazionale, accumula prove a carico (o discarico) su di lui (laddove in S_1 il ricordo fluiva alla rinfusa e non necessitato). La ricerca riprende dall'esterno, con la visita solitaria alla casa dell'estinto (ll. 87-100). L'elemento nuovo è che questi sia vissuto semirecluso in una botteguccia. La connotazione immediata è di *anormalità*, e lo stesso annuncio di morte avvalorà il sospetto là dove recita: « formerly of St. Catherine's Church » (l. 100). La descrizione degli esterni, con le donnette ferme davanti alla porta, la modestia del negozio, e quella immaginata d'interni noti perché frequentati, il prete vissuto nell'oscuro retrobottega (o ripostiglio?), con indosso sempre la stessa sottana sporca e stinta, indicano una condizione umana e sociale di spossessamento, indigenza e degradazione. E la presentazione del prete è fatta con un sobrio oggettivismo narrativo onde interdire il sentimento, l'elegia, e rendere più distanziato e « clinico » il ricordo.

Il prete è inchiodato a una poltrona dalla paralisi, in uno « stupefied doze » (l. 107), dal quale lo desta solo la visita del ragazzo che gli porta in dono un po' di tabacco da fiuto. Ma nella memoria del Narratore anche il gesto della mano tremante che si porta il tabacco al naso sembra essersi uniformato al grigio torpore di una vita fatta di automatismi, una morte-in-vita, un *lying in state* oscuro e disonorevole. L'inerzia e il silenzio contrassegnano questa vita, e l'*habitat* ad essa connaturato è l'oscurità-cattività — l'immobilità è a stento rotta dal « rito profano » del tabacco. L'oscurità, per un verso indizia il mistero della « fiaccola sotto il moggio » o del « sale scipito »: colui che dovrebbe esser datore di luce (LUCE), è, al contrario, avvolto nella tenebra (COLPA) e nel segreto.

La cattività come peso insopportabile è resa fisica dal quasi soffocamento (l. 105) prodotto dal talare, nel chiuso della stanzetta che nessuno

penetra, tranne il Narratore (e si ricordi che chiusura-soffocamento suggerivano le candele nella prima parte, il confessionale nel sogno-incubo della terza).⁵³⁾ La « riesumazione » della figura e dello spazio fisico del prete fa affiorare due sensazioni opposte nell'animo del ragazzo: il turbamento per la morte accertata, e un senso di liberazione (l. 123). Il distacco da quel corpo sembra porre fine a una suggestione, ma non basta a reprimere un sottile senso di colpevole ingratitudine (richiamo, ancora, alle parole dello zio).

Dalla « riconoscenza » per gli « insegnamenti » ricevuti il ragazzo muove per la rievocazione della figura « intellettuale » del prete (mentre in S_1 l'annusare il tabacco o far domande catechistiche avevano press'a poco lo stesso significato per il Narratore che gettava informazioni *pêle mêle*). La « sotto-sequenza » è congiunta alla precedente, e spiega in buona parte lo *spell* del sogno. Se si volesse immaginare con metafora spaziale la posizione del Narratore ora, si potrebbe dire che ha di fronte a sé la morte (*impasse*-liberazione), ai lati il passato (il rapporto col prete, con tutto il suo potere di attrazione-repulsione, affetto-timore, autorità-suggestione: liberazione ed *impasse* a un tempo) e il presente (le parole insultanti e ricattatorie di Old Cotter, la « famiglia » col suo carico di oppressione-repressione, alienazione: soltanto *impasse*), e, in prospettiva, come miraggio liberatorio, un *habitat* utopico, un sogno di fuga spazio-temporale. Non a caso il ricordo della Persia, come luogo visitato alla fine del sogno-incubo (vedi terza parte, l. 78), conclude il *flashback*: « Christmas » e Persia si integrano, basti rammentare che proprio la stella del Natale guida i Magi nella loro ricerca.⁵⁴⁾

La vita reclusa e solitaria del prete, forzata dalla paralisi, corrisponde all'isolamento intrinseco nella vocazione del gesuita (ll. 126-7).⁵⁵⁾ Di più, la scelta dell'Ordine che all'interno della Chiesa Cattolica si è assunto il compito di difenderne la purezza dottrinale, e quindi anche quello della *formalizzazione*, comporta un legame strettissimo, una schiavitù pressoché irredimibile. Infatti, si deve notare che Padre Flynn, secondo il *report* del Narratore, non parla mai di sé, ovvero, lo fa come di *altra persona*, del gesuita che, per dirla con Stephen, conosce le « minute bylaws for estimating the exact amount of salvation in any good work ». ⁵⁶⁾ Al « discepolo » pertanto insegna la pronuncia « giusta » del latino (ll. 127-128), ⁵⁷⁾ il cerimoniale liturgico (ll. 130-131), la « morale del confessionale » — i « segreti del mestiere » insomma. Gli spiega le sottili eppur sostanziali differenze tra peccati mortali, veniali e « imperfezioni » (ll. 134-135), i doveri nei confronti della messa, dell'eucaristia e della confessione (ll. 136-138; e si osservi l'ampio spazio dedicato in S_2 a questi insegnamenti, rispetto a S_1 : trenta righe contro appena sei). ⁵⁸⁾ Si tratta di istruzioni riconducibili, se si vuole, all'ordinaria amministrazione del prete che prepara il bambino alla Prima Comunione e a servir la messa, non fosse che alcuni elementi sfuggono a una tale ovvia interpretazione dei fatti. Non può passare inos-

servato il distacco divertito (ll. 131-132) del «maestro», il sorriso che sottolinea gli sbagli dell'allievo (ll. 146-147; 149-150; 151-152), il disagio del «neofita» per l'impressione di calcolato e studiato che tale sorriso dà (il disagio vorrebbe trovare una spiegazione riduttiva laddove viene attribuito a una sorta di repugnanza fisica, ll. 152-153; in S_1 era *solo* quella).

Non vi sono, inoltre, segni di religiosità vera nel prete, che sarebbero anche segni di identità (il problema nemmeno si pone in S_1 , dato l'affiorare sconnesso e frammentario della coscienza del prete). Il suo «io» pare tutto alienato nella «forma» e nelle *formule* del suo ministero, oltre che nel privilegio che la domestichezza con esse comporta. Egli possiede le sottigliezze di un sapere salvifico in quanto interpretativo e cifrato (v. la capacità di cogliere la differenza di valore di ogni «colpa», ll. 132-135), e putativamente onnipotente in quanto eredità del mistero (ll. 135-136). Ma soprattutto, il privilegio — dello sciogliere e del legare, come del transustanziare con parole «sacramentali» — si esercita come *dominio* poiché, sotto forma di linguaggio tecnico di «addetto al sacro», orienta la coscienza, e, prevaricando, può usarle violenza. Allora il sorriso del prete acquista un carattere malefico-sfingico. Esprime la verità riprovata-ritrovata nella ripetizione emozionalmente non indifferente delle formule da parte del Narratore, vale a dire la partecipazione d'ipnosi, ed esprime altresì la sua aspirazione all'affrancamento, scaricandosi del loro peso, trasferendone i poteri al ragazzo mediante «ordinazione sacrilega», simoniaca: si colleghi ora lo scambio di sorrisi come segreto scambio di colpa nell'ombra, segnale d'intesa e di cedimento e/o cessione di amministrazione del mistero, nel sogno-incubo della terza parte — la «verifica dei poteri» anticipata oniricamente. Per il transfert il prete non potrebbe trovare terreno più fertile: il Narratore, alla ricerca di un'immagine paterna, di un'autorità priva di oppressione. Egli fa le veci del padre: la sua autorità s'impone come fascino e seduzione conoscitivi — seppur è ben vero che ha un risvolto di timoretremore (l'eredità della «forma»). Donde l'atteggiamento bipolare di affetto e paura per un padre diverso perché adottato, nel quale il Narratore non è disposto ad accettare che *altri* (Old Cotter e lo zio) sospettino colpe.

La quinta parte (ll. 163-206) riporta la visita di accertamento della morte, all'interno della casa del prete, ed è narrata in prima persona. L'ispezione della camera del morto avviene di sera, l'oscurità incipiente suggerisce l'atmosfera adatta alla ripresa della suggestione del rapporto a due, senonché il Narratore è accompagnato alla casa in lutto dalla zia. Pertanto la visita riveste il carattere istituzionale di espressione di riverenza, di pietà e di abitudine consolatoria. E il disagio che potrebbe derivargli dalla vista della salma è superato dalla sua volontà di riconoscere l'ambiente nei dettagli (ll. 177-179), intuiti nella prima parte. Infatti, la preghiera per il defunto, un modo per rimettersi in contatto con lui fruendo proprio del suo insegnamento, gli è impedita da distrazioni visive e olfattive (ll. 183-

184 e 192-193). Il sorriso che sembra aleggiare sul viso dell'estinto (richiamo alle ambiguità della terza e quarta parte) è ben presto tolto di mezzo dalla descrizione dell'espressione torva di chi forse non ha trovato serenità neanche dopo il trapasso⁵⁹) (da notare che il sorriso appariva anche in S_1 , ma questo poteva esser solo un particolare realistico, il correlativo oggettivo della pace del «sonno eterno»: *quam mutatus ab illo*).

Ma più interessa l'attenzione, quasi incidentale, parrebbe, fatta a due elementi: il prete è «vested as for the altar» (l. 189), il che può ricondurre alle sue spiegazioni sui vari colori liturgici, e, per contrasto, alla sottana «green faded» (ll. 114) per l'uso e gli anni, che il ragazzo gli ha conosciuto (il prete paralizzato, il prete-gnomone); inoltre, tiene nelle mani incapaci di presa un calice (l. 190). I due particolari si adattano alla iconografia «ufficiale» della salma di un prete nella bara, rispondono cioè a un'esigenza di resa naturalistica. Bisogna però rammentare che nella prima redazione il prete morto portava la stessa veste che indossava da vivo, e teneva in mano un rosario: la variazione dei dettagli, come si vedrà, reca un mutamento di significato, pone nuove domande al Narratore e al lettore, poiché si sa che il sacerdote è vissuto ritirato presso le sorelle, ci si è resi conto di un certo rapporto suo col giovane, ma molto resta ancora da spiegare. I nuovi dettagli adempiono a una funzione conoscitiva, pongono una necessaria attesa di chiarimento che la rievocazione di Eliza nell'ultima parte, come risposta alle domande della zia, si incaricherà di dare.

Dopo tre parti in prima persona si ritorna ad una sequenza dialogata (ll. 206-320) che strutturalmente ha le stesse caratteristiche della prima, ma assume un peso ben maggiore in S_2 , dal momento che alle sorelle è consegnata una parte della vita del fratello rimasta finora ignota. Non solo, ma la testimonianza di Eliza dev'esser ascoltata perché nasce da un rapporto non mediato dalla istituzione (come poteva esser per Old Cotter e lo zio, invece), analogo a quello del Narratore (per il quale però il rapporto è elettivo): dal riscontro delle versioni scaturite da queste due relazioni può farsi strada la «verità» su Padre Flynn.

Il luogo delle spiegazioni è la sala da pranzo (si ricordi un simile tentativo, abortito, nella sala da pranzo in casa del Narratore). Anche qui il ragazzo rimane in disparte, lascia parlare i grandi, riferisce un dialogo la cui cassa sonora è un silenzio sottolineato a più riprese.⁶⁰) L'occasione per le parole è data dal ringraziamento delle sorelle per la visita, come sacro dovere di ospitalità: la cerimonia del bicchierino di sherry coi biscotti — con sullo sfondo il focolare spento, vuoto simulacro di una famiglia disgregata, e in fondo, esistita soltanto perché la vita delle sorelle, non agiata, ma dignitosa, si è consumata al servizio del fratello.

La zia apre il dialogo ripetendo la frase dello zio Jack «he's gone» (l. 208), aggiungendovi «to a better world», in tono con la sua religiosità di donnetta semplice. Le sue battute mimano il rimpiattino con la parola

morte, esorcizzata mediante frasi sospese: « did he... peacefully? » (l. 211), « And everything...? » (l. 216). Eliza, dal canto suo, quando è costretta a pronunciarla, l'accompagna con l'aggettivo « beautiful » (l. 214), bella e invidiabile, rassegnata (l. 220), e con tutti i carismi (ll. 217-218).⁶¹⁾ Poi il discorso si sposta sulle conseguenze che la morte ha avuto sulla loro vita di tutti i giorni. La zia, per dar senso all'attesa di sapere, parte da una piccola lode per le premure dedicate al fratello (ll. 228-230). L'osservazione non piú soltanto ovvia di lei mette in luce il rapporto di servizio delle sorelle: eppure, anche se questo ha comportato tutte le « noie » del funerale (non ultime quelle finanziarie), Eliza è fiera di affermare che tutto il possibile è stato fatto.⁶²⁾

La possibilità di parlare di sé rivela anche la loro scarsa dimestichezza con la grammatica, e il sospetto di assoluta non comunicazione col fratello viene prendendo consistenza.⁶³⁾ Frasi come « We *done* all we could » (l. 232), « she's *wore* out » (ll. 237-238), « we'd *done* at all » (ll. 241-242), « It was *him* brought all *them* flowers and *them* two candlesticks, and wrote out the notice for the *Freeman's General* » (ll. 242-244)⁶⁴⁾ sono, certo, una ripresa esatta del parlato dialettale, una traduzione naturalistica. Ma nello stesso tempo ci mettono in guardia sull'attendibilità della testimone, laddove si allontanano dal resoconto delle cure diuturne, accettate come destino, per il *corpo* del fratello, quando si discosti dal resoconto di puri fatti per darne una interpretazione. Le parole di Eliza valgono finché ci mettono al corrente di avvenimenti esterni che solo lei conosce: quanto poi al loro significato, bisogna rifarsi alla versione del Narratore, e provvedere alla integrazione.⁶⁵⁾ E allorché ella accenna con fare saputo (l. 262) a « something queer coming over him latterly (ll. 263-264 — ironia del caso (o sagacia di Joyce), usa gli stessi mistificanti aggettivi di Old Cotter — dopo un momento sovrappensiero, che il ragazzo dal suo punto di osservazione traduce come « communing with the past » (l. 261), non si può fare a meno di ascoltare con affettuosa condiscendenza. La stranezza è dovuta all'aver trovato spesso il fratello « with his breviary fallen to the floor, lying back in the chair and his mouth open » (ll. 265-266). Non avverte che si tratta di attacchi di paralisi, e forse anche di atti coscienti. Il breviario (e non piú un qualsiasi libro di devozioni come in *S*₁) è caduto in conseguenza degli attacchi, sí, ma può anche esser stato lasciato cadere — con l'ambiguità che la seconda ipotesi contiene: rifiuto dello strumento con cui il prete si mantiene in colloquio costante con Dio.⁶⁶⁾

Un altro sintomo della scarsa attendibilità di Eliza lo si ha subito dopo, quando pone come idea fissa del fratello la promessa di una gita insieme ad Irishtown, l'unico discorso ch'egli pare rivolgere alle sorelle (e assente in *S*₁).⁶⁷⁾ Ma questa, pare lecito osservare, quadra piuttosto con il desiderio di tornare alle origini, a una vita tutta da costruire, ossia corrisponde all'*habitat* utopico del prete, un altro legame di affinità col Narratore. Una vita che,

come accenna Eliza, è stata « *crossed* » (l. 285), delusa, frustrata, sebbene la sorella premetta a modo di *captatio benevolentiae* che ciò è da imputarsi agli eccessivi scrupoli e al peso dei doveri del sacerdozio (ll. 283-284) (e si noti ancora, a proposito di « attendibilità » esperibile a livello grammaticale: « The duties of *the* priesthood *was* too much for him, ll. 283-284).⁶⁸ L'eco della zia: « He was a disappointed man » (l. 286) rompe un silenzio carico d'attesa. Eliza sembra voler svelare un segreto e nello stesso tempo nascondere. « It was that chalice he broke... That was the beginning of it. Of course, *they say* it was all right, that it contained nothing, I mean. But still... *They say* it was the boy's fault. But poor James was so nervous... » (ll. 294-297).⁶⁹ E poi aggiunge: « That affected his mind » (l. 301). Ella cerca di fissare un rapporto di causa-effetto tra gli scrupoli, il peso della missione, il senso di una vita contrariata e infelice, il carattere timoroso e nervoso del fratello, e l'incidente che l'avrebbe fatto declinare verso la pazzia (ma rispetto a S_1 alla catena manca qualche *link*).

Il flusso della memoria s'interrompe, ci troviamo ancora una volta di fronte a una serie di frasi troncate a metà — come già era per Old Cotter. Là le sospensioni avevano del ricattatorio, qui hanno un tono di tremebonda autorassicurazione, di scusa per ciò che non sarebbe dovuto accadere ed è purtroppo accaduto, e fors'anche di paura che la verità non stia tutta lì. E il silenzio glaciale che accompagna ognuna delle pause fa ritornare il dubbio: il calice forse fu lasciato cadere, e non conteneva nulla, ma nel senso che non aveva *comunque* e non avrebbe *mai* contenuto nulla. Il prete avrebbe finalmente aperto gli occhi, avrebbe « veduto », e appunto per questo non gli sarebbe piú stato possibile credere. L'incidente provoca il trauma, e questo causa il mutismo, la solitudine, il girovagare senza meta, la veglia continua di Padre Flynn. Si confronti ora col ricordo del Narratore: si constaterà anche qui il mutismo, la solitudine lo « stupefied doze » (l. 107). Il prete avrebbe riconosciuto la sua vita alienata (si legga *Stephen Hero* là dove è descritta come la « marionette life which the Jesuit himself lives as a dispenser of illumination »),⁷⁰ ma non avrebbe cessato di vivere in questa la sua *vera* vita umana. Pure, a sentire ancora Stephen, « that cannot be done for long by anyone who is sensitive »:⁷¹ ed Eliza ha sottolineato la sensibilità « esagerata » del fratello. Stephen continua: « The Church knows the value of her services: her priest must hypnotize himself every morning before the tabernacle »;⁷² parlando col ragazzo il prete ha riprovato le formule della sua « ipnosi », tentando di liberarsene. E quando riesce (il calice infranto ne può esser il sintomo), il prezzo che paga è un'altra alienazione — come memoria persecutoria: le cerimonie, la valutazione della quantità di male e di bene, le parole « magiche » che trasformano il reale in misterioso. Infine, nel resoconto di Eliza, l'episodio del confessionale segna il tracollo definitivo, l'alienazione totale, cui fa seguito la paralisi (ll. 309-312 e 318-320).⁷³ Il prete sorpreso a ridere sommessamente, nel profondo della

notte, in un confessionale, evidenzia il superamento della schiavitù, l'illuminazione del gesuita che si sente « Father Jack-in-the-box »⁷⁴⁾ (l'appellativo è sempre di Stephen), Padre Saltamartino, fantoccio a molla. Però il rifiuto dell'« amministrazione del senso di colpa », della istituzione, è insieme autodistruzione, tanto la natura del prete è diventata seconda natura dell'uomo: nella vittoria sta anche il fallimento.

Appare giusto allora che il Narratore, alla fine della sua ricerca, ripassi nella memoria la figura del prete così come la morte gliel'ha consegnato, torvo e solenne, come un calice vuoto inservibile sul petto, e privo del suo sorriso enigmatico; giusto nella misura in cui dal rapporto ha ricavato l'esperienza e il ripensamento: egli ha trovato il padre, ma quando ha voluto riconoscerlo la sua *pietas* filiale è risultata dissacrante, il senso intravisto della sua crisi ne ha distrutto l'immagine.

ANGELO RIGHETTI

¹⁾ Si fa riferimento in particolare al suo rifiuto, cosciente e isolatissimo, *en artiste*, di unirsi al coro di proteste contro la yeatsiana *The Countess Kathleen*; al suo culto-adorazione di Ibsen; alla sua predilezione solitaria per il naturalista e decadente tedesco Hauptmann (e si vedano, per i dettagli più propriamente biografici, R. ELLMANN, *J.J.*, N.Y., O.U.P., 1959; S. GILBERT, *Letters of J.J.*, N.Y., The Viking Press, 1957).

²⁾ Il giorno del primo appuntamento sarebbe diventato la data per antonomasia, le ventiquattro ore di Leopold Bloom in *Ulysses*: vita e sua traduzione artistica s'intersecano e s'intrecciano.

³⁾ Questa fuga vorrebbe colorarsi di toni romantico-byroniani, ma presenta aspetti contraddittori e persino ridicoli. Joyce si esiliava, però non se ne andava sbattendo la porta (o scuotendo, come Byron, polvere patria dai calzari): fuggiva verso un lavoro incerto, oscuro e malpagato. Rompeva con la cattività dublinese andandosene con una donna che avrebbe sposato solo molti anni più tardi — ma i due amanti partivano separati e in incognito, pagando così il loro debito alle aborrute convenzioni di una società, a dir poco, arcaico-vittoriana. A Pola, a Trieste, a Zurigo, quella di Joyce sarebbe stata una storia di quotidiani assilli (conti da pagare, affitti non pagati, sfratti, lezioni da dare: cfr. R. ELLMANN, *op. cit.*, dovizioso di dettagli fino alla noia) e di quasi costante *irresponsabilità*, giustificata forse da un atteggiamento di astensione ascetica dell'artista « puro » (decadente) dalla vita — astensione che sola garantiva quell'altra, « più vera » vita, certo, ma mostrava fra l'altro un'incapacità di vivere non abbastanza messa in luce da biografi-agiografi come l'Ellmann.

⁴⁾ Cfr. R. ELLMANN, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁾ Volutamente, nel primo anniversario della morte della madre; un primo segno di quella mania cabalistica di Joyce per la quale volle, ad esempio, che *Ulysses* fosse pubblicato nel giorno del suo quarantesimo compleanno.

⁶⁾ *Letters...*, cit., p. 55.

⁷⁾ Le *Epiphanies*, brevi schizzi in prosa, pubblicate postume a cura di O.A. SILVERMANN, Buffalo, Lockwood Memorial Library, 1956; per la teoria loro inerente, si veda, di GIORGIO MELCHIORI, « The Moment as a Time Unit in Fiction », in *The Tightrope Walkers. Studies of Mannerism in Modern English Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1956, pp. 177-180 in particolare (tr. it. *I funamboli*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 201-203).

⁸⁾ A cura di T. SPENCER, London, Cape, 1944. Nel 1956 ne fu fatta un'edizione riveduta, con aggiunte, corredata di una premessa di J. SLOCUM e H. CAHOON, ristampata successivamente nel 1960 e nel 1969: è a quest'ultima ed. che si rimanda per le citazioni.

⁹⁾ Secondo la distinzione, qui applicata al *Bildungsroman* e al racconto, fatta da SERGIO PEROSA, nel saggio « Saturazione e selettività nel romanzo tra le due guerre », in *Le vie della narrativa americana*, Milano, Mursia, 1965, pp. 165-196.

¹⁰⁾ A Trieste, dove rimase fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

¹¹⁾ Per la distinzione si veda, di R. BARTHES, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, a p. ix della « Premessa all'edizione italiana ».

¹²⁾ Cfr. F.R. PACI, *Vita e opere di J.J.*, Bari, Laterza, 1968, per ulteriori notizie.

¹³⁾ Vedi la lettera del 26-3-1906 in *Letters...*, cit., pp. 60-61.

¹⁴⁾ Si veda la prima in M. MAGALANER, *Time of Apprenticeship: The Fiction of Young J.J.*, London, Abelard-Schuman, 1959, p. 75; la seconda in *Letters...*, cit., pp. 63-64.

¹⁵⁾ Basterà confrontare (desumendoli dallo ELLMANN, *op. cit.*) gli ordini di stesura, del dicembre 1905 (12 racconti) e dell'ed. finale, per avere un'idea della meticolosità con cui Joyce veniva « montando » il volume nel corso degli anni. Solo dal confronto tra il momento genetico (i racconti scritti « in ordine sparso » come le liriche di un canzoniere) e i due ordini interpretati si può arrivare alla valutazione dei significati di *Dubliners*. Ogni singolo racconto costituirebbe un capitolo della « moral history » che Joyce aveva in mente, e d'altro canto l'autore, come appare dalle lettere, teneva ad una lettura organico-unitaria dell'opera. La critica, invece, si è orientata o verso una lettura in chiave autobiografica: Cfr. ELLMANN, *op. cit.*, PACI, *op. cit.*, MAGALANER, *op. cit.*, M. WEST, *Old Cotter and the Enigma of J.'s The Sisters*, in « Modern Philology », May 1970, pp. 370-372, per cui ad ogni esperienza narrativa sarebbe sottesa un'esperienza personale di Joyce che bisogna senz'altro rintracciare. Invece interessa non tanto l'autobiografismo, quanto la capacità dell'autore di trasformare — tradurre e tradire i dati della vicenda personale in una forma artistica significativa e coerente. Oppure la critica si è esercitata in letture parzialmente simboliche: cfr. W.Y. TINDALL, *A Reader's Guide to J.J.*, N.Y., Noonday Press, 1959; *J.J.'s Dubliners: Critical Essays* ed. by C. HART, London, Faber & Faber, 1969; oppure si è sbizzarrita nella ricerca di parole-chiave che dovrebbero aprire la porta al « vero » senso dei racconti: cfr. B. GHISEYIN, *The Unity of Dubliners*, in *20th Century Interpretations of Dubliners*, ed. by P.K. Garret, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1968, pp. 57-85; F.L. WALZL, *Patterns of Paralysis in J.'s Dubliners*, in « College English », 1961; IDEM, *The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of J.*, in « P.M.L.A. », 1965, pp. 436-450; G. GERHARD, *The Gnomonic Clue to J.J.'s Dubliners*, in « Modern Language Notes », 1957, pp. 421-424. Si tratta pur sempre di letture utili, che lo sarebbero ancor di più se risvolti simbolici e parole-chiave fossero visti nel contesto dell'unità organica dell'intera raccolta.

¹⁶⁾ Come risulta dalle lettere a pp. 55, 60, 67, 75, in *Letters...*, cit.

¹⁷⁾ Il romanzo usciva in volume da Huebsch, N.Y., nel 1916.

¹⁸⁾ Per la versione dello « Irish Homestead » (vedila nell'appendice C del vol. di MAGALANER, cit.) e di *Dubliners* (per il cui testo si rimanda all'ed. Penguin) si useranno rispettivamente le sigle S_1 ed S_2 .

¹⁹⁾ S_1 consta di 172 righe, S_2 di 320 (dalla prima alla seconda stesura il racconto raddoppia in volume).

²⁰⁾ La parola è ripetuta alle ll. 2, 5, 11, 12.

²¹⁾ Corsivo nostro.

²²⁾ « Three nights », ll. 1 e 2; « at that hour », ll. 2 e 10; « in spite », ll. 5 e 6.

²³⁾ « That lighted square », l. 3; « the square was lighted », l. 7; « that square of window lighted », l. 13; « three nights », ll. 1 e 2; « each night », ll. 5 e 6; « on the fourth night », l. 10; « the light of candles », l. 8; « the ceremonious candles in whose light », l. 14.

²⁴⁾ E avevano ragione — dal loro punto di vista bigotto e reazionario — i lettori e la Redazione a protestare per il contenuto di S_1 e dei due racconti che lo seguirono. Era comprensibile che gli andassero a contraggenio osservazioni come quelle rinvenibili in *Eveline*: « the pitiful vision of her mother's life laid its spell on the very quick of her being — that *life of commonplace sacrifices closing in final craziness.* » (corsivo nostro, ed. Penguin, p. 38); oppure in *After the Race*: « The cars came scudding in towards Dublin [...] sightseers had gathered in clumps to watch the cars careering homeward, and through this *channel of poverty and inaction* the Continent sped its wealth and industry. Now and again the clumps of people raised the *cheers of the gratefully oppressed.* » (Corsivo nostro, ed. cit., p. 40).

²⁵⁾ ll. 36-37: anche Old Cotter ha « capito » dal variare della luce emanata dalla finestra.

²⁶⁾ La sua giovane età « spiega » il silenzio sull'argomento, salvo a esser contraddetta da altre osservazioni non proprio « infantili »: la finzione del libro di preghiere (l. 73), o il disprezzo del prete per le donne (l. 80). Nella « reticenza » del Narratore par di sentire Joyce combattuto tra l'intenzione di chiarire e quella di depistare.

²⁷⁾ Per tale distinzione (risalente in ultima analisi a F.M. Ford) si veda il saggio « Stephen Crane fra naturalismo e impressionismo », particolarmente alle p. 136-148 e nota 24, p. 162, di S. PEROSA, *Le vie della narrativa americana*, cit.

²⁸⁾ L'ambiguità morbosa non sfuggì però alla Redazione del giornale, per cui la collaborazione di Joyce durò ancora poco.

²⁹⁾ Cfr. la sordità ora evidente di Nannie (ll. 98-99); la luce flebile delle candele (ll. 101-102); la parvenza di sorriso sulla maschera del prete (ll. 106-107).

³⁰⁾ Sulla curiosità « sospetta » del Narratore e sulle asserzioni ambigue di Old Cotter viene steso un velo di pietosa e patetica riduzione dal ricordo di Eliza e dalle espressioni devote della zia: cfr. ll. 120, 135, 159, 171, tutte nell'ambito del *Requiem*.

³¹⁾ Per MAGALANER, *op. cit.*, p. 75, queste consisterebbero nel motivo della paralisi; del sogno-

incubo; dell'oriente; della simonia; della reazione del ragazzo alla natura simbolica della religione. Si può essere d'accordo per le aggiunte che si notano a prima vista (simonia e incubo), ma non per le altre. La paralisi è senz'altro indiziata in S_1 ; la natura meditabonda del Narratore è senza dubbio suscettibile d'interpretazione; l'interesse e il ricordo della «forma» in S_1 contiene gli elementi (anche se non ben organizzati) per le suggestioni di S_2 . Tanto si precisa perché Magalaner vorrebbe negare la possibilità di sviluppo di S_1 laddove afferma che non v'è spazio per una trasformazione simbolica del racconto: più importante sarebbe osservare che Joyce attua in S_1 un compromesso — il prezzo da pagare al mercato — dal quale derivano elementi di contraddittorietà e ambiguità (cfr. pure la nota 26, *supra*).

³²⁾ Da una statistica da me eseguita risulta che il rapporto percentuale tra narrazione autoriale e narrazione «drammatica» è di 50 a 50 in S_2 e di 60 a 40 in S_1 .

³³⁾ Si usa questa sfruttatissima parola non nello stesso senso che ha per il romanzo, ma per distinguere, ad esempio, la pura funzione narrativa rappresentata da Old Cotter in S_1 dall'abbozzo di personaggio (in base alle parole che lo «tradiscono») del vecchio in S_2 .

³⁴⁾ Le tre sere di «ronda», il Caso (Provvidenza), diventano i tre «strokes», il Destino.

³⁵⁾ Il riquadro illuminato della finestra, ll. 3-6; il lucore uniforme delle candele, ll. 6-7; il suo venir meno, richiamo di una vita che si spegne, ll. 4-7.

³⁶⁾ Viene eliminata la curiosità macabro-voyeuristica ed insieme la religiosità devoto-untuosa della Provvidenza, delle «ceremonious candles» (l. 14) e dell'«ultimo sonno» o riposo eterno (l. 15).

³⁷⁾ Cfr. John, 8, 24: «I am not of this world» (Cristo, parlando di sè); *ibidem*, 17, 16-17: «They [discepoli, e, nella tradizione cristiana, i sacerdoti] are not of the world, even as I [Cristo] am not of the world». Ma in S_2 «world» perde la connotazione cristiana, per laicizzarsi in un contesto proverbial-fatalistico: «Non ce n'è ancora molto per me».

³⁸⁾ Per «gnomone» si veda T.E. CONNOLLY, *The Sisters. A Pennyworth of Stuff*, in «College English», 1965, p. 195, e nota 20, *id.*

³⁹⁾ L'associazione non è proprio casuale se si pensa che nei libri di catechismo la trinità di Dio, ad esempio, si spiega e si illustra con un triangolo equilatero.

⁴⁰⁾ *Stephen Hero*, p. 207.

⁴¹⁾ Il motivo della distanza irrimediabile tra i grandi e i bambini ritorna drammaticamente in *Araby*, ed anche in *Counterparts*.

⁴²⁾ Rispetto ad S_1 l'attenzione del Narratore è diretta agli aggettivi mistificanti di Old Cotter, per cui può esser eliminata l'osservazione a proposito del passato remoto.

⁴³⁾ L'identità del prete emerge prima che in S_1 , essendo in S_2 una esigenza conoscitiva di Old Cotter.

⁴⁴⁾ E tuttavia lo si direbbe l'unico destinatario di tutte le battute, il Narratore.

⁴⁵⁾ *Stephen Hero*, p. 171.

⁴⁶⁾ *Ibidem*, p. 222.

⁴⁷⁾ *Ibidem.*, p. 39; «Field-sports (or their equivalent in the world of mentality) are perhaps the most effective cure and the Anglo-Saxon educators favour rather a system of hardy brutality.» In maniera più discorsiva il problema è messo a fuoco anche da Stephen, come si può agevolmente osservare.

⁴⁸⁾ «Rosicrucian», membro di una società segreta, fondata, pare, da un certo Rosenkreutz nel 1484. Gli adepti di questa società godevano fama di maghi e indagatori di scienze occulte. A p. 39 di *Stephen Hero*, Stephen si definisce «fantastic idealist», e a p. 159 di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. Penguin, la voce del prete che indaga sulle possibilità di una vocazione sacerdotale per Stephen, gli suona come «offering him secret knowledge and secret power»: sembra giustificato porre il parallelo, a conferma della temperie mistico-fantastico-magico-sognatrice in cui si muovono il Narratore di S_2 e i due Stephen.

⁴⁹⁾ Forse si attagierebbe al vecchio Cotter l'aggettivo «idea-proof» appioppato da Stephen a un non meglio identificato «big countrified student» in *Stephen Hero*, pp. 39 e 38.

⁵⁰⁾ *Ibidem*, p. 59; v. pure la nota 24, *supra*, citazione da *Eveline*.

⁵¹⁾ In S_1 la formula «they say» è messa in bocca allo zio in riferimento alla probabile pazzia del prete (l. 25) e ad Eliza, riguardo alla possibile responsabilità del fratello nell'incidente del calice rotto (l. 159): nel primo caso significa ambigua non assunzione di responsabilità, tipica del sentito dire; nel secondo, timido accenno di difesa. In S_2 invece, Eliza dice «they say» intendendo sempre difendere il fratello, mentre lo zio lo dice per introdurre l'informazione sul rapporto tra il ragazzo e il prete, pur senza mutare il suo atteggiamento di «irresponsabilità».

⁵²⁾ Si confronti il desiderio di Stephen, in *Stephen Hero*, p. 159: «I wish you would go to confession to me, Emma, said Stephen from his heart. [...] Why would you like that? — To hear your sins. [...] — To hear you murmur them into my ear...»; si noti anche la gioia quasi lubrica di immaginarsi confessore, di Stephen, in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 159 dell'ed. cit.: «He would know the sins. [...] hearing them murmured into his ears in the confessional under the shame of a darkened chapel by the lips of women and of girls»; I corsivi nostri sottolineano la ripresa, addirittura a livello lessicale, dell'esperienza come «pleasant and vicious», ll. 80-81 di S_2 .

⁵³⁾ Per la rievocazione della figura fisica del prete Joyce economizza notevolmente in S_2 , «rendendo» più che «descrivendo»: «He seemed to have almost stupefied himself with heat» (S_1 , ll. 59-60), osservazione autoriale sulla possibile causa del torpore del prete, si oggettiva in S_2 come «this present [il tabacco] would have roused him from his stupefied doze» (ll. 107-108): l'intorpidimento e il dormiveglia del prete sono dati di fatto dai quali il Narratore cercherà di estrarre significato e ragione. Il «rito» del tabacco diventa una faccenda a due soltanto. Gli accenni alla sordità di Nannie e alla incoltura delle sorelle scompaiono per ricomparire «drammaticamente» nella quinta parte di S_2 , ll. 167-168: «as it would have been unseemly to have shouted at her [Nannie], my aunt shook hands with her for all», e nella sesta, ll. 237-246, 272-275, 303-312, negli «sfoghi» dialettali e nelle sgrammaticature di Eliza.

Perde il carattere autoriale di S_1 anche la finzione di preghiera del prete (ll. 74-75), per riemergere sulle labbra di Eliza come sintomo di comportamento strano del fratello (S_2 , ll. 263-264), e come premessa di testimonianza dal di dentro. Vengono eliminati gli accenni ai servizi delle sorelle al paralitico, per essere ripresi nella rievocazione delle cure prestate al suo corpo da vivo e da morto. Sparisce il motivo d'ambiguità costituito dal disprezzo del prete per le donne (S_1 , ll. 80-71), come anche l'«autoelogio» della intelligenza del ragazzino (S_1 , ll. 85-86). Però la non comunicazione tra il prete e le sorelle viene confermata dal ricordo dell'unico discorso della gita ad Irishtown, riportato come «fissazione» da Eliza (S_2 , ll. 269-278), e dal dialetto e poco rispetto che lei ha per la grammatica. Che poi il narratore fosse l'unica persona con cui il prete parlava, è ampiamente mostrato dallo spazio riservato alla «ricomposizione» della sua «figura intellettuale», ai particolari argomenti della sua conversazione.

⁵⁴⁾ MAGALANER, *op. cit.*, pp. 73-74, vede nel motivo «orientale» un elemento strutturale costitutivo di *Dubliners*. Pur non negando la validità di questo punto di vista, ci capita di trovare, e sarà una fortunata coincidenza, la stessa accoppiata aggettivo-sostantivo, ma con ordine invertito, in *Ulysses* (ed. Penguin, p. 80), e con un effetto analogo a quello di S_2 — affine alla sensazione provocata dalla proustiana *Madeleine*, o dall'eliotiano *Shantih*. Si confronti: S_2 , ll. 160-161: «I had been far away, in some land where the customs were strange»; *Ulysses*: «Tell about places you have been, strange customs» (corsivo nostro).

⁵⁵⁾ Lo Irish College di Roma ospitava seminaristi irlandesi che però frequentavano la facoltà teologica gregoriana dei Gesuiti.

⁵⁶⁾ *Stephen Hero*, p. 192.

⁵⁷⁾ S_1 : «the Italian way», ma si tratta della stessa cosa.

⁵⁸⁾ Joyce mostra fin da S_2 di essere affascinato dalla *coerenza* del «Sistema Cattolico». La stessa suggestione è espressa in una conferenza del 1907, «Ireland, Island of Saints and Sages», ora in *The Critical Writings of J.J.*, ed. by E. MASON and R. ELLMANN, N.Y., The Viking Press, 1959, p. 169: «[...] the coherent absurdity that was Catholicism [...] and the incoherent absurdity that is Protestantism». Lo stesso concetto è ripetuto quasi *verbatim* in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 243: «What kind of liberation would that be to forsake an absurdity which is logical and coherent and to embrace one that is illogical and incoherent?».

⁵⁹⁾ E alla descrizione, che potrebbe appunto coinvolgerlo emotivamente, fa subito seguito la sensazione-distrazione del profumo dei fiori della camera ardente.

⁶⁰⁾ ll. 206, 211, 227, 235, 261, 288, 313.

⁶¹⁾ Si nota anche qui una certa laicizzazione del linguaggio rispetto ad S_1 : il «last sacrament» (l. 138) della prima stesura viene esorcizzato nei puntini di sospensione, come la parola morte.

⁶²⁾ Le premure sono sempre, comunque, per il corpo del fratello.

⁶³⁾ Il dialetto vale quindi non tanto come «residuo di tipica marca naturalistica» (PEROSA, *op. cit.*, p. 141, a proposito di S. Crane), quando piuttosto come *device* per rendere più gestita la testimonianza di Eliza — per «travolgere» il lettore e carpirne la fiducia — e per tradire immediatamente indirettamente la intrinseca «povertà» delle conoscenze di lei.

⁶⁴⁾ Corsivo nostro.

⁶⁵⁾ La sua presenza e il suo silenzio si fanno sentire proprio nella aderentissima registrazione del parlato dialettale.

⁶⁶⁾ E si osservi l'ambiguità, al limite della traduzione ingiuriosa, di «his mouth open» (l. 266): il prete «fissato» nel momento dell'attacco, colla bocca aperta, serve a una maggiore resa realistica, certo, ma come dimenticare che la preghiera iniziale del breviario è proprio *Aperi Domine os meum*? Per questo pare azzeccatto lo «smanioso simbolismo» attribuito a *Dubliners* da E. ZOLLA in *Storia del fantastico*, Milano, Bompiani, 1964, p. 230. Un altro esempio di tecnica simbolista è stato visto nel mutamento di data della morte di Padre Flynn dal 2 luglio di S_1 al 1° luglio di S_2 . Quest'ultima data, nel calendario liturgico cattolico, segna la commemorazione del «Preziosissimo Sangue di Nostro Signore». Per una specie di contrappasso, o per una suggestivo-paurosa corrispondenza, il prete, «colpevole» di aver versato il contenuto del calice facendolo cadere, muore proprio in quel giorno: cfr. F.L. WALZL, *A Date in J.'s The Sisters*, in «Texas Studies in Literature and Language», 1962, pp. 183-187, citato da CONNOLLY, *art. cit.*, p. 193.

⁶⁷⁾ Quartiere povero (*slum*) di Dublino: l'introduzione di un « frammento di realtà » in S_2 ,

sembra provvedere un elemento utile ad un parziale e provvisorio giudizio sociologico. Il prete, di estrazione misera, è sradicato in una posizione sociale piccolo borghese, quale spetta al suo ruolo, per cui la gita ad Irishtown sembra acquisire *anche* il significato di un ri-radimento (un altro aspetto del ritorno alle origini).

⁶⁸) Corsivo nostro.

⁶⁹) Corsivo nostro.

⁷⁰) *Stephen Hero*, p. 191.

⁷¹) *Ibidem*, p. 144.

⁷²) *Ibidem*, p. 145.

⁷³) Il parallelismo tra le frasi di Eliza e quelle di Old Cotter è esterno (sette spezzoni lei, otto lui), e interno; cfr. gli aggettivi che ambedue usano: *queer, wrong, peculiar, uncanny*.

⁷⁴) *Stephen Hero*, p. 214.

GOR'KIJ, GOGOL', L'INTELLIGENCIJA *

L'atteggiamento di Maksim Gor'kij verso la letteratura russa fu assai singolare, e tuttora è ben lungi non dico dall'essere distenebrato nel suo nucleo coordinatore e nei suoi impulsi riposti, ma persino dall'essere adeguatamente analizzato nelle sue manifestazioni piú rilevanti. Ai rapporti suoi con Leonid Andreev, ad esempio, solo ultimamente si è posta una vera base di studio con la pubblicazione del loro carteggio inedito nella serie del « Literaturnoe nasledstvo »; e quell'insieme intricato e da ultimo aspro di rapporti ha un significato capitale, che supera le vicende biografiche in senso stretto e, di riverbero, rischiarava l'intera psicologia e ideologia di Gor'kij, la posizione sua letteraria e politica. Sui rapporti tra Gor'kij e Majakovskij, per fare un altro esempio essenziale, da pochi anni è entrata in crisi la mitologia — meglio sarebbe dire la mitomania — che li affiancava fraternamente come padri fondatori del « realismo socialista », e al proposito, sulla base delle prime analisi delle reali divergenze tra i loro comportamenti nella letteratura e nella storia, di recente si sono accese discussioni e polemiche. Che dire poi delle idee letterarie che Gor'kij dispiegò e affermò nel periodo culminante della sua carriera se non di scrittore, certo di letterato, quando nell'ultimo lustro di vita ebbe in sorte l'autorità di dirigere, come nessun altro scrittore russo avrebbe mai potuto e forse voluto fare, il movimento globale della letteratura del suo paese, sia pure sotto lo scettro di un potere direttivo infinitamente piú grande? Il discorso di Gor'kij al Primo congresso degli scrittori sovietici (1934) da poco è stato messo sul tavolo anatomico e il bisturi della critica ha appena cominciato a sezionarlo. Eppure lì le idee gor'kiane sulla letteratura russa si dilatano enfaticamente ad abbracciare il passato, il presente e il futuro di tutto il divenire letterario mondiale.

Piú fortuna ha avuto, presso gli storici letterari, l'idea che Gor'kij ebbe di Dostoevskij e la lotta acre che, in appositi scritti e nell'opera narrativa e drammatica, Gor'kij condusse tenacemente contro il Dostoevskij partorito dalla sua interpretazione: non vi è infatti opera monografica su Gor'kij che

* Pubblichiamo il testo, opportunamente rielaborato, della prima di due lezioni tenute, in lingua russa, nel novembre 1971 presso l'Università di Zagreb. Il testo della seconda lezione, rielaborato e ampliato, è in corso di pubblicazione nella « Rivista storica italiana ».

possa ormai ignorare il problema. Dostoevskij, tuttavia, non fu il solo grande classico della letteratura russa che si fece, per Gor'kij, un idolo polemico. Gogol' fu un'altra forza malefica che egli cercò di esorcizzare; e questo è meno noto e meno indagato. È meno noto e meno indagato perché appena sfiorata dalla critica è rimasta finora l'opera capitale in cui Gor'kij svolse liberamente la propria concezione della letteratura russa: il ciclo di lezioni che egli tenne nel 1909 a Capri, a una scuola di partito organizzata da un'ala dissidente, e poco dopo autonoma, del partito bolscevico, quella — di sinistra — capeggiata da A. Bogdanov, che, tra l'altro, fu il maggior teorico della cultura e letteratura «proletaria». Il materiale preparatorio di queste lezioni fu pubblicato, per la prima e sola volta, nel 1939 in un volume ormai raro.¹⁾ In questo scritto l'atteggiamento di Gor'kij verso Gogol' si delinea compiutamente.

Per intendere la polemica antigogoliana di Gor'kij e la prospettiva in cui la vedremo e che alla sua vera natura si confà, si deve porre mente al fatto che, contrariamente al titolo con cui gli appunti delle lezioni capresi sono stati editi, l'assunto di Gor'kij era diverso e più vasto di quello di tentare una « storia della letteratura russa », ed è l'autore stesso a precisarlo là dove dichiara che il suo tema è « la letteratura russa in connessione con la storia dell'intelligencija russa », ²⁾ o ancora che suo tema è « la letteratura russa e l'intelligencija russa nei loro rapporti col popolo ». ³⁾ In questo senso Gor'kij toccava un problema che non era nuovo ed era sentito in modo particolare dalla cultura russa del primo novecento, nel cui seno sorsero storie dell'intelligencija o del « pensiero sociale » russo costruite essenzialmente su materiale letterario, come quelle di Ovsjaniko-Kulikovskij e di Ivanov-Razumnik, o « filosofie della letteratura russa », come quella di Andreevič (Solov'ëv). In quest'ambito storiografico le lezioni capresi di Gor'kij acquistano il loro specifico rilievo. E in un ambito più vasto, che è quello, al primo sovrapposto, di tutta la varia riflessione che l'intelligencija russa in quello stesso torno di tempo esercita sulla propria natura e sul proprio passato in funzione delle diverse analisi delle potenzialità immanenti al presente e delle diverse prospettive volute e previste per l'avvenire.

Di un'opera così complessa a noi ora interessa la parte dedicata a Gogol', parte essenziale, naturalmente, che noi considereremo da due punti di vista complementari: quello della lotta che intorno al « principio gogoliano » si svolse sempre nella letteratura russa, e alla cui luce la valutazione gor'kiana determina i propri significati, e quello della polemica sull'intelligencija che, al tempo delle lezioni capresi, era vivacemente in atto nella cultura russa e al cui interno l'antigogolismo gor'kiano diventa non già plausibile, ma certo intelligibile.

Gor'kij vuole togliere a Gogol' quel titolo di « fondatore del realismo nella letteratura russa » di cui lo aveva fregiato Belinskij e che la successiva critica democratica e rivoluzionaria, Černyševskij in testa, gli aveva con-

fermato e ribadito. Naturalmente, come in ogni discussione sul «realismo», è il concetto stesso che va definito prima di farlo diventare predicato di un determinato scrittore o di una determinata scuola. Senza impelagarci nell'oceano delle contrastanti determinazioni del «realismo» e delle polemiche ampie cui esse hanno dato luogo, ci atterremo, come criterio immanente, alla nozione che, nelle lezioni, ne esplica lo stesso Gor'kij: «Che cos'è il realismo? In breve: una raffigurazione oggettiva della realtà, una raffigurazione che dal caos degli eventi quotidiani, delle relazioni e dei caratteri umani afferri ciò che è più universalmente significativo e che più spesso si ripete, che connetta insieme gli aspetti e i fatti che più spesso s'incontrano negli eventi e nei caratteri e con essi crei quadri di vita e tipi di uomini». ⁴⁾ Poiché in questa sede non siamo interessati a vedere se questa definizione tenga sul piano teorico, ci limiteremo ad accertarne i corollari. Se lo scrittore «realista» tende a sintetizzare in un tutto ciò che è intrinseco e «tipico» agli uomini dell'epoca sua, ne deriva che l'elemento «soggettivo» costituisce una deviazione illegittima rispetto alla norma «oggettiva». E infatti dice Gor'kij: «il soggettivo è il materiale prediletto dell'individualista romantico, ed ecco perché ciò che egli raffigura, pur essendo spesso molto interessante per le forme, quasi sempre è insignificante per la sostanza, per il contenuto». ⁵⁾ Ancora una volta trascuriamo di apprezzare teoricamente il rapporto forma-contenuto qui abbozzato da Gor'kij, e veniamo all'illazione concreta che si genera dalla sua domanda: «Risponde Gogol' a queste esigenze del realismo?». ⁶⁾ Il responso è che Gogol' non risponde.

Non risponde a quelle esigenze, secondo Gor'kij, non soltanto il Gogol' «romantico» di *Taras Bul'ba*, ma lo stesso Gogol' del *Revisore* (*Revizor*) e delle *Anime morte* (*Mërtvyje duši*), battezzato «realista» dal padre dell'intelligencija democratica russa Vissarion Belinskij. Certo, anche Gor'kij riconosce che il Gogol' di queste due opere si differenzia dal Gogol' chiaramente «romantico», «ma sia nel *Revisore* sia nelle *Anime morte* c'è qualcosa del Gogol' romantico, che [...] male teneva conto della realtà e osservava con insufficiente oggettività la vita». ⁷⁾ Ciò non annulla, concede Gor'kij, «l'enorme significato del *Revisore* per il suo tempo, né il significato che ha per noi come documento storico ed esempio di tecnica letteraria». ⁸⁾ Ristretto così — e di molto — il valore della commedia gogoliana, Gor'kij afferma che le stesse *Anime morte* soffrono del «medesimo difetto di oggettivismo proprio in generale a tutti i romantici», ⁹⁾ e in quel romanzo Gogol', invece di rivolgere la sua attenzione alle migliori famiglie nobili del suo tempo, presenta artatamente un'accolta di «mostri». ¹⁰⁾ La stessa personalità di Gogol' sembra spiegare il carattere sempre — anche se in vario grado — soggettivo dell'opera sua: egli, infatti, fu «uomo fisicamente cagionevole, spiritualmente instabile, morbosamente capriccioso, ambizioso, egoista all'estremo verso gli altri e, nonostante tutto ciò, uomo di un'intelligenza forte, tenace, con una predominante indole pratica». ¹¹⁾ Questa caratteristi-

ca « vale per gli individualisti romantici di tutti i paesi e di tutte le epoche, i quali tutti dalle cime delle loro mistiche verità riguardano la vita e gli uomini con freddezza e indifferenza ». ¹²⁾

Nella nuova gerarchia storica e assiologica che Gor'kij introduce nella letteratura russa questa valutazione si riflette in due modi: prima di tutto la palma della fondazione del « realismo » in Russia viene assegnata a Puškin; ¹³⁾ in secondo luogo, Gogol' viene detronizzato anche come satirico in quanto « anche la satira deve essere oggettiva e il satirico non deve chiudere gli occhi sulle scintille che sfavillano nelle tenebre, poiché ogni scintilla è atta a generare un luminoso fuoco », ¹⁴⁾ e la qualifica di satirico impeccabile, cioè scevro di mende « soggettive », è attribuita da Gor'kij a Saltykov-Ščedrin. ¹⁵⁾ A questo giudizio su Gogol' Gor'kij rimase sempre fedele, anzi da ultimo lo inasprì come dimostra ciò che egli scrisse a proposito di un libro sovietico su Gogol'. Gor'kij loda l'autore che cerca di « correggere l'errore di Černyševskij e di togliere a Gogol', il grado di fondatore della tendenza realistica della letteratura nostra », e conclude affermando che « ... la satira fantastica di Gogol' è l'opera di penna' di un uomo ignaro delle vite del suo tempo, il che va spiegato con l'ostilità che egli provava per la vita e con la paura fisiologica che ne aveva ». ¹⁶⁾

L'insieme di queste enunciazioni di Gor'kij è l'espressione di alcune realtà essenziali della sua concezione generale, realtà che si presentano con un diverso grado di perspicuità. È evidente che pronunciarsi in modo così perentorio su Gogol' poteva soltanto chi del « realismo » aveva una nozione non solo normativa e legalistica, ma anche angusta e meccanica, come appare dall'aspirazione a un « realismo » ideale da cui sia espunta ogni traccia « soggettiva ». Ma evidente non è soltanto l'inadeguata soluzione del rapporto soggetto-oggetto nell'opera letteraria: evidente è anche l'imperioso atteggiamento volitivo, che Gorkij poi sempre mantenne e anzi accentuò, nei confronti della letteratura russa, materiale da epurare e rimaneggiare assai più che terreno da studiare e coltivare. A un grado meno intenso di perspicuità stanno altri due fatti, che possono manifestarsi solo a chi abbia penetrato la logica interna della fortunosa fortuna critica di Gogol' in Russia: risulta infatti chiaro che, da una parte, Gor'kij rimane influenzato e condizionato dal giudizio che di Gogol' si cominciò a dare nell'ambito della cultura simbolistica e spiritualistica russa del primo Novecento, giudizio che, capovolgendo l'interpretazione belinskiana e černyševskiana di un Gogol' « realista » sociale, affermava invece il carattere mistico e fantastico della sua creazione. D'altra parte, la stessa contrapposizione gor'kiana tra Puškin e Gogol' ricorda l'interpretazione che di Gogol' (e di Puškin) diede, nell'Ottocento, la critica conservatrice e moderata e, in particolare, la posizione critica di Družinin. Infine, a un grado ancora meno intenso di perspicuità, finora non raggiunto neppure dagli specialisti, sta il fatto del rapporto che lega l'antigogolismo di Gor'kij a quello che è uno degli strati più essenziali e

permanenti del suo nucleo ispirativo: l'avversione per l'intelligencija, avversione che proprio nelle lezioni capresi trova la propria motivazione piú illuminante e che spiega, tra l'altro, anche le scelte positive gor'kiane, ad esempio quella di Ščedrin contro Gogol'. Poiché non è nostra intenzione trattare qui il problema generale del «realismo» in Gor'kij, in questa prima lezione toccheremo il secondo ordine di problemi (il Gogol' gor'kiano nei suoi rapporti con gli altri Gogol' russi), mentre considereremo nella seconda il problema complesso dell'atteggiamento di Gor'kij verso l'intelligencija così come si pone nelle lezioni capresi e alla luce del generale problema dell'intelligencija nella cultura russa di quegli anni.

Abbiamo detto che la valutazione gor'kiana di Gogol' scombuscola lo schieramento tradizionale dei sostenitori e degli avversari ottocenteschi del «realismo» di questo scrittore, appartenendo i primi al campo «progressista» e i secondi a quello «reazionario», e ricalca lo schema interpretativo simbolistico-idealistico novecentesco, che vede un Gogol' romantico e mistico, antirealista per eccellenza, e ciò ascrive a merito dell'autore delle *Anime, morte*, mentre, naturalmente, per Gor'kij, quelle stesse qualifiche sono ragione probante di demerito. Potrebbe sembrare che ci si trovi di fronte a un caso, sia pure estremo e complicato, di quell'apparentemente caotico sviluppo di giudizi critici che avvolge contraddittoriamente un autore, e di cui non mancano gli esempi nella letteratura russa come nella storia di altre letterature. E il compito del critico sembrerebbe semplicemente quello di sbrogliare la matassa, trovando il bandolo logico della ragione storica che sottosta a giudizi così paradossalmente intricati e ribaltati. Se non che il problema dell'opera gogoliana è, all'interno della letteratura russa, qualcosa di piú di quello di una catalogazione e sistemazione di sentenze su uno scrittore, e non ci si può quindi limitare a una semplice storia (e sociologia) della critica. Il fatto è che Gogol', e non meno Puškin, al di là dell'infinita complessità dell'opera loro, nel regno delle lettere russe hanno avuto un'esistenza simbolica e hanno agito come due principi in una certa misura contranitenti anche nella sfera piú ampia delle idee. Così li sentiva lo stesso Gor'kij. A un caso intricato di «storia della critica» si sovrappone un ancor piú intricato caso di «filosofia della storia della letteratura», con un insieme di scottanti implicazioni di «politica letteraria».

Parlare di Gogol' per i letterati e gli ideologi russi dei decenni centrali dell'Ottocento significava parlare della natura e del destino di tutta la letteratura e la società russa moderna. Negli anni sessanta la polemica intorno a Gogol' e la contrapposizione tra «principio gogoliano» e «principio puškiniano» toccarono il loro culmine. Campione dell'antigogolismo — che, per altro, era assai moderato rispetto a quello virulento di Gor'kij — fu allora il critico liberale A.V. Družinin in lotta aperta contro le forze democratico-rivoluzionarie che, capitanate da Černyševkij, della tendenza gogoliana, così com'era stata interpretata da Belinskij (ma con una non inessenziale varian-

te, come vedremo), facevano il proprio vessillo. Di questa lotta ideologico-letteraria complessa noi, naturalmente, non ci occuperemo a fondo. Basterà dire che, per Družinin, il primato di Puškin era indiscutibile e « mai la musa di Gogol' potè e osò sollevarsi all'altezza universale alla quale in ogni momento aveva libero accesso Puškin ». ¹⁷⁾ La riflessione družiniana su Puškin e Gogol' non aveva un esangue valore accademico, ma si nutriva di un'attuale programmaticità letteraria: « Qualunque cosa dicano gli ardenti ammiratori di Gogol' (e neppure noi ci noveriamo tra i suoi freddi lettori), tutta una letteratura non può vivere delle sole *Anime morte*. Abbiamo bisogno di poesia [...] Diremo il nostro pensiero senza ambagi: la nostra letteratura corrente è estenuata e svisgorita dalla propria tendenza satirica ». ¹⁸⁾ E concludeva: « Contro questa tendenza satirica, alla quale ci ha portato la smodata imitazione di Gogol', la poesia di Puškin può essere l'arma migliore ». ¹⁹⁾ Passando da Gogol' a Puškin passiamo da una « illuminazione artificiale » alla « semplice luce diurna », che è meglio di « ogni splendida illuminazione artificiale, per quanto anche questa, a suo tempo, abbia una sua piacevolezza ». ²⁰⁾ Secondo Družinin, la musa puškiniana non era guidata dall'« ottimismo », dalla « tendenza alle tinte rosee »: anch'essa « sapeva ridere attraverso le lacrime sui vizi umani », ma Puškin superava tutti i suoi successori con la « forza dell'anima », e non solo con la poesia, poiché « credeva in se stesso e nell'umana ragione ». ²¹⁾

Černyševskij, in sostanza condivide l'interpretazione che Družinin dà dell'opera puškiniana, opera serena, equilibrata e « oggettiva », tutta rischiarata dall'imperturbabile luce della ragione, ma proprio per questo, pur rendendole merito dal punto di vista storico e artistico, la considera — all'opposto di Družinin — limitata e inattuale, e le contrappone la tendenza « soggettiva », satirica e critica, il cui capostipite era appunto Gogol', inteso secondo i canoni « realistici » di Belinskij. Ma pur ribadendo che la « tendenza gogoliana » « nella nostra letteratura resta tuttora la sola forte e feconda » ²²⁾ e pur difendendo il retaggio critico belinskiano dall'esegesi storicizzante e riduttiva che ne tentava un Družinin, Černyševskij sente i limiti politici della satira gogoliana, che esprime il suo sdegno per le mostruosità della vita sociale, ma non sa riportare quei fatti mostruosi alla loro fonte reale, nè sa vedere il nesso di rapporti reciproci che vincola in un sol organismo storico negativo tutti i fenomeni denunciati. D'altra parte Černyševskij, che — a differenza di Belinskij — guarda Gogol' da una certa distanza storica, è libero dal violento spirito polemico che aveva colto il « Vissarion furioso » dopo la crisi etico-religiosa di Gogol', crisi che si era compendiata, ormai come programma edificante, nei *Passi scelti dalla corrispondenza con gli amici (Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami)*. Černyševskij riesce a vedere e a capire la tragedia morale di Gogol', e nel suo ultimo tormentoso periodo di vita e di attività non individua piú un odioso rinnegamento del glorioso passato « realistico », ma scorge il punto culmi-

nante di una vera e propria ascesi etica e estetica che, nella realtà sociale del tempo, doveva da ultimo assumere, in Gogol', le forme distruttive di una negazione di sè e della propria creazione.

La polemica tra Družinin e Černyševskij, centrale nella storia della letteratura e dell'intelligencija russa, ci permette di vedere l'antigogolismo di Gor'kij in una prima dimensione prospettica, che conferisce a quell'atteggiamento dell'autore della *Madre (Mat')* una nota paradossale, ma non illogica. Non è infatti paradossale l'assonanza tra il « bolscevico » Gor'kij e il liberale Družinin? Certo, se ci limitassimo a questo ravvicinamento, si cadrebbe nel banale e nel superficiale. Da vedere è l'insieme delle motivazioni specifiche che portano Gor'kij, su un punto essenziale come è la valutazione dell'opera gogoliana, piú vicino alle tesi di un Družinin che a quelle di Černyševskij. Queste motivazioni meglio le vedremo nella seconda lezione, quando considereremo l'atteggiamento critico di Gor'kij verso l'intelligencija rivoluzionaria e democratica e, in particolare, verso Černyševskij. Continuiamo ora ad arricchire di dimensioni storico-prospettiche la tesi gor'kiana.

Dell'originaria polemica che intorno a Gogol' vivente e operante vide schierarsi da una parte Belinskij e dall'altra il variegato gruppo dei letterati conservatori e reazionari da Polevoj a Greč non ci occuperemo. Dovremmo ascoltare un coro di addebiti rivolti a Gogol' per aver spacciato per reale, nelle *Anime morte*, una Russia inesistente, buia e orrenda, dove la natura stessa è triste e spenta e ad abitarla sembra sia soltanto una folla di mostri. Contro queste requisitorie — formalmente non troppo lontane da quelle che settant'anni piú tardi ripeterà Gor'kij — si leva la voce ferma di Belinskij, per il quale, invece, il « talento » di Gogol' non è solo quello di « mostrare con chiarezza tutta la trivialità (*pošlost'*) della vita, ma ancor piú è il talento di mostrare i fenomeni della vita in tutta la pienezza della loro realtà e della loro verità ». ²³⁾ Per allargare l'orizzonte della nostra ricerca converrà piuttosto soffermarci su un altro episodio della polemica svoltosi negli anni quaranta intorno alle *Anime morte*, episodio cui diede vita lo scritto dello slavofilo Konstantin Aksakov *Alcune parole sul poema di Gogol': « Le avventure di Čičikov »* ovvero « *Le anime morte* » (*Neskol'ko slov o poeme Gogolja: « Pochoždenija Čičikova »* ili « *Mėrtvye duši* »). ²⁴⁾

Gli slavofili, e un fautore della cosiddetta « nazionalità ufficiale » (*official'naja narodnost'*) come Ševyrėv, nella polemica su Gogol' avevano scelto una « terza via », che li differenziava dalle accuse mosse all'autore delle *Anime morte* dai letterati piú reazionari e li distingueva per il loro sforzo di « positivizzare » la tendenza critica gogoliana, sottomettendola alla loro ideologia e sottraendola quindi all'interpretazione democratico-sociale di un Belinskij. A questi, naturalmente, non sfuggì il senso di quell'intervento e, con la sua foga di sempre, si gettò nella polemica. Il problema che Aksakov poneva nel suo opuscolo non era di poco momento e, per quanto insoddisfacente fosse la sostanza del suo argomentare, non giustificava quella « risata

generale» con cui fu accolto da ogni parte, al suo apparire.²⁵⁾ Detto in breve, Aksakov, a proposito delle *Anime morte*, poneva il problema del rapporto tra epos e romanzo, e asseriva che mentre nell'Europa occidentale l'antico epos, decaduto dalla sua prisca grandezza, si era immeschinito a contatto della prosaica vita del mondo moderno ed era tralignato in romanzo, in Russia — in quella Russia che, per gli slavofili, non era un paese tra gli altri, ma incarnava una possibilità di sviluppo storico diverso da quello degli altri paesi — l'antica struttura epica era rinata col «poema» (come l'autore aveva chiamato le *Anime morte*) di Gogol'. Oltre a una serie di considerazioni che non staremo ad esporre (lo sguardo epico che tutto abbraccia, il mondo sentito come incorrotta totalità, ecc.), Aksakov confortava la sua tesi con quello che le *Anime morte* promettevano di essere nelle parti a venire.

Belinskij a questo scritto di Aksakov reagì con un articolo e poi con un altro alla risposta aksakoviana. Degli articoli di Belinskij metteremo in rilievo due punti soltanto. Il critico insiste sul momento di «negatività» intrinseco al «poema» gogoliano e estraneo, invece, alla visione epica: «Nel senso del *poema* le *Anime morte* sono diametralmente opposte all'*Iliade*. Nell'*Iliade* la vita è portata all'apoteosi: nelle *Anime morte* essa si decompone e si nega; il pathos dell'*Iliade* è un beato inebriamento che scaturisce dalla contemplazione di uno spettacolo mirabilmente divino: il pathos delle *Anime morte* è lo humour che contempla la vita *attraverso il riso visibile al mondo e le lacrime ad esso invisibili e ignote*». ²⁶⁾ Se per questi motivi le *Anime morte* non sono commensurabili con l'*Iliade* — comunque, meglio suonerebbe il ragguaglio con l'*Odissea*: le *Anime morte* come «viaggio», ma attraverso un morto paese di morti —, un'altra ragione di un diverso ordine s'aggiunge: secondo Belinskij, l'*Iliade* ha un significato universale, mentre l'opera di Gogol' ne ha uno esclusivamente russo e «per tutti gli altri paesi il loro significato è incomprendibile e morto». ²⁷⁾ Questo giudizio limitativo può parere strano, poiché a pronunciarlo è l'«occidentalistico» alfiere della tendenza «gogoliana» nella letteratura russa, dalla quale nacque quella «scuola naturale» (*natural'naja škola*) che Belinskij appunto patrocinò. La spiegazione sta nel modo in cui Belinskij intendeva, da un lato, la natura di un grande poeta e, dall'altro, il carattere della civiltà russa. «Due aspetti — dice Belinskij — costituiscono un grande poeta: il talento naturale e lo spirito, ovvero il contenuto. Ed è il contenuto che deve essere il criterio per confrontare un poeta con un altro. Soltanto il contenuto rende un poeta universale: punto supremo, zenit della gloria poetica». ²⁸⁾ Per cui «un poeta universale non può non essere grande; ma un grande poeta può anche non essere poeta universale». ²⁹⁾ Proprio per questo Gogol', pur essendo «grande poeta», non può essere «universale»: perché di «universalità» manca ancora la civiltà in cui esso si è formato, e «nessuno può essere superiore al proprio secolo e paese; nessun poeta assimilerà un contenuto non preparato e non elaborato dalla storia». ³⁰⁾ Per approfondire queste

idee di Belinskij dovremmo spingerci verso le fondamenta hegeliane della sua estetica e verso la sua sostanzialmente hegeliana filosofia della storia. Qui, tuttavia, ci basterà aggiungere, a conclusione, il corollario che Belinskij enuncia: «... in Gogol' noi vediamo un significato piú importante che non in Puškin: poiché Gogol' è piú poeta sociale, quindi piú poeta nello spirito del tempo; inoltre egli si perde meno nella varietà degli oggetti da esso creati e fa sentire di piú la presenza del proprio spirito soggettivo, che deve essere il sole che illumina le creazioni di un poeta del nostro tempo». ³¹⁾ E siamo cosí arrivati al punto di partenza di quella distinzione e gerarchia tra « principio puškiniano » e « principio gogoliano » che, variamente accentuate e lumeggiate, arrivano dopo un lungo iter fino alle lezioni capresi di Gor'kij, assumendovi un rapporto assiologico opposto a quello instaurato da Belinskij. ³²⁾

Prima di riprendere il nostro cammino e di internarci ulteriormente nella logica della distinzione tra i due « principi », torniamo per un momento a Konstantin Aksakov. Era davvero cosí assurdo l'accostamento tra Omero e Gogol'? Certo aveva ragione Belinskij quando, rispondendo alla replica di Aksakov, osservava, hegelianamente, che « l'epos del mondo moderno si è manifestato soprattutto nel *romanzo*, la cui differenza fondamentale rispetto all'epos della Grecia antica, oltre agli elementi cristiani e d'altro tipo del mondo moderno, è costituita anche dalla *prosa della vita*, che è entrata nel suo contenuto ed è estranea all'epos greco. E quindi il romanzo non è affatto una deformazione dell'epos antico, ma è l'epos del mondo moderno, che storicamente è nato e si è sviluppato dalla vita stessa e si è fatto suo specchio, come l'*Illiade* e l'*Odissea* erano lo specchio della vita antica ». ³³⁾ Quindi, conclude con ferreo storicismo Belinskij, « credere che nel nostro tempo sia possibile l'epos antico è assurdo come credere che nel nostro tempo l'umanità possa di nuovo diventare da adulta bambina ». ³⁴⁾ Lo storicismo di Belinskij, tuttavia, arrivava a un'interpretazione riduttiva dell'opera gogoliana, che tanto esaltava (ma che considerava significativa soltanto per i russi e il cui significato interpretava in chiave esclusivamente sociale), per un difetto di storicismo, cioè perché non considerava la specificità dello sviluppo storico russo, specificità che impresse una sua impronta anche sulla poetica dei generi letterari russi, intesi non nella loro astrattezza formale, ma come concrete forme e strutture di coscienza aperte alla realtà, e di cui invece cercò di tener conto — sia pure con una notevole quantità di candore critico-teorico — un Aksakov. Il « mistero » critico delle *Anime morte* non si decifra, se si prescinde dall'autentica vocazione e volontà epica di Gogol', dal suo progetto di una *Divina commedia* russa condannato ad attuarsi solo nella parte « infernale », senza un esodo redimente verso purgatorio e paradiso. Quella tragedia di Gogol', che Černyševskij aveva solo intraveduta, sta — se portata fuori del piano biografico e radicata nella struttura dell'opera — nell'aspirazione a un'oggettività epica che si cangia in soggettività satirica, sopravvivendo — ca-

povolta — in una vena lirica di rimpianto-aspettazione per un mondo epico perduto, ma ancora prossimo e sentito. Questa metamorfosi, storicamente necessaria e — per Gogol' — tragicamente dolorosa, dell'originario impulso epico rende la « soggettività » satirica gogoliana universalmente significativa e, piú che sociale, etico-religiosa. Di questa sofferta complessità storico-strutturale dell'opera di Gogol' nella requisitoria gor'kiana non si trova traccia.

Chi con penetrazione ha reso lo stacco tra interpretazione ottocentesca e interpretazione novecentesca di Gogol' è stato Vasilij Rozanov, che, come vedremo, all'interpretazione nuova, pur cresciuta sull'antica, aveva dato un contributo sottile. Scrisse Rozanov in occasione delle « giornate gogoliane » che, nel 1909, celebrarono il centenario dello scrittore: « Forse questa interpretazione ³⁵⁾ è angusta, forse, anzi certamente è falsa. Non è questo il punto. Le nostre illusioni creano la vita non meno dei fatti autentici. Non importa se nel proprio *soggetto* Gogol' non era né un realista né un naturalista: a 'operare' è stato non ciò che egli era nel 'soggetto', ma ciò che *sembrava* essere nell'«oggetto», che sembrava agli *spettatori*, ai contemporanei, ai lettori. La vita e la storia sono state fatte — e un'enorme vita è stata fatta — proprio *dalla sua interpretazione come naturalista e realista*, proprio dal fatto che sia il *Revisore* sia le *Anime morte* sono state considerate da tutti (sia pure erroneamente) come una *copia* della realtà, quasi sotto quelle opere ci fosse scritto 'per copia conforme' ». ³⁶⁾ Se Rozanov respinge come « puerile assurda, non intelligente » questa interpretazione, egli le riconosce il merito di aver svolto la funzione di un'enorme forza d'urto, di aver fornito alla « forza demolitrice russa » il « punto d'appoggio » necessario per rovesciare la realtà sociale retriva con la leva d'Archimede dell'azione. ³⁷⁾ Gogol' « mostrò tutta la Russia in-gloriosa: un non essere. La mostrò con una forza e una chiarezza così incredibili che gli spettatori furono accecati e per un attimo cessarono di vedere la realtà, cessarono di *sapere* alcunché, cessarono di capire che, sicuramente, non c'è nulla di simile alle *Anime morte* nella vita viva e nella *pienezza* della vita viva... Un solo ululato lamentoso e afflitto attraversò tutto il paese: 'Non c'è *nulla!*'... '*Il vuoto!*'... 'Questo *mondo* è vuoto!'... E si ebbe un'esplosione di tale attività, di tale slancio quale un decennio prima non ci si poteva aspettare nella Russia piuttosto epica e tranquilla... ». ³⁸⁾

Possiamo concordare con la riflessione di Rozanov che tanto grande sia il potere delle « illusioni »? Se le « illusioni », come riconosce Rozanov, « creano la vita non meno dei fatti piú autentici », dobbiamo, tuttavia, di volta in volta determinare le ragioni storiche delle singole « illusioni » e non limitarci a denunciarle in base a un astratto razionalismo. Tanto piú quando si tratta di « illusioni » nate e circolate esclusivamente nell'ambito di *élites* intellettuali, come fu il caso della fama « realistica » di Gogol'. E qui arriviamo a un grave problema squisitamente teorico di « sociologia della conoscenza letteraria », problema che riguarda il rapporto dinamico tra opera

letteraria e mondo sociale, nonché il rapporto non meno dinamico che si stabilisce tra i termini di questo primo rapporto e le « letture » dell'opera letteraria. Problema di cui il « caso » Gogol' offre un'illustrazione quanto mai affascinante per la sua complessità, ma che qui non possiamo certo trattare nei suoi termini generali.

Torniamo a Rozanov che, non potendoci perdere in una rassegna critica generale, assumeremo a « modello » di quell'interpretazione novecentesca³⁹⁾ di Gogol' che, s'è detto, condizionò la valutazione gor'kiana. La scelta di Rozanov è giustificata dal fatto che il suo scritto critico ripropone la ben nota dicotomia Puškin-Gogol' e, legato com'è ancora all'interpretazione ottocentesca, fa da anello tra la vecchia critica antigogoliana e il punto di vista gor'kiano.⁴⁰⁾ « Puškin molteplice e onnilaterale è l'antitesi di Gogol', che si muove soltanto in due direzioni: di una lirica tesa e indeterminata, che va verso l'alto, e di un'ironia rivolta a tutto, che giace in basso ». ⁴¹⁾ Puškin viene sentito tutto nei termini di un realismo vitalistico che non conosce scissioni tragiche tra coscienza e mondo, e la sua poesia è dichiarata « l'ideale dello sviluppo sano, normale » in quanto « *non ostacola* la vita, e questo anche perché in essa manca una fantasia morbosa che spesso crea un secondo mondo sopra quello reale e a questo mondo si sforza di adattare il primo ». ⁴²⁾ Puškin, afferma Rozanov anticipando chiaramente Gor'kij, « è il vero fondatore della *scuola naturale* », cioè del « realismo » letterario russo, « sempre fedele alla natura dell'uomo, e fedele anche al suo destino ». ⁴³⁾ Tutt'altro è l'universo gogoliano: un morto universo popolato di cadaveri. Non vi sono « persone vive », ma « minuscole figurine di cera », che « con tanta abilità fanno le loro smorfie da lasciarci a lungo col sospetto che si muovano ». ⁴⁴⁾ Ma in realtà sono immobili. Da questa « assenza di vita » propria al mondo gogoliano deriva la sua « assenza di senso », ⁴⁵⁾ e un'opera come il *Neuskij prospekt* presenta « un incremento sorprendente del realismo piú morboso ». ⁴⁶⁾ Rozanov rifiuta questo mondo statico e assurdo di « bambocci pietosi e ridicoli », ⁴⁷⁾ costruito « non tanto dalla sua (di Gogol'. V.S.) ironia, dalla sua mancanza di fiducia e stima per l'uomo, quanto da tutta la struttura del suo genio, che è diventata la struttura della nostra anima e della nostra storia ». ⁴⁸⁾ Rozanov invita quindi la società russa a rifiutare quel mondo e con esso il suo autore, chiudendo tutto un capitolo penoso della sua storia, poiché la fantasia gogoliana « ha *depravato* le nostre anime e ha lacerato la vita »: « possibile che non dobbiamo averne coscienza, possibile che siamo ormai tanto corrotti che cominciamo ad amare la vita viva meno di... un gioco d'ombre sopra uno specchio? ». ⁴⁹⁾ Lo stesso senso di salvezza sociale animava, in un sistema ideologico diverso, l'anatema che Gor'kij, nel 1909 alla scuola di partito di Capri, lanciava al « soggettivismo » gogoliano, quando, rivolto ai « mendicanti » del misticismo, gridava che si tenessero pure Gogol' perché — ad eccezione del *Revisore* e delle *Anime morte*, da Gor'kij

accettate con radicali riserve — tutto ciò che egli aveva creato era « finto, malato, marcio! ». ⁵⁰⁾

Gogol', che Belinskij considerava « interessante » solo per i russi tanto da domandarsi che cosa sarebbe rimasto di una qualsiasi sua opera « se fosse (stata) tradotta in lingua francese, tedesca o inglese », ⁵¹⁾ nel Novecento vedeva riconosciuta la propria universalità, e non soltanto perché la sua opera usciva dai confini nazionali e, tradotta, si affermava sicuramente anche fuori del proprio ambito linguistico, ma soprattutto perché quell'universalità acquistava un significato metafisico negativo, e come tale era sentita da chi vi ravvisava una forza demonica anti-vitale e la oppugnava in nome di un ideale « positivo », quale che poi fosse il contenuto programmatico di tale « positività », oppure da chi in essa vedeva un'insuperabile visione tragico-grottesca della condizione dell'uomo nel devitalizzato mondo moderno e come tale la sentiva consona. Caduta la servitù della gleba nella Russia arretrata, contro la quale Gogol' avrebbe indirizzato i suoi strali, il terribile mondo fantastico delle « anime morte » e del « revisore » non perdeva la sua forza di realtà e se mai sempre meno reale, sempre più frutto di un ideale vagheggiamento, diventava il « sano » mondo puškiano. Di un'universalità sociale della visione gogoliana delle cose ebbe il sospetto lo stesso Belinskij in un passo dove parla dei « Čičikov, ma con un'altra veste: in Francia e in Inghilterra essi non incettano anime morte, ma prezzolano le anime vive nelle libere elezioni parlamentari! La differenza sta tutta nell'incivilimento, e non nella sostanza ». ⁵²⁾ Più in là di questa metafora allusiva Belinskij, iniziatore dell'interpretazione « nazionale » e « realistica » di Gogol', non va. Se Belinskij intravedeva i Čičikov delle democrazie borghesi, che dire oggi dei Čičikov della Russia post-rivoluzionaria? Se mai una nuova dimensione di grottesco storico si è aggiunta all'antica.

Lo humour, che, per Belinskij, costituiva il pathos dell'opera gogoliana e che, secondo la sua definizione, « non vuole dimostrare o confutare l'oggetto, ma lo distrugge caratterizzandolo in modo troppo veritiero », ⁵³⁾ veniva mostrando il suo volto di gaia e triste belva nichilistica che non si appagava di azzannare una situazione sociale determinata, ma divorava le basi stesse della condizione umana, « caratterizzandola in modo troppo veritiero ». ⁵⁴⁾ Lo stesso Gogol' se non si capì, certamente si sentì in questo modo, sentì la forza negativa del suo mondo e ad essa cercò di porre riparo col programma « positivo » dei *Passi scelti*, fragile arginamento alla negatività infinita della sua visione etico-poetica e utopico disegno per passare da un mondo di anime morte a un altro di anime sane. Questa stessa operazione fu ritentata poi da chi non si illudeva di poter tenere al guinzaglio il mostro dello humour gogoliano, e fu ritentata nel nome solare di Puškin che doveva fugare le tenebre di quel morto regno. La ritentò anche Gor'kij, ma il suo sforzo di positivizzazione non si limitava alla letteratura né si circoscriveva nella sfera di un autoperfezionamento morale, e investiva tutta la realtà.

Gor'kij non soltanto muoveva contro Gogol' in nome di una sua idea di Puškin, ma voleva realizzare quell'idea nella vita reale. Il suo era un progetto politico etico-rivoluzionario, estremo rifugio — ma anche luogo di intima riplasmazione — della fede umanistica, la quale, nella sua formulazione sociale, venne sempre piú nettamente ad acquistare — proprio in Gor'kij — i contrassegni di un enfatico romanticismo ideologizzato.

L'antigogolismo di Gor'kij si saldava a una critica dell'intelligencija quale forza storica essenziale di ogni sviluppo politico e sociale della Russia; e la stessa simpatia che, nelle lezioni capresi, egli mostrò per la satira positiva e determinata di un Saltykov si spiega anche col fatto che un bersaglio prediletto di essa fu l'intelligencija radicale e liberale. La critica gor'kiana dell'intelligencija, vista nell'ambito vasto della riflessione novecentesca russa sull'intelligencija stessa, sarà l'oggetto della nostra prossima lezione.

VITTORIO STRADA

¹⁾ M. GOR'KIJ, *Istorija rusškoj literatury*, Moskva 1939.

²⁾ *Ibid.*, p. 67.

³⁾ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁾ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁾ *Ibid.*, pp. 120-21.

⁶⁾ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁾ *Ibid.*, p. 125.

⁸⁾ *Ibid.*, p. 126.

⁹⁾ *Ibid.*

¹⁰⁾ *Ibid.*

¹¹⁾ *Ibid.*, p. 129.

¹²⁾ *Ibid.*

¹³⁾ « Dostoevskij, parlando della pietà come nota fondamentale della letteratura russa, disse: «tutta la letteratura russa è uscita dal *Cappotto* (*Šinel'*), il racconto di Gogol'». Questa è un'esagerazione indubbia, e con maggiore diritto possiamo dire che il realismo nella letteratura russa è cominciato da Puškin, in particolare dal suo *Mastro di posta* (*Stancionnyi smotritel'*) e in generale da lui... » (*Ibid.*, p. 127).

¹⁴⁾ *Ibid.*

¹⁵⁾ *Ibid.* Su Saltykov-Ščedrin si veda l'argomentato giudizio di Gor'kij a pp. 269-76 dell'ed. cit.

¹⁶⁾ Citato da una fonte d'archivio in B. BJALIK, *M. Gor'kij - literaturnyj kritik*, Moskva 1960, pp. 146-47.

¹⁷⁾ A.V. DRUŽININ, *Sobranie sočinenij*, vol. VII, Sankt-Peterburg 1865, p. 58.

¹⁸⁾ *Ibid.*, pp. 59-60.

¹⁹⁾ *Ibid.*, p. 60.

²⁰⁾ *Ibid.*

²¹⁾ *Ibid.*, p. 57.

²²⁾ N.G. ČERNYŠEVSKIJ, *Izbrannye filosofskie sočinenija*, vol. I, Moskva 1950, p. 409.

²³⁾ V.G. BELINSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. X, Moskva 1956, p. 244.

²⁴⁾ L'opuscolo, che uscì a Mosca nel 1842, divenne ben presto una rarità bibliografica, e fu ripubblicato da S.A. Vengerov in appendice al suo *Peredovoj boec slavjanofil'stva. Konstantin Aksakov*, Sankt-Peterburg 1912, pp. 217-229.

²⁵⁾ Secondo quanto scrisse Ševyrëv a Pogodin in una lettera che Vengerov cita (*Ibid.*, p. 120) dal quarto volume di N. BARSUKOV, *Žizn' i trudy M.P. Pogodina*, voll. I-XXII, Sankt-Peterburg 1888-1910.

²⁶⁾ V.G. BELINSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. VI, Moskva 1955, p. 255. Le parole in corsivo anche nell'originale sono una citazione dal cap. VII del vol. I delle *Anime morte*.

²⁷⁾ *Ibid.*, p. 259.

²⁸⁾ *Ibid.*, p. 257.

²⁹⁾ *Ibid.*

³⁰⁾ *Ibid.*, p. 259.

³¹⁾ *Ibid.*

³²⁾ Un caso assai particolare, ma anche assai illuminante, della contrapposizione Puškin-Gogol' è quello della comparazione loro nella coscienza di Makar Devuškin, il protagonista di *Povera gente* (*Bednye ljudi*), che è commosso dall'umanità dei racconti puškiniani e ferito dall'impietosità della prosa gogoliana. Evidentemente, si tratta di un caso che non può entrare nel congegno della presente ricerca sia perché va visto come organico momento del mondo poetico del primo romanzo dostoevskiano, sia perché sfocia nell'ingente problema critico del rapporto tra Puškin e Gogol' *all'interno* della creazione narrativa dostoevskiana per confluire, solo così filtrato, nella questione generale che qui ci occupa.

³³⁾ *Ibid.*, p. 414.

³⁴⁾ *Ibid.*, p. 416.

³⁵⁾ Quella data da Belinskij, Černyševskij e da « tutti » gli anni sessanta.

³⁶⁾ V.V. ROZANOV, *Sredi chudožnikov*, Sankt-Peterburg 1914, p. 261.

³⁷⁾ *Ibid.*

³⁸⁾ *Ibid.*, p. 262.

³⁹⁾ Per « interpretazione novecentesca » intendiamo quella che variamente si tentò nella cultura russa del XX sec. anteriore al 1917. Per il periodo successivo il discorso critico, pur sviluppandosi organicamente da quanto si è venuti dicendo, acquista una dimensione nuova e richiede una ricerca particolare.

⁴⁰⁾ In particolare ci sembra chiaro il legame tra l'articolo di Rozanov su Gogol' e il saggio del filosofo e letterato conservatore Strachov — al quale Rozanov fu sempre unito da un sentimento di profonda devozione — *Ob ironii v russkoj literature* (in N. STRACHOV, *Zametki o Puškine i drugih poetach*, Kiev 1897, pp. 180-190). Quanto all'atteggiamento di Gor'kij verso quello scrittore e pensatore polimorfo che fu Rozanov si veda la sua lettera del 15 maggio 1927 a M. Prišvin, dove Gor'kij chiama Rozanov « uomo interessantissimo e quasi geniale » e « uno dei nostri rivoluzionari "spirituali" », apprezzandolo soprattutto come « preannunziatore della crisi dell'umanesimo » (*M. Gor'kij i sovetskije pisateli. Neizdannaja perepiska*, Moskva 1963, n. 346). Per meglio valutare questo giudizio gor'kiano non si dimentichi che Rozanov, figura centrale della rinascita religiosa nella cultura russa del Novecento, godette meritata fama di pubblicista politico reazionario e versipelle. Il che, naturalmente, non toglie verità al giudizio di Gor'kij.

⁴¹⁾ V.V. ROZANOV, *Legenda o velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo. Opyt kritičeskogo kommentarija. S priloženiem dvuch etjudov o Gogole*, Sankt-Peterburg 1906, p. 255.

⁴²⁾ *Ibid.*, p. 256.

⁴³⁾ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁴⁾ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁵⁾ *Ibid.*

⁴⁶⁾ *Ibid.*, p. 264.

⁴⁷⁾ *Ibid.*, p. 265.

⁴⁸⁾ *Ibid.*

⁴⁹⁾ *Ibid.*, p. 265-66.

⁵⁰⁾ M. GOR'KIJ, *Istorija russkoj literatury*, cit., p. 136.

⁵¹⁾ V.G. BELINSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. VI cit., p. 258.

⁵²⁾ *Ibid.*, p. 360.

⁵³⁾ V.G. BELINSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. II cit., p. 136.

⁵⁴⁾ Si veda con quale tensione, negli stessi anni delle lezioni capresi, sentisse la forza distruggitrice dell'ironia Aleksandr Blok e ne trattasse il problema nel saggio *Ironia (Ironija)* (in A. BLOK, *Sobranie sočinenij*, vol. V, Moskva-Leningrad 1962, pp. 345-49), dove l'ironia è chiamata « malattia » e la sua radice additata nell'« individualismo ». Non possiamo allargare la presente ricerca in questa direzione, come sarebbe interessante fare, e ci limitiamo a suggerirla. Lungo tale linea di ricerca si arriverebbe necessariamente alla sfera, ancora più vasta, del concetto romantico di ironia così come si è sviluppato sul terreno della letteratura russa e su quello della restante letteratura europea.

LE PAYSAGE VERLAINIEN

Verlaine aime défier le langage et la littérature. Il prétend mettre sa poésie à l'école de la musique :

De la musique avant toute chose.

Mais il paraît suivre, plus souvent encore, le modèle de la peinture ou des arts graphiques. Il lui plaît que ses poèmes passent pour des « aquarelles » ou des « eaux-fortes ». Va-t-il donc, comme Corot, comme Manet, composer des natures mortes, des nus, des scènes de la vie familière, des portraits ? Nullement. Parmi tous les sujets que représente, à son époque, une peinture encore figurative, il en est un qu'il préfère : le paysage. Dans son premier recueil, les *Poèmes Saturniens*, il inclut la série des « Paysages Tristes ». Dans les *Romances sans paroles*, il joint aux « Ariettes Oubliées », porteuses d'une promesse musicale, les « Paysages Belges », qui, accompagnés des « Aquarelles », témoignent du prestige supérieur de la peinture. Au lendemain de la conversion de Mons, le genre du paysage, s'il est d'abord dédaigné, recouvre bientôt auprès du poète assagi toute son autorité :

Le Sage peut, dorénavant,
Assister aux scènes du monde,
Et suivre la chanson du vent,
Et contempler la mer profonde.

.
Il aimera les cieux, les champs,
La bonté, l'ordre et l'harmonie.

.
Son coeur, plutôt contemplatif,
Pourtant saura l'oeuvre des hommes :

Mais revenu des passions,
Un peu méfiant des « usages »,
A vos civilisations
Préférera les paysages.

Verlaine désormais ne contestera plus la prédilection que le « sage » voue aux « paysages ». Lorsqu'il relit les pièces de « Paysages Tristes » avant de rédiger, en 1890, la *Critique des Poèmes Saturniens*, il les considère rétrospectivement comme les modèles de toute sa poésie : « Les "Paysages Tristes", écrit-il, ne

sont-ils pas, en quelque sorte, l'oeuf de toute une volée de vers chanteurs, vagues ensemble et définis, dont je suis peut-être le premier en date oiselier ? »

* * *

On peut s'étonner que Verlaine se compose le personnage d'un paysagiste. Les poètes « saturniens » dont il esquisse le portrait dans le prologue de son premier recueil et parmi lesquels il se range, « exilent le monde » et poursuivent « sous leur front le rêve inachevé des Dieux ». Tel est bien Verlaine lui-même, enfermé dans ses songes et prisonnier de son « ennui ». Comment peut-il s'intéresser au monde extérieur, chérir des paysages, éprouver le besoin de les chanter ? Le paradoxe de son attitude se trouve résolu à la lumière d'une confession du maître de tous les rêveurs modernes. Rousseau, examinant, dans le second de ses *Dialogues*, le goût singulier que Jean-Jacques montre pour les spectacles de la Nature, explique, en effet, que s'il existe « une sensibilité physique et organique, purement passive », il y a aussi, chez l'homme capable de rêver, « une autre sensibilité, ... active et morale, qui n'est autre chose que la faculté d'attacher ses affections à des êtres qui nous sont étrangers ». Et il précise ce que ce transfert des « affections » « intimes » sur des objets extérieurs peut représenter, en composant un portrait de Jean-Jacques dans lequel il est permis de reconnaître celui de Pauvre Lélian : « De beaux sons, un beau ciel, un beau paysage, un beau lac, des fleurs, des parfums, ... tout cela ne réagit si fort sur ses sens qu'après avoir percé par quelque côté jusqu'à son cœur ».

Il s'ensuit que la « sensibilité morale » qui anime Verlaine ne l'attache pas indifféremment à tous les lieux qu'il hante. Il ne contemple et ne se rappelle que les sites reflétant les secrets qu'il porte en lui. Comme Corot, peintre inspiré des étangs de Ville-d'Avray et de la vallée de la Vienne, il se cherche des patries spirituelles et il sait les découvrir. Le paysage verlainien, selon la formule de la première pièce des *Fêtes Galantes*, est un paysage « choisi ».

Verlaine établit très tôt ses chimères « au pays qui (lui) ressemble ». Le choix de cette terre d'élection n'est pas entièrement libre, pas plus qu'aucun autre choix humain. Il s'opère au cours des années de l'adolescence. Le « saturnien » ressent le besoin d'épancher dans des chants et des tableaux le trop plein de son cœur. Bien qu'il soit né à Metz et qu'il ait vécu une partie de son enfance dans le Languedoc, il partage ses jours entre Paris, où il poursuit distraitement ses études et les villages du Nord et des Ardennes, berceaux de sa famille, qui abritent ses vacances. Plus encore que les rues de la capitale ou les forêts ardennaises, ce sont les paysages mouillés de Fampoux et de Lécuse qui flattent son narcissisme et lui renvoient, en la faisant trembler, l'image de son « ennui ». Il devient, par adoption, le compatriote de Marceline Desbordes-Valmore, qui est une fille d'Arras. Il s'approprie

poétiquement l'Arrageois et le Cambrésis, comme Nerval le Valois. Il se range dans le camp du Nord littéraire, relevé par Madame de Staël (encore une femme!) d'un long discrédit. De Marceline il dira plus tard, avec une tendresse mêlée de complicité: « Elle était du Nord, et non du Midi, nuance plus nuance qu'on ne le pense. Du Nord cru, du Nord bien (le Midi toujours cuit, est toujours mieux, mais ce mieux-là surtout pourrait être l'ennemi du vrai bien) ».

Sur les bords de la Scarpe, Verlaine croit identifier tous les éléments de son paysage intérieur. Il les recueille, il les livre à son imagination et il compose ainsi les « Paysages Tristes ». Le titre qu'il donne à cette série de poèmes « saturniens » signale l'intention qu'il suit. Une « tristesse », c'est-à-dire un sentiment personnel les habite et les justifie. Elle les dépouille de tout pittoresque. Les eaux dormantes de la rivière mirent l'angoisse d'un Narcisse qui recèle

Bonne part de malheur et bonne part de bile.

Les bosquets de peupliers on de trembles n'entrecroisent leurs ramures que pour jeter sur le promeneur le filet de la peur, de cette crainte de mourir au fond des bois que le Petit Poucet éprouvait si vivement et que Verlaine confesse dans l'un des « Caprices » :

... Pour moi nerveux et qu'un remords
Epouvantable et vague affole sans relâche,
Par les forêts, je tremble à la façon d'un lâche
Qui craindrait une embûche ou qui verrait des morts.

La brume entretient au coeur du « paysage triste » le « vague » du « remords » et, plus généralement, celui de toutes les « passions » anonymes qui oppressent Pauvre Lélian. Il rêve de livrer au vent du Nord son désespoir, qui s'envolerait

Deci, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

Dans l'eau partout présente, à ses pieds comme dans l'air, il voudrait enfin noyer sa tristesse.

Une certaine lumière, qui n'est pas particulière aux campagnes arrageoises, règne sur tous les « paysages tristes » et les rend plus tristes encore. Verlaine se soumet moins que jamais à un modèle objectif. Il imagine la lumière dans laquelle le paysage, tout intérieur, de son mal de vivre baignera le plus opportunément. Les soleils se couchent sur la plainte de ce jeune homme désespéré. Elle s'élève plus volontiers encore quand la lune luit ou quand l'étoile du berger se met à scintiller. Elle s'accommode de l'automne. Elle accueille la menace de l'hiver avec empressement. C'est que

tout autour de la vallée de larmes où la vie s'écoule, les ténèbres de la mort combattent le jour de l'espérance,

De l'Espérance en flamme qui recule.

A chaque rêveur son paysage. Verlaine, inventant celui de sa tristesse, ne songe même pas à en masquer le caractère intime. A la description, la confidence se mêle bien souvent. Dans un coin de la toile, parfois au premier plan, le peintre appose sa signature ou place son effigie, affirmant ainsi sa présence :

Le couchant dardait ses rayons suprêmes
Et le vent berçait les nénuphars blêmes;
Les grands nénuphars entre les roseaux
Tristement luisaient sur les calmes eaux.
— Moi, j'errai tout seul, promenant ma plaie
Au long de l'étang, parmi la saulaie

Et qu'y a-t-il de plus personnel que la mémoire? Verlaine, sans les raconter, confie ses souvenirs aux « paysages tristes ». Ils y occupent un vide qui leur est réservé. Ils y fixent l'image d'un individu dont le passé fut à nul autre pareil :

Le Souvenir avec le Crépuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
De l'Espérance en flamme qui recule
.
Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon cœur mirant son tronc plié d'aune
Au tain violet de l'eau des Regrets

Le souvenir, dans les « Paysages Tristes », oriente si bien l'élection des détails et de l'atmosphère que Verlaine pourrait lui adresser l'apostrophe à Eva de « La Maison du Berger » :

Que m'importe le jour? Que m'importe le monde?
Je dirai qu'ils sont beaux quand tes yeux l'auront dit.

Les deux poètes, cependant, ne chantent pas à l'unisson. Vigny emprunte l'argument de son lyrisme à tous « les grands pays muets » que la maison roulante du berger traversera. Son chant d'amour devient le chant du monde. Verlaine, dans ses plaintes, se montre moins expansif. Il y admet parci-monieusement les images du vaste monde ou, pour parler le langage romantique qu'il tient dans « L'Angoisse », de la Nature :

Nature, rien de toi ne m'émeut, ni les champs
Nourriciers, ni l'écho vermeil des pastorales
Siciliennes, ni les pompes aurorales,
Ni la solennité dolente des couchants.

Il ne voit pas grand. Et son oreille ne perçoit pas les « harmonies » lamar-tiniennes de la Création. Il se contente de contempler des paysages, d'autant plus chers qu'ils sont mieux circonscrits. Un jardin, ou un parc, suffit à sa rêverie.

Pourquoi le dessine-t-il avec tant de complaisance sinon parce que sa « sensibilité morale » le lui recommande ? Le jardin verlainien figure, d'abord, le cercle clos de la mémoire, le musée des souvenirs jalousement conservés :

Ayant poussé la porte étroite qui chancelle,
Je me suis promené dans le petit jardin
Qu'éclairait doucement le soleil du matin,
Pailletant chaque fleur d'une humide étincelle.

Rien na changé. J'ai tout revu...

Ces souvenirs dont « la porte étroite qui chancelle » ouvre l'accès sont les vestiges d'une âme inquiète, désireuse de se ressaisir en les retrouvant. Elle se sent chez elle dans le « petit jardin », alors que l'âme, plus forte, de Vigny s'enferme volontiers dans la « forteresse » du psaume préféré de Luther. Cependant le lieu où elle a cherché refuge lui paraît bientôt trop prosaïque. Il lui faut un jardin mieux accordé à sa nature rêveuse et à sa nostalgie. Ce sera un jardin d'autrefois, à la française :

... Imaginez un jardin de Lenôtre,
Correct, ridicule et charmant.

Des ronds-points; au milieu, des jets d'eau; des allées
Toutes droites; sylvains de marbre; dieux marins
De bronze; çà et là, des Vénus étalées;
Des quinconces, des boulingrins;

Des châtaigniers; des plants de fleurs formant la dune;
Ici, des rosiers nains qu'un goût docte effila;
Plus loin, des ifs taillés en triangles. La lune
D'un soir d'été sur tout cela.

Au parc de Verlaine triomphe l'artifice. L'eau est disciplinée. Les arbres sont taillés, les allées rectilignes. Cependant toute la culture aristocratique dans laquelle l'art de Lenôtre s'inscrivait s'est effondrée. Les seigneurs et les dames n'ont pas été remplacés. Derrière son mur d'enceinte, leur parc est une ruine déserte. Quelle est donc la « forme diaphane » que l'on devine au bout d'une allée et qui s'avance en glissant au pied des statues qui « s'écaillent » ? C'est l'âme de Verlaine. Elle s'attarde dans ce site désaffecté pour s'y

pénétrer mieux de sa solitude, de la hantise du néant qui la poursuit, de l'« ennui » qui la démantèle. En devenant parc, le paysage verlainien achève de se choisir. Il n'est plus qu'une apparence raffinée et désuète. Pauvre Lélian y transpose sa destinée « saturnienne », qui lui fait détester la vie, l'action, la vérité. Le parc de ses rêves n'abrite plus aucun souvenir ni aucun sentiment. Le moi, encore déterminé dans les « Paysages Tristes », s'évapore dans le pur et simple décor des *Fêtes Galantes*. Il disparaît derrière les fantômes masqués de la comédie italienne, dont le coeur, aussi inconstant que le sien, se livre au jeu du badinage. Quant au jardin où masques et bergamasques prennent leurs ébats, il n'a d'existence que dans le songe qui le contient. Il est la demeure momentanée d'une « âme morte ».

* * *

Verlaine appelle « ennui » l'expérience de ce vide intérieur dont le paysage particulièrement « choisi » des *Fêtes Galantes* est la représentation. A propos de Louise Leclercq, héroïne d'un roman projeté, il observe que l'ennui est « une chose molle, pénétrante, inconsistante comme le brouillard, comme un mauvais air ». Il précise que Louise s'ennuie « quand il pleut », ou dans « l'entre-chien-et-loup des fins d'après-midi ». Alors, écrit-il, elle se sent « le coeur vague, la tête », elle a « les yeux errants, vacants ». Comme elle lui ressemble ! Verlaine, plongé lui-même dans la torpeur de l'ennui, promène sur le monde qui l'entoure ces yeux « vacants ». Sa passivité de feuille morte le livre à tous les vents qui vont l'emporter. Comment projetterait-il encore dans des paysages de son invention sa personnalité évanescence ? Il se contente de transcrire, dans des poèmes d'une facture nouvelle, les sensations qu'il subit. Dépossédé de lui-même, il prend, bien avant Francis Ponge, « le parti des choses ». Sur le modèle de ses premiers essais, il imagine toujours des « paysages ». Mais le temps n'est plus où il imprimait à ses compositions une marque psychologique, en qualifiant de « tristes » les « paysages » des *Poèmes Saturniens*. Il souhaite, au contraire, ignorer son humeur du moment et s'interdire toute confiance. Les « paysages » des *Romances sans paroles* ne sont que des « Paysages Belges ».

En vérité, la vie de Verlaine change en même temps que son art poétique. Entraîné par Rimbaud, Pauvre Lélian devient un chemineau. Il vagabonde à travers les provinces du nord de la France, la Wallonie et les Flandres ; il s'aventure jusqu'en Angleterre. C'est qu'il cherche à se fuir. Lorsqu'il y parvient, le voilà frappé d'amnésie, ainsi que le voyageur sans bagage d'Anouilh. Il porte sur le monde un regard neuf. Il s'émerveille devant le paysage qui défile derrière la vitre d'un compartiment de train et que, précisément, il n'a pas choisi :

Le paysage dans le cadre des portières
Court furieusement, et des plaines entières

Avec de l'eau, des blés, des arbres et du ciel
Vont s'engouffrant parmi le tourbillon cruel
Où tombent les poteaux minces du télégraphe
Dont les fils ont l'allure étrange d'un paraphe.

Indifférent à son passé et à ses sentiments, Verlaine ne songe plus à discerner parmi les éléments du paysage ceux qui les figureraient. Il se sépare de Baudelaire, qui lui recommandait d'exploiter l'« inépuisable fonds de l'universelle analogie ». Il prend et il peint les choses telles qu'elles sont, convaincu qu'elles ne sont que ce qu'elles sont. Il voit le monde comme il vit sa vie, en déraciné. Il préfère désormais les paysages devant lesquels il se sait de passage. Il ressemble à l'« étranger » d'Albert Camus. Il est l'un des juifs-errants de « Walcourt », le premier des « Paysages Belges » :

Gares prochaines,
Gais chemins grands...
Quelles aubaines,
Bons juifs errants!

Au moment où il introduit ces paysages-là dans sa poésie et où il adapte son art à leur « absurdité », Verlaine est plus que jamais tenté de suivre l'exemple du peintre. L'homme qui se sert d'un pinceau a la chance de pouvoir se passer du langage, de la logique, de l'ordre trop humain que tout discours impose à ce qu'il prétend traduire. Il dispose, d'emblée, des couleurs, des formes, et non pas seulement des mots qui les désignent. Tel est le privilège que le Verlaine des « Paysages Belges » et des « Aquarelles » tente, contre toute espérance, de s'approprier. Avec les moyens qui sont à sa disposition et qui relèvent de la ponctuation, du vocabulaire, de la syntaxe et de la prosodie, il dérègle le langage autant que faire se peut. Tous les effets qu'il obtient en composant (mais il faudrait dire plutôt: en décomposant) un paysage objectif se conjuguent dans « Charleroi ».

En donnant pour titre à son poème le nom d'une ville minière, Verlaine affiche son refus de célébrer un paysage où régnerait une rassurante harmonie. Charleroi, avec ses terrains vagues, ses usines, ses gares et ses taudis, est un chaos de laideurs. L'œil est obligé, par la volonté de Verlaine, qui sera aussi celle de l'Apollinaire de *Zone*, de recevoir le choc. En effet, ce « Paysage belge », à la différence d'un « Paysage triste », n'a pas subi la loi d'un sentiment. Il n'est pas domestiqué. Le tour impersonnel est de rigueur: « ... on veut croire. / ... / on sent donc quoi? Les exclamations, qui se multiplient, coupent court à toute interprétation de l'évidence sensible:

Sites brutaux!
Oh! votre haleine,
Sueur humaine,
Cris des métaux!

Les mots, jetés dans des phrases élémentaires, giflent le lecteur :

Plutôt des bouges
Que des maisons.
Quels horizons
De forges rouges!

Les détails matériels qui suggèrent la présence de Charleroi sont si peu cohérents et ils se succèdent si vite qu'ils semblent n'avoir pas été choisis. Déroutée, l'intelligence s'interroge et son embarras tient dans la plus simple des questions: « Qu'est-ce que c'est? », à laquelle plusieurs autres font écho: « Quoi donc se sent? / Quoi bruissait / Comme des sistres? » Le quoi, le je-ne-sais-quoi qui « se sent » et qui « bruit », qui tombe sous le sens, mais échappe à la raison, n'est rien d'autre que le paysage même, réduit à sa présence et remis en cause par des yeux qui « s'étonnent »:

Où Charleroi?

Après Charleroi, Bruxelles. Le reportage poétique que Verlaine poursuit propose de la capitale belge de « simples fresques », sans apprêt. Seul compte le premier coup d'oeil:

La fuite est verdâtre et rose
Des collines et des rampes,
Dans un demi-jour de lampes
Qui vient brouiller toute chose.

A la vue des taches colorées dont la combinaison fait surgir chaque « Paysage belge », on est tenté de comparer l'art du poète à celui des peintres impressionnistes, ses contemporains. En 1874, lors de la publication des *Romances sans paroles*, se tient la première exposition de la nouvelle école, que l'on baptise « impressionniste » à cause de la toile de Monet: *Impression*. Comme Verlaine et en même temps que lui, Monet, Manet, Pissaro, Degas cultivent la « sensation rendue ». Ils partagent l'intérêt qu'il porte à des paysages dépourvus de prestige académique. Ils accumulent des touches rapides et bigarrées dont le chatoiement créera l'illusion de la vérité vue et de la lumière. Avec leurs tubes de peinture, ils paraissent mieux armés que Verlaine avec ses mots. Mais il ne faut pas oublier que si le poète ne peut se passer du langage, qui le tient à distance de la réalité sensible, les signes dont il joue lui permettent d'alerter tous les sens à la fois. De cet avantage proprement verbal, Verlaine tire un large parti. Chacune de ses « Aquarelles » ou de ses « Eaux-Fortes » associe à des images visuelles des sons, des parfums et des impressions tactiles. Elle met en oeuvre toute une polyphonie sensuelle qui ne relève pas moins de l'esthétique impressionniste qu'un paysage london-

nien de Pissaro. A preuve la troisième des pièces intitulées « Streets ». Le poète-peintre, pour représenter la Tamise, qu'il se garde bien d'appeler par son nom, défie hardiment les lois de la perspective. Il évoque sans tenir compte de la profondeur de son champ visuel la présence massive de fleuve au bout, mais non! au beau milieu de la rue qui mène vers les quais :

O la rivière dans la rue!

L'impressionnisme de Verlaine est plus instinctif que calculé. Cependant le poète des « Paysages Belges » prend conscience au moins une fois, dans un accès de lucidité, de l'originalité dont il fait preuve. Il écrit à Lepelletier, le 16 mai 1873, une lettre bien curieuse : « Je caresse l'idée de faire un livre de poèmes... d'où l'homme sera complètement banni. Des paysages, des choses, malice des chose, bonté, etc. ... des choses... Les vers seront d'après un système auquel je vais arriver ». Mais Pauvre Lélian n'est ni un révolutionnaire ni un théoricien. Séparé de Rimbaud, qui l'encourageait et lui donnait l'exemple de l'audace, il ne composera jamais le « livre de poèmes » annoncé à Lepelletier : un album de paysages débarrassés de tout anthropomorphisme. Le « système » poétique qui reçoit dans les « Paysages Belges » un début d'application n'en offre pas moins un caractère prophétique. Seul Hugo, dont l'oeuvre est le dictionnaire de toute poésie française possible, précède ici Verlaine. Ainsi lorsqu'il rédige, le 15 mai 1839, une « Lettre » d'allure impressionniste, qu'il recueillera au livre II des *Contemplations* :

Tu vois cela d'ici. - Des ocres et des craies,
Plaines où les sillons croisent leurs mille raies,
Chaumes à fleur de terre et que masque un buisson,
Quelques meules de foin debout sur le gazon,
De vieux toits enfumant le paysage bistre,
Un fleuve qui n'est pas le Gange ou le Caystre,
Pauvre cours d'eau normand troublé de sels marins.

Prélude prometteur. Pourquoi faut-il que le poète se préfère ensuite au spectacle qu'il a sous les yeux et que sa contemplation dégénère en méditation? Verlaine, mieux inspiré, préserve jusqu'au bout de ses « Aquarelles » le règne absolu du paysage. En prenant ainsi le « parti des choses », il lègue à la poésie moderne l'une de ses plus rares ambitions. Supervielle descend de lui quand il chante sa pampa natale, où il eut « l'impression de toucher les choses du monde et de courir derrière elles » :

Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie, avec le désert
orgueilleux d'être le désert depuis les temps les plus abstraits,
il ignore les Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux monde.
Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire et tend de tous côtés sa
peau dure de vache qui a toujours couché dehors,

et n'a pour toute végétation que quelques talas, ceibos, pitas,
qui ne connaissent le grec ni le latin...
Je me mêle à une terre qui ne rend de compte à personne et se défend
de ressembler à ces paysages manufacturés d'Europe, saignés par les souvenirs.

Les « Paysages Belges » de Verlaine ont beau porter la marque de la
vieille Europe, ils ne sont pas plus « manufacturés » que les espaces sud-
américains de Supervielle. Aucun souvenir intempestif ne les a « saignés »
de leur mystère. Tout l'art du poète consiste à les donner pour ce qu'ils
sont, à laisser croire qu'aucun artifice ne les altère. N'est-ce pas là le comble
de l'artifice et de l'art ?

* * *

Il apparaît désormais que Verlaine, paysagiste, dispose d'un double
talent. Tantôt ses paysages, le plus souvent enveloppés de tristesse, sont des
paysages intérieurs :

Mon âme est un paysage choisi.

tantôt ce sont des « sites brutaux » dont il respecte l'étrangeté. Dans les
heures de grâce où le « parti » du moi et celui des « choses » cessent de s'ex-
clure, Verlaine peint des paysages dont l'ambiguïté fait le prix. La poésie
supérieure qu'ils distillent célèbre l'expérience même de l'existence, cette
présence simultanée de l'homme au monde et à soi que Jean-Jacques, bercé
par le flux et le reflux de l'eau, découvrait, à l'état pur, dans la « rêverie ».

Tout commence avec la longue phrase qui déroule ses méandres du pre-
mier au dernier vers de l'un des « Paysages Tristes » : « Crépuscule du soir
mystique ». Elle noie si bien le souvenir dans le Crépuscule et l'Espérance
dans le lourd parfum des fleurs que Jules Lemaître, qui aimait les idées
claires et distinctes, prit une migraine en la lisant. Mais on convertira en
louange l'impatience de ce critique trop pertinent. Verlaine réussit, en effet,
à communiquer le vertige de l'« immense pâmoison » dans laquelle sa rêverie
s'abîme, tandis que sensations et sentiments ne se distinguent plus :

Le Souvenir avec le Crépuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
De l'Espérance en flamme qui recule
Et s'agrandit ainsi qu'une cloison
Mystérieuse ou mainte floraison
— Dahlia, lys, tulipe et renoncule —
S'élançait autour d'un treillis et circule
Parmi la malade exhalaison
De parfums lourds et chauds, dont le poison
— Dahlia, lys, tulipe et renoncule —

Noyant mes sens, mon âme et ma raison,
Mêle dans une immense pâmoison
Le Souvenir avec le Crépuscule.

Entre le rêveur anonyme et tel paysage indécis des *Fêtes Galantes* une semblable communion s'établit, « en sourdine », que la femme aimée est invitée à rejoindre :

Fondons nos âmes, nos cœurs
Et nos sens extasiés,
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbousiers.

Qui dira jamais si le paysage dépose au cœur des amants le « désespoir » que le rossignol chante enfin, ou si les amants qui le nourrissent le répandent tout autour d'eux? Verlaine se garde bien de rompre le charme en dissipant l'équivoque.

Dans la mesure où il lui suffit de se « laisser persuader » par sa rêverie, il chante plus encore qu'il ne peint ses paysages. C'est pourquoi la mélodie de Fauré soutient si harmonieusement les paroles d'« En Sourdine ». C'est pourquoi aussi quelques-uns des plus subtils paysages de Verlaine figurent parmi les « Ariettes oubliées ». Sous le signe de la musique, les contraires se concilient encore mieux. L'ariette adoptée par Pauvre Lilian est « de toutes les lyres ». Elle célèbre, non pas un paysage déterminé, mais une manière d'être, une relation immédiate du moi et du monde, du monde et du moi que désigne un démonstratif très indéfini, un « cela » qui dit tout sans rien en dire :

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

Ailleurs Verlaine substitue au « cela » l'interrogation qui lui est chère. Elle ne traduit plus ici l'incertitude où se trouve le voyageur des « Paysages Belges » au moment de désigner les choses. Elle suggère seulement l'indétermination de la rêverie, la « langueur » rêveuse qui, dans l'ariette fameuse, permet au « cœur » d'échanger avec la pluie rôles et attributs :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écoeure.
Quoi! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine!

Les deux voix de la pluie et du cœur s'élèvent tour à tour, pour un chant amébee: *Amant alterna Camoenas*. Et il se trouve que, « sans raison », elles s'accordent et ne forment bientôt plus qu'une seule et même voix. La poésie du paysage verlainien atteint ainsi sa plénitude. C'est l'épithalame de l'âme et du monde qui se fait entendre, d'autant plus émouvant qu'une douce plainte s'y mêle.

PAUL VIALLENEIX

NOTE E RASSEGNE

NEUERE TENDENZEN DER THOMAS-MANN-FORSCHUNG

Moden der Kritik hat es, wie literarische Moden, immer gegeben, und sowenig wie diese immer stilbildend oder auch nur Ausdruck eines Stils, so wenig waren jene immer methodenbildend. Daß heute — nach aller endlosen Grundsatzdiskussion um das Problem des Realismus, der schon Leo Spitzer nichts mehr hat abgewinnen können — noch immer wieder Ansätze unternommen werden, anhand von Analysen der Erzählhaltungen und der «Realistik» einzelner Autoren die aussichtslose Grundsatzdiskussion durch die Hintertür wieder einzuführen, ist letztlich eine Folge davon, daß immer weniger Einigkeit besteht, was eigentlich «Realität» überhaupt noch bedeutet.

Angesichts der offenbar paradoxen Situation der spätkapitalistischen Gesellschaft, in der das Bürgertum, mit all seinen klassischen soziokulturellen Attributen längst untergegangen, nun doch — tatsächlich oder scheinbar — sein ungebrochenes Weiterleben führt, gewinnen die Neubewertungen der «Chronographen der bürgerlichen Spätphase», der «Decadence» usw., als den man z.B. Thomas Mann angesehen hatte, eine besondere Signifikanz. Heute ist, was einmal als realistische, «seismographische» Gesellschafts- und Milieuschilderung galt, der stetigen Korrosion einer Kritik ausgesetzt, die den Verfall der alten Ordnungen übersehen und angefangen hat, das «Realistische» mit dem Indeterminierten, Akausalen, in letzter Instanz: mit dem Absurden zu identifizieren.¹⁾

Das dahinterstehende Erklärungsschema ist relativ einfach: was weiterexistiert, kann nicht untergegangen sein; hat aber kein Untergang stattgefunden, so waren dessen Propheten — in unserem Fall: die «Realisten» des späten Bürgertums und des Umbruchs — in Wahrheit gar nicht realistisch, sie hielten nur ihr ins Wanken geratenes eigenes soziales Rollenbewußtsein für die Krise des Bürgertums und der Gesellschaft schlechthin.

Mag es eine Frage sein, ob historische Umbrüche allgemein Sinn und Be-

deutung haben, keine Frage ist, daß diese vor dem Ereignis anders angesehen werden als danach. Uns dünkt, durch Erfahrungen pessimistisch geworden, schon allein die Tatsache, daß gewisse Ereignisse gesehen und interpretiert worden sind, als Folge einer wo nicht schon realistischen, so doch — wie immer einseitig: — wirklichkeitsorientierten Schweise.

In letzter Zeit haben sich in der literaturkritischen Forschung Stimmen gemehrt, Thomas Mann, der herausragendsten Erzählerfigur der hier zur Frage stehenden spätbürgerlichen Epoche, das Prädikat «Realist» abzusprechen.²⁾ Nun hat Mann selbst sich bekanntlich öfter zu der ihm von der Kritik vindizierten Formel eines «symbolischen Realismus» bekannt, einer Formel, die, widersprüchlich wie sie an sich ist, doch immerhin einiges von der spezifischen dialektischen Vermittlung von empirischer Außenwelt und subjektiv-interpretatorischem Arrangement preisgibt, die das Werk Th. Manns kennzeichnet. Man übersieht das heute bisweilen wieder, da man sich wieder einmal auf die Suche macht nach den — zu Tage liegenden — Unvereinbarkeiten an der Oberfläche zwischen realistischer Offenheit und dualistischem System, zwischen objektiver Epik und antithetischer Welterklärung.

Ein extremes wiewohl nicht untypisches Beispiel für diese Tendenz ist die Untersuchung von H.J. Rothenberger, *Das Prinzip des Realismus bei Thomas Mann* (Köln-Wien 1969), wo insbesondere anhand der *Buddenbrooks* der Versuch unternommen wird, den mangelnden Realismus, ja: Realitätssinn des Autors aufzuzeigen, ein Versuch, der unseres Interesses umso sicherer sein kann, als ja gerade der Romanerstling Th. Manns gemeinhin als dessen realistischstes oder auch naturalistischstes Werk gilt oder galt.

R. Alewyn, aus dessen Schule Rothenberger hervorgegangen ist, habe, so erfahren wir zunächst, den neuen Auffassungen über den Realismus vorgearbeitet. Durch neue Akzentsetzungen in dem Begriffspaar Realismus-Naturalismus werde uns, mittels einer Klärung des Verhältnisses von Autor und Realität «der Schlüssel» geliefert «zum Geheimnis (!) Th. Manns» (10). Es ist unerlässlich, daß hier durch ein kurzes Eingehen auf Alewyns Argumentation die Ausgangspunkte der Erörterung abgesteckt werden.

Seine aus dem Barockroman des 17. Jahrhunderts gewonnene Neubewertung des typologischen Begriffspaares Realismus-Naturalismus will R. Alewyn ausdrücklich nur als heuristische Prinzipien verstanden wissen- gegen seine Schüler sei's hervorgehoben-, und er warnt davor, hierin neue geisteswissenschaftliche Fetische zu sehen.³⁾

Bei allem seinen legitimen Formalismus muß nun Alewyn entgegengehalten werden, daß man das Substrat zweier verschiedener Schilderungen: die umgebende Wirklichkeit in ihrer konkreten Beschaffenheit nicht unbesehen derart vernachlässigen kann, daß man schon bei rein inhaltlichen Unterschieden, solchen des Stoffes, auf realistische oder naturalistische Manier schließen dürfte, es sei denn, man bemühte sich, diese Substrate wenn nicht als identisch, so doch als nicht sehr verschieden hinzustellen. Und eben das tut Alewyn, indem er einerseits — am Beispiel

von Grimmelshausen und Joh. Beer— das Blutbad des Dreißigjährigen Krieges mit seinen Greueln und Verwüstungen schlankweg für eine «romantische Vorstellung» erklärt.⁴⁾ Grimmelshausens Lebensweise und Lebenswirklichkeit wird für total eintönig und abgeschieden erklärt— was sie tatsächlich war, wenn auch nur in seiner zweiten Lebensphase, als er die Erlebnisse und Phantasien der ersten aufschrieb. Der «Realist» Beer, der erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren wurde, war aber tatsächlich von einer sehr gewandelten Umwelt geprägt worden, welche sich nun freilich auch anders beschreiben ließ. Dagegen bei Grimmelshausen habe einem geschwächten Wirklichkeitssinn die Liebe zu Greueln und Übertreibungen gegenübergestanden, da er doch «stilistisch nicht das Schlichte» suchte und dabei die «einfache Wirklichkeit» ignorierte, wobei wir es folglich nicht mit «jenem unbefangenen Wirklichkeitsverhältnis zu tun... (haben)», das den Namen «Realismus» verdient.⁵⁾ Es zeigt sich hier ein durchaus traditionelles, normativ gesehenes Verhältnis von Stoff und Stilart. Zwar wird hier einerseits weit mehr von dieser auf jenen geschlossen und der umgekehrte Bezug unerlaubt vernachlässigt, doch bleibt andererseits unausgesprochene Prämisse die —prinzipiell ideologieverdächtige— Behauptung der Identität von Stoff und Stil. Immerhin sind uns ja Beispiele aus der Literatur bekannt geworden, wo Schlichtes recht pathetisch und Pathetisches höchst schlicht ausgedrückt ist. Realismus allerdings —und das darf wohl festgehalten werden, ohne neuen Definitionsstreit zu entfachen— setzt ein Adäquatheitsverhältnis sowohl zwischen Stil und Stoff als auch zwischen Stoff und Wirklichkeit voraus— nur nicht eines: Identität von Wirklichkeit und jeweiliger realer Umgebung. Und genau in dieser Annahme liegt Alewyns Irrtum.

Immerhin wird aber —unter Bezug auf Grimmelshausen— auch festgestellt: «Die Welt darstellen, wie sie ist, heißt sie satirisch darstellen; ebenso ist das Komische und die Wirklichkeit dasselbe—»⁶⁾ womit, sollte man meinen, das Komische und Satirische mit dem Realismus nicht nur vereinbar, sondern unter Umständen (etwa denen, die den englischen realistischen Roman hervorgebracht haben) einzig angemessen wären.

Und wenn dann bezüglich des von Alewyn sogenannten «naturalistischen» Romans —Grimmelshausens und dann in der Folge eben auch Th. Manns— gesagt wird, daß dieser «den Stoff, den wir heute Wirklichkeit nennen, [...] nicht als das Normale und Natürliche (empfinde) sondern als das Negativ des Idealen»,⁷⁾ so sollte die realistische Erzählweise einer solchen Bestimmung eigentlich kaum entgegengesetzt werden können, falls Realismus und Gesellschaftskritik nicht plötzlich doch sich gegenseitig ausschließen sollen -was allerdings bei Alewyn und verstärkt dann bei Rothenberger anklingt: die Ideologie fängt an sich vorn zu zeigen.

Wenn die Literatur des 17. Jahrhunderts sich der bürgerlichen, alltäglichen Wirklichkeit, «dem Nächsten», verschließt, und das Normale, das Bürgertum, ebenso wie Familie und Ehe fast nicht vorkommen, «höchstens als Objekt der Ausbeutung, als Opfer von Schelmenstreichen...»⁸⁾ (von Rothenberger wird das dann fast wörtlich auf Th. Mann übertragen festgestellt), so könnte das gewiß

eine zumeist gerade realistische Grundeinstellung zur Welt verraten, denn die Verhältnisse die sind— so.; nur daß eben Bürgertum, das in der Epoche seines Verfalls, zu Th. Manns Zeit, zugleich in Objekt und Subjekt der Ausbeutung zerfiel, nicht lediglich als *Opfer* von Schelmenstreichen anzusehen ist.

Es ist eine geläufige Vorstellung, daß jeder antithetischen Weltansicht die idealistische Dualität von Geist und Natur letztlich zugrundeliege. Freiheit und Zwang erscheinen als autonome Kategorien, die Wirklichkeit als Spannungsfeld zwischen beiden, darin der Mensch als Individuum und Kollektivum agiert und reagiert: agiert in Bezug zur ontologisierten Freiheit, reagiert in Bezug zur ebenfalls ontologisierten Determiniertheit. So war es in der klassisch-romantischen Weltansicht, die der Realismus des 19. Jahrhunderts fraglich, und Naturalismus und Psychoanalyse schließlich durch die Eliminierung der Willensautonomie unmöglich gemacht hatte — just zu der Zeit, in der Th. Mann anfang zu schreiben. Wo er, der ausging vom Naturalismus, in konservativer Traditionsverwurzeltheit doch noch den «Adel des Geistes» vor dem Hintergrund einer von gesellschaftlicher Verkrüppelung pathologisch erniedrigten Menschennatur zu retten versuchte, da bauten sich ihm die alten Polaritäten wieder auf. Es waren dem Namen nach die klassisch-idealistischen, z.T. sogar von Schiller übernommenen, doch sie verkörperten sich jetzt in Gegensätzen wie dem zwischen dem Blondem, Blauäugigen und dem Mediterranen, dem Künstler und dem Bürger etc. Entscheidend daran aber war, daß, mögen sie noch so sehr, dem Zeitgeist entgegenkommend, biologisch-vitalistisch gewandt aufgetreten sein, die Pole doch entontologisiert waren, daß sie immer wieder die geistige Ohnmacht vor dem expansiven Ökonomismus der spätkapitalistisch-materialistischen Lebenshaltung abhoben, jenen fast immer als eine Funktion der klassenmäßig auseinandergefallenen Gesellschaft betrachteten. Freilich: die gesellschaftliche Polarisierung wird —bürgerlich-aristokratischer— als sich im Bürgertum selbst vollziehend gesehen, und meist unter der Camouflage der gängigen Antithesen, doch die politische Ohnmacht, die materielle Enterbtheit des größeren Teils des traditionellen Bürgertums vor dem die Herrschaft übernehmenden Bourgeois stand stellvertretend für die pauperisierten Massen, die selbst allerdings nicht erscheinen. Immerhin mag man an die Denunziation der «wölfischen Niedertracht und Krudität des wirtschaftlichen Lebens» im *Zauberberg* denken, oder auch daran, daß sich der Polarbegriff zu “Geist” vom vitalistischen “Leben” später mehr auf “Politik” verschob, daß die Nord-Süd-Anthropologie der Tonio-Kröger-Epoche zur Zeit des *Zauberberg* durch das Ost-West-Mythologem ersetzt war.

Nun wird zwar von den heutigen Vertretern der These vom unrealistischen Th. Mann das alles meist durchaus übersehen, wo aber nicht, so gilt es, wie etwa bei Rothenberger (126 ff.) gerade als Beweis des mangelnden Realismus. Alles Extreme, in Antagonismen Auseinanderfallende, gilt dieser neuen Kritik als fehlende ruhig-realistische Objektivität. “Verlust der Mitte” attestiert man dem Werk Th. Manns, unfähig, das reale Pendant dieses Verlustes im gesellschaftlichen

Sein wiederzuerkennen: nicht Wirklichkeitsnähe, « Wirklichkeitsferne » sei es, die « dazu führt, alles Mittlere wo nicht zu umgehen, so zu zersetzen, auseinanderzurücken in spannungsreiche Extreme. Sie ist das Stichwort, von dem die Vorliebe des Autors für Kontrast und Antithese ihre Erklärung findet » (75). Daß sich Th. Mann in der Darstellung von « Käuzen, Sonderlingen und seltsamen Gestalten » ergehe, wird, mit anderem, unter der Überschrift « Fehlen "gemäßigten" Materials... » gerügt. Nach diesen Maßstäben würden wir uns wohl bald auch abgewöhnen müssen, in Dickens etwa einen Realisten zu sehen, von den russischen Erzählern des 19. Jahrhunderts ganz zu schweigen.

Wenn die « Verkümmerng des Naturempfindens [...] als Hinweis und deutlichstes Symptom für eine weitreichende und allgemeine Störung des Wirklichkeitssinns angesehen werden (muß) » (74 f.), so mag das peinlich schon an bestens bezeugte deutsche Eskapismen erinnern, doch zu miserablen Eskapaden werden sie, wenn Belege herhalten müssen wie Th. Manns eigenes, kokettes Résumé einer Landschaftsbeschreibung in *Herr und Hund*: « ... das ist kein Wald und kein Park, das ist ein Zaubergarten, nicht mehr und nicht weniger ».

Nicht leicht würde es einem Schüleraufsatz nachgesehen werden, wie hier immanente Symbolwerte des Werkes unreflektiert auf die naive Empirie zusammengezogen werden, um gegen den Realismus des Autors zu zeugen. Hans Castorp wird ein « Dutzendmensch » genannt — er mag's sein (wiewohl anzumerken bliebe, daß hier, bei dem Haupthelden eines Hauptwerkes doch nun wohl eine Gegeninstanz gegen die kritisierte Extremeläufigkeit der Figuren und Gegenstände bei Mann vorläge), doch warum wird konzessiv hinzugesetzt « allerdings bis auf die feuchte Stelle in der Lunge »? (205). Darf, so fragt man sich, ein Dutzendmensch nicht lungenkrank sein? Nirgends werden die Ebenen: die auf der sich Dichtung und auf der sich Kritik abspielt, sauber voneinander getrennt. Beispiele für die Vermischung ließen sich noch in Fülle beibringen, so etwa, wenn die Ursache von Th. Manns « Bosheit » ganz einfach von den Figuren der Erzählungen abgezogen wird: Raktion des Unterlegenen auf das triumphierende siegreiche Prinzip (186). Daß durch Ressentiment und Autopsychologismus Th. Manns Ironie wichtige Impulse bekam, ist kaum zu leugnen; doch sie waren nur eine der Komponenten, und der Streit, wie weit bei dem schon früh von Erfolg Gekrönten ihr Einfluß ging, ist doch wohl müßig.

Die Personendarstellung Th. Manns wird getadelt mit dem mühelosen Argument der negativ und positiv stilisierenden Tendenz der typologisierten Rollenträger. Kaum glaublich, daß die einem Verfechter auch der Realismusthese je sollte entgangen sein! Statt daß Rothenberger aber etwa zum Beleg auf das von Mann bewußt in entsinnlichender Funktion gebrauchte Leitmotiv hinwiese, soll im Gegenteil durch « die genaue, wörtliche Wiederkehr des Gleichen (... die) ständige Rekapitulation wenigen Materials der Eindruck großer Wirklichkeitsnähe und -dichte » -nun freilich:- « vorgetäuscht » werden.

Th. Manns gegensätzliche Typenkonstellationen werden denn um eine neue erweitert: die der verschiedenen Altersstufen (68), deren « ältere Ausprägung » un-

schön, von niedriger Gesinnung und gewöhnlich sei, wie Klöterjahn und Hagenström (wo bleiben der alte Buddenbrook? wo Peeperkorn?), während die Jungen stets liebenswert seien, wie Hans Hansen, Krull usw. (und Spinell? und Hagar?). Und wichtig wird dann subsumiert, daß sich vor den «Schranken (!) der Erkenntnis» aber der Typ des Blondes und Blauäugigen als «eine Fata Morgana, trügerische Ausgeburt sehnsüchtiger Phantasie, als ein fiktives Gegenüber...» erweise. Ja. Doch: wem gegenüber? Dem bei aller Selbstporträtlichkeit nicht viel minder fiktiven Tonio Kröger, für den selbst schließlich Hans Hansen schon weniger ein Individuum als die Verkörperung einer entgegengesetzten Lebensform, die Inkarnation eines Prinzips gewesen war. Hansen ist die Fiktion einer Fiktion — das Spiegelspiel hat Thh. Mann bis an sein Ende geliebt. — Doch dafür scheinen sie blind, die heute das Fiktiv-Spielerische vor ihren geschrumpften empirischen Vordergrund ziehen, den Unrealisten entlarven als nicht «realistisch gesund» (115), welchem es um die «Heranholung der Gegenstände zum Zweck kritischer Herabminderung» (168) zu tun sei, welcher «den bösen Blick auf das Leben»⁹ auch noch durch das «abschätziges Gehör» (181) komplettiere, welcher «vor nichts und niemandem halt (macht)»: «es gibt keine Tabus für ihn», es sei «der Blick des Künstlers Th. Mann so boshaft wie rücksichtslos» (179) und «zur Bosheit gesellt sich die Hinterhältigkeit des Position» (178), er versage sich «den Blick auf den hohen Leib einer Frau so wenig wie das Augenmerk auf die Tränen des Mannes» (179).

Ein Realist, so folgern wir, habe sich das zu versagen. Freilich wundert es, wenn es dann wiederum gelegentlich als «tief bezeichnend» für Mann gelten soll, wenn in den Beziehungen Castorps zu Clawdia «der entscheidende Vorgang» «höchstens andeutungsweise zur Sprache» komme (93, A. 176). Doch man ist mittlerweile an die neuartige Dialektik dieser Art von Literaturkritik gewöhnt. Beim Begräbnis der Konsulin Buddenbrook etwa wird beanstandet, daß der Erzähler sich nicht ergriffen zeige «vom Druck der herrschenden Stimmung» (179) — offenbar haben Funeralien durchaus mit gefalteten Händen beschrieben zu werden — oder auch: die Schwächen des predigenden Pastors Pringsheim «auszubeuten just in diesem Moment, unter diesen Umständen, (setzt) ein gerüttelt Maß von Ungehörigkeit voraus (180)). Die Beschreibung der Vorliebe eines Geistlichen für Derbheit und Drastik wird als «unziemlich» (184) moniert. Geht es hier denn überhaupt noch um Literaturkritik?

Allem aber wird die Krone aufgesetzt in den Auslassungen über den *Joseph* (168 f.): «Verständlich», heißt es da, sei es, daß Mann gegenüber dessen legendärem Schönheitsruhm kritisch wachsam sei, um den «ursprünglichen Wahrheitskern» «herauszuhören»; ließe sich Mann nur davon leiten, «dürfte er unseres Beifalls sicher sein». In Wirklichkeit aber handle es sich «um systematisch betriebene Schlechtmacherei», Josephs Fehler hätten es dem Autor «in unerlaubter Weise angetan» (etwa: daß die Nase zu dick sei), und «von aller zauberischer Schönheit Josephs bleibt nach dieser Beckmesserei (... nicht) mehr als [...] Schönheit minderen Grades». Es sei zu fragen, «ob denn Schönheit bei Mann überhaupt

möglich und zugelassen sei ». « Trotz (unsäglich) schöner Einzelheiten... » so beantwortet sich Rothenberger seine Frage selbst, « ... gibt es keine vollkommene Schönheit (bei Mann) », « stets meldet sich, faßt man die ganze Gestalt ins Auge, irgendwo ein " aber ", " wenn nicht ", " bis auf ", ein " beinahe ", kurzum ein Vorbehalt »; und « sollte... einmal absolut nichts zu bemäkeln bleiben, weiß er doch... »- « Daß das Hübsche und Schöne durch und durch hübsch und schön sein müßte [...] ist nach dieser Philosophie eine [...] unerfüllbare Forderung » (170). Vollkommene, ideale Schönheit wird also vermißt — bei einem Autor, dem im selben Augenblick mangelnder Wirklichkeitssinn vorgeworfen wird. Wie die reine Fiktivität von einer Fiktivität minderen Grades, einer gesetzten Realität überschritten und ironisch gebrochen wird, bleibt natürlich dem Kritiker verschlossen, für den ausgemacht ist, daß das Schöne dieser Welt, je eingehender man es kennenlerne « nur umso strahlender hervorgeht » (177).

Wir sind nun an einigermaßen unzarte Widersprüche schon gewöhnt, aber hier offenbart sich ihr verschwiegenes Gesetz: das Fehlen der Mitte, die schroffen Antithesen werden dort als « unrealistisch » beanstandet, wo in der Beschreibung des sozialen und kulturellen bürgerlichen Alltags die Antagonismen dieser Gesellschaft aufgedeckt werden. Da heißt es bei Rothenberger: « ... So in der Welt des Romans. Die Wirklichkeit will es anders. Daß sie sich [...] ordnet in Schwarz und Weiß, Schön und Häßlich, dazu bedarf es (einer) Schweigetechnik, die... » (39)- Wo hingegen es nicht direkt um bürgerliche Dekadenz geht, da wird gerade das Fehlen der reinen Schönheit und Vollkommenheit bemängelt. Auch Manns Psychologie, die ja in Wahrheit nichts anderes als das genaue introspektive Pendant zum Realismus in der äußeren Personenbeschreibung ist, kommt übel weg: « Was dabei aus den Falten der Seele ans Tageslicht geholt wird, ist nicht erfreulicher als der Blick hinter die Kulissen der Erscheinungswelt » (172); gewiß, doch wird das « Erfreuliche » zur literarkritischen Kategorie, so sind wir bald bei der Ästhetik Wilhelms II.

Es genüge, wir wollen nicht mehr aufzählen die Torheiten über Th. Manns übrige Werke, über den völlig mißverstandenen *Zauberberg* (209),¹⁰ über den *Faustus* (« ... die Existenz dieses Opus.. ») (213) und *Krull* (219 ff.).

Es verschlägt wenig, wenn am Ende bei Rothenberger mit der gönnerischen *captatio benevolentiae*, mangelnder Realismus brauche ja nicht unbedingt ein Nachteil zu sein (227 f.) vor Manns Größe noch ein Knicks gemacht wird: Unleugbar fällt das kritische Niveau dieser Schule, die Th. Manns Realismus ad absurdum zu führen sich anheischig macht, von « der Ausdauer » spricht, « mit der der Autor der *Buddenbrooks* die Naivität besaß, sich öffentlich einen Realisten zu nennen », beträchtlich hinter dasjenige zurück, von dem aus oft pauschal der nur « realistische » Erzähler hervorgehoben wurde und wird.

Wäre nun das Werk Rothenbergers eine Einzelercheinung, so verdiente es kaum die ausführliche Besprechung. Aber es handelt sich offenbar um eine in der deutschsprachigen Forschung mehr und mehr Boden gewinnende ideologieverhaftete Tendenz.¹¹ Diese Spielart heutiger universitärer Literaturkritik mißdeutet

Th. Mann, mißversteht den Realismus, wie sie die Gesellschaftsform, auf die er bezogen ist, mißversteht. Und sie blamiert ihre eigene Innung.

GÖTZ BECK

¹⁾ Es ist diese letzte Konsequenz selten allerdings ausgesprochen worden. Am nächsten kommt ihr etwa R. Baumgarts kluger Aufsatz *Th. Mann von weitem*, in: *Lit. für Zeitgenossen*, Ed. Suhrkamp, 1966.

²⁾ Sie aufzuzählen ist hier nicht möglich und nicht nötig; es kann auf den Forschungsbericht von H. Lehnert, Stuttgart 1969, verwiesen werden, der auch selbst ein krasses Beispiel der besagten Tendenz ist (s.u. Anm. 11).

³⁾ In: *Deutsche Barockforschung, Dokumentation einer Epoche*, Hambg.-Bln. 1965, S. 370 A.6.

⁴⁾ Über den objektiven historischen Befund, wie er sich der heutigen Forschung darstellt, halten wir uns zu keinem Urteil befugt; das Entscheidende dünkt uns aber auch nicht die Objektivität der Ereignisse, wie sie sich dem Blick des Forschers, der den 2. Weltkrieg erlebt hat, bietet, sondern wie sie von den Zeitgenossen damals erlebt wurde. Für Alewyn müßten diese tatsächlich in ihrer Mehrzahl weniger « Naturalisten » als « Romantiker » gewesen sein.

⁵⁾ Alewyn, a.a.0.367.

⁶⁾ a.a.0.368.

⁷⁾ a.a.0.368.

⁸⁾ a.a.0.369.

⁹⁾ Zwar gebraucht Th. Mann, wie Rothenberger (S. 185 Anm. 89) zugibt, den Ausdruck selbst, nämlich wo er über Strindberg sagt, daß dieser den « bösen Blick » mit vielen gleichartigen Geistern geteilt habe, und nichts verhindert uns, anzunehmen, daß Mann sich hier selbst mitmeint, doch was Rothenberger verschweigt ist der entscheidende Kontext, in dem die Worte gesagt sind: « Der böse Blick auf das Leben oder doch auf das, was der Mensch daraus gemacht hat » (*Altes und Neues*, S. 220).

¹⁰⁾ « Lebensfreundschaft, die vom Tode weiß, bleibt allemal ein heikel Ding » (S. 209)). Fazit: Der *Zauberberg* hätte eben doch ein happy end haben müssen.

¹¹⁾ vgl. oben zu R. Alewyns neuem Realismusbegriff; siehe auch meinen Aufsatz *Fiktives und Nicht-Fiktives* in: *Studi Germanici* 1971 (im Druck).

RAUL SALINAS: UNA NUOVA VOCE DELLA POESIA AMERICANA

Come la parte piú viva del nuovo teatro americano capita per lo piú di trovarla « off Broadway », nei teatrini sperimentali non ancora commercializzati, cosí succede che le voci nuove della poesia si facciano sentire là dove nessuno se l'aspetta, o comunque alla larga dagli organi ufficiali dell'Establishment letterario. Nella folla di periodici USA oggidí sfogliabili, non mi sarebbe capitato di incontrare la sorpresa Raul Salinas se qualcuno al penitenziario di Fort Leavenworth, anni fa, non avesse pensato di mettermi nell'elenco dei destinatari onorari di « New Era ». « New Era » è una delle tante riviste letterarie che si pubblicano nelle prigioni statunitensi, col patrocinio delle relative autorità, da parte delle quali è facile capire le ragioni terapeutiche di siffatta politica illuminata. « New Era », periodico annuale redatto interamente dai carcerati stessi (con un minimo di censura ufficiale), aveva smesso di uscire per qualche anno, poi si rifece vivo alla fine del 1970 con uno squillante programma redazionale di impegno alla verità e alla democratica sincerità consentibile nelle circostanze date: un impegno all'autoespressione, e dunque alla (riconosciuta) indipendenza dalle idee delle locali autorità carcerarie. Da tutto ciò è lecito arguire che la temporanea sospensione di « New Era » possa riflettere una crisi interna, superata alla fine con un accordo fra direzione carceraria e personale di redazione nel senso di una maggiore apertura. I risultati sono evidenti: tono piú sostenuto, maggiore vivacità, senso di autenticità confessionale, documentazione umana non disgiunta da criteri di serietà artistica. Basterà guardare le fotografie di John Wagner, d'una rigorosa espressività formale, o leggere alcuni dei contributi letterari e storici, per esempio la cronaca della fondazione di Leavenworth, o il diario poetico di J.H. Soric, aderentissimo alle dolorose restrizioni che la vita di prigioniero impone ai suoi adepti, nonché alle piccole risorse di scampo privato che l'individuo può trovarvi.

Ma dicevo, Raul Salinas. Io non so finora chi sia Raul Salinas; so soltanto che sta scontando una pena di chissà quanti anni (a Fort Leavenworth non si scherza),

per chissà quale delitto, e che appartiene alla minoranza «chicana» la quale in questi ultimi tempi ha fatto tanto parlare di sé tumultuando in varie città del West e South West, dalla California al Texas, per le stesse ragioni che periodicamente agitarono e agitano la minoranza negra nell'Est e nel Midwest, e la minoranza portoricana nell'Est. I messicani degli Stati Uniti («chicanos» è il nomignolo corrente, di cui essi si son fatti un'orgogliosa insegna) lottano per ottenere certi diritti di fatto che la Costituzione americana promette a tutti i suoi cittadini, ma anche — cosa spesso fraintesa anche dai benintenzionati — per salvare la propria identità tecnico-culturale in quello che fino a poco tempo fa si vantava di essere il crogiolo («melting pot») di tutte le razze. Lasciando da parte in questa sede il grave problema sociopolitico, resta da notare lo stimolo che una simile situazione può impartire a quelle coscienze che reclinano in sé il germe della creazione poetica. Chi voglia e sappia farsi interprete letterario della situazione etnica di minoranza potrà, pagando di persona, inaugurare una nuova epopea, una nuova drammaturgia, e con ciò rinsanguare quella letteratura angloamericana che, dopo le memorabili fioriture della metà Ottocento e del primo dopoguerra, è andata impigliandosi nel dilemma accademismo-brutalità.

Io non so quanti anni abbia Raul Salinas, né dove e se abbia compiuto studi regolari. Lo saprò un giorno, e spero che siano in molti a saperlo, ma per ora so soltanto che lui è una delle poche coscienze in cui sta prendendo forma il dramma di tutto un gruppo etnico. Come dire che gli è toccata in sorte la croce della poesia. Staremo a vedere come saprà portarla; gli inizi sono buoni. Se l'esperienza etnica negra in USA ha fomentato l'arte di un Richard Wright, di un James Baldwin, di un Ralph Ellison, di un Leroi Jones, e di un Eldridge Cleaver, non vedo perché non dovrebbe scaturire analoga forza di denuncia — e di sogno — dall'esperienza etnica *chicana*. Soltanto così potrà infine manifestarsi appieno la vitalità dell'esperienza americana, redimendo in attualità storica lo scontato motto che insignisce lo stemma degli Stati Uniti: *e pluribus unum...* (ma oggi, inevitabilmente, l'accento andrà posto sul *pluribus*.)

A Eldridge Cleaver appunto (chiamato col solo nome di battesimo) è dedicata la più importante collaborazione di Salinas al numero 1970 di «New Era»: «A Trip Through the Mind Jail». Già il titolo in sé ci dà la misura dell'impegno fantastico che il poemetto riscatterà; si tratta di un «viaggio nel carcere della mente», quasi a ricordarci con Blake che ceppi e catene son forgiati dalla mente, e che la mente sola può liberarci da quelle catene. «Trip» è oggi parola compromessa nella parlata inglese, ma il poemetto di Salinas — a differenza di quello che si potrebbe forse considerare un suo remoto precedente, *Howl* di Ginsberg — non ci trasporta nei paradisi artificiali della droga. Il viaggio di Salinas è un'anabasi interiore, una presa di possesso del passato; e si tratta di un gesto lucido, cattolico. Si tratta di un passato che non è soltanto individuale, anzi di un passato che è soprattutto comunitario, e che appunto per questo conferisce un'identità al suo evocatore:

Neighborhood of my childhood
neighborhood that no longer exists
some died young — fortunate — some rot in prisons
the rest drifted away to be conjured up
in minds of others like them.
For me: only the NOW of THIS journey is REAL!

Neighborhood of my adolescence
neighborhood that is no more
YOU ARE TORN PIECES OF MY FLESH!
Therefore, YOU ARE.

LA LOMA - AUSTIN - MI BARRIO -
i bear you no grudge
i needed you then... identity... a sense of belonging.
i need you now.

Così i versi che di poco precedono la fine, e che qui si vogliono citare non per ragioni di esemplificazione estetica, ma tematico-strutturale. Essi infatti ci rimandano all'esordio:

La Loma
Neighborhood of my youth
demolished, erased forever from
the universe.
You live on, captive, in the lonely
cellblocks of my mind.

L'io poetico, anziché porsi in via perentoria come origine assoluta del cosmo che seguirà (come avverrebbe se stessimo leggendo *Song of Myself*), affiora naturalmente dal dato oggettivo della memoria, cioè dall'essenza di quel cosmo — la Loma, il pezzo di mondo che appartiene all'io evocante, perché l'io evocante gli appartenne dalla nascita. E nel presente dell'atto di evocazione quel mondo, un mondo perduto, risuscita per opera dell'io individuale. Ma se l'io individuale *contiene* ora quel mondo che viceversa lo conteneva all'inizio, non per questo il mondo dato diventa funzione dell'io. È invece l'io che esiste in funzione del suo mondo; è quel mondo che *sostiene* l'io. Lo comprova l'immediato passaggio dall'unità strofica iniziale (testè citata) alla successiva:

Neighborhood of endless hills
muddied streets — all chuckhole lined —
that never drank of asphalt.
Kids barefoot/ snotty-nosed
playing marbles/ munching on bean tacos
(the kind you'll never find in a cafe)
2 peaceful generations removed from
their *abuelos'* revolution.

Non sfuggirà l'effetto espansivo di quel rovesciarsi della chiusura («captive», «cellblocks») in totale apertura («endless hills», «muddied streets»); se le «celle della mente» fan luogo alle «sterminate colline» e alle strade fangose» dell'adole-

scenza, con relativa popolazione colta nei suoi atteggiamenti quotidiani, è perché la realtà oggettiva trasferita nel ricordo ha preso il sopravvento sull'individualità soggettiva che la custodisce, e con cui anzi si è identificata. Ma questo, rammentiamolo, è il procedimento tipico dell'epopea, sotto qualsivoglia forma. Invocata la Musa, Omero sparisce nella visione epica di cui si è fatto veicolo; si aprono le dighe della memoria attualizzante, Mnemosyne, e l'io del rapsodo vi si sommerge. In questo senso, la prima unità strofica di « A Trip Through the Mind Jail » corrisponde alla invocazione e protasi dell'epos classico; non ci aspetteremo naturalmente di riscontrarvi corrispondenze letterali (e letterarie); la Musa, personificazione dei poteri magici collettivi che la comunità delega al suo rapsodo, è smitizzata, ricondotta alla sua radice sociale e mentale: « la Loma ». Fra Omero e noi c'è stato di mezzo Dante (« o mente che scrivevi ciò che vidi... »), c'è stato di mezzo Whitman (« I am large, I contain multitudes »).

E Whitman, nonostante tutto, è il prototipo immediato; c'è nel poemetto di Salinas molto del *Song of Myself*, non soltanto per via di quel rapporto dialettico fra io poetante e comunità evocata e ascoltante, cioè fra individuo e mondo, fra coscienza soggettiva e realtà oggettiva, ma anche per la fisionomia metrico-sintattica del canto, che si articola in libere unità strofiche introdotte ciascuna dall'anafora *neighborhoods...* e composte di versi narrativi d'ampio respiro, su modulo rigorosamente (sto per dire ieraticamente) paratattico. Ma dire Whitman non basta; Whitman ha contato assai per poeti novecenteschi come Sandburg, Lawrence, Pound, Williams, Crane, Roethke, e Ginsberg, eppure a nessuno verrebbe in mente di confonderli l'uno con l'altro. In certo modo, Salinas è più radicalmente whitmaniano di tutti loro, e a ben guardare, ancora più whitmaniano di Whitman. Chiarirò il paradosso precisando che la sostanza « ingenua » (in senso schilleriano), « primitiva » (in senso santayaniano e auerbachiano) del migliore Whitman ricompare, se possibile purificata, in Salinas. Purificata delle scorie retoriche così spesso individuabili nella melopea di *Leaves of Grass*; e lo dobbiamo forse a quella fedeltà etnica che, incentrandosi su un mondo determinato, impedisce a Salinas ogni facile enfasi messianica. Inoltre, l'evocazione descrittiva si affisa su ambienti, figure ed eventi individuali, dando all'epos *chicano* di Salinas un tono ben più astringente che non quello di tanti carmi whitmaniani, dove i particolari della vita multiforme in cui reiteratamente si effonde l'io poetante, per incisivi che siano (e si ricordino le parole di Randall Jarrell al riguardo) restano sempre generici, rappresentativi ma non singolari.

Donde l'importanza dei nomi nell'epos *chicano*: nomi propri di persone, di luoghi conosciuti, accanto ai nomi comuni spagnoli che qui si assimilano la funzione dei nomi propri perché servono a *individuare* la materia epica; e quando i nomi propri di località ricompaiono alla fine per riepilogare il poema, l'effetto è simile a quello dei cataloghi whitmaniani, ma più tagliente:

i respect your having been:
 my *Loma* of Austin
 my Rose Hill of Los Angeles

my West Side of *San Anto*
my *Quinto* of Houston
my Jackson of *San Jo*
my *Segundo* of El Paso
my *Barelas* of Albuquerque
my Westside of Denver
Flats, *Los Marcos*, *Maravilla*, *Calle Guadalupe*,
Magnolia, *Buena Vista*, *Mateo*, *La Seis*, *Chiquis*,
El Sur, and all Chicano neighborhoods that
now exist and once existed;
somewhere..., someone remembers...

La litania dei nomi deriva il suo effetto dall'impeto misurato, e davvero epico,
di strofe precedenti come questa:

Neighborhood of *Reyes'* Bar
where *Lalo* shotgunned
Pete Evans to death because of
an unintentional stare
and because he was *escuadra*,
only to end his life neatly sliced
by prison barber's razor.
Durán's grocery & gas station
Gilero drunkenly stabbed *Julio*
arguing over who'd drive home
and got 55 years for his crime.
Raton: 20 years for a matchbox of weed. Is that cold?
No lawyer no jury no trial I'm guilty.
Aren't we all guilty?
Indian mothers, too, so unaware
of courtroom tragi-comedies
folded arms across their bosoms
saying, « *Sea por Dios* ».

Naturalmente non si può valutare appieno l'efficacia espressiva dei singoli passi senza leggere l'intero poemetto, che a ciascun passo conferisce il suo rilievo; sono in tutto quattordici unità strofiche che cominciano sempre con la parola rituale « Neighborhoods » al vocativo, più una conclusione, sopra citata, in cui ogni rione (*neighborhood*) viene specificamente nominato. Il tono liturgico risalta ancor meglio se si tien conto di due fattori fondamentali: lo stile nominale, vocativo, così diverso sia dalla frenesia parossistica di Ginsberg, sia dall'enciclopedismo di Pound, e la tendenza tutta epica (e direi « ingenua ») all'enunciazione esplicita — perché ogni figura, ogni episodio, ogni luogo e momento, rievocati e come sospesi nella memoria *evocante*, hanno importanza; e si arriva così pure a scusare l'ingenuità (commovente) dello sfogo in cui l'io narrante esplose nella penultima strofa:

i bear you no grudge
i needed you then... identity... a sense of belonging.
i need you now.

So essential to adult days of imprisonment,
you keep me away from INSANITY's hungry jaws;
Smiling/Laughing/Crying.

All'autore, nel corso di una corrispondenza fra noi sorta, feci notare che qui l'opera poteva guadagnarci a sottintendere le espressioni piú ovvie, né egli prese il mio appunto in mala parte, tutt'altro; non so d'altronde se ne terrà conto nell'annunciata antologia di poesia « chicana » per la quale i compilatori, Stan Steiner e Luis Valdez, gli han chiesto « A Trip Through the Mind Jail ». Ma a pensarci bene, la mia osservazione è marginale, e in certo modo la menda indicata è un contrassegno di autenticità: quell'io così modesto da presentarsi sempre, in inglese, con la minuscola, si dichiara e si effonde per noi senza maschere. Non è la prima volta che l'esperienza della prigionia provoca opere di rilievo, e a Raul Salinas non possiamo che augurare, oltre a una futura libertà letterale, la continuazione di quella libertà interiore che in prigionia egli ha saputo trovare, nella sua inconfondibile pronuncia.

Laramie, Wyoming, giugno 1971

GLAUCO CAMBON

« CLEAVE TO THE ABSTRACT OF THIS BLOSSOMING »:
THE PAINTINGS AND DRAWINGS OF WYNDHAM LEWIS

Until now, we have had but one study of Wyndham Lewis's art—that of Charles Handley-Read, published twenty years ago (*The Art of Wyndham Lewis*, Faber and Faber, London, 1951, incl. an essay by Eric Newton, with 50 illustr. incl. 4 color plates). This pioneer effort was admirable, but it has stood alone, and the scandal has persisted: no major collection of reproductions from one of the decisive and truly exciting careers of this century. I suspect that many, as I did, have discovered Lewis for themselves and then waited, and waited, for the weird foggy silence to lift—a silence broken only by the testimony of other makers to his potent influence, early and late, and by the necessarily limited comments on his painting in the Lewis issue of *Agenda* (VII.3-VIII.1 Aut.-Winter 1969-70). Much of this testimony is by now familiar, but it continues to turn up. In his *Autobiographical Novel* (New York, 1966), Kenneth Rexroth says, «I don't know where I could have seen Lewis's paintings of the Twenties, but somehow I did, and their peculiar forms had a decided influence on me. There is nothing quite like them... For some reason impossible to understand at this distance, Lewis had a greater influence on Chicago painting in those years than did the major Cubists and Expressionists» (146-7). And yet, as Walter Michel observes in his preface to *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings* (text and catalogue by Walter Michel, with an introductory essay by Hugh Kenner. 455 pp., 781 illustr. incl. 16 color plates. University of California Press, 1971) adequate discussions of Gaudier-Brzeska, the early Epstein, Hulme, the English careers of Cubism and Futurism, and British painting generally in this century have been impeded by the incredible lapse in assembling and examining Lewis's work. Michel's volume is the first comprehensive attempt at this, and a major contribution.

His edition of Lewis's writings on art (*Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913-1956*, with introductions and notes by Walter Michel and C.J. Fox. 480 pp. Funk and Wagnalls, New York, 1969) is likewise indispensable, bringing

into one place the major critical pieces from *Blast* (1914), *Wyndham Lewis the Artist* (1939), and other books (with the exception of *Rude Assignment*, 1950, and *The Demon of Progress in the Arts*, 1954), as well as numerous reviews and journalistic pieces, Lewis's notes on his exhibitions, and his 1943 lecture on Rouault. In rereading the major essays, I was pleased to observe that their vivid prose continues to serve as clairvoyant baedeker to follies perennial and current. The following was written in 1927, but its target has popped up again in the last decade: the parlor Dada and playpen existentialism of the aleatory «happening» or the solemn metaphysical pranks of Conceptual Art, which delights in pivoting a camera in the direction of random bird calls and giving us the resulting photographs as a «series.» The names may have changed since Lewis's time, but the game is the same: a Russian Roulette with significance, a *sang froid* passive playfulness which dismantles, even as it articulates, its own black mass in the cathedral of subjectivity. I quote Lewis:

The mere fact — with the artist or interpreter of nature — that his material is living, exposes him to the temptation of a drowsy enthusiasm for paradox, since «life» is paradox (sprinkled over a process of digestive sloth), and all men live, actually, upon the amusement of surprise... «Life» is *not*-knowing: it is the surprise packet: so, essentially unselective, if nature can be so arranged as to yield him as it were a system of surprises, the artist will scarcely take the trouble to look behind them, to detect the principle of their occurrence, or to reflect that for «surprises», for the direct life of nature, they are a little over-dramatic and particularly pat. So he automatically applies the accepted formula to nature; the corresponding accident manifests itself, like a djinn, always with an imposing clatter (since it is a highly selective «accident» that understands its part): and the artist is perfectly satisfied that nature has spoken. He does not see at all that «nature» is no longer there. (248-9)

In taking up the criticism before the paintings, I risk placing Lewis's remarks in a misleading light; we need to remember that they emerge from a leader's achievement, not the amateur or epigone's sideline. Scattered through these essays are superb, and presciently early, critiques of Picasso, surrealism, and primitivism; and accumulating through them is a consistently revolutionary traditionalism on which the future has already built. As Michel remarks in his introduction, Lewis was responsible, together with Henry Moore, «for the survival of what became an indigenous tradition, perhaps the most important direction of British painting during his lifetime: the representation of the *figure*, in a contemporary idiom without the benefit of social-realist or surrealist credentials» (*Collected Writing*, 17).

If we read this collection with the figure in mind, we glean that species of criticism which is peculiarly the artist's. In the *Blast* period Lewis writes, «the human form still runs, like a wave, through the texture or body of existence, and therefore of art. But just as the old form of egotism is no longer fit for such conditions as now prevail, so the isolated human figure of most ancient art is an anachronism» (45). In the same period, in fact, Lewis did isolate his figures, although

with primitive and ritualistic gestures; but he saw rather quickly that Cubism had settled for the « old form of egotism, » slipping into a « Michelangelizing » of the figure, treating it to masonic rearrangements and the dispositions of the *nature morte* (45, 69-70). This was not only a lapse into formula, but also a failure to catch natural movement, to « fix something fluent and secret » (62). Very early, then, Lewis urged a « disinculcation » of Picasso as the Baneful Influence, and an exorcism of Michelangelo as « the worst spook in Europe » (65, 69). Instead of cubing on a posed model, Lewis argued for the primacy of energetic invention, of basic design, and at the same time for « taking the life of the man or animal inside your work, and building with this life fluid, as it were » (70). « To paint a recognizable human being should be the rarest privilege, bestowed as a sort of “Freedom of Art ” » (71), and Lewis did so by drawing sculpturally, from the inside, outward to his remarkable boundary-lines through what Pound called « the in, the through, the four sides. »

These remarks come from the most intriguing, perhaps the greatest portraitist of our time. Lewis's absorption of his gift for abstract design into sketches from life and, finally, the great portraits of the thirties, gives us the backbone of his achievement. His phrase for the process was, « burying Euclid deep in the living flesh » (330). Figure, for Lewis, was the acid test; its challenge, more than free distortion, certainly, and more than landscape, even, tells you what a painter can do (330-1).

On the other hand, it is the fantasy figure, sparsely formed or built up as a totem or supplied with a mask, which is prominent in perhaps the most fascinating and elusive strain of his work—the allegorical and « dream » compositions of the 1930s and '40s which give us, in Lewis's words, « a race of visually logical beings » or « monads » (452-3). These figures are sometimes decomposed into their oval and budding element in the compelling « Creation Myth » family from the same period. In his portraits Lewis is the master of a unique art of design-likeness; but he is also a master of that art on the other side of likeness, where invention and design yield up a world of mythic rudiments, elementals both alien and somehow native. The two arts have a common root, however, in what Lewis ascribes to the revolution of which vorticism was part, and earlier to Chinese art, « where, by the methods of elimination, or of simplification, the objects of nature are themselves transformed into something like themselves, yet differing, in reality, as much as chalk from cheese » (333).

And now, thanks to Walter Michel, we can begin to study Lewis's meaning through his eye and hand. The work on *Paintings and Drawings* is splendid. Kenner and Michel's essays are brilliant and astute, the plates are clear, the selection massive though necessarily incomplete, and the *catalogue raisonné* scrupulous. I would quibble over the decision to leave *THE ISLAND* (1942, pl. 161) incompletely reproduced, and without commentary; or the failure to reproduce the masterful « Alcibiades » design from *TIMON OF ATHENS* (1912, pl. 19) on a larger scale, and to describe its delicate blues and tans. But quibbles aside, the authors and publisher deserve our warmest benisons.

Kenner's essay, of course, offers a splendid entry into the special demands and excitements of Lewis's style. He is especially good on one corollary of what I left off with earlier, the strange quality of « objects... transformed into something like themselves »—that is, the reflexive quality of Lewis's designs, « which are *about* their necessary condition of silence and immobility » (*Paintings and Drawings*, 21). Good also on Lewis's vocabulary of line, the straight line « that is Lewis's intensest gesture » (40), but primarily the ubiquitous segments and chords of arc, which are both arbitrary and natural, on the plane of Lewis's « super-nature » and, as Kenner aptly suggests, D'Arcy Thompson's *Growth and Form*. In Kenner's words, « the hand's repertory of forms coincides with certain forms of nature's. Hence an anthology of half-penetrable reminiscence: leaf-forms, grass-forms, the curve that defines the glassy plane of a breaking wave, cranial and ocular shapes, stances of intricate line like paraphrased skeletons, but emptied of all suggestion of the macabre; lines like the contours of twigs and like the curl of horns; forms like stones polished by an eternity of persistent water... » (21).

Do these curved lines function in Lewis's art as the Hogarthian « line of beauty » did in 19th-century aesthetics? Ruskin alludes to the view of his period in saying that « what curvature is to lines, gradation is to shades and contours. It is their infinity... » (see George Landow's *Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, 1971, 119). But Lewis's curves work not to secure this kind of « variety »; rather they *define*, with an effect both sculptural and svelte. Lewis would have been delighted with recent visual neurology, which concludes that the visual cortex rearranges inputs so as to make lines and contours the most important stimuli (see David Hubel, *Scientific American*, Nov. 1963).

Lewis's curved boundary-line usually expresses a value which he isolates in his early essay, « Fêng Shui and Contemporary Form » (*Collected Writings*, 41-2)—an essay which Kenner appropriately highlights, and which, in describing geomancy, emphasizes that sense for the *rightness* of size, color, volume, and disposition which « makes the artist » (42), and which makes Lewis, and which has made his work influential even beneath the prevalent scandalous neglect.

Kenner also suggests how the draughtsman's values inform Lewis's prose—a rich topic that others also have touched upon, and which I shall pass over in order to reach Michel's essay, using it and the plates to sketch the vicissitudes of figure in Lewis's development.

Lewis's earliest abstract figures were ritualistic, isolated from any background and equipped with a sort of ruling passion (*Paintings and Drawings*, 49). In the 1920s a minimal background emerges behind figures and swells into setting—a key development in the span of Lewis's figure compositions (see 102-8, & pls. 85-6). Coordinate with this and extending into the '30s is his development of the schematic and smooth « external » whose abdomen seethes with intricate design—precedent for which one might assign to Epstein's ROCK DRILL (1912), whose insectoplite carries a mummy inside his chest—and of the elaborate totem-figures, these latter overlapping, as compositions, with the architectural fantasies in BAGDAD (1927, cl. pl. X).

This complex treatment of figure takes still another form in drawings whose personages are representend in several versions at once—notably the three women who are one woman in *SEA-CAVE* (1938, pl. 122) and the exquisite *MIND OF THE ARTIST, ABOUT TO MAKE A PICTURE* (1942, pl. 152). When a portrait is in hand, Lewis may practice Cézannean distortion, displacing facial features to secure tension, as in *SPARTAN PORTRAIT* (1933, pl. 124) or *YOUNG WOMAN SEATED* (1936, pl. 126); when the « monads » are on stage, the tendency is toward simplification, with tension deriving from posture and gesture—although even in this last case, the simplicity can embody rich quotation, as it does in *THE INFERNO* (1937, pl. 110), whose central red vertical panel of falling and wrestling *damni* refers, by way of the legs and eyes on several figures, to the falling forms in one of Blake's watercolors for *Paradise Lost, THE ROUT OF THE REBEL ANGELS* (1808).

But such a sketch cannot begin to account for the distinction of the portraits, or indeed for the quite different work of the '30s and '40s. Of the paintings which use monadic forms or their components to explore genesis, Michel indicates that several manifest a Japanese influence (140); but in one of the designs related to these, *WHAT THE SEA IS LIKE AT NIGHT* (1949, pl. 166), no such quality can wholly account for the powerful conception, as unforgettable as the spirit-birds of Morris Graves. With the portraits we are at least in a more solid world, and tempted to comment. If we turn to the Pound portrait of 1939 (cl. pl. VII), we have, in Kenner's words, a dreaming man « clearly more concentrated, more to be reckoned with, than other men awake » (39). His sleep, or rest, has a lynx-like tension about it, poised on the verge of alertness. His concerns flank him on the nearby table—a dragon-glaze ceramic on top of folded newspapers, their constellation his body's primary counterweight. The jacket flows diagonally down and away from the leonine head, with the fluent lines and streaky texture of water; and the head itself floats against the dreamy green wash of a canvas propped in the background. The newspapers, ashtrays, and ceramic alone obtrude their tangibility—much the same gesture of ironic balance, with comparable properties, as in *THE CONVALESCENT* of 1933 (cl. pl. XI). And the flowing jacket, along the recumbent right arm, rumples into characteristic Lewis curves, but these curves offer us the profile af—a bow! Airfols in mirror-symmetry flank a short jab of straight cloth; the centaur slumbers next to the *Manchester Guardian*.

This volume, like that bow, can shoot us past the stereotypes sometimes offered about Lewis's range and feeling. It was the same man, after all, who painted both the *TIMON* designs and the portraits of Spender, Eliot, Sitwell, Pound, and Anne Wyndham Lewis; both the vorticist canvases, many now scattered or lost, and the allegorical *INFERNO* and *CLINIC* paintings; both the portrait sketches and the *CREATION MYTH* series; the abstract satiric emblems and the war paintings or the late drawings sympathetic to the mutilated and crucified. And it was the younger Lewis who said that the greatest painting reconciled the « poetry » of Van Gogh sunsets with formal or « plastic qualities » (*Collected Writing*;, 72). In its fugal intensity and lyric depth, its poise of solidity and invention, design and arabesque, Lewis's

oeuvre is major and, in English painting, a kind of *massif central*. Like the piano sonatas of Prokofiev, his work fuses bedrock design, whirlwind invention, controlled ornament—the furies and calm of unerring forcefulness.

Among those who have acknowledged their indebtedness to Lewis, the most notorious is Marshall McLuhan. McLuhan's project, and the despair over our milieu which he professes to his incredulous critics, are originally Lewis's, and perhaps more persuasively so. In 1927 Lewis wrote,

In the arts of formal expression, a «dark night of the soul» is settling down. A kind of mental language is in process of invention, flouting and overriding the larynx and the tongue. Yet an art that is «subjective» and can look to no common factors of knowledge or feeling, and lean on no tradition, is exposed to the necessity, first of all, of instructing itself far more profoundly as to the origins of its impulses and the nature and history of the formulas with which it works. (*Collected Writings*, 251)

McLuhan's dance among the sensory modalities is, in a more restricted application, also Lewis's, and before that Ruskin's: compare Lewis on the eye's prosaic tendency to dissociate its exercise from the emotion of primal apprehension (*ib.*, 214-20), with Ruskin on the same topic in *Modern Painters* (I. pt. 2, sec. 1, ch. 2). More sharply than McLuhan, I believe, and more effectively than most other painters in this century, Lewis can remind us that the century itself is Alexandrian, that we bob on the high poop of the *Narrenschiff*, and that we can never be too intelligent about the work of our subtly deracinated hands. When that work fails, Lewis is still there to urge us toward «the abstract terms that are behind its phenomenal face» (*Collected Writings*, 254).

For one thing, Lewis returns us continually to the fertile tension between nature and design, or «life» and that other life which we set against it. If I may invoke Ruskin again, he poses the dichotomy which Lewis, with great clarity, made function for himself: the mind, says Ruskin in *Stones of Venice* II, «either pursues the fact to the neglect of the composition, or pursues the composition to the neglect of the fact.» Yet Ruskin knew that to render a purple-grey dove's neck one must attend to «the abstract qualities and relations of the grey and purple»—that is, to what Whistler designates in his title for the portrait of his mother: «Arrangement in Grey and Black.» It was Ruskin, too, who described a pine tree as a series of overlapping planes spiralling into pattern—much as Pound, in *Gaudier Brzeska*, says that a pine-in-mist which looks like a fragment of Japanese armour is beautiful *not* because of that resemblance, either way, but because of «planes in relation»: «the tree and the armour are beautiful because their diverse planes overlie in a certain manner» (*Gaudier Brzeska*, 1916; London 1960, 121). Next to Lewis's essays, Pound's memoir is the one other indispensable account of the 1914 milieu—and it consistently attacks that «expansiveness» which «had usurped the place of design» (144). Design, for Lewis, and its difference from the given, was the One Big Thing which the hedgehog in him knew, and which

the fox in him could put variously and exploit as a basis for procedure—invariably with the energy required to cross Ruskin's gap decisively.

But we must not let this «heroic, that is energetic art» (*Collected Writings*, 33) obscure for us Lewis's commitment, finally, to native ways of seeing. One of the fascinations in his paintings from the '30s onward, with their «race of visually logical beings», is the way in which they invoke, and yet frustrate, a characteristically British mode—the genre figure of the conversation-piece, engaged in situational or intimate «business» of some kind. Against this invocation Lewis balances still another British mode—that of fantasy strangeness. For in drawing like *A SHORE SCENE* (1920, pl. 76), or the numerous paintings of actor-totems disposed in theatrical space (*ROMAN ACTORS*, 1934, pl. 77, *FOUR FIGURE COMPOSITION*, 1938, pl. 115), or *BEACH SCENE* and *WRESTLING* of 1929 (pls. 90-91), or the limbo *CLINIC* paintings of 1937 (pls. 108-109), we have figures engaged in activities which we may or may not make out, and at the same time lodged in a remote world, alien in some of the ways suggested by Kenner—vividly «other» and yet almost familiar, too. If we are invited to «read» some of these paintings as we would a painting by Hogarth, we are also prevented from doing so by the «monads» we see in posture or pause. Lewis saw both genre and fantasy as the profitable native strains, both past and future; in one of his last essays he singles out Hogarth's *SHRIMP-GIRL* as the touchstone of English achievement in painting, and then points to *Jabberwocky* as a second resource, «the Briton's long suit» (*Collected Writings*, 457). «Led by the Shrimp-Girl we should direct ourselves between the Mad Hatter and the Red Queen, and there we should be at home... I am blind, but if I could see, I would do a large design of something like a Jabberwock outraging an eagle» (458). This, together with the delicate balance I have suggested in some of the paintings, may indicate that future students of Lewis's work can look with profit to the residually English commitments of his eye.

Meanwhile we can remind ourselves that Lewis's earning *as a painter* in England supplied him with less than minimal subsistence, that many of the central vorticist canvases are lost or dispersed, and that Michel's fine work arrives—well, now. We can read Lewis's painful and touching letters from Canada to such people as Sir John Rothentsein, or Michael Ayrton's moving essay on his acquaintance with Lewis in the 50s (*The Rudiments of Paradise*, New York, 1971). After Lewis's death in 1957, Ayrton went to his flat to help Mrs. Lewis, and he found it in chaos; «workmen had arrived to tear down the building.» Ayrton helped save what could be saved, including a torn pencil drawing of Pound; and on his way up to the study, he found, as it were, a discarded stanza from Ben Jonson's *Ode to Vulcan*. That is, he saw that «on the stairs was a Lewis drawing with the mark of a large boot on it.»

JOHN PECK

FITZGERALDIANA

La parabola della critica fitzgeraldiana ha ormai una fisionomia riconoscibile: essenzialmente biografica, oppure volta a cogliere il carattere rappresentativo dello scrittore nei riguardi dell'età del Jazz, fino a tutti gli anni Cinquanta, si è preoccupata in séguito, e con notevoli risultati, di rivendicarne le qualità di narratore, di analizzarne le componenti e le riuscite letterarie, di assicurargli una posizione ben definita accanto agli altri scrittori del Novecento. Si potrebbero citare una mezza dozzina di volumi critici e innumerevoli saggi, spesso con una marcata o latente tendenza all'analisi « neo-critica », strutturale e formale.

Una delle ultime voci in tal senso è ad esempio rappresentata dall'agile volume di Milton Hindus, *F. Scott Fitzgerald. An Introduction and Interpretation* (New York, Holt, Rinehart & Winston, 1968, 129 pp.), che pur nel giudizio quanto mai cauto e « revisionista » su romanzi come *Tender is the Night* e *The Last Tycoon* o sugli scritti autobiografici del *Crack-up*, insiste su sintomatici (e persino eccessivi) richiami a Proust o Dostoevsky, finendo per vedere in Fitzgerald « a marvellous verbal choreographer and coiner of images » (p. 109). Ed in tal senso, appunto, può apparire irrevocabilmente « datata » una pur utile antologia come quella compilata da Malcolm Cowley e Robert Cowley, *Fitzgerald and the Jazz Age* (New York, Scribner's, 1966, 192 pp.), che nella scelta del materiale pone tutto l'accento sullo sfondo storico e sociale degli anni Venti, fornendo preziose *side-lights* per la comprensione dello scrittore, ma finendo per relegarlo ancora una volta nel ruolo del narratore meramente rappresentativo di un'epoca.

Lo stesso interesse biografico — a testimonianza di come la leggenda personale fosse dura a morire — rimbalzava in primo piano nelle memorie di Sheila Graham (*Beloved Infidel* e *College of One*) e veniva improvvisamente riacceso da un volume che si sarebbe potuto temere di dover leggere con apprensione: *Zelda* di Nancy Milford (New York, Harper & Row, 1970, 424 pp.). Contrariamente alle previsioni, questa biografia della moglie dello scrittore, Zelda Sayre, è invece

scritta con gusto e partecipazione, controllato uso delle fonti e un atteggiamento scervro da condiscendenze o tentazioni polemiche. Libro di piacevole lettura, ne emerge l'accorato e per molti versi affascinante ritratto di una donna complessata ed il quadro di un rapporto inestricabile fra i due protagonisti, che getta notevole luce sia sulla figura dell'uomo e dello scrittore, sia sulla natura indipendente e votata alla tragedia della moglie. Questa è essenzialmente la *sua* storia, ed ora che è stata raccontata anche per la parte di solito trascurata — gli anni in cui sopravvisse al marito, preda di una lucida follia, fino all'orribile morte tra le fiamme — una lacuna è stata colmata, ne sappiamo utilmente di piú (anche per la presenza di molte lettere inedite) sia su Zelda che sugli stessi processi dell'immaginazione creativa. Le pretese letterarie di Zelda vengono ad un tempo ridimensionate e giustificate; il parziale ritratto della *flapper* distruttrice si completa nella figura pienamente umana della donna da cui Fitzgerald derivò, oltre che angosce e dolori, ispirazione e sostegno, lampi di rivelazione accanto a penose ostilità. (E si può ricordare, almeno di passaggio, come la coppia sfortunata formi oggetto di una biografia congiunta da poco arrivata nelle librerie: *Exiles from Paradise. Zelda and Scott Fitzgerald* di Sara Mayfield, New York, Delacorte Press, 1971, 309 pp.).

Un interesse che potremmo infine definire biografico-critico, ossia motivato da un recupero delle prospettive biografiche accanto a quelle critiche, è manifestato da due recenti studi sullo scrittore, entrambi utili e promettenti sotto diversi aspetti. Sarebbe prematuro ed eccessivo parlare di reazione all'interesse meramente critico-letterario, ma in entrambi la tendenza è indubbiamente di illustrare e riscattare la diretta partecipazione umana dello scrittore, al di fuori dell'impersonalità « neo-critica »; e se c'è un motivo di rammarico, è che almeno nel secondo caso la *performance* non sembra talora all'altezza delle aspettative o delle possibilità insite in tale approccio.

Nel volume *The Golden Moment. The Novels of F. Scott Fitzgerald* (Urbana, University of Illinois Press, 1970, 462 pp.) Milton R. Stern preannuncia di scrivere « an old-fashioned and personal book », e per quanto affermi di non indulgere alla vecchia moda biografica, tuttavia dichiara di considerare la narrativa di Fitzgerald come « a continuous exercise of the autobiographical impulse ». Vuol essere la biografia di un'immaginazione; e ciò che la riscatta è il tentativo di cogliervi riflessa la « crisi di identità » tipica dell'America, vedendo al centro dell'ispirazione dello scrittore « the uses of history, the American identity, the moral reconstruction of the American past ». Dovrebbe essere illustrativa « dello sviluppo nazionale, piuttosto che letterario, del talento di Fitzgerald » e ciò avviene, nel corso del libro, in bene e in male.

Stern limita la sua analisi ai quattro romanzi compiuti di Fitzgerald, escludendo l'incompiuto *The Last Tycoon* e i racconti. Diremo subito che (per quanto egli dia per scontati ed acquisiti i risultati della critica precedente) l'analisi pecca di eccessiva, irrefrenabile prolissità, per un incontrollato impulso all'illustrazione di ogni singolo aspetto, senza alcun tentativo di sintetizzare. La lettura è per ciò stesso faticosa, la mole di pagine oltre ogni limite di proporzione; e non sempre Stern ri-

conosce le proprie fonti, tranne nel caso dello studio, spesso sopravvalutato, di Robert Sklar, *F.S. Fitzgerald: The Last Laocoon* (New York, Oxford U.P., 1967). Al lettore spetta anche estrapolare, fra la massa del materiale, i momenti di possibile sintesi, il senso complessivo che traspare dall'analisi: ma, superati questi ostacoli, i « reperti » sono per lo più positivi.

Dallo studio di Stern appare inequivocabile come Fitzgerald, nei suoi romanzi, cercasse di rappresentare « un personaggio sociale e un tipo nazionale che l'affascinava e lo disgustava ad un tempo, in cui sentiva la propria identità di americano e in cui vedeva la storia d'America com'era scritta per lui »: un tipo nazionale composto da romantici innocenti e commentatori morali, ragazze dorate e magnati di dubbia moralità, nel cui intrecciarsi si definisce e si compie il destino dell'America. Il loro intrecciarsi è minuziosamente perseguito, come si diceva, nell'analisi dei quattro romanzi; di cui Stern tende a livellare i valori, almeno nella misura in cui ad interessarlo è, in ultima analisi, la parabola morale e sociale che se ne può ricavare anche e soprattutto per l'uomo d'oggi. Trascureremo perciò, nel resoconto, sia le eccessive insistenze su *This Side of Paradise* e *The Beautiful and Damned*, sia i momenti felici in cui vengono originalmente illustrati, ad esempio in *The Great Gatsby*, gli usi tematici e strutturali di nomi, colori, luoghi e ambienti; sia certe tortuosità dell'analisi che le frequenti cadute in uno stile colloquiale e urlato, in un tono a volte insopportabilmente personale dell'enunciato, quasi Stern volesse, con tali mezzi, esorcizzare lo spettro temuto della « critica ».

Il libro pare artatamente gonfiato dalla volontà caparbia di essere « exhaustive »: ma quando il discorso, dopo le minuzie esplicative e le tortuosità dell'analisi, si ferma sul loro senso conclusivo, allora non solo non si può non concordare con Stern (e giustificarne l'estenuante lavoro), ma le sue percezioni acquistano persuasione e valore di novità, significato e rilevanza genuinamente contemporanei. Stern, ed a ragione, non ha paura di estrarne il « messaggio », e almeno alcune delle sue conclusioni vanno citate estesamente e meritano di essere attentamente valutate:

The core of what Fitzgerald wanted his readers to see is that Gatsby's demand on Daisy is the demand of the American imagination upon America. (p. 251)

Gatsby sums us all up. He sums up our American desire to believe in a release from history, to believe that our early past did indeed establish redemption, to believe that in our founding the *idea* of our superb and hopeful heritage was actualized. He sums up the « vast, vulgar, meretricious beauty » that our wealth has made and in which we dress the romantic sense of self that the idea of American possibilities keeps whispering is at hand. He sums up, too, the fast-movietime we have made of history, wiping out past, present, and future in the whirling certitude that the new, that our wealth and power, will make time do our bidding. (p. 253)

The extension, by continuous parallels of imagery, from the characters to national history is one of Fitzgerald's triumphs. (p. 285)

An entire civilization can be tested and evaluated in the values that surround the fate of the hero of the novel [*Tender is the Night*]. (p. 291)

Except for Twain and Whitman, no American writer has had so sadly, with such fascination, repudiation, and longing, such an intense love affair with his country, and no writer has calibrated the affair as delicately as did Fitzgerald. (p. 408)

...as his novels show, our culture is filled with people who are driven by unspecified longings and unarticulated wistfulness into an identity-yearning mobility. Fitzgerald found that America's history of futurizing (a history which leads me to claim for liberalism the majority voice of America) was a process in which the best was constantly being turned into the careless, selfish, and brutal. Nostalgia becomes a yearning not for an actual time in the past, but for a state of hope which has been lost through initiation into America's wasteful and careless historical process, and as I have tried to demonstrate in this book, that's what the autobiografiction of Fitzgerald's composite characters is all about. (p. 455)

Tramite l'illustrazione di quella che Stern definisce (e il termine è però infelice) la « autobiografiction » di Fitzgerald, egli ci appare persuasivamente non solo come « uno degli scrittori piú " americani " prodotti dalla nazione », giacché fu suo destino (e merito) apprendere a proprie spese, in vita e in letteratura, « that all things fade and that the golden moment glistens lastingly only in memory » (p. 462); oggetto della sua ricerca fu, « after all, the face and spirit of a nation, and in this he displays his firm and important place in a long and rich continuum of American literary impulses » (p. 459). Nelle conclusioni si riscatta essenzialmente quanto di « personale e all'antica » Stern ha voluto accogliere nel proprio approccio.

Anche il volume di Aaron Latham, *Crazy Sundays. F. Scott Fitzgerald in Hollywood* (New York, Viking Press, 1971, 308 pp.), inclina per sua natura a combinare l'interesse biografico con quello critico. Completa, per cosí dire, l'immagine biografica dello scrittore analizzandone gli ultimi anni di vita e di intenso lavoro a Hollywood, rivendicandone l'interesse genuino, e non meramente commerciale, per l'attività di sfortunato sceneggiatore cinematografico, l'attenzione critica e creativa dedicata a quel nuovo mezzo espressivo. Per di piú, Latham ha potuto esaminare le sceneggiature di Fitzgerald rinchiuse negli archivi delle grandi case cinematografiche di Hollywood, e ce ne dà sommari, esempi e citazioni dirette da cui traspare sia tale suo interesse, sia la cura e la consapevolezza artistica in esse profusa.

Dovremmo saperne — ed in effetti ne sappiamo — di piú sui suoi metodi di lavoro e sulle sue preoccupazioni non solo come sceneggiatore, ma come narratore in genere: e per chi abbia discreta familiarità con i suoi romanzi e racconti, risultano abbastanza facili i possibili agganci, i riferimenti e le connessioni fra le due attività. Il difetto del libro di Latham sta però proprio nel fatto che egli sembra per lo piú trascurare la possibilità di tale applicazione dei « reperti » cinematografici alla narrativa, lasciando cioè a metà quella che potrebbe apparire la parte piú interessante, o comunque piú importante, della sua ricerca. (In tal senso, può ad esempio risultare molto piú utile, nella sua puntuale brevità e concisione, il saggio di Alan Margolies « F. Scott Fitzgerald's Work in the Film Studios » apparso sulla

Princeton University Library Chronicle [vol. XXXII, N. 2, Winter 1971, pp. 81-110], che ci dà lunghi estratti e traccia persuasivi confronti riguardo tale problema).

Il libro di Latham (e si noti una frase rivelatrice nella Prefazione) sembra in effetti affrettato, scritto in fretta e furia; ed è per di più seriamente compromesso, a mio avviso, da una tecnica di presentazione e da uno stile di scrittura che si vorrebbe definire benevolmente dozzinale, se non vi si sospettasse la precisa scelta di usare lo stile «colorito» di rotocalchi e trasmissioni televisive. Anche questo, forse, un modo per esorcizzare lo spettro della «critica», ma finendo nella semplice caduta di gusto. Detto questo, la lettura riserva poi una sua utilità e le sue piacevoli sorprese, sia per le informazioni di prima mano che vi si trovano, sia ai fini di una valutazione complessiva di Fitzgerald come scrittore e come artista. Sono i benefici della ricerca di prima mano, anche quando non sia alleviata dalla grazia dello stile o completata dalla necessaria meditazione e applicazione dei dati reperiti. Anche in questo caso, sia pure indirettamente, il lavoro contribuisce ad una maggiore comprensione dell'uomo, e permette una più precisa valutazione dello scrittore; ché tale, comunque, Fitzgerald essenzialmente rimane anche ora che, dopo le analisi puramente letterarie, continuano a propagarsi le onde di risonanza storica e biografica.

Lo ribadisce, del resto, un altro recente contributo: *F. Scott Fitzgerald. A Study of the Stories* di John A. Higgins (New York, St. John's University Press, 1971, 212 pp.), il primo studio critico esclusivamente dedicato ai racconti dello scrittore, di cui vuol esplorare la natura e i risultati artistici, nonché il loro strettissimo rapporto con i romanzi, ai fini di una loro valutazione essenzialmente letteraria; sebbene poi Higgins offra anche utili informazioni sui condizionamenti (diretti o indiretti) esercitati dalle particolari riviste cui Fitzgerald collaborava (specialmente *The Saturday Evening Post* e, in séguito, *Esquire*). Il libro è chiaramente rielaborazione di una tesi di dottorato, e procede scolasticamente (e talora pedissequamente) all'esame cronologico dei centosessanta racconti circa pubblicati dallo scrittore, confermando il più delle volte i giudizi già formulati dalla critica precedente. Ma è opera meritoria di analisi e di sistemazione storico-critica, in particolare per quanto riguarda la «seconda fase» della carriera di Fitzgerald, quella cioè degli anni Trenta, spesso trascurata o sottovalutata; e l'ordine cronologico adottato permette in effetti a Higgins di chiarire molto bene i momenti in cui di volta in volta l'attività di Fitzgerald si rivolgeva al racconto *pot-boiler* ovvero al racconto di impegno preminentemente artistico, risultando in una chiarificazione di quello che Higgins definisce il «pattern of development» dello scrittore. In tal senso, dei quattro ordinati capitoli che compongono il libro, quello più fertile di risultati critici appare l'ultimo («1931 to *The Last Tycoon* - 1940»), a ulteriore testimonianza del fatto che in quest'ultimo periodo Fitzgerald s'era avvicinato alla maturità sia di visione che di stile.

Scolastico il libro di Higgins è anche nell'uso forse eccessivo dei precedenti contributi critici, citati quasi ad ogni passo dell'analisi; ma è libro sensato ed accurato, specie nelle conclusioni, e contribuisce egregiamente a colmare una la-

cuna nell'apprezzamento critico e letterario dello scrittore. Che tale apprezzamento possa ricevere nuova luce o nuovo impulso dalla preannunciata pubblicazione dei suoi scritti minori e dispersi (*F. Scott Fitzgerald in His Own Time*, Kent State University Press) pare per lo meno dubbio. Vi contribuirà piuttosto l'imminente pubblicazione di due nuove raccolte di lettere — l'una destinata a raccogliere il carteggio con il suo « editore » Maxwell Perkins, *Dear Scott/Dear Max* (Scribner's, di cui si è già avuto un « saggio » sulla rivista *Esquire*), l'altra destinata a raccogliere il suo epistolario con l'agente letterario Harold Ober, *As Ever, Scott Fitz-* (Lippincott) — che confermeranno l'interesse eminentemente letterario che ancora racchiude il « caso Fitzgerald ».

SERGIO PEROSA

RECENSIONI

NORBERT MILLER: *Der empfindsame Erzähler-Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*, München, Carl Hanser Verlag, 1968, pp. 480.

Tra gli studi critici sul romanzo del Settecento, il libro di Norbert Miller si distingue per un approccio metodologico suggestivo ed illuminante. Studiando infatti il nascere della forma «romanzo» fra il barocco e Jean Paul, l'autore accentra la sua attenzione sull'originalità dei singoli modi di iniziare la narrazione, nell'intento di cogliere in un momento determinante quel rapporto arte-realtà che fece dire una volta a Valéry che un'antologia di «inizi di romanzo» potrebbe ben servire a descrivere la storia del genere nel suo complesso. Di questa storia Miller intende dipanare, almeno in parte, il complicatissimo nodo che essa intreccia fra Inghilterra e Germania nella seconda metà del Settecento, non soltanto per dedurre uno sfondo geografico-letterario già stimolantissimo (come quello che il bel libro di Peter Michelsen — *Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1962 — aveva tracciato sulle vicende tedesche dell'opera di Sterne, e a cui Miller dichiara apertamente il proprio debito) ma per cogliervi quale suo momento caratteristico l'imporsi, in molteplici variazioni, della funzione del narratore, intermedia-

rio fra lettore e narrato, il quale riflette sul proprio narrare come su un universo consapevolmente immaginario, in quel continuo giuoco di specchi e di prospettive che, minando sempre di più la solidità del «punto di vista», offre più di ogni altro una seria prospettiva di interpretazione della storia di un genere ancora oggi in discussione. Per quanto le singole analisi portino nella loro concretezza il segno di una attenzione di tipo immanentistico, Miller esperimenta su di esse un'ipotesi formulata fin dall'inizio. Il nuovo rapporto fra narrato e lettore che il narratore stabilisce nel suo oscillare fra commozione e distacco trasformando un universo chiuso come era quello del romanzo barocco in una narrazione-conversazione, secondo Miller definisce nello stesso tempo l'area della *Empfindsamkeit*. E proprio da questa proposta di coincidenza vengono i risultati più interessanti del libro. Miller insomma, rinviando ad uno sfondo storico preciso, si chiede essenzialmente come e perché in un dato momento il narratore abbia acquistato tale importanza. Si conoscono le risposte esplicite e non, che la critica più accorta ha dato alla domanda, da Blanckenburg, se si vuole, al Lukács della *Teoria del romanzo*, dove si vede nella storia del «sé» e nella «avventura della interiorità come contenuto dell'anima» la sfera di indagine dell'epica moderna. Miller ha il merito

di sottintendere queste risposte piú immediate e di indagare quindi con pazienza, sulla scorta di Michelsen (ma anche di Wolfgang Kayser, Lockemann, H. Meyer, Rolle, Singer, Stanzel, Hirsch, Lämmert ed altri), sull'iridescente terreno delle applicazioni tedesche, dove coincidenze e sfasamenti entro una topografia tutt'altro che unitaria, fra punte creative spinte fino alla rottura e presenze piú caute ma non meno originali, impongono un'elasticità di metodo indispensabile a chi ne voglia intendere l'unitarietà di prospettiva. Già nell'uso del termine « inizio » Miller si mostra accorto, determinandolo secondo i casi. Basta infatti talvolta la pura entrata in scena del personaggio che dice io per definire (come nel caso di Hippel) un ruolo di predominanza assoluta, mentre altrove, in Wieland ed ancora di piú in Jean Paul, dove la difficoltà dell'avvio è maliziosamente superata dall'ironia di un autore abilissimo in travestimenti e citazioni, è Miller stesso ad ammettere l'impossibilità di definire il luogo esatto d'intervento del narratore. Proprio in questa analisi concreta Miller riscontra l'improduttività della tripartizione di Stanzel (*Typische Formen des Romans*, Göttingen 1967³) se applicata a situazioni concrete ed ad un periodo letterario il cui studio critico approfondito è iniziato da pochi anni. Anche qui si avverte immediatamente quanto importante sia stata l'indagine di Michelsen che, in condizioni di ricerca non ideali, era riuscito a mettere in luce la trama della fortuna di Sterne nei paesi tedeschi, considerata nelle traduzioni, negli apocrifi ed imitazioni piú smaccate fino al suo fecondo inserirsi nell'opera dei maggiori, Wieland-Hippel-Jean Paul, non tanto per puntualizzare una influenza quantificabile, quanto per indagare quali vie l'esperienza radicale del *Tristram Shandy* abbia percorso in Germania, e disegnando di conseguenza

tutto un panorama di discussione letteraria che certo non si esaurisce entro i confini storico-letterari della *Empfindsamkeit*, se si è voluto vedere in fenomeni letterari minori dell'Ottocento (soprattutto austriaco) una consonanza con quell'atteggiamento letterario.

A differenza di Michelsen, per Miller conta il rapporto che il nuovo romanzo instaura con il lettore, la cooptazione che esso stimola, anche per le implicazioni che il fenomeno ha con il sorgere della cosiddetta Trivalliteratur che sfrutta modernamente l'ambiguità del rapporto. Se non con il *Werther*, certamente con *Hesperus*, che fu un best-seller dell'epoca, inizia la letteratura di massa, tanto piú virulenta quanto era evidente nel romanzo di Jean Paul la contrapposizione al nuovo rapporto simbolico letteratura-società che a Weimar si instaurava in quegli stessi anni. Abbiamo detto che proprio nell'ipotesi che il rapporto avvenga sostanzialmente nell'area della *Empfindsamkeit* consiste il maggior interesse del libro di Miller. Egli rimanda infatti alla definizione kantiana delle « emozioni tenui » per analizzare poi nell'intimo quella dialettica di passione-riflessione, esperienza-giudizio che la critica ha visto come segno della sperimentazione borghese della nuova sensibilità-moralità emancipata, alla ricerca di una rete di valori che ne sostenga i passi. L'esperimentalità della fase *empfindsam*, il suo interiore « viaggio sentimentale », finisce però per rivelare la « riflessione » come un falso a priori, un falso tribunale cioè che non può vagliare secondo principi consolidati l'opportunità o meno dell'esperienza, essendo esso stesso instaurato da quella e viceversa: « Daraus folgt, dass die Tastfühler des Anempfindens, die das Erlebnis aufspüren, und die abwehrenden Stacheln der Reflexion, die das Erlebnis auf die Reaktion hin zubereiten, von

einer ihnen zugrunde liegenden Fähigkeit abhängig sind. Der Empfindsame hat also doch nicht die freie Wahl, «den Zustand sowohl der Lust als Unlust zuzulassen oder auch vom Gemüt abzuhalten», sondern er ist durch seine Veranlagung in dem Widerspiel von Empfindungssucht und Erlebnisauwahl gefangen. Die Reflexion als willkürliche Regelung eines Gefühlsablaufes und das Empfinden, von dem die Reflexion ausgeht und in das es wieder zurückläuft, umklammern sich gegenseitig » (p. 33). Si crea così quello spazio emozionale dei «sentimenti misti» in cui vive un continuo processo di tensione-distensione, vicinanza-lontananza, partecipazione-estraneazione. Di esso si nutre una letteratura densissima, tanto che sarebbe facile ipostatizzarlo come modello antropologico-psicologico, se non fosse fin troppo evidente il suo infittirsi in un momento storico preciso della sensibilità moderna, e se non vi fosse stata una risposta diretta da parte dei massimi autori del tempo, la cui nuova arte «classica» si poneva dichiaratamente contro il proliferare senza esaurimento di questa morbosa *Empfindsamkeit*, il cui stesso nome — come ha dimostrato di recente Georg Jäger in *Empfindsamkeit und Roman*, Stuttgart 1969 — passa subito a designare un eccesso, un vizio. È di questa attitudine emozionale rimanere infatti in un movimento di puberale sensibilità mai soddisfatta, che proprio per mantenere l'oscillazione perpetua, si finge i propri stimoli sfruttando i suoi sempre più esausti *Erlebnisse*, evitando sempre quella sfrenata identificazione di persona ed esperienza che è degli *Stürmer* e del Goethe prometeico soprattutto. Avida d'eccitamento, ma priva di autentica esperienza, essa sostituisce ben presto il perduto contatto con la realtà attraverso l'immaginazione, prolungando i due termini della oscillazione a distanze sempre

più grandi in un'ansia di controllo sempre più debole e con il risultato ineluttabile di una ripetizione che, inaccettabile sul piano estetico, resta insoddisfacente anche sul piano psicologico. I due termini (tutti impregnati di umore pietistico, naturalmente) di *Ruhe* e *Unrast*, calma ed irrequietezza, non incontrandosi mai, cercano una compensazione nel farsi scrittura, luogo del concretizzarsi immaginario di una realtà perduta, secondo una vena sotterranea che passerà a dar frutto in ambiente romantico. Per il momento, dal 1770 fino quasi al 1790, si dà luogo ad un frenetico virtuosismo, ad un esibizionismo che sa far proprie tutte le invenzioni del picaresco, trasformandole in avventure della *Innerlichkeit*. Soltanto su questo sfondo si può intendere quale sia stata l'effettiva incidenza del *Werther* e poi del *Wilhelm Meister*, mentre per l'altra scoperta letteraria di massima importanza in questo periodo, cioè per il *Quijote*, il discorso si fa più complesso dovendosi riconoscere l'importanza al di dentro del romanzo «basso» in cui, pur con altra prospettiva, per la prima volta il narratore si emancipa dalla narrazione; d'altro canto si sa quale importanza Cervantes avesse avuto in Inghilterra, per Fielding soprattutto.

Per la sua analisi, Miller parte dunque da un riferimento al barocco, in cui il romanzo si fa consapevole specchio immaginario del mondo, e ne analizza l'evolversi dagli antichi modelli di Eliodoro attraverso le innovazioni di d'Urfé fino alle estreme complicazioni del tardo barocco, trovando nella descrizione del gesto di avvio, il cosiddetto «in medias res», un buon banco di prova del metodo adottato. Su quello sfondo egli mette in rilievo l'importanza di Wieland con il quale inizia, non solo in Germania, il romanzo moderno, «als bewusste Kunstform, in der alle Bauge-

setze und Stilmittel vorbedacht verwendet und im Erzählen reflektiert werden» (p. 89), con la definitiva predominanza di un medium narrante che riprende in forma critica o di citazione (se non di parodia) le forme obsolete del romanzo, in ciò rinnovandole e rendendole disponibili per usi sostanzialmente diversi. Più complessa l'analisi dell'unica forma «inventata» dal Settecento, cioè del romanzo epistolare che, di provenienza inglese (ma Montesquieu ne potrebbe avere qualche merito), s'impone fra il 1740 ed il 1780 come forma tipica, perfettamente rispondente a quel bisogno di verità cui voleva rispondere il romanzo nuovo. Anche qui l'avvio del racconto è problematico, dato che deve essere capace di attirare il lettore in una sfera sconosciuta vincendone la pigrizia, e proprio dalla partecipazione (come affinità sentimentale) del lettore attende la propria conferma. Per Miller comunque l'operazione non è da intendersi nel senso dell'individualismo, ma nel senso dell'affermarsi di una koiné di linguaggio sentimentale identico fra i due scrittori, e che si vale per comunicarsi di una affinità al di là di ogni singola avventura, così come in tutta la *Empfindsamkeit* si assiste al moltiplicarsi di parole-chiave come slogans sentimentali che solo in un preciso ma amplissimo contesto trovano un'eco immediata di significati. «Aus stehenden Sprachwendungen und Bildern, aus abgegriffenen und unwägbaren Begriffen der Innerlichkeit (Ruhe, Schwermut, Heiligkeit usw.) formiert sich ein verwirrendes Geflecht von Signalen, von "Losungsworten" wie es im "*Werther*" heisst, die nicht ein Gefühl beschreiben, sondern es evozieren, indem das Losungswort das ähnliche oder gleiche Empfinden auslöst, die verwandte Saite zum Klingen bringt» (p. 192). Su questa base è possibile per l'autore inserire anche il

romanzo epistolare nell'area empfindsam, poiché anche esso suppone un'oscillazione pendolare non solo fra i due immaginari corrispondenti, ma anche fra lettore e testo, fra finzione e realtà. Anche qui insomma viene a mancare quell'intervento autoriale del narratore che gerarchizza, come era del barocco, le vicissitudini romanzesche, mentre già la lettera, per il suo naturale distanziarsi dall'evento descritto, costituisce un ulteriore, sempre più consapevole spazio in cui si esercita e si stimola la partecipazione del lettore.

Proprio tale liberarsi sempre più consapevole della forma dalla autorialità finisce per rompere i limiti dello stesso giuoco di travestimenti con le forme romanzesche del passato e per mettere in questione, nella prospettiva di una ricerca della «natura», qualsiasi narrare in quanto intenda riferire della realtà. Questo è lo spazio del gesto sterniano, un gesto assoluto, portato fino alle estreme conseguenze, poiché dilata lo scetticismo su tutto il romanzo, scoprendone l'incapacità a farsi veicolo del mondo. Il romanzo che trasforma l'opera stessa della distruzione in un capolavoro doveva avere naturalmente una influenza enorme e duratura nel tempo.

Trascurando le figure minori, è Hipfel che in Germania porta all'estremo la tendenza, assolutizzando le «opinioni» rispetto alla «vita», cioè distruggendo, di fronte ad un narratore assoluto, la materia della finzione: «Man sieht, in welches Dilemma ein so methodisch "verwildeter" Roman gelangen muss, wenn sich die Überhebung des Erzählers an den Grundriss des auktorialen Romans mit seinem Gegenüber von Gegenstand und Erzähler halten will: mit der restlosen Auflösung der Fiktion im Erzähler, der sich nicht selbst an ihre Stelle setzt, löst sich auch der Erzähler auf, und es bleibt wie im Fall der

Kreuz-und Querzüge auf weitesten Strecken eine nur sich meinende Beredsamkeit ohne erkennbares Subjekt oder Objekt übrig. Damit deutet sich im Umriss an, welche Rolle bei Sterne und seinen Nachfolgern und Nachahmern die Einführung des Erzählers als erzählendes und erfahrendes Ich in die Fiktion spielt: sie ermöglicht überhaupt erst einen "verwilderten" Roman, der nicht nur ein ermüdendes und damit gescheitertes Experiment sein soll" (p. 241). L'invenzione dell'io-narrante, implicando l'io stesso nella sua storia, permette una profonda identità fra soggetto narrante e oggetto del narrare, «eine Art Erzählen im geschlossenen Raum, aus dem alle Sprünge und Hakenschläge, alle Abschweifungen, Extrablätter und Nebenschösslinge, wie sehr auch die Willkür des selbstherrlichen Erzählers in ihnen mit seiner epischen Hauptmaterie Unfug treiben mag, diesen nicht hinausführen» (p. 254). Che è poi la soluzione di Hippel per i *Lebensläufe* e in parte di Sterne per *A Sentimental Journey* (è ben noto che la fama di Sterne in Germania inizia propriamente con la traduzione di quest'ultima opera; per l'occasione Lessing suggerì al traduttore Bode la traduzione tedesca — empfindsam — per la parola di moda inglese «sentimental»). Tralasciando (e soltanto per motivi di brevità) le acute analisi sul *Tristram Shandy*, su Fielding, sulla cesura rappresentata dal *Werther* entro il romanzo epistolare, sulla evoluzione di Hippel (cui l'autore dedica anche una acuta nota nell'appendice) diremo che l'autore riassume la sua panoramica definendo l'io narrante un meccanismo regolatore sempre più dominante, capace di creare un rapporto «empfindsam» con il lettore «nuovo» (e in questo nuovo termine del rapporto consiste l'«apertura» del romanzo «nuovo»), quale compensazione per una real-

tà messa in questione appunto perché accettabile solo se filtrata dall'io (Blankenburg), e come risultato della sperimentabilità di un io che ponendosi come «ruolo» si contesta, non può non contestarsi, creando quello spazio di instabili prospettive in cui è coinvolto anche il lettore. Quest'ultimo infatti si dimezza nella separazione sterniana fra lettore «reale» e lettore «immaginario», distruggendo così anche l'ultima solida parete della costruzione barocca (problema su cui vi è già una vasta letteratura, pari forse soltanto a quella sulla identificazione dell'io narrante rispetto all'io biografico dell'autore). Il lettore gode e soffre dell'arbitrio della sua intrusione: «Die Teilnahme des empfindsamen Lesers wird also nicht spontan geweckt, durch die möglichst eindringliche Vergegenwärtigung der szenischen Situation oder der dargestellten Empfindung einer Romanfigur, sondern auf dem Umweg über die temperierte und distanzierte Erzählung des *Auctors*, der den Leser erst an seinen Tonfall gewöhnt» (p. 282). Di fronte all'intrecciarsi dei fatti e delle opinioni sui fatti (si ricordi il famoso motto del *Tristram Shandy*) si assiste ad un programmato sconvolgimento del lettore, la cui provocata mobilità fra Rührung e Laune, frutto di continui effetti a sorpresa, lo aiuta a superare l'«attrito» che ogni storia ancora ignota oppone in un primo momento, e crea quello spazio d'invenzione in cui è da vedersi l'effettiva modernità di questa letteratura, paragonabile all'abitudine del vecchio Lessing di mescolare vari concetti trascritti su foglietti per assistere al loro casuale comporsi in nuove strabilianti invenzioni della «ragione». Siamo così arrivati nella sfera propria del Witz e con il Witz a Jean Paul che anche per Miller (come già per Michelsen), almeno prima del *Titan*, sembra l'esponente più rilevante di questa

corrente, e che da parte sua ha ben chiarito nella « *Vorschule* » il significato del suo oscillare fra Witz e lacrime. In Jean Paul l'avvio del romanzo non offre possibilità di deduzioni immediate e deve coinvolgere nell'analisi tutto il romanzo: proprio la struttura di *Hesperus* si presenta come un abilissimo intreccio fra romanzo autoriale « degenerato » e capricciosità sterniane, offrendo un « letztes Résumé der Romankonzeptionen des 18. Jahrhunderts » (p. 304). Ma questa sintesi presenta sfaccettature non previste, disturba ogni piú cauta prospettiva di evolucionismo letterario, offrendo un personale amalgama di influenze di Sterne, Wieland, Fielding, Smollett insieme a una fede indefessa nel romanzo « alto », per cui alla tipizzazione comica si contrappone costantemente l'ideale sublime degli eroi e delle donne lagrimose, dando così motivo a quel rinvio critico al barocco (sulla base del sostanziale rapporto metafora-allegoria) di cui molto si discute, senza giungere ad una accettabile definizione. Jean Paul è dunque di difficile collocazione in questo panorama, tanto piú che riprende la tendenza al romanzo di formazione. Per molti versi un ritardatario, un provinciale, timido e spaurito di fronte alla svolta filosofico-culturale del tempo, Jean Paul è anche il solo fra questi autori ad operare coscientemente contro l'ideale classico. L'abilità della strutturazione di *Hesperus* (« Dieser scheinbar so naheliegende und simple Kunstgriff gab Jean Paul die Chance, einen auktorialen Roman durch einen in Sternes Geist souveränen und willkürlich mit seinem Gegenstand schaltenden Erzähler vermitteln zu lassen, ohne dass dieses Unterfangen wie in Hippels "*Kreuz- und Querzügen*" an der extremen Gleichgewichtsverschiebung scheitern musste ») (p. 312) farebbe pensare ad un'operazione parallela e contemporanea

a quella che, nel contenuto, intreccia le tre anime di Viktor-Sebastian-Horion. In Jean Paul è però altrettanto vivo lo smarrimento esistenziale di un io che la filosofia stava già teorizzando e che la provinciale pazienza jeanpauliana (è, si sa, anche la pazienza del lettore) cerca di ricomporre, anche se i due termini, il soggetto e l'oggetto, l'io ed il mondo si collocano a distanze sempre piú grandi, in un radicalizzarsi dell'ossimoro sorriso-lacrime che ha una conseguenza anche sulla forma del libro, perché i due poli del mondo poetico, alleggeriti naturalmente dall'ironia, si distribuiscono in capitoli diversi, in foglietti speciali, ed in tutti quegli schedari in cui la bizzarria dell'autore sistema la sua ormai totale alienazione dalla realtà. L'irrequietezza minaccia infatti i famosi idilli, cui giunge debolissima l'eco dell'amato Jean Jacques, mentre i paradisi crepuscolari, i tramonti senza fine, aprono cieli in cui la sospirata redenzione dal conflitto acutissimo fra anima e corpo si proietta come infinita ripetizione, in una trasmigrazione senza trionfi, secondo quella sostanziale smania empfindsam che qui solo apparentemente si mitiga nel sorriso fra le lagrime.

Benché proprio questo capitolo mostri i limiti dell'ipotesi critica formulata all'inizio, il libro di Miller è un libro stimolante come lo erano stati i dodici contributi raccolti nel volume « *Romananfänge-Versuch zu einer Poetik des Romans*, Berlino 1965), curato dallo stesso autore.

Naturalmente i problemi si ripresentano, tanto piú in una trattazione che, come questa, tende per sua natura a definirsi in termini di evolucionismo formalistico (da cui piú volte l'autore cerca di distanziarsi). D'altro canto, proprio il caso di Jean Paul, per il quale anche Miller si augura studi stilistici approfonditi, mostra l'intrecciarsi della Emp-

findsamkeit con i modelli goethiani, soprattutto con quello spartiacque che fu nella storia letteraria il *Wilhelm Meister* e in genere con tutta quella corrente piú o meno sotterranea del Bildungsroman, impegnata a riempire la perdita di realtà che è propria dell'epoca, e che anche Michelsen nel libro citato vedeva avviarsi per strade sostanzialmente diverse da quelle su cui Sterne aveva trovato la propria fortuna.

Eugenio Bernardi

RONALD CHRIST: *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*, N.Y. Univ. Press, 1969, p. 244.

Nella letteratura contemporanea si va facendo sempre piú necessario lo studio della letteratura comparata. Ci sono autori per i quali è indispensabile citare altri autori, fare dei riferimenti a opere di altri scrittori, spesso di diversa nazionalità da quella dell'autore studiato. Uno di questi autori è l'argentino Jorge Luis Borges. L'ampiezza e varietà delle sue letture costituiscono uno dei problemi piú interessanti della sua formazione e ispirazione. Borges ha letto autori antichi e moderni, nella loro lingua, antica o moderna. Le sue letture stimolano la sua analisi critica e la sua fantasia di scrittore. Borges coglie un atteggiamento, uno stato d'animo di un autore, ne analizza il significato, in prosa o in versi, con osservazioni profonde e metafore originali. Spesso intuisce l'aspetto o la qualità essenziali di un'opera o di un personaggio. Quest'intuizione è sviluppata in forma di saggio o racconto o di una lirica o, successivamente o contemporaneamente, in tutte le tre forme. Chi legge i suoi saggi, racconti e liriche ispirati alla letteratura inglese e americana ha l'impressione che Borges abbia letto solamente autori di lingua e

cultura inglese. Ma analoga impressione hanno coloro che leggono i suoi scritti ispirati al problema del linguaggio; cioè l'impressione che Borges sia un linguista consumato che conosce una mezza dozzina di lingue e che si compiace di fare un certo sfoggio di questo suo talento eccezionale per le lingue con saggi e racconti originali e inquietanti. I suoi saggi su autori spagnoli o italiani basterebbero a riempire un « curriculum vitae » di un ispanista o un dantista ben qualificato. Come studiare le letture borgeane? Qual è il metodo migliore per analizzare la portata dell'influsso degli autori stranieri nell'opera di Borges? Ronald Christ ha cercato di rispondere a queste domande.

Il suo libro è il primo studio comparativo sistematico dell'opera di Borges. Finora erano apparsi alcuni articoli che analizzavano isolatamente le relazioni di Borges con altri autori. Quello di Christ è il primo libro di letteratura comparata critica su Borges. Lo studio di Christ parte dall'ipotesi che i « prestiti » piú importanti di Borges provengano dalle sue letture di autori inglesi e americani. Ipotesi che Christ cerca di verificare con numerose citazioni dell'opera di Borges e con frequenti richiami alle opere giovanili, soprattutto i tre libri di saggi *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los Argentinos*.

Il lavoro di Christ è molto importante. Le sue osservazioni sui prestiti « anglosassoni » sono acute e giuste. Non così il suo atteggiamento nei riguardi delle altre letture di Borges, soprattutto di autori spagnoli: Christ ha sottovalutato l'importanza di queste letture. Come prova delle letture di autori inglesi nella gioventú di Borges, Christ cita gli articoli dei tre libri di saggi sopra citati; ma un rapido esame di questi tre volumi dimostra che gli articoli dedicati alla letteratura di lingua spagnola sono

piú di cinquanta, mentre quelli dedicati alle letterature di lingua inglese sono sei o sette. Come possono considerarsi questi saggi una prova del maggior peso delle letture di lingua inglese in Borges? Lo studio di Christ, pur costituendo una risposta al problema metodologico dello studio comparato dell'opera di Borges, ha solo esaminato un aspetto del problema. Per il critico che desiderasse studiare esaurientemente l'opera borgeana lo studio comparato è indispensabile. Mai forse come nella nostra epoca gli autori sono stati soggetti alle influenze reciproche. In un mondo che diventa sempre piú piccolo anche le differenze letterarie tendono a smussarsi o addirittura a scomparire. D'altra parte un autore come Borges, lettore e ammiratore di scrittori antichi e moderni, pagani, cristiani, musulmani, buddisti e agnostici, non lo si potrebbe capire se non alla luce delle sue varie e apparentemente contrastanti letture. Il lettore contemporaneo che si sente attratto da Borges spesso non si interessa, o ignora, le fonti o i cosiddetti « prestiti » nell'opera borgeana. I prestiti, piú o meno velati dall'arte dello scrittore, sono proprio quelli che esercitano un misterioso fascino sul lettore. Il quale scopre che le numerose domande suscitate dalla lettura di Borges possono essere soddisfatte nell'ambito di un'analisi comparata in cui si osservi la stessa ampiezza di vedute che manifesta l'autore.

Ronald Christ ha aperto la strada, ma il percorso è ancora molto lungo. Forse questo libro è un'altra prova che lo studio dell'opera di Borges è appena agli inizi.

Stelio Cro

La romanza spagnola in Italia. Ricerca condotta da G.M. Bertini e C. Acutis,

con la collaborazione di P.L. Avila. Torino, 1970.

Questa ricerca di carattere prevalentemente, ma non esclusivamente, bibliografico compiuta sotto l'egida del C.N.R. dalla sezione di Torino del gruppo di ricerche per gli studi di ispanistica, è di notevole interesse, perché ci dà un'idea abbastanza esatta della conoscenza che si ebbe in Italia di uno dei fenomeni piú importanti della letteratura spagnola.

Nella « Premessa » il prof. Bertini mette in rilievo come le ricerche condotte da lui e dai suoi collaboratori siano venute a confermare ciò che già si sospettava, e cioè la scarsa diffusione in Italia in ogni tempo (ad eccezione dell'Ottocento) dei « romances » spagnoli, e come i pochi che se ne interessarono nei secoli XVI e XVII fossero esclusivamente persone appartenenti al ceto piú alto della società italiana, sia per nascita o censo che per cultura. Il popolo rimase del tutto indifferente a questa poesia, che invece era essenzialmente popolare.

Nella prima parte, « Testimonianze della romanza spagnola in Italia », G.M. Bertini ci dà appunto conferma di quanto accennato nella « Premessa »: vi sono poeti che dimostrano di conoscere l'esistenza dei « romances », e G.B. Martino sembra addirittura li abbia imitati nell'argomento nelle sue *Fantasie*, mai pubblicate. Non mancano tuttavia coincidenze di temi, e qualche volta di forma, anche tra alcuni « romances » e canzoni popolari italiane di varie regioni, come, ad esempio, per la « Malcasada » (che in italiano diventa, naturalmente, la « Malmaritata »). Ma queste coincidenze, che attestano la estrema mobilità dei componimenti popolari i quali sembrano non conoscere confini, non ci permettono, dice giustamente il Bertini, di fissare con sicurezza origini e influssi.

Nella seconda parte il prof. Bertini

tratta del «Romancero musical», conservato nella Biblioteca Universitaria di Torino, che con ogni probabilità era appartenuto a Carlo Emanuele I o ai suoi figli. Del resto al re viene attribuito un «romance» in lingua spagnola conservato nell'Archivio di Stato di Torino.

Redatto da uno spagnolo, il «Romancero musical» porta lettera e musica di 49 «romances», per lo più anonimi. Di particolare interesse è la sezione in cui il prof. Bertini traccia una ricca bibliografia delle varie composizioni, citando tutte le varianti di qualche importanza.

La terza parte, la più estesa, redatta da Cesare Acutis, è una bibliografia dei «romances» dei secoli dal XVI al XVIII, manoscritti e stampati, esistenti in biblioteche italiane, completata opportunamente dalla riproduzione per intero di quelli, manoscritti, risultati sconosciuti. Si tratta in tutto di 13 manoscritti e 5 pubblicazioni a stampa: non molto di certo, tanto più se si considera la notevole larghezza con cui l'Acutis ha accolto il concetto di «romance». Ecco quindi la riprova dello scarso interesse italiano di quei tempi per questo genere di poesia.

L'ultima parte, a cura di Paolo Luis Avila, promette assai più di quanto non mantenga. Infatti il titolo è: «El romancero español en Italia en el siglo XIX», ma l'autore, dopo una breve introduzione di carattere generale, si occupa quasi esclusivamente della traduzione di «romances» di Giovanni Berchet, facendo solo un rapidissimo cenno alle traduzioni di Pietro Monti. È un peccato che l'Avila non abbia sviluppato il suo contributo, trattando anche altri traduttori oltre al Berchet, perché il suo studio sullo stile delle traduzioni di questo poeta è interessante e un confronto con le altre traduzioni l'avrebbe completato. Inoltre, una bibliografia per questo secolo avrebbe dimostrato con tutta evidenza l'«esposizione» nel sec. XIX (dovuta in gran par-

te al romanticismo) dell'interesse italiano per i «romances».

Chiudono il volume due indici assai opportuni: dei capoversi dei «romances» e degli autori.

Annamaria Gallina

JU. M. LOTMAN: *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskova, Iskusstvo, 1970, pp. 384.

Jurij Michajlovič Lotman, titolare della cattedra di storia della letteratura russa nell'Università statale di Tartu in Estonia, è uno dei più autorevoli *literaturoved* sovietici. Specialista di storia della letteratura e della cultura russa della fine del settecento e del primo ottocento (ha scritto una importante monografia sullo sviluppo dello schillerismo in Russia, saggi sull'opera poetica di Karamzin, sulla poesia russa degli inizi dell'ottocento, su Puškin), si interessa anche, dalla fine degli anni '50, di problemi di teoria letteraria, o meglio di semiotica applicata ai fatti letterari e culturali, rinnovando in questa simbiosi di storia e teoria letteraria una tradizione che in Russia fa capo al grande studioso positivista Aleksandr Nikolaevič Veselovskij.

La semiotica sovietica ha origine da due convegni che si tengono a Gor'kij nel settembre del 1961 e a Mosca agli inizi del 1962; il primo indaga la possibilità di applicare metodi matematici all'analisi letteraria, mentre il secondo è dedicato allo studio strutturale dei sistemi segnici. Ai convegni partecipano linguisti, antropologi e matematici (questa scienza semiotica non si deve infatti confondere con la linguistica; nasce e si sviluppa nella linguistica, tuttavia vi concorrono altre discipline: la cibernetica, la logica, l'antropologia). Le tesi delle relazioni tenute a tali convegni vennero pubblicate in *Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem e Strukturno-*

tipologičeskie issledovanija, l'uno e l'altro editi a Mosca nel 1962. Nel 1964 la cattedra di letteratura russa dell'Università di Tartu diviene il centro propulsore della semiotica sovietica: organizza, sotto la direzione di Lotman, seminari estivi sui sistemi modellizzanti secondari, seminari che si succedono ad anni alterni (l'ultimo, dedicato al problema dell'unità della cultura, si è tenuto nell'agosto del 1970. Le tesi si possono leggere in *Tezisy dokladov IV Letnej školy po vtoričnym modelirujuščim sistemam. 17-24 avgusta 1970 g.*, Tartu 1970), e pubblica, sempre sotto la direzione di Lotman, i *Trudy po značkovym sistemam*, che nei quattro numeri sino ad ora usciti hanno ospitato alcuni fra i lavori piú belli della giovane scienza sovietica. A questa attività organizzativa Lotman abbina una ricca messe di contributi scientifici: nel 1964 appare *Lekcii po struktural'noj poetike. Vyp. I (Vvedenie, teorija sticha)*, una prima anticipazione del suo lavoro sul testo letterario, sui *Trudy po značkovym sistemam II, III e IV* pubblica ricerche di semantica letteraria, di tipologia culturale, di generazione del testo artistico, ponendosi all'avanguardia della teoresi letteraria sovietica.

Il nuovo libro di Lotman, che ora esce nella collana « Semiotičeskie issledovanija po teorii iskusstava » della casa editrice Iskusstvo, una delle piú vivaci dell'editoria sovietica, è una applicazione sul piano letterario della semiotica generale; proprio per questo è necessario intrattenersi, prima di parlare del volume, sulla teoria generale rimandando ad altri due lavori di Lotman: ci riferiamo oltre al già citato *Lekcii po struktural'noj poetike*, all'articolo *Tezisy k probleme « Iskusstvo v rjadu modelirujuščich sistem »*, apparso in *Trudy po značkovym sistemam, III*, Tartu 1967. La letteratura secondo i semiotici sovietici appartiene, come del resto il mito, la religione, le arti, ai siste-

mi modellizzanti secondari, a quei sistemi cioè fondati sulle lingue naturali (il linguaggio denotativo è il sistema modellizzante primario), ma che si sono costituiti in strutture complementari, secondarie e specifiche. Da questo appare come sia fondamentale la teoria del modello: il modello è un criterio di conoscenza e di pratica del modo di funzionamento del sistema di segni. Per i sovietici inoltre la modellizzazione è in rapporto con il materialismo dialettico, interpretato in quella teoria del riflesso, evidente nella ricerca dei rapporti fra testo e contesto. In *Lekcii... cit.*, Lotman in un capitolo dedicato a « Iskusstvo i problema modeli » definisce « l'opera d'arte come un peculiare modello e la creazione artistica come una delle varie forme di modellizzazione della realtà » (cfr. *Lekcii... cit.*, p. 27). Nello stesso capitolo tenta una fenomenologia del modello artistico che riassumiamo nei suoi punti capitali: 1) il modello artistico è sintetico, mentre quello scientifico è analitico, 2) la sua struttura viene percepita come proprietà dell'oggetto, 3) la struttura del modello (intesa come struttura dell'oggetto) è nello stesso tempo anche la struttura della coscienza dell'autore, la sua concezione del mondo, 4) ne consegue che l'opera d'arte modella contemporaneamente due oggetti: l'oggetto reale e la personalità dell'autore, 5) fra il modello e l'autore esiste un duplice nesso: « l'autore formula il modello secondo la struttura della propria coscienza, ma il modello, correlato con l'oggetto della realtà, impone la sua struttura all'autocoscienza dell'autore » (*ivi*, p. 31), 6) l'autore impone al lettore la sua struttura conoscitiva facendolo identificare con il proprio io, 7) Il modello non è una idea ma una struttura, una « idea incarnata », 9) il modello artistico è specifico e non generico. Nell'articolo *Tezisy... cit.*, dedicato a definire la specificità dell'arte all'interno

dei sistemi modellizzanti secondari, Lotman fornisce una definizione piú concisa del modello, vicina a quella puramente operativa della cibernetica: « Il modello è l'analogo dell'oggetto che viene conosciuto e lo sostituisce nel processo conoscitivo » (*ivi*, p. 130); l'arte sarebbe quindi « ... l'analogo della realtà (oggetto), tradotto nella lingua del sistema dato » (*ivi*, p. 131), un modello si distinguerebbe dal segno perché « ... non sostituisce semplicemente un denotato determinato, ma lo sostituisce utilmente nel processo conoscitivo... » (*ivi*, p. 131). Pur nel variare delle definizioni appare chiaro che per Lotman l'opera d'arte è un modello (operativo ed epistemologico) della realtà, costruito secondo le regole di un determinato sistema linguistico. Questo pone il problema della lingua (o delle lingue) dell'arte, della sua specificità e dei rapporti che intrattiene con le altre lingue.

Al problema della lingua artistica è dedicato il primo capitolo del nuovo lavoro di Lotman, di cui finalmente giungiamo a parlare (le altre parti sono dedicate: ai problemi del testo letterario i capp. II-VII, alle strutture narrative il cap. VIII, al rapporto fra testo e strutture extratestuali il cap. IX). L'arte è comunicazione (« ...una delle forme della comunicazione di massa », p. 29) e come tale è una lingua. Lingua viene definito da Lotman « ...ogni sistema comunicativo che si serve di segni organizzati in modo peculiare », (p. 14). La nozione di lingua comprende 1) le lingue naturali (denotative diremmo secondo il linguaggio hjelmsleviano), 2) le lingue artificiali (le lingue formalizzate delle scienze), 3) le lingue secondarie, cioè i sistemi comunicativi fondati sulle lingue naturali, fra queste è l'arte. L'arte è un sistema modellizzante secondario, dove « secondario » deve essere inteso non solo nel senso che si giova dei

segni delle lingue naturali (ciò escluderebbe le arti che hanno materiali diversi dalle parole, come la musica e la pittura), ma nel senso che « ...è costruita secondo il tipo delle lingue naturali » (p. 16).

Qual è il rapporto fra la letteratura come lingua e le lingue naturali, o meglio in che cosa si distingue e autonomizza la lingua della letteratura? In primo luogo è diversa la nozione di segno; nella lingua della letteratura il rapporto fra significato e significante è di tipo « iconico », « figurativo » (p. 31) e non arbitrario, infatti « L'arte verbale nasce dai tentativi di superare la proprietà radicale della parola come segno linguistico (arbitrarietà del nesso tra piano del contenuto e piano dell'espressione), è di costruire il modello verbale in letteratura, come nelle arti figurative, secondo il principio iconico » (p. 72); questa concezione monistica del segno verbale non è nuova, è sufficiente pensare alla tradizione simbolista, e rompe clamorosamente con la tradizione postsaussuriana. In secondo luogo, ma si potrebbe dire che tutte le altre sono varianti di questa prima affermazione, in letteratura sono cancellati i confini fra formale e semantico, fra sintassi e significato, poiché tutto è significativo: « la nozione di testo... viene a coincidere con la nozione di segno » (p. 31); parallelo a questo è il processo inverso, le componenti del segno (morfema, fonema) in letteratura si autonomizzano, divengono segni autonomi: « In tal modo lo stesso testo può essere letto come una certa catena di segni costruita secondo le regole della lingua naturale come una catena di segni piú ampi della membratura del testo in parole, fino a trasformare il testo in un unico segno, e come una catena di segni piú piccoli della parola, fino ai fonemi » (p. 32). In quanto tutto è

trasparente, tutto partecipa alla significazione, la lingua della letteratura ha la capacità di concentrare una grande quantità d'informazione in un piccolo spazio verbale. Dal punto di vista cibernetico «l'arte è il modo più economico e compatto per conservare e trasmettere informazione» (p. 33).

Nella funzione comunicativa si risolve l'aspetto cognitivo dell'arte. La conoscenza può essere infatti intesa come «decodificazione di una certa comunicazione. Da questo punto di vista il processo della conoscenza si suddividerà nei seguenti momenti: ricevimento della comunicazione, scelta (o elaborazione) del codice, raffronto del testo al codice» (p. 75). Questo schema ridurrebbe però l'arte a un processo puramente intellettuale e non darebbe ragione delle percezioni sensoriali che accompagnano e prolungano il piacere artistico. Per superare l'antinomia intellettuale/sensoriale Lotman propone di intendere ogni processo di assimilazione sensoria come un processo informativo. Ci sarebbero quindi due processi uno intellettuale rapido, e uno sensoriale che consisterebbe nella ricerca e applicazione di molteplici codici, che organizzano, per scarti successivi, in sistema un materiale che si presenta come extrasistemico.

La parte centrale del libro di Lotman è dedicata alle peculiarità del resto letterario, come del resto suggerisce lo stesso titolo del volume. Un testo si definisce perché fissato in determinati segni, e in tal senso si oppone alle strutture extratestuali, perché a differenza della comunicazione linguistica è delimitato, e perché infine è strutturato. Il testo si scompone in sottotesti o livelli (livello fonologico, grammaticale, etc.) ciascuno dei quali ha una sua organizzazione che può essere analizzata in modo autonomo. Ciò che tuttavia caratterizza e individua un testo sono le «relazioni...

fra i livelli» che «danno al testo il carattere d'invariante» (p. 70). Due tipi di relazioni governano il testo letterario: raffronto/opposizione di elementi equivalenti o asse paradigmatico del testo, raffronto/opposizione di elementi vicini ma non equivalenti o asse sintagmatico del testo. Il primo è il principio del ritmo, il secondo quello della metafora, intesa nel senso ampio di caduta di ogni preclusione nella combinazione delle parole.

Secondo il principio dell'equivalenza, al quale va buona parte della ricerca di Lotman e che viene illustrato con alcune splendide analisi di liriche di Žukovskij, Puškin, Lermontov, Tjutčev, Cvetaeva, Martynov, Voznesenskij, i membri del verso fanno parte di un sistema di ripetizioni («la tendenza alla ripetizione si può considerare il principio costruttivo del verso...», p. 102), che a livello ritmico, fonologico e grammaticale pongono in correlazione parole che non hanno alcun rapporto sintattico fra di loro. Non è tanto questo principio, già avanzato da Jakobson, quanto la sua implicazione semantica a interessare Lotman. La ripetizione ha in poesia la funzione di sottolineare l'eguale nel diverso e il diverso nell'uguale: gli elementi significanti «...organizzeranno unità semanticamente diverse in classi equivalenti, introducendo nella diversità semantica l'elemento dell'identità. Se vi è coincidenza degli elementi semantici le categorie formali renderanno attiva la relazione di differenza rivelando nel semanticamente eguale (a livello delle lingue naturali) una differenza di senso (a livello della struttura letteraria)» (p. 105). La rima esemplifica assai bene la tesi di Lotman: essa serve a correlare parole che non hanno relazioni sintattiche stabilendo tra esse un piano di quasi-identità formale, che a sua volta è la base per stabilire una differenza semantica fra i cor-

relati. In questo « complesso e dialetticamente contraddittorio processo di messa in evidenza della diversità attraverso la scoperta della somiglianza, da una parte, e di scoperta del comune in ciò che appare profondamente diverso, dall'altra » (p. 170) sarebbe il meccanismo fondamentale della poesia. La parola quindi ha in poesia un doppio tipo di relazioni: oltre quella sintattica propria alle lingue naturali una per equivalenza; questo fa sí che il suo grado di integrazione nel testo sia incomparabilmente maggiore che nel discorso naturale. (« Nel testo poetico... è impossibile rilevare la parola come singola unità semantica. Ogni singola unità semantica in un testo non letterario nel testo poetico interviene solo come funtivo di una complessa funzione semantica », p. 205). Di qui la profonda diversità della semantica poetica dalla semantica delle lingue naturali (« ... la semantica delle parole della lingua naturale per la lingua del testo letterario è solo materiale grezzo », p. 210). Le parole nella lingua poetica divengono tutte sinonimi o antonimi, si dispongono cioè secondo un rapporto di somiglianza o di opposizione, senza tuttavia perdere il significato che hanno nelle lingue naturali: « Proprio questa doppia esistenza, la tensione fra questi due sistemi semantici definisce la ricchezza del significato poetico » (p. 210). All'asse sintagmatico del testo è dedicata una parte assai minore dell'attenzione di Lotman. Nel discorso poetico la libertà di combinazione sintattica sarebbe maggiore che nella lingua naturale. Anche qui ciò che interessa Lotman è l'aspetto semantico. Se nel discorso comune il senso procede dalle parti al tutto, nel discorso poetico all'opposto va dal tutto alle parti: « Nel testo letterario le parole hanno (oltre ai significati della lingua comune) la funzione di pronomi, segni per indicare un contenuto

non ancora chiarito. Questo contenuto viene costruito dai loro rapporti. Se nel testo non letterario la semantica delle unità detta il carattere dei rapporti, nel testo letterario il carattere dei rapporti detta la semantica delle unità » (p. 251).

Per quanto riguarda l'ottavo capitolo, dedicato ai problemi della composizione e così ricco di suggestioni teoriche, ci soffermeremo soltanto sugli aspetti connessi con la struttura dell'intreccio. Alla base della nozione di intreccio (*sjuzet*) è l'avvenimento (*sobytie*), o motivo nella dizione di Veselovskij, che Lotman definisce come lo « ... spostamento del personaggio attraverso i confini del campo semantico » (p. 282). Il testo narrativo (*sjuzetnyj*) è costruito su di una opposizione semantica binaria: « ... il mondo si dividerà in ricchi e poveri, familiari ed estranei, ortodossi ed eretici, colti ed incolti, uomini di natura ed uomini sociali, amici e nemici » (p. 287), che a loro volta saranno accompagnati da una serie di attributi topologici (opposizione città e campagna, strada e casa, etc.), e a volte temporali (il tempo che separa i vivi dai morti). In opposizione ai testi classificatori (calendari, elenchi, etc.), dove la statica è la condizione di esistenza del testo e della sua intelleggibilità, il testo narrativo è fondato sulla dinamica, sulla violazione del confine che separa i due campi semantici. Il viaggio dantesco è, in tal senso, la figura piú perspicua dello svolgimento narrativo. Ma cediamo la parola a Lotman che così riassume le proprietà della narrazione: « ... gli elementi inevitabili di ogni intreccio sono: 1) un certo campo semantico diviso in due sottoinsiemi reciprocamente complementari, 2) il confine fra questi due sottoinsiemi, che in generale non può essere valicato, tuttavia nel caso dato (un testo narrativo parla sempre di un caso dato) risulta penetrato dall'eroe, 3) un eroe agente » (p. 290).

Bisogna anche accennare alle pagine sui confini del testo, contenute in questo stesso capitolo, dove Lotman mostra come i concetti di inizio e di fine siano connessi con l'ambiente storico culturale nel quale il testo vive: un certo ambiente può privilegiare l'inizio (ad esempio le cronache, i racconti medioevali, testi praticamente senza fine) un altro la fine (i romanzi utopistici ed escatologici), a seconda che nel tipo di cultura data prevalgano i principi di causa o di fine. Ciò significa che il testo deve essere collocato nel suo contesto storico culturale, senza il quale è impossibile definirlo. Come scrive Lotman nell'ultimo capitolo del volume, che tratta del rapporto fra il testo e le strutture extratestuali: «Perché un tempo artistico possa funzionare... bisogna che la sua organizzazione sia prevista dalla gerarchia dei codici della cultura» (p. 346), o comunque che una certa cultura conosca l'opposizione artistico/non artistico, altrimenti il testo artistico è come una iscrizione in una lingua morta.

Marzio Marzaduri

PETER PORTER: *A Porter Folio*, dedicato a George MacBeth, Scorpion Press, London, 1969, pp. 70; *The Last of England*, Oxford Un. Press, London, 1970, pp. 67.

All'indomani dell'uscita del primo volume di poesie di Peter Porter, un notissimo recensore e critico stigmatizzava l'eccessivo peso che il poeta australiano di nascita e residente a Londra pareva dare al mondo di Chelsea con le sue cricche intellettuali chiuse e pretenziose, e forniva un drastico consiglio, tra il paterno e il maligno, al giovane Porter: cambiar aria, ovvero indirizzo di casa. Nel frattempo Porter ha sí traslocato in una diversa parte di Londra, ma non

ha abbandonato quell'umor acido e quel suo gusto caricaturale genuinamente contadinesco che quel critico si rammarcava fosse soprattutto sprecato contro un settore insignificante della società e della cultura inglese. Erano necessari tempo e maturazione perché l'orizzonte di Porter si allargasse. Chelsea era forse un passaggio obbligato per lui come per altri artisti che in Australia si sentono frustrati e cercano più promettenti sbocchi al proprio talento. Il prezzo pagato dall'emigrante di qualsiasi livello per inserirsi in una società organizzata e fondata su classi, gruppi e sottogruppi istituzionalizzati, è normalmente alto. Lo scotto pagato rimane a paradigma di tutta la successiva produzione di Porter, che non dimentica il suo dramma, anche se ora l'Inghilterra, anzi l'Europa intera sono diventate il campo delle sue scorriere satiriche.

A Porter Folio, terzo volume nella sua produzione poetica, non si scosta dai temi già elaborati in precedenza: egli aveva infatti bersagliato la fede in Dio, la fede nella tecnologia, nell'amore, nel denaro e nel lusso, nella salute e nella prestanza fisica, nel rispetto tributato da una élite o dalle folle, ed aveva soltanto riservato un posto onorato, cioè del tutto degno della sua stima, alla musica, e a poche altre cose, alla campagna, ai fiori. «... happiness is possible / Though there's usually something sexual about it. / Flowers may do and parts of the country / No Liverpool poet has heard of. Joseph Haydn helps.» (p. 21). La frecciata al Liverpool Group non giunge inaspettata in un poeta altamente polemico e sollecitato dalla tematica d'attualità qual'è Peter Porter, i cui versi potrebbero bene apparire in una rubrica specializzata di quotidiano o rivista, se soltanto la voga di tali rubriche in versi fosse diffusa come lo è quella delle normali rubriche in prosa. A monologhi

ricchi di mondanità, con volute venature di frivolezza, la poesia inglese ci ha abituato fin dai tempi di Browning, un modo di presentarsi cui hanno ricorso pur su diversi registri e toni i vari Yeats, Eliot e Auden. Non è esagerato affermare che Porter saccheggia gli orti dei poeti summenzionati, anche se il modo irriverente ed euforico con cui egli compie la rapina conferisce autorità e prestigio al suo prodotto composito. Oltre ad applicare le sue capacità mimetiche all'imitazione d'altri poeti o tradizioni poetiche (e l'elenco comprende anche il fumamboloso e comiccissimo George MacBeth, l'amante dei dinosauri Laurence Lerner, la poesia del *Nonsense* e le filastrocche in versi per i bambini sul tipo delle *Mother Goose Stories*), Porter imita il linguaggio dei corrispondenti dei gioranli popolari e quello degli scrittori di pubblicità. L'intento non è di pura e semplice parodia, bensì sempre di satira amara e sofferta: valgano per tutti i numerosi esempi di presenza nella sua poesia delle minoranze etniche, degli emigranti, dei disoccupati, degli spastici, degli infelici d'ogni genere, degli animali allevati in batteria, a dimostrare come egli sia portavoce in poesia di quella corrente di pensiero, e diciamo pure di sentimento religioso, che nella prosa è così bene espressa nel saggio di Bertrand Russell intitolato *Why I Am Not a Christian*. In «The Next Two Hundred Years Will Be Religious» egli fa, cosa abbastanza eccezionale per il nostro autore, un ritratto a tutto rilievo del povero Stamp, «thirty-five and of no definite sex», e cerca di penetrare il suo mondo interiore, che potremmo definire distorto, nel quale «his body leaks into his mind»; più in là ci passa davanti un corteo di monaci, in un «unjust landscape», dove un «donkey takes / Two steps forward to raise the water in an old bucket» (p. 31).

«Unjust landscape» è un'espressione emblematica di tutta la poesia di Peter Porter, e non solo di questo volume. Si diceva pocanzi come egli insista sulla sua condizione di emigrante, di estraneo all'ambiente, e non tanto in poesie di impianto autobiografico, ma anche là dove parla di protestanti, di cattolici e di ebrei, di letterati, di compositori di musica e via dicendo. Vede la società come un crogiolo di ingredienti sbagliati, per una ricetta che è sempre comunque sbagliata (cfr. «The Recipe», p. 49). C'è un'ansia di trasformazione, anzi di liberazione, ma questa è sempre elusa, e non vi sono altro che metamorfosi, o surrogati di vere metamorfosi. In questo senso il più divertente brano poetico è quello intitolato «Porter's Metamorphoses». Porter elenca varie forme di sofferenza in molti componimenti del volume, ma quel che più colpisce i personaggi della sua cerchia è la nevrosi tipica della vita moderna, causata dalla tensione sul lavoro e dal sovraccarico di sollecitazione emotiva.

Di australiano v'è sempre meno in Porter. Qui v'è solo una poesia dedicata alle generazioni di uomini della sua famiglia che l'hanno preceduto. Nei circoli colti d'Australia si discute se Porter sia da considerarsi poeta australiano o non più tale. Un europeo può soltanto dire, per quel che gli concerne, che Porter è meno isolano di tanti altri poeti inglesi e britannici in genere, e non soltanto per le sue frequenti citazioni dalla lingua tedesca, o per l'amore ai *Lieder*. E tuttavia anche quest'ultima constatazione dev'essere tenuta nel debito conto, visto che un'intera serie di poesie di *A Porter Folio* è ispirata al *Liederbuch* italiano di Hugo Wolf. In questa sezione intitolata «The Porter Song Book» fa capolino, soltanto in due punti, una figura appena tratteggiata di donna, capace di evocare nella poesia di Porter immagini li-

riche memorabili, come quella di quando ella una notte scende le scale incontro all'amico e attraversa « The carpeted hall, her body / Like a document held out » (p. 66). Questo *Taccuino* di Porter merita d'essere letto, e subito, poiché c'è da temere che così ricco d'argomenti tolti dalla cronaca viva, perderà alquanto della sua freschezza col volgere degli anni.

La stessa cosa non si può dire di *The Last of England*. Questo volume parte da un intento più ambizioso, e cioè quello di qualificare la protesta contro l'ingiustizia sociale, secondo un punto di vista fisso, quello delle classi privilegiate o relativamente tali. L'unico modo sincero d'esprimere ciò che sente questo tipo di gente è di mettere a nudo il suo senso di colpa. L'operazione contiene in sé parecchi elementi di rischio, e lo si nota in componimenti come « The Workers », ove si finge che gli operai riempiano la tremogge di vita grezza che viene trasportata alla ricca eroina ed al suo amico su lucidi nastri scorrevoli, fino a nutrire, riscaldare, raffinare e rendere leggeri come colombe i due amanti (p. 14). Si tratta perciò d'un certo tipo di retorica troppo colorita e non facilmente accettabile.

In altri componimenti il senso di colpa è marginale, sospinto in secondo piano dal senso di vuoto che opprime la vita troppo comoda dei protagonisti. Anche queste tirate contro un mondo di cicisbei, damerini e frequentatori della dolce vita appartengono a un tipo di satira invecchiata e tediosa, e poco valgono ad animarla le aggiunte d'oscenità distribuite come spruzzi di pepe, usato però con parsimonia. Altrove il tono si fa lugubre, tanto da ricordarci il Leopardi di certe *Operette morali*: leggesi « A Consumer's Report », dove il poeta immagina di pubblicare una lettera di quelle che s'usano inviare alle

istituzioni che s'occupano della salvaguardia del consumatore. Non si tratta di una lettera di protesta, bensì di cauti apprezzamenti sul conto della vita, anch'essa evidentemente oggetto di consumo acquistato dal mittente, il quale si dice tra l'altro convinto d'aver pagato un prezzo troppo alto, e dubitoso che il prodotto sia ottimo, perciò attende ad emettere un giudizio definitivo quando gli sarà inviato il prodotto della concorrenza (p. 23). La trovata è ancora una volta divertente ed abilmente sfruttata, e di trovate del genere, cui del resto Porter ci aveva abituato nei volumi precedenti, *The Last of England* è anche troppo ricco. Un esempio di gioco linguistico è là dove si vede Porter lamentarsi di come *death* sia una parola difficile cui trovare la rima inglese, perché la si può fare solo con *breath*, a meno che... « unleth, egli osserva, you lisp your way through the double esses » (p. 65).

È accentuato in questo volume il tono chiacchiericcio, alla Auden per intenderci, e in alcuni componimenti affiora il gusto per la sentenziosità breve e per il verso di sapore skeltoniano. In qualche rara poesia riaffiora il Peter Porter delle origini, si vuol dire del giovane che si faceva strada a gomitate nella vita, prima ancora d'abbandonare il paese natale. In questo caso, quel che s'è detto essere il punto di vista della classe privilegiata viene momentaneamente messo a tacere, e così la voce caustica del poeta diventa più incisiva, e la sua satira s'impone con più forza ai sensi del lettore. Guardasi ad esempio, in « Whitchurch Canonicorum », a quel personaggio in prima persona (non è sicuro che sia Peter, ma è senz'altro molto vicino al suo animo), che si comporta nei confronti della fede come una contadina superstiziosa che in chiesa prega un santo perché favorisca il buon esito d'un suo certo desiderio amoroso, e accompa-

gna la sua preghiera con un atto, se non innominabile, per lo meno alquanto profano (p. 33).

In definitiva nemmeno con questo ultimo recente volume di poesia, Porter ha dato un indirizzo preciso al suo poetare, e duole vedere come quel tipo di vena popolare cui si è da ultimo accennato, e che pure servirebbe a rendere la sua poesia satirica piú vigorosa, non sia approfondito e sfruttato con maggiore applicazione e coerenza. È da parte sua arischiato eleggere a punto di forza le trovate brillanti e burlesche che somigliano tanto a quelle degli specialisti di pubblicità, perché esse ricordano troppo quanto tale categoria di impiegati dell'industria dalla penna facile si diletta a comporre nelle ore in cui il lavoro ristagna. Una volta detta questa cattiveria, è indispensabile aggiungere che si ha la netta sensazione trattarsi di un poeta il cui travaglio di maturazione, alla ricerca soprattutto di disciplina e di metodo, sia reale e degno di rispetto, nella misura in cui ogni sua nuova pubblicazione di raccolte di poesia, invece che deludere rinfocola l'interesse intorno alla sua opera, ed è un interesse di critica e di pubblico.

Giorgio Miglior

I.A. Gurvič: *Proza Čechova*, Mosca, « Chudožestvennaja literatura », 1970, pp. 182.

Čechov è un autore che notoriamente scoraggia i propri interpreti da una « visione globale » della sua opera. Il pluritematismo, la pluritonalità, la voluta frammentarietà della sua scrittura, « l'estensione piú nello spazio che nel tempo della serie immaginifica » (Gurvic) invogliano piuttosto a un approfondimento del singolo aspetto o a un esame tipo « rassegna » o « panorama ».

L'unica pensabile « visione globale » non potrebbe evidentemente che generarsi da una considerazione diretta delle cause dell'impossibilità di tale visione. Qualcosa di simile si trova, per quanto mi consta, in un vecchio saggio di Lev Šestov, dal significativo titolo di *Creazione dal nulla* (*Tvorčestvo iz ničego*) del 1908. In seguito, la critica sovietica, ricca peraltro di opere ragguardevoli — come i testi ormai classici del Grossman, del Roskin, del Sobolev, del Derman, o le indagini stilistiche della Myškovskaja — non è mai riuscita del tutto, forse neppure in studi molto recenti come quello, pregevolissimo, del Berkovskij, a sbarazzarsi di un certo eclettismo, spesso dissimulato ma non veramente liquidato dall'introduzione di criteri unitari positivi dall'esterno. Un ritorno, sia pure soltanto metodologico, alla « negativa », impostazione šestoviana, è invece ravvisabile nella monografia di Isaak Gurvič, *La prosa di Čechov* (*Proza Čechova*, Mosca 1970), in cui tuttavia l'apparente insanabile pluralità čechoviana viene ascritta non a un impulso polemico piú o meno consapevole contro ogni *Weltanschauung* positiva in quanto mistificatoria (come aveva fatto Šestov) bensì all'individualizzazione, e alla conseguente riduzione allo stato fenomenico, di certe categorie essenziali unificatrici, come per esempio *l'ideologia* e *l'esistenza*.

Nei due capitoli centrali — dal titolo sintomaticamente dialettico — *Uomini e idee* (*Ljudi i vzgljady*, pp. 56-76) e *Colpa della vita, colpa dell'uomo* (*Vina žizini, vina čeloveka*, pp. 76-145) l'A. pone in rilievo come il rapporto fra queste categorie e la singola personalità umana sia nell'opera di Čechov a tal punto fluido e variabile, da annullare l'autonomia della categoria come tale. Ne consegue una assoluta priorità accordata all'elemento umano rispetto a quello ideologico, non come « umanità », che è già categoria

ideologica, bensì proprio come individualità bio-psicologica. E si tratta di una priorità non semplicemente genetica, ma anche, diremo così, normativa e valutativa. Un'ideologia, indipendentemente dalle sue determinazioni politiche e dal suo prestigio etico-storico, conta di meno di quanto non conti la personalità individuale che la « porta », ossia di meno di ciascuna delle sue modalità etico-psicologiche. « Ciò che si verifica non è l'idea..., ma la persona che sviluppa questa o quell'idea » (pag. 62), « L'uomo senza aggettivi (*prostó čelovek*) ha la precedenza sull'« uomo ideologico » » (76), « Qualsiasi cosa dica o predichi l'egoista, o meglio l'egocentrico, resta sempre un egocentrico; le sue idee, per Čechov, sono funzione del suo egocentrismo » (60), « ... se un uomo come Asorin [il personaggio-narratore di *Mia moglie*, « egoista e burocrate » (64)] ragiona secondo buoni principi (*principial'no*), ebbene, tanto peggio per l'idea, tanto peggio per il principio. » (64). Rileviamo la precisazione, anzi, la correzione di « idea » (*ideja*) con « principio » (*princip*). Se *ideja*, specie per un marxista, ammette agevolmente una connotazione negativa (l'idea è soggettiva e clasista), *princip* è, in russo in generale e soprattutto nell'odierno lessico dell'etica sovietica, termine per eccellenza laudativo, denotante l'idea oggettivata in norma universale. Ma in Čechov non c'è oggettivazione che valga ad evitare il relativizzarsi delle categorie, e l'endiadi del Gurvič non lascia dubbi: « tanto peggio » per tutte le idee, comprese quelle ipostatizzate in *princip* o comunque consacrate. Analogamente, ne *La casa col mezzanino*, la durezza umana di Lida Volčaninova « getta una luce negativa sulle sue parole e azioni « ideologiche » » (64). La posizione dell'A. è qui meno categorica nella formulazione linguistica ma in sostanza forse ancora più netta

che nell'analisi di *Mia moglie*, non trattandosi più di un « egoista e burocrate » professante buoni principi e ideali progressivi, ma di una giovane donna impegnata di fatto in un'opera sociale d'avanguardia: se l'egoismo o l'egocentrismo, come qualità geneticamente estranee all'attività ideologica, ben potevano, entrando come che sia in rapporto con tale attività, investirla di una « luce negativa », la durezza della Volčaninova è un portato naturale del suo rigorismo ideologico, e inscindibile da esso. Un ideale perde forse valore per essere perseguito con freddezza e spietata determinazione? Questo è quanto il Gurvič sembra asserire. « Se manca l'umanità non è possibile alcuna idea onesta » (64), persino quando, evidentemente, l'umanità venga sacrificata non a difetti contingenti degli individui che professano l'idea, ma all'idea stessa.

La distinzione appare tuttavia alquanto sofisticata una volta preso nota della priorità concessa all'elemento umano: l'inumanità di Lida Volčaninova non poteva che esistere *prima* e indipendentemente dal suo rigore ideologico; esso non l'aumenta, ma non è neppure in grado di attenuarla: semplicemente la esprime. Nessun ideale, in quanto tale, ha il potere di umanizzare l'uomo se non è da esso prodotto (o almeno ricreato e rivissuto) come componente organica della sua umanità, individuale o sociale: un'affermazione di principio che il Gurvič fa propria anche e soprattutto in funzione dell'esegesi di Čechov, poiché in questa considerazione dell'*ideologia come modalità della psicologia*, è veramente racchiusa una parte cospicua del significato e della novità del messaggio cechoviano. Come nei romanzi di Dostoevskij, l'idea s'incarna nell'uomo, ma con la differenza (capitale) che nell'autore di *Delitto e castigo* essa non si adeguava docilmente all'organismo psichi-

co (normale o anormale) dell'individuo, ma, al contrario, l'incarnazione le serviva di strumento di potenziamento e vitalizzazione; l'uomo rappresentava per essa il « mezzo » per eccellenza, il prezioso materiale di cui l'idea necessitava per poter veramente essere. Nessuna *ideja* assume in Čechov, nonché il tiranico prestigio, l'autonomia e la preesistenza del *princip* rispetto al fatto umano: è sintomatico che nei pochi casi in cui un personaggio cechoviano appare dominato o guidato da un'idea centrale, la circostanza venga presentata come patologica o comunque anomala: non « idea centrale », ma « monomania » (*Il monaco nero*).

La de-ipostatizzazione cechoviana delle ideologie (l'« indifferentismo » ideologico di cui lo scrittore venne accusato al suo tempo: cfr. Osvjaniko-Kulikovskij) comporta, a mio avviso, un'altra importante conseguenza: nel porsi anche come principio formale (Gurvič: « ... le idee entrano in un complesso e polisemico sistema di immagini », 75) essa esclude una strutturazione del materiale sulla base di un'idea generale dell'autore, e ciò malgrado il fatto che non manchino idee espresse dall'autore come tale, anzi *proprio* per questo: la possibilità (che è in sostanza una necessità) di riferire anche l'*avtorskaja reč'* a uno stato d'animo contingente e oggettivo presente nel racconto funge da garanzia preventiva contro la percezione di un'idea come dominante. L'universo poetico cechoviano appare come un insieme frammentario ed eterogeneo, sempre disperatamente fenomenico e perciò insignificante e indecifrabile sul piano delle essenze, e il presupposto fondamentale di tale insignificanza va evidentemente ricercato nella personalizzazione delle ideologie: l'eroe cechoviano cerca spesso, anzi cerca continuamente di dare alla propria esistenza un senso e un fine generali, ma il

suo sforzo viene neutralizzato dal sistematico assorbimento della teoria negli stati d'animo. Di conseguenza il Gurvič, impostando correttamente il problema del rapporto uomo-idea, si pone nelle condizioni più vantaggiose per un'adeguata interpretazione dell'universale insignificanza cechoviana. La mancanza di un esito dello sforzo costringe a spostare tutta l'attenzione dall'esito allo sforzo (dall'ideale alla condizione umana, dall'essenza al fenomeno), tuttavia la binarietà in questo processo non si abolisce, bensì semplicemente *si riduce*: il primo termine non viene eliso senza residui, ma privato di autonomia e inglobato nel secondo, non come sostanza ma come effetto, come forza. Il secondo termine (sforzo, condizione, fenomeno) è dunque il solo a conservare una realtà sostanziale, ma risulta intensificato appunto da quella forza. Il mondo di Čechov resta perciò sempre uno squallido insieme di fenomeni eterogenei, però si tratta di *fenomeni intensificati* in quanto tali, ossia più che mai drammaticamente fenomeni, ma provvisti di un virtuale (mai realizzato, ma per ciò stesso continuamente operante) impulso dinamico centrifugo, di evasione dalla condizione fenomenica. Questo mi pare voglia sottintendere il Gurvič quando, nel ricordare una caratteristica « universalmente riconosciuta » dell'arte cechoviana, — « l'essenziale in Čechov si configura in forma di quotidiano » (20) — identifica questo « essenziale » (*suščee*) con un processo di auto-negazione del « quotidiano »: « Punto culminante dell'opera di Čechov diventano le formule di negazione: “ Perché a questo mondo ci sono medici, infermieri, mercanti, scrivani, mugichi, e non semplicemente uomini liberi? ” (*Ladri*), “ Perché gli uomini impediscono l'uno all'altro di vivere? ” (*Il violino di Rotschild*), “ Che costumi incivili, che facce! Che notti insensate, che giornate in-

significanti, anonime! » (*La signora col cagnolino*), « ... Fino a che punto la nostra vita è meschina e umiliante! » (*La fidanzata*). Accumulandosi, queste formule si dilatano in una sola idea generale (*obobščenie*) determinante e onnicomprensiva. » (20). L'«idea generale» in Čechov è dunque un'idea negativa che, non potendosi perciò concretare in un determinato modello ideologico e lasciando quindi inalterato l'aspetto grezzamente fenomenico della realtà, non corregge in alcun modo l'impressione di frammentarismo e disperato relativismo. Si evoca così una presenza attraverso la costante sottolineatura di un'assenza: il superamento (potenziale) del fenomeno avviene mediante una superaccentuazione del fenomeno stesso. Il Berkovskij, per esempio, parla di «superbanalità» (*sverchbanal'nost'*).

Anche per quanto riguarda le implicazioni storico-politiche dell'interpretazione cechoviana della realtà, il Gurvič si colloca in una prospettiva intelligente ed aperta, quando ad esempio, ravvisando nel mondo tardo-capitalista tramandatici da Čechov un assoluto negativo, esclude per ciò stesso ogni riferimento a quei modelli ideologici (camuffati per solito sotto paludamenti etici) che una certa vecchia critica sovietica di frequente proponeva o lasciava arguire, attraverso il *passe-partout* del concetto marxista di «tendenza». Un assoluto negativo non ammette, come abbiamo osservato, che un movimento centrifugo, *tendenze da* e non *tendenze a*. I personaggi cechoviani eticamente più evoluti incarnano, quando le incarnano, soltanto delle *tendenze da*, costituendo così modelli etici assolutamente non riducibili a modelli ideologici. I personaggi riducibili a tali modelli presentano viceversa, nel perseguire la propria idea, quella caratteristica di inumanità (Von Koren, Asorin, L'vov) che «getta una luce nega-

tiva» sull'idea stessa e di conseguenza vanifica il modello in quanto tale. L'assoluto negativo si concreta come una forma della psiche individuale e dell'esistenza quotidiana, ma questa «familiarità» e onnipresenza, lungi dal neutralizzarlo, ne moltiplica all'infinito il potere, sino a farne un'entità superumana di fronte alla quale gli individui, tutti gli individui (il Gurvič insiste espressamente su questo punto), sia pure appartenenti a classi sociali responsabili, sul piano politico, della negatività, recitano invariabilmente un ruolo di vittime. Oppressi e oppressori, configurandosi questi ultimi non tanto come autori quanto come *mezzi* dell'oppressione, coinvolti in essa da una fatalità imperscrutabile, vengono parificati in frequenti casi. L'assoluto negativo dunque, benché politicamente qualificato, depolitizza gli individui, non abolendo in via assoluta il fatto politico, bensì escludendo ogni *attiva* contrapposizione di idee e forze politiche, e producendo per conseguenza effetti assolutori sul piano etico. L'assoluto negativo è dunque la sola reale entità politica. «Alla domanda: che cos'è il male? lo scrittore non di rado risponde: è la mediocrità quotidiana (*obydenščina*). L'oppressione di questa mediocrità... ricade in egual misura sul professore e sull'infermiere, sull'insegnante di ginnasio e sul medico condotto... Il male che si cela nella quotidianità (*povednevnost'*) è onnipresente, universale; la giornata ordinaria ha nell'opera di Čechov un senso non semplicemente locale, circoscritto, ma più ampio, generale. La sostanza della vita di ogni giorno è dovunque la stessa, sebbene per il suo effettivo contenuto la giornata ordinaria di un professore d'università si distingue da quella di un contadino o di un mercante. L'onnipresente mediocrità quotidiana... è sintomo di una crisi sociale *generale*. » (20), «... va in rovina il

tempo della vita, a chiunque questo tempo appartenga [...] Gli operai e i padroni della fabbrica cadono egualmente vittima dei loro reciproci rapporti [...] Nel *Giardino dei ciliegi...* l'urto tra il ricco mercante e il povero *raznočinec* si colloca in seconda linea di fronte al fatto che entrambi vivono in un mondo squalido e assurdo. Proprio entrambi, l'uno e l'altro: in questo consiste la peculiarità dell'impostazione cechoviana del problema della realtà russa.» (24), «La storia del medico plebeo si interseca con quella della famiglia abbiente (i Turkin) in cui regna uno spirito di vuoto passato tempo. Tuttavia in "Ionyč" non si sviluppa alcun contrasto tra povertà e ricchezza, lavoro e ozio [...] Nel finale Starcev e i Turkin sono posti fianco a fianco, come esseri umani la cui vita è in egual modo andata in rovina.» (28), «Non interessa a Čechov l'ideologia del populista [il protagonista-narratore del *Racconto di uno sconosciuto*], bensì la psicologia del fallito, il suo intimo smarrimento... Su questo piano lo Sconosciuto viene parificato al suo nemico, il gentiluomo di camera Orlov. Turgenev, in *Terra vergine*, colloca l'uno di fronte all'altro Neždanov e il gentiluomo di camera Kallomejcev, con l'intento di contrapporre in essi (come già in *Padri e figli*) i due avversari ideologici: da una parte il populista, dall'altra l'inveterato retrogrado. Orlov ha evidentemente dei punti di contatto con Kallomejcev: s'intuiscono in lui i caratteri del conservatore soddisfatto di sé. Tuttavia il personaggio cechoviano non è sviluppato in questa direzione: nel *Racconto di uno sconosciuto* manca l'antitesi populista-conservatore.» (67), «Quanto più una cosa è abituale, tanto più è paurosa, micidiale.» (84). Tutto questo condiziona necessariamente anche le scelte stilistiche: «... un materiale estremamente anti-psicologico "si magnetizza" in senso

psicologico. Qualsiasi piccolezza, anche la più anonima, sembra poter racchiudere in sé tutta la tensione di un'esperienza viva.» (82).

Appurato che il senso, l'«idea generale» del mondo cechoviano, scaturiscono da una sistematica o quanto meno reiterata accentuazione dell'impossibilità di un'idea generale e di un senso, si prospetta di più agevole soluzione anche il problema delle connessioni, della funzione del frammentarismo, delle strutture additive, della tecnica di «graduale ingrossamento del segno» (Gasparini). «Un proprietario terriero e una maestra vanno per la stessa strada; come nella vita le loro vie corrono affiancate, parallele. Mar'ja Vasil'evna prova tristezza e pena nel ricordare le sue anonime giornate (*budni*); ma con uguale tristezza pensa a Chanov: "Perché questo originale vive qui?". Čechov *staccando, unifica*; gradualmente, attraverso il contrasto, si rafforza l'impressione che la povera e dolorosa vita della maestra di campagna e la vita leggera e spensierata del proprietario siano fenomeni ugualmente aberranti dalla norma umana. [...] A un certo momento Mar'ja Vasil'evna, guardando Chanov, vorrebbe pensare all'amore e alla famiglia, ma subito desiste: la sola idea che essi potessero essere vicini e uguali le pare impossibile assurda. Eppure umanamente sono già vicini (e perciò necessari) l'uno all'altro...» (22-23). *Staccando, unifica* (il corsivo è del Gurvič): ritorna la dialettica presenza-assenza, il negarsi come unica vera possibilità di essere; la fatale estraneità di tutto a tutto, e nella fattispecie la crisi del rapporto umano, sono aspetto di uno stato patologico dell'esistenza («aberrazione dalla norma»), ma a tal punto generalizzato in destino *comune* a tutto il reale, da costituire esso stesso, paradossalmente, una prima base di amore e solidarietà. L'amore di Mar'ja

Vasil'evna esiste perché esiste la sua solitudine: il solo (vero) rapporto umano possibile consiste in un ampliamento della percezione della solitudine dalla propria vita all'altrui, ossia in un rifiuto e negazione del tipo *corrente* (cioè falso, *obydennyj*) di rapporto umano. Ancora una volta l'estrema accentuazione e generalizzazione di un determinato fenomeno lo pongono in condizione di trasformarsi nel proprio opposto: l'iper-trofia della solitudine garantisce paradossalmente almeno una potenzialità di rapporto umano.

Lo sforzo interpretativo del Gurvič si concentra dunque costantemente su una indagine della dinamica della prosa cechoviana, in implicita polemica contro la vecchia concezione statica di un Čechov impressionista e *bytopisatel'*, evidentemente troppo ancorata alla fenomenologia dei testi e scarsamente sollecita del fatto («tipicamente cechoviano», secondo l'A.) che «tra il significato libero, extracontestuale (*внеkontekstnyj*) di una frase e il suo senso concreto, contestuale, sussiste la massima differenza e la massima distanza possibile.» (75), una distanza che (aggiungiamo) non può essere ovviamente coperta da un rapporto tra sostanze, ma solo da una tensione tra forze, sia all'interno dei singoli racconti e drammi che nella loro relazione con l'opera di Čechov come complesso. Quest'ultima ad esempio potrebbe intitolarsi *tragédie humaine*, in tensione col carattere notoriamente fenomenico-descrittivo, *bytovoj*, dei titoli delle singole composizioni, in cui il senso statico di stagnazione caratteristico della realtà cechoviana si percepisce inevitabilmente non come fatto tragico ma come qualità oggettiva fissa o componente naturale di un determinato *byt*. È solo «accumulandosi» che il senso di stagnazione diventa negatività in sé (anche questo *in sé* intendeva l'A. per *obobščenie?*), cioè forza,

capace di imprimere a tutta l'opera un certo movimento, di tendenza verso la catastrofe: il rilievo dato all'aspetto dinamico conduce in definitiva il Gurvič (benché egli non approdi ad alcuna conclusione esplicita a questo riguardo) a una considerazione dell'opera di Čechov come *tragedia*, in cui però la catastrofe è ridotta a percezione di una potenzialità, ma proprio per questo costantemente presente, e in misura tale da proporsi come unica alternativa a *questa* vita (la somma dei *byt*), quindi gravida di vita futura e rigenerazione. In Čechov la negatività, la catastrofe, è catastrofe-alternativa, catastrofe-rigenerazione, perciò appunto tragica, nel senso specificamente storico-letterario del termine.

Sergio Molinari

Carteggio D'Annunzio-Mussolini (1919-1938), a cura di Renzo De Felice e Emilio Mariano, Milano, Mondadori, 1971.

Molto opportuna ci sembra la pubblicazione presso Mondadori del ricco carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Benito Mussolini. Alla naturale soddisfazione dello studioso, che si trova a disposizione un'agile raccolta, pressoché completa e corredata di note, della corrispondenza tra due protagonisti di primo piano del ventennio che va dalla fine della prima alla seconda guerra mondiale, e può, in tal modo, vedere ridotta la fatica del trascorrere da una pubblicazione all'altra, dovrebbe aggiungersi, ci pare, l'incuriosita attenzione di quanti del grande pubblico hanno, non sempre per propria responsabilità, un'idea stereotipata, sia della figura di D'Annunzio e Mussolini, che della complessa realtà del primo dopoguerra. È opinione di De Felice, che ha scritto l'introduzione storica al *Carteggio* (mentre Emilio Mariano

vi ha premesso un saggio letterario), che sia necessario ricostruire e comprendere dall'interno la complessa realtà degli anni che videro la fine dello stato liberale, rifuggendo dai facili schematismi, dai troppi apriorismi, evitando, insomma, un comportamento troppo sbrigativo da parte dello storico. E alla conoscenza di quella realtà, com'è noto, De Felice ha dedicato buona parte dei suoi lavori, dalla biografia di Mussolini all'edizione del carteggio tra D'Annunzio e il sindacalista Alceste De Ambris, alla ricostruzione e sistemazione, infine, della storia delle interpretazioni del fenomeno fascista. In un certo senso, anche la pubblicazione del *Carteggio D'Annunzio-Mussolini* è un contributo alla conoscenza più approfondita della società e della classe politica e intellettuale italiana tra le due guerre mondiali, e consente l'utilizzazione organica di un documento importante anche per l'analisi della cultura italiana nel periodo fascista. A questo scopo, il saggio di De Felice su *D'Annunzio, Mussolini e la politica italiana 1919-1938* fornisce anche una chiave di lettura del *Carteggio* stesso, sulla base e sulla linea di tutta la ricerca condotta in questi anni da De Felice sugli anni del dissolvimento dello stato liberale, della nascita e dell'avvento del fascismo, del consolidamento della dittatura, dell'accostamento del regime fascista alla Germania di Hitler. In effetti, nel *Carteggio*, si riflettono con immediata evidenza alcuni nodi storici fondamentali, e, quindi, l'interpretazione dell'epistolario si fonde con l'interpretazione le vicende fondamentali della storia italiana degli anni Venti e Trenta e delle questioni che ad esse si connettono in sede storiografica. Ci soffermeremo, in questa occasione, su alcuni di quei nodi, che ci sembrano meglio lumeggiati da De Felice e che, a nostro avviso, conservano tuttora un certo grado di interesse, colle-

gati come sono a problemi sui quali non è ancora stata raggiunta una larga convergenza di giudizi. Intendiamo parlare, innanzitutto, dell'impresa di Fiume, del movimento fiumano e del significato che si deve attribuirgli. A noi sembra che si debba distinguere, quando si parla di Fiume, tra l'apporto, indubbiamente determinante, di D'Annunzio (e, senza dubbio, Fiume è un'«avventura» dannunziana, infarcita di elementi letterari e di decadentismo sensuale ed erotico) e il «disordine pauroso in cui si dibattevano dannunziani e antidannunziani, dentro e fuori di Fiume» di cui, secondo Nino Valeri (che ha fornito notevoli contributi alla comprensione di quegli anni: *Da Giolitti a Mussolini*, 1956; *D'Annunzio davanti al fascismo*, 1963; e la biografia di *Giolitti*, 1971, da cui è ripresa la citazione) l'avventura fiumana fu l'espressione. Dentro quel «disordine pauroso», i legionari, per i quali, come giustamente afferma De Felice, «parlare di avventura letteraria è ben difficile», dato che per essi Fiume, oltrechè la «città italianissima» da garantire all'Italia, era qualcosa d'altro, anche se non la stessa cosa per tutti. Sotto la molla patriottica, De Felice avverte in molti legionari una volontà di rivolta più ampia, una carica «rivoluzionaria», un «rifiuto morale, politico e sociale di tutto l'ordine costituito», certo non collegabile, pensiamo, ad una precisa coscienza classista di valori alternativi al carattere borghese dello stato liberale, ma non per questo riconducibile dentro un quadro di sostanziale analogia con quella che fu la carica del fascismo del 1921, dopo il «patto di pacificazione», insomma il fascismo nel quale, col mutare della situazione economica e politica generale, prevalse la spinta dello squadristo agrario e Mussolini rimase in sella grazie alla sua accettazione del carattere marcatamente reazionario del movimento. Non

vogliamo riaprire qui il discorso su quello che fu effettivamente il fascismo italiano, e sulle fasi storiche che portarono il movimento dei fasci del 1919 al potere nel 1922 e al regime nel 1925. Ma certamente non si può sottovalutare la diversità dei due fronti, quello degli arditi e dei legionari dannunziani (sui quali ricordiamo il lavoro di Ferdinando Cordova, *Arditi e legionari*, 1969) e quello dei fascisti, perché altrimenti ci si preclude la possibilità di cogliere la complessità del « disordine » del dopoguerra, così come non si può non valutare attentamente il carattere composito, l'eterogeneità del movimento fiumano, come del resto del fascismo. Ma il *Carteggio*, benché rifletta bene questa realtà degli anni appena successivi alla prima guerra mondiale, è, soprattutto, eloquente per ciò che riguarda D'Annunzio e Mussolini. Non abbiamo nulla da obiettare, né da aggiungere, a quanto afferma De Felice a proposito di ciò che rappresentò Fiume per l'uno e per l'altro: D'Annunzio e Mussolini vissero Fiume « in modi assolutamente diversi, contrastanti addirittura, sí [che Fiume lasciò] nei loro animi tracce, sentimenti diversissimi », il primo da « patriota » e da « poeta », il secondo da « politico », e cioè freddamente, come se Fiume fosse, così come fu, « un momento d'una battaglia politica assai piú vasta ». Basta pensare al realismo con cui Mussolini accettò il trattato di Rapallo e al disimpegno del futuro dittatore al momento del « Natale di sangue ». Ce n'è abbastanza per comprendere il D'Annunzio successivo a Fiume. Per lui la « città olocausta » rappresenta l'avvenimento politico centrale, un fatto, oltretutto, non solo politico, ma vitale, esistenziale. L'esito della vicenda lo condiziona negli anni seguenti e spiega anche l'atteggiamento verso il fascismo e verso il suo capo. Certo, a noi non pare che D'An-

nunzio avesse la stoffa dell'uomo politico, sapesse cioè veramente dominare i complessi elementi della politica. E ciò non solo perché troppi furono i suoi errori di valutazione, che il *Carteggio* stesso ci consente di individuare (sottovalutò, ad esempio, Mussolini come uomo politico e si ritenne a lui tanto superiore da disporsi ad aspettare che, alla « resa dei conti », tutti, fascisti compresi, ricorressero a lui), quanto perché trasfigurava retoricamente la realtà politica e sociale, probabilmente non ne comprendeva la complessa sostanza, era, in certo qual modo, un idealista, anche se non incapace di tatticismi e di furberie. Malgrado tutto, a noi sembra che D'Annunzio, che pure rappresentava un punto di riferimento, oltretutto per i fascisti, anche per alcuni gruppi minori dell'interventismo, per organizzazioni di ex-combattenti, per giolittiani, per liberal-democratici, per uomini di sinistra (si pensi al tentativo di Gramsci di prendere contatto con lui nell'aprile 1921), sia stato, dopo Fiume, politicamente almeno, un isolato (il contorno di molte persone e le complesse trame dei rapporti entro le quali si veniva a trovare non significano troppo), il cui collegamento reale con la società era in fondo minima. Se ci si pensa bene, nessuno dei molti tentativi dannunziani di assumere una precisa *leadership* politica e sociale ebbe esito felice. È vero che di fronte non aveva un principiante, ma uno scaltrito uomo politico come Mussolini, che seppe cogliere le contraddizioni del « comandante » ed impedirgli di crescere troppo (si pensi alle operazioni per sbarrare la strada a Mussolini nell'autunno 1922; si pensi all'« azione sociale » di D'Annunzio, ai contatti con Baldesi e D'Aragona della CGL, alla « protezione » accordata alla FILM di Giulietti), ma i limiti di D'Annunzio politico ci sembrano evidenti. Ed è proprio sul terreno della

politica sociale che si registra l'ultimo scacco di D'Annunzio nel 1922, il fallimento dei progetti di unità sindacale. Da quel momento, D'Annunzio non svolge più vera e propria attività politica. Non gli era bastato comprendere la caratteristica del fascismo maturo (« schiavismo agrario »), non gli basterà saper definire la situazione all'epoca del delitto Matteotti (« fetida ruina »). Ha ragione De Felice quando afferma che D'Annunzio, a meno di due mesi dalla « marcia su Roma » aveva ammainato « il vessillo del “comandante” ed era tornato ad essere solo il “poeta” », e ciò anche se, fino al 1926, cercò di difendere almeno la FILM e di portare in porto il « patto marino », tanto che molti, in Italia e fuori, continuarono a considerarlo un antifascista e un avversario di Mussolini, almeno potenzialmente. Del resto, non aveva Bordiga, scrivendo nel 1924 sul *Movimento dannunziano*, distinto fascismo e dannunzianesimo, e affermata la possibilità che i dannunziani, « nuclei di idealisti sinceri », fossero spinti verso le forze del lavoro e verso il proletariato, e non, come i fascisti, verso la borghesia? Anche Bordiga, come ricorda De Felice, subordinava, poi, questa possibilità a « quanto vorrà e potrà fare D'Annunzio stesso nell'agone politico ».

Veniamo brevemente, infine, al modo in cui De Felice interpreta i rapporti tra D'Annunzio e Mussolini. Egli distingue il punto di vista della collocazione della figura di D'Annunzio nella realtà morale e politica degli anni del regime, del suo atteggiamento verso il fascismo, e dei fascisti verso di lui, dal punto di vista dei rapporti personali tra il duce e il « comandante ». Quanto al primo punto di vista, D'Annunzio, che il fascismo, in quanto partito, non amò mai, e che l'ambiente culturale ufficiale in genere, i giovani intellettuali fascisti in specie, isolarono, non fu a sua volta

mai fascista, (neppure quando, con la guerra d'Etiopia, cominciò ad esaltare l'opera di Mussolini), perché rimproverava al fascismo di aver tradito certe proprie origini spirituali, che il « poeta » considerava dannunziano. E allora l'unico rapporto reale che D'Annunzio ebbe col fascismo tra il 1926 e il 1938, fu quello personale con Mussolini. Può apparire abbastanza irrilevante, nel contesto del nostro discorso incentrato sul *Carteggio* quale documento per la analisi di un periodo storico, soffermarci su quest'aspetto. Tuttavia, non è senza interesse che si leggono anche pagine « opprimenti », come è stato scritto da Tranfaglia in sede di recensione, che tuttavia consentono di cogliere il senso di un rapporto personale singolarissimo tra un uomo, Mussolini, che forse sentì sempre la forza suggestionatrice del « poeta » (e che lo temette al di là del necessario), e che pure aveva vinto il lungo braccio di ferro, e l'altro, D'Annunzio, forse frustrato nella sua aspirazione profonda, ma non realistica e non sorretta da un sufficiente corredo di capacità politica.

Scrivono Emilio Mariano nel suo saggio su *Significati e strutture letterarie del carteggio* che D'Annunzio « aderisce al fascismo entro i limiti in cui la politica del “duce” si adegua alle sue idee e ai suoi ideali », come dire che D'Annunzio rimane fermo, anche negli anni Trenta, ai suoi anni ruggenti, dalla Libia all'intervento a Fiume, e che continua a scambiare il sogno con la realtà, la poesia con la politica, anche quando la divaricazione è tanto netta da non consentirgli più di distinguere i fantasmi dalle cose.

Giannantonio Paladini

R. DE FELICE: *Il Fascismo. Le interpretazioni dei contemporanei e degli storici*, Bari, Laterza, 1970, pp.

Questa antologia sul fascismo, ultima fatica di Renzo De Felice, va letta, a nostro avviso, in stretto collegamento con il volumetto *Le interpretazioni del fascismo*, Laterza, 1969. Lo studioso reatino vi scriveva che « tutte le singole interpretazioni [del fascismo] sino ad ora date sono insufficienti, parziali e troppo esclusive, ma che — altrettanto evidentemente — ognuna di esse ha in sé una parte di verità e può contribuire a meglio comprendere il fenomeno fascista nei suoi lineamenti generali, sicché non può essere aprioristicamente rifiutata » (*Le interpretazioni*, p. 26). In questo spirito, De Felice discuteva in quel libro, tracciandone un rapido panorama, le principali interpretazioni italiane e straniere del fenomeno fascista, ribadendo, peraltro, la sua, del resto ben nota, convinzione che « il discorso storico sul fascismo non si possa oggi più arrestare allo stadio interpretativo, ma debba tendere a ricostruire la storia dei singoli fascismi e che, pertanto, in questa prospettiva di concreta ricerca le varie interpretazioni abbiano soprattutto il valore di ipotesi di lavoro e di stimolo concettuale per cogliere il significato storico di una serie di movimenti e di regimi che, insieme a quelli democratici e a quelli comunisti, hanno costituito tanta parte della vita morale, sociale e politica europea della prima metà del nostro secolo » (*Le interpretazioni*, p. 27). Coerente con questa impostazione, De Felice ha raccolto e presentato, nell'antologia *Il Fascismo*, testi di contemporanei e di studiosi del fascismo capaci (questa è almeno la convinzione dell'autore), nel loro succedersi, di « dare vita ad una sorta di mosaico in cui si dovrebbero poter cogliere i momenti, le tendenze principali attraverso i quali la realtà del fascismo è stata vista, interpretata e giudicata politicamente e come, successivamente, si sia passati ad un giudizio, in buona

parte ancora inevitabilmente condizionato politicamente, ma per vari aspetti già di tipo più propriamente storico » (*Il Fascismo*, p. V). Che De Felice sia riuscito a dar consistenza e credibilità a questo « mosaico », non credo si possa dubitare. La stessa preoccupazione, che condiziona fortemente l'antologia, di evitare ogni schematizzazione, ogni troppo semplicistica generalizzazione, funziona da garanzia per il lettore che la scelta del curatore, inevitabilmente soggettiva, non lo tradirà sottilmente. E, tuttavia, l'aspetto più positivo dell'opera sta nelle conclusioni che, attraverso le introduzioni e le presentazioni dei diversi gruppi di testi, De Felice pur suggerisce. Diversamente, l'antologia non avrebbe troppo rilievo, se tutto il discorso, cioè, consistesse nell'affermare che le diverse interpretazioni contengono tutte una parte di verità, e che basta sommare le parti per ottenere l'intero. Non è questo il senso dell'impegno di De Felice, che fa capo a quel gruppo di studiosi, di diversa formazione e di vario orientamento, slegati dai moduli interpretativi e di giudizio tradizionali, che si sono sforzati di fondare le loro ricerche intorno alla storia (e al significato storico) della prima metà del XX sec., su indagini archivistiche il più possibile vaste e approfondite, convinti (come De Felice dice di sé) che « definire il fascismo (secondo le parole di Angelo Tasca) è anzitutto scriverne la storia » (*Il Fascismo*, p. VI). Semmai, l'impegno di De Felice è, rispetto a chi si appaga delle tradizionali interpretazioni-caratterizzazioni, più duro e rischioso: ne fanno fede le polemiche che il lavoro di De Felice più propriamente storiografico (si pensi all'imponente biografia di Mussolini) ha suscitato. A volte, però, vien fatto di chiederci che cosa resterebbe dell'opera di ricostruzione storica del fascismo italiano in questi ultimi anni se non fosse sorta anche que-

sta storiografia a torto definita « revisionistica » e ci fossimo lasciati dominare ancora dalle inappaganti, meccaniche trasposizioni consentite dalle interpretazioni classiche del fenomeno fascista. Tutto ciò, beninteso, nel senso che la discussione si è enormemente arricchita anche per l'apporto, per esempio, di De Felice; non certo che egli (e chi con lui consente o ha conseguito risultati storiografici affini) ci abbia fornito soluzioni definitive.

Prima, però, di venire alle conclusioni, o meglio, alle ipotesi conclusive che, caratteristicamente, De Felice premette alla sua scelta di testi, è necessario dire brevemente quale sia la struttura del volume.

L'antologia è articolata in due parti. La prima comprende testi aventi una precisa caratterizzazione politica e contenenti giudizi, appunto, politici sul fascismo. Si tratta di testi di contemporanei, raccolti, però, in due sezioni diverse, avendo l'autore creduto di poter riunire insieme scritti comprovanti « un primo sforzo di storicizzare in qualche misura la presa di posizione politica cercandone la conferma in un esame della realtà e dell'evoluzione del fascismo in un tempo più o meno lungo e, in certi casi, mettendo a confronto diverse realtà fasciste, soprattutto quella italiana e quella tedesca » (*Il Fascismo*, p. 183: si tratta di pagine di De Ambris e Bonomi, Dorso e Nitti, Thalheimer e Löwenthal, Volpe e Bauer) e di distinguerli da pagine rispondenti a fini politici precisi, da interpretazioni e giudizi che « sono altrettanti momenti della tremenda crisi che in tutto il mondo sta consumando un'epoca e sta gettando faticosamente e contraddittoriamente le basi di un'altra epoca » (*Il Fascismo*, p. 3: e si tratta di scritti di Missiroli e Gramsci, Zibordi e Salvatorelli, Sandomirskij e Rákosi, Togliatti, Rosselli, Trotzky, e così via). La seconda parte è dedicata

al giudizio propriamente storico, ed è divisa in sezioni corrispondenti alle diverse interpretazioni - caratterizzazioni generali del fascismo, quella del fascismo come malattia morale (con testi di Croce, Meinecke, Kohn, Ritter); quella del fascismo come reazione capitalistica (con testi della Harendt, e di Friedbrich e Brzezinsij; quelle che fanno capo alle interpretazioni delle scienze sociali, con testi di Fromm, Lipset, Organskij e Germani; quella del fascismo come fenomeno tranpolitico (con testi di Nolte e di Del Noce). Il lavoro si conclude con una breve sezione in cui De Felice ha cercato di indicare « una sorta di bilancio », ha cioè tentato « di vedere come e in che misura le interpretazioni e i metodi di approccio... e le discussioni che attorno ad essi si sono avute (e, in una certa misura, ancora continuano) sono state recepite, hanno influito sulla più recente storiografia » (*Il Fascismo*, p. 663: si tratta di testi di Cole, Stuart Hughes, Carsten). Da questo panorama di giudizi, politici e storici, italiani e stranieri, emerge quel rifiuto delle « generalizzazioni del tutto astratte » di cui scriveva Togliatti quando, nel 1928, esponeva in « L'Internationale Communiste » « l'analisi — secondo quanto afferma De Felice nella presentazione dello scritto — più compiuta e più matura del fascismo italiano elaborata tra le due guerre da un autorevole esponente comunista, attivo nel movimento » (*Il Fascismo*, p. 18). Tra le generalizzazioni da respingere è quella secondo la quale sarebbe fascismo ogni tipo di reazione: e infatti non è possibile ridurre il fascismo a puro strumento della controrivoluzione: borghese. Del resto, l'interpretazione marxista del fascismo come reazione di classe ha subito una notevole modificazione col passaggio dalla fase politico-propagandistica della III Internazionale a quella più matura di un giudizio di tipo sto-

rico (cfr. *Il Fascismo*, pp. 439-504). Estremamente parziali, anche se molto stimolanti, appaiono le interpretazioni elaborate dalle scienze sociali, il cui contributo all'analisi del fascismo è stato tanto ricco negli ultimi quarant'anni; mentre ancora ricca di suggestione è l'interpretazione della malattia morale, che è poi, nell'ambito dell'alta cultura europea, quella di maggior fortuna, legata com'è alla lezione etico-politica di un Meinecke e di un Croce. Un discorso a parte meriterebbero i testi proposti da De Felice nella sezione dedicata al fascismo come fenomeno transpolitico (cfr. *Il Fascismo*, pp. 624-661). Questa interpretazione fu sostenuta nel grosso volume *I tre volti del fascismo* (Milano, Sugar, 1966) da Ernst Nolte, al quale si deve il tentativo di cogliere il minimo comun denominatore che fa di tutti i fascismi tra le due guerre mondiali un fenomeno unico, caratteristico di un'epoca (dello stesso autore si veda anche *La crisi dei regimi liberali e i movimenti fascisti*, Bologna, Il Mulino, 1970). Per la verità, De Felice è interessato alla tesi di fondo di Nolte soprattutto per l'influenza che essa ha esercitato su Augusto Del Noce, al quale si devono alcuni dei maggiori contributi che la cultura storicistica ha dato all'interpretazione del fascismo (si veda *Appunti per una definizione storica del fascismo*, in A. DEL NOCE, *L'epoca della secolarizzazione*, Milano 1970 e *Per una definizione storica del fascismo*, in AA.VV., *Il problema storico del fascismo*, Firenze 1970). Mi soffermo alquanto su questa parte dell'antologia di De Felice perché mi sembra che l'ipotesi storiografica avanzata da Nolte meriti un cenno particolare, se non altro per le sue possibili implicazioni. Secondo Nolte, per il quale il fascismo si sviluppa sempre all'interno di società liberali e non si può parlare di fascismo senza sfida del bolscevismo, è, appunto, quest'ultimo a rom-

pere l'equilibrio che il regime liberale stabilisce nella società contemporanea e a scatenare una rivoluzione che nasce come risposta alla protesta e ai tentativi di sovversione, che vuol difendere lo stato liberale e la sua classe dirigente, la borghesia, ma che poi va oltre questo obiettivo e sostituisce con una nuova classe, non borghese, quella già dominante. Insomma, il fascismo sarebbe una vera e propria rivoluzione antiborghese. In tale quadro (che ho riassunto molto succintamente e che non discuto in questa sede) Nolte appare soprattutto come storico della cultura fascista, che ci sarebbe stata, che avrebbe avuto una sua autonomia, ciò che, secondo gli estimatori del Nolte, ci condurrebbe a rivedere il luogo comune secondo il quale il fascismo non avrebbe avuto una vera e propria ideologia, sarebbe stato, anzi, incultura.

Ma veniamo, propriamente, a ciò che questa antologia conferma delle convinzioni più diffuse, tenendo conto delle ipotesi conclusive avanzate da De Felice. Innanzitutto «la crisi traumatica determinata, direttamente e indirettamente, dalla prima guerra mondiale» (*Il Fascismo*, p. VII), elemento fondamentale da tener presente per comprendere storicamente il fascismo. La guerra fa esplodere quelle precondizioni, quelle radici del fascismo, che certamente preesistevano ad essa ed erano legate alla situazione culturale ed economica dell'Europa (e soprattutto di alcuni suoi paesi). Come scriveva Sandomirskij nel 1923, «il fascismo trova la sua origine in quella condizione particolare degli animi che venne morbosamente generata in Italia dalla guerra e dalle sue terribili conseguenze economiche» (*Il Fascismo*, p. 81).

In secondo luogo, la base sociale del fascismo. Esso ha trovato i suoi più ardenti fautori nella piccola borghesia,

nei ceti medi. È questo uno dei nodi fondamentali del problema storico del fascismo. La crisi dei ceti medi traeva origine dall'ormai avviato processo di trasformazione e di massificazione della società, accelerato dalla guerra; sul piano economico-sociale, i ceti medi si trovarono di fronte il proletariato e la grande borghesia in crescente affermazione, e su quello psicologico-politico, si trovarono in uno stato di frustrazione sociale profonda. Secondo alcuni autori, il fascismo sarebbe stato « il tentativo di dare politicamente vita ad una *terza forza* che si opponesse sia alla democrazia parlamentare dei paesi capitalistici sia al comunismo, e che avesse il suo motore principale nei ceti medi in funzione di una loro affermazione in quanto autonoma realtà sociale » (*Il Fascismo*, p. X). Per quanto non sia possibile dare a questa analisi del rapporto ceti medi-fascismo il valore di un'interpretazione complessiva del fenomeno fascista, tuttavia quel rapporto, secondo De Felice, va sempre tenuto presente per comprendere appieno « i due aspetti forse più caratterizzanti il fascismo », e cioè la preoccupazione di « creare nelle masse la sensazione di essere sempre mobilitate, di avere un rapporto diretto col capo, e... di partecipare e contribuire non ad una mera restaurazione di un ordine sociale di cui sentivano tutti i limiti e l'inadeguatezza storica, bensì ad una rivoluzione dalla quale sarebbe gradualmente nato un ordine sociale migliore e più giusto di quello preesistente », e l'aspetto dei « valori (moralì e culturali) che alimentavano [il consenso goduto dal fascismo] e l'ordine sociale ipotizzato che lo sosteneva: gli uni e gli altri tipici dei ceti medi » (*Il Fascismo*, p. XIV). È vero che, in particolare in Italia, i ceti medi subirono, nella seconda metà degli anni venti, una « demobilizzazione, volontaria e coatta », mentre il regime fascista an-

dava definendosi « come un sostanziale compromesso politico-sociale tra la vecchia classe dirigente prefascista e un'élite moderata di recente promozione sociale, ma già sostanzialmente integrata », ma « è fuori dubbio che la vera base sociale del regime italiano rimase sempre e consapevolmente quella espressa dai ceti medi » (*Il Fascismo*, p. XX), mentre la grande borghesia, nonostante i vantaggi che ne ritraeva, non accettò mai il fascismo, e il proletariato aderì ad esso, quando vi aderì, in modo sempre precario. Per De Felice, non si può, dunque, pretendere di spiegare il fascismo in chiave di reazione capitalistica e antiproletaria. In realtà « la grande borghesia mai pensò minimamente a cedere il potere al fascismo: una parte di essa voleva solo servirsene per schiacciare definitivamente il movimento dei lavoratori, la maggior parte voleva solo ricondurre alla normalità una situazione di crisi politica che era diventata cronica, e, quindi, per essa intollerabile » (*Il Fascismo*, p. XXV).

Un ultimo cenno a due elementi da tener presenti per comprendere storicamente il fascismo: quello riguardante alcuni aspetti economici, burocratici, istituzionali, sociali, degli stati fascisti (De Felice avverte giustamente che non si può confondere la forma totalitaria dei regimi fascisti « con la crescita e il mutamento delle funzioni dello stato che — come ha sottolineato Löwenthal — sono tipiche delle moderne società capitalistiche » (*Il Fascismo*, p. XXVIII) e quello riguardante il carattere indubbiamente rivoluzionario che ebbe il fascismo. Ad accettare questa conclusione osta, secondo De Felice, « una pregiudiziale di ordine ideologico-politico », ma, in sede storica, non si può rifiutare di considerare « l'inscindibile legame che il fascismo ha avuto con la società di massa », altrimenti non si comprenderebbero né

la sua novità rispetto ai regimi autoritari e conservatori classici... né la sua sostanziale differenza rispetto alle altre rivoluzioni contemporanee, quella comunista, illusoriamente politico-sociale, e quella tecnica del neocapitalismo, falsamente democratica» (*Il Fascismo*, p. XXIX).

Mi sembra che l'antologia di De Felice risponda ad alcune esigenze sentite, quella di una sistemazione attendibile delle diverse interpretazioni del fascismo e quella della chiarificazione di alcuni termini concettuali, spesso confusi e usati a sproposito. Alla discussione sul fascismo, non solo in sede storiografica, ma in ambito piú largo, piú propriamente culturale e politico, non può che giovare un metodo di indagine capace di sottrarsi al condizionamento degli schemi interpretativi troppo meccanici, ma anche di guardarsi dal rischio di smarrire il giudizio storico complessivo sul fascismo, che non può essere né mutato né sostanzialmente rettificato.

Giannantonio Paladini

JUAN CARLOS ONETTI: *Raccattacadaveri*, trad. Enrico Cicogna, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 274.

Tema dominante nel romanzo è la sete smodata d'esistenza, la volontà di emergere ad ogni costo dal fondo di nullità ed apatia proprio di certa condizione umana. Solo la rivolta, la messa a punto di questo sforzo di affermazione, fa dell'eroe onettiano una creatura viva, una « intensità » che si realizza al di là della pura fenomenicità, dello « spazio colmo d'idiozia » che rischierebbe altrimenti di incarnare.

È nel rifiuto ostinato d'ogni convenzionalità, d'ogni gretto moralismo, nella ricerca dissacrante della *verità* che l'autore muove i suoi passi, conscio del letar-

go latinoamericano, riflesso di un sistema economico e sociale quanto mai reterivo e stagnante. In generale, il letargo simboleggia la radice alienante dell'esistere, l'imporsi della *negatività* e della morte.

In un mondo di per sé nullificante, l'unica via di redenzione è offerta dalla protesta individuale, anarchica, antisociale: l'avventurarsi in un labirinto d'esperienze dolorose, ma assolutamente necessarie per scoprirsi uomini, lontani dall'immobilismo della pietra, dall'evanescenza della polvere. Soprattutto chi ha coscientemente esplorato il fondo dell'abisso, chi ha tragicamente sofferto le lacerazioni del *reale*, la sua *assurdità* e il suo limite, può con temerarietà e fermezza intraprendere la via dell'affermazione, può strappare alla morte un frammento d'eternità.

L'ardimento non è però figlio del caso; esso nasce dall'irrompere della coscienza dell'*io*, impegnato a fondo nello sforzo di superamento della molteplicità fenomenica che tende a disgregarne l'essenza in una serie di apparenze vane e contraddittorie. Il soggetto combatte la sua lotta per l'identità: per non duplicarsi, sdoppiarsi in una catena di modi d'essere, fino all'annichilimento totale. Atto volontaristico, la coscienza si afferma oltre l'*assurdità*, nel coraggio d'accettarsi interi nella possibilità di vita e di morte, di eternità e di nulla. Ecco il senso de « la disperazione del forte », di chi tentando di rifiutare l'esistenza non può che riconoscersi in essa, di chi continuamente arischiandosi è condannato al perenne insuccesso.

Dice a proposito il personaggio d'un altro famoso romanzo di Onetti, *La vita breve*: « Io bacerò i piedi di colui che capirà che l'eternità è adesso, che egli stesso è l'unico fine; che accetterà e s'impegnerà ad essere se stesso, senza spiegazioni, in ogni momento e contro

tutto ciò che si dovesse opporre, trascinato dall'intensità, ingannato dalla memoria e dalla fantasia. Gli bacio i piedi, applaudo il coraggio di colui che ha accettato tutte e cadauna le leggi di un gioco che non è stato inventato da lui, a cui ha dovuto partecipare involontariamente» (trad. E. Cicogna, Milano, 1970, p. 199).

Una volta scoperta la natura del *Dassein* (il trovarsi gettati in un mondo, senza protezione, estranei seppure nostalgici del miraggio dell'*essere*), all'esistenza tocca il compito singolare di autoinventarsi, definirsi, perfezionarsi; non diversamente dall'opera d'arte, essa richiede «intensità», «fantasia», «memoria».

Ciò che piú importa, comunque, è che ad impersonare in *Raccattacadaveri* l'indomita volontà di lotta, la sete d'esistenza siano elemesti eslegi della società borghese: Larsen («Raccattacadaveri»), un lenone che guazza nella melma di corpi disfatti; Jorge Malabia, un adolescente torbido e riottoso, morbosamente affascinato da Julita, vedova del fratello; Julita stessa, infine, nella sua follia chiaroveggente, nella sua languida sensualità, esprime il rifiuto piú netto della morale tradizionale. Proprio dalla frustrazione, dalla miseria, dalla putrefazione si generano per contrasto i sentimenti piú autentici, in antitesi al *quietismo* plumbeo di Santa Maria, un borgo al limite fra realtà e sogno.

Gli altri, *gli integrati*, assurgono al piú al ruolo di saggi ma passivi spettatori dell'eroismo dei paria. I loro gesti abituali e meccanici, il loro vivere condizionato li ha alienati, svuotati di essenza e passione, fino a ridurli cadaveri del *mare magnum* della parvenza. Santa Maria piú che un centro umano è una sfinge di silenzio ed immobilismo, una barriera contro cui s'infrange ogni conato di movimento: i suoi abitanti hanno perso identità e volto, si fondono

alla compattezza, all'ottusità della materia inerte.

A conclusione del fallimento di Larsen e della sua temeraria impresa (la costituzione di un postribolo) ad opera di padre Bergner e di tutti i sanmariesi, infastiditi piú dalla novità del progetto che dalla sua immoralità, il vecchio Lanza, uno dei personaggi piú simpatici del romanzo, commenta: «Vi giuro che ci ricorderemo tutti di questa notte. I vinti, i vincitori e i curiosi neutrali. Larsen ha lottato per la libertà, la civiltà e per il commercio onesto... Dopo tutto, non dobbiamo buttare tutta la colpa su padre Bergner. In realtà, è stata Santa Maria a mettere il punto finale all'impresa indimenticabile. Felici coloro che se ne vanno» (p. 266).

In questo dualismo tra vinti e vincitori, in questa contrapposizione tra *Weltanschauungen* diverse è pur visibile il riflesso della dialettica faulkneriana, capovolta tuttavia in alcuni valori essenziali. Solo ora gli Snopes, i tradizionali *sciaccalli*, riscattati nella piena luce della *nemesi*, assurgono a modello d'esistenza, a simbolo sotterico di sofferenza. Capovolgimento, in fondo, che dà l'esatta misura della genialità, dell'originalità di Onetti, di contro all'aristocratico distacco del romanziere statunitense, alla sua eccentrica mitologia da Vecchio Sud.

La lucidità piú sconcertante, un *humour* insieme tragico ed ironico sono gli strumenti consueti del romanziere uruguayano. Una luce fredda, inesorabile rischiarata il mondo onettiano, conferendogli un alone di vitrea suggestività. Solitudine, angoscia, lotta, perdizione, sensualità: tutte esperienze narrate con dignità e coraggio, nell'assoluta negazione d'ogni metafisica mistificante. Da questa inflessibilità di base, da questa esasperata coscienza del vivere deriva il tono secco, polemico di *Raccattacadaveri*, una rivolta sociale ed esistenziale, pro-

fondamente radicata nell'animo di chi ha poco da aspettarsi dal mondo.

Candido Panebianco

SANDRO GENOVALI: *Baudelaire o della dissonanza*, Firenze, La Nuova Italia, (Biblioteca di Cultura 94), 1971, pp. 269.

Il problema della « prosaicità » delle *Fleurs du Mal*, affrontato da Sandro Genovali, ha tutta una sua storia, che è lunga storia e che si può sintetizzare in questo giudizio astioso di Emile Faguet: « Baudelaire est très souvent mauvais écrivain, il abonde en impropriétés, en gaucheries, en lourdeurs, en platitudes. Il est rare qu'il y ait chez lui quatre vers de suite qui soient d'une langue sûre ». Che tale stroncatura venga da un critico come Faguet, sordo come pochi altri alla lirica della seconda metà dell'Ottocento, è cosa che non meraviglia; stupisce, invece, la costanza con la quale questa accusa viene ripetuta sia da parte di quei *confrères* che furono pur sempre i primi a scoprire, sotto i *dehors fallacieux*, le qualità poetiche delle *Fleurs du Mal*, sia da parte di tanti critici posteriori fra i quali si annoverano lettori di acuta sensibilità.

Antologizzando brevemente, e sommarariamente, possiamo ricordare Rimbaud il quale, dopo aver qualificato Baudelaire come « premier voyant, roi des poètes », giudica « mesquine » la forma della sua poesia; Leconte de Lisle che parla di « imagination restreinte » di « art trop souvent maladroit »; Barbey d'Aurevilly che sottolinea il carattere « faticoso » del talento baudelairiano, e si potrebbe aggiungere, colte qua e là fra le attestazioni più esplicite e calorose di ossequio, riserve non dissimili da parte di un Banville, di un Verlaine o di un

Mallarmé. Anche più tardi, quando ormai, pur attraverso notevoli oscillazioni e incertezze nelle scelte singole e nelle formule interpretative, si era definitivamente affermato il valore della lirica baudelairiana, la sua eccezionale capacità di irraggiamento storico, si continua a parlare di « vers relâchés... ineptes » (P. Valéry, *Situation de Baudelaire*), di versi « boiteux, chevillés, essoufflés, pédants, humiliés » (B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*), di poesie zeppe di « platitudes... chevilles... faiblesses » (A. Thibaudet, *Intérieurs*), guastate da « défaillances, abus de lieux communs, vers plats, obscurités, corrections indigentes » (R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*) compromesse nella loro purezza da « déchets, stophes manquées, échecs de l'expression » (L. Décaunes, *Baudelaire*). Ed è sequela che potrebbe essere allungata, e di molto, solo che si volesse citare giudizi analoghi espressi da Barrès, Seillière, Vivier, Prévost, Adam, Peyre, Séguin, Spire, o, per restare fra i critici italiani, da Croce, De Lollis, Cecchi, Pellegrini, Bonfantini ed altri ancora.

Va da sé che nel coro vi è anche qualche voce discorde; è da notare però che gli zelatori, mossi, come rileva il Genovali, da « un'intenzione più amichevole che critica » (p. 190, n. 5), lasciano sostanzialmente impregiudicata la questione, dal momento che la loro difesa d'ufficio, volta a glorificare tutto quanto viene dal genio, *etiam peccata*, non risolve il problema della natura e ragion d'essere delle cosiddette *faiblesses* o cadute di tono delle *Fleurs du Mal*. Il primo che, sulla scorta di alcune indicazioni fornite da Proust, Royère e Auerbach, analizzi in modo sistematico il carattere e la funzione degli elementi discordanti presenti nella poesia baudelairiana, è Sandro Genovali, il quale, negando o comunque restringendo in modo dra-

stico il numero delle « stonature » estetiche, vede nella « dissonanza » non già il segno di una *défaillance*, ma « un mezzo espressivo insostituibile » (p. 6) di cui Baudelaire, scrittore attentissimo ai problemi formali, aveva profonda consapevolezza.

Se c'è un dubbio, esso riguarda non tanto il deliberato proposito del poeta di servirsi di questo mezzo espressivo, quanto il luogo in cui esso avrebbe dovuto trovare la sua più adeguata applicazione. Problema di difficile soluzione questo, giacché la lettura dell'opera critica baudelairiana e soprattutto quella dei *Journaux Intimes* non ci offre testi di univoca interpretazione. Quando infatti Baudelaire si dà come programma di « raconter pompeusement des choses comiques » (*Fusées* IV, *Oeuvres complètes...*, p. 1134), quando afferma che « le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l'esprit » (*Fusées* XVIII), non fa mai comprendere esplicitamente se intende riferirsi esclusivamente alla prosa o se ha di mira anche la poesia. Se si bada ai contesti, se si tien conto che ricorrono le parole *raconter*, *roman*, se si pon mente infine che secondo Baudelaire solo la novella ha a sua disposizione « le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure » (*Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, ed. Garnier, p. 631), verrebbe spontaneo — e di tale avviso sono Crépet e Blin nella loro edizione critica dei *Journaux intimes* (p. 232 e 293) — di applicare tali precetti solo ai *Petits Poèmes en prose*. Resta vero però che le dichiarazioni di poetica enunciate da Baudelaire sono estensibili, di fatto, a tutta la sua opera lirica e ne costituiscono, per così dire, l'« anima », come è dimostrato, in modo incontrovertibile, dalla analisi delle *Fleurs du Mal* esperita dal Genovali.

Questo sondaggio stilistico, estremamente denso e minuzioso, che « recupera » tanta poesia baudelairiana e propone una antologia non vulgata delle *Fleurs du Mal*, richiederebbe un esame altrettanto approfondito ed esauriente; in questa sede ci limiteremo a mettere in luce le direttrici fondamentali lungo le quali si muove, partendo dalla nozione di « dissonanza » che l'Autore stesso riconosce essere il filo rosso di tutto il suo discorso.

Per « cataresi » o « dissonanza » il Genovali intende un fenomeno eminentemente linguistico che si attua, in Baudelaire, in due direzioni opposte: da un lato il poeta sublima il soggetto prosaico per mezzo dell'enfaticizzazione aulica, dall'altro corregge l'eccesso di tensione enfatica attraverso l'inserzione del particolare realistico. L'alternarsi di questi due livelli stilistici, quello aulico-enfatico e quello realistico-triviale, mediati quasi sempre dallo stile « medio » o *sermo humilis* che funge da tessuto connettivo, determinano quel « segreto riso *metafisico* » (p. 45) che, secondo il Genovali, costituisce la « sigla » più autentica della originalità baudelairiana.

Seguire il nostro critico nel lucidissimo scandaglio di questo aspetto fondamentale delle *Fleurs du Mal* non è impresa agevole, poiché l'esemplificazione che sorregge tutto il discorso vuol essere letta e goduta direttamente. Diremo solo, stringendo in breve giro il succo della sua indagine, che la « comicità » che egli va scoprendo in quasi tutte le poesie di Baudelaire è da intendersi in senso stilistico e non psicologico (p. 22), e che, di conseguenza, i modi attraverso i quali essa si esprime, sono strettamente legati a quella dialettica dei toni, a quei trapassi da un livello stilistico all'altro che il Genovali ha posto, come abbiamo visto, a fondamento della poesia baudelairiana. Così, in *L'Ennemi* sarà « il voca-

tivo classicamente tenuto» (*O douleur! ô douleur!*) che scontrandosi con la metafora realisticamente dissonante (*Le Temps mange la vie*) creerà l'effetto «comico» (p. 42). In *J'aime le souvenir...* l'epifania comica nascerà dalla «pomposità» del ritmo classicamente inarcato cui fanno da contrappunto volgarismi e tecnicismi (p. 28). Nel verso 20 di *Les Phares* (*Puget, mélancolique empereur des forçats*), essa troverà origine nell'accostamento tra «l'enfatico *empereur* collocato come sopra il rigo» e le due dissonanze di diversa carica che ne rappresentano la correzione realistica (p. 34). Nei versi 17-20 di *Les Petites vieilles* «...ils ont des yeux perçants comme une vrille, / Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit; / Ils ont les yeux divins de la petite fille / Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit» il riso metafisico avrà come causa le «due comparazioni a dissonanza realistica, seguite da una frase a valore comparativo di tono opposto» (p. 99).

I pochissimi esempi che abbiamo citato lasciano intravedere quale funzione svolga la poetica della discordanza nell'economia della lirica baudelairiana. Questa convivenza di tonalità serie e comiche, questo costante *anticlimax* che «gela» ogni pienezza di slancio, immobilizzano il poeta, attratto e respinto da opposte postulazioni, sul culmine di due versanti. Di qui la sottile ambiguità della sua poesia nella quale simpatia e crudeltà, maledizione e adorazione vengono ad essere — e l'affermazione del critico racchiude tutto il senso della sua indagine — «le facce contrarie di un identico distacco ironico» (p. 59).

Ci resterebbe ora da enumerare le riserve suggeriteci da una impostazione metodica come quella del Genovali che, nel ricondurre a una sola matrice la varietà degli esiti poetici, corre spesso il rischio della ripetizione monotona o del

giudizio riduttivo; preferiamo però concludere — e ci sembra omaggio doveroso alla fatica di questo agguerrito baudelairiano — riconoscendogli il merito di aver condotto a termine, in modo rigoroso, il suo difficilissimo assunto e di aver contribuito a scuotere, forse in maniera decisiva, il vecchio pregiudizio secondo il quale le *Fleurs du Mal* raggiungono i risultati più felici solo in una condizione di canto.

Gino Spadon

TED HUGHES: *Crow*, London, Faber & Faber, 1970, pp. 84.

Crow, Ted Hughes' newest collection of poems, was predictable as long ago as *The Hawk In The Rain* (1957). It is a climax of Hughes' work, and a disquieting one for, apart from other considerations, where can the poet go now?

Hughes has always been a poet concerned not with style but subliminals. His is confessional verse raised almost to the impersonal. What he confesses are not testimonials (like Sylvia Plath and Anne Sexton), but mytho-poetic transmutations. His poetic stance depends on «clear direct feeling» (Hughes' own words) which succeeds when the instinctual response of the total organism is embodied in action and not talked about or argued for. Hughes is not cerebral or argumentative. For him, a case is never made or completed until it has been rhythmically encompassed. In fact it is hard if not impossible to *argue for* the kind of attitude Hughes values. There is a point also at which it seems even poetry is inadequate, for the general cultural failure is felt as a failure of words themselves. If they are not in the pay of society, seducers from the poetic vision («The Battle of Osfrontalis»), words are suborned and corrupted,

bought and sold, so that their original force can no longer be brought to bear: «Oversold like detergents / He did not want words / Waving their long tails in public / With their prostitute's exclamations.» ("Crow Tries The Media"). When they are called upon to hunt, words are thwarted and baffled at every turn. ("Crow Goes Hunting").

We can hardly call Hughes a despairer of the resources of words, however, in the manner of the Beats for whom a word is a label, a bead to chant with. Yet in *Crow* we do feel a contraction of belief in the word. Nowhere in the book do we find such a felicity as «green tigering the gold», or such rhythmic perfection as «lilies and muscular tench,» (both examples are from "Pike" in *Lupercal*). Instead, we have more ritual invocation, an almost liturgical incantation spiced with surprise and surrealism. Hughes creates the cumulative catalogue which is stabbed by its own last line, sharp as Crow's beak; a form that parodies the sonnet form with its last two summarizing lines, ("Crow's Song Of Himself").

The colloquial habit of mind strangely invested with ritual intensity is still present; and the stress is still on the haggard, the disjunction between things. But pressures since the early books seem to have pushed the poet to a more urgent vision of the apocalypse, a vision which must abjure the slow frightening cognition of such a poem as "Ghost Crabs" (*Wodwo*). A curiously 'styleless' mode is the result. For the grip of ice which had threatened in "October Dawn" (*The Hawk In The Rain*) has arrived, not to mention the Atom Bomb which seems to have fallen in "Conjuring In Heaven". Hughes' style for the Apocalypse wastes no time on style. We might use Hughes' own description of Shakespeare's style for his own poet-

ry: "backyard improvisation": "the whole crush and cramming throwaway expressiveness of it". In his Gothic poem on Horace Walpole's "Strawberry Hill" (*The Hawk In The Rain*), a stoat has been nailed to the door: «But its red unmanageable life / Has licked the stylist out of their skulls / Has sucked the age like an egg and gone off.» The stylist is a man such as "Egg-Head" in the same volume who refuses the chance that experience may shatter his complacent structure, his bulwarks against confusion: a man who refuses to immerse in the destructive element. Hughes, however, is a man who accepts confusion, like his Crow: «I Will measure it all and own it all / and I will be inside it / as inside my own laughter.» ("Crow Hears Fate Knock On The Door").

Crow takes all the risks, and so risks formlessness. But Hughes has evolved a loose eschatological manner which encompasses ruin by asserting the will. (Hughes has said that Schopenhauer is the only philosopher he has "ever really read."). Like the stoat in the poem, Hughes has sucked the age like an egg and gone off to disgorge it (it is no accident that the book is replete with images of eating and vomiting). Walt Whitman said to himself, "Walt you contain enough, why don't you let it out then?" His 'formlessness' was the result of a desire to engird the multitudes he felt he represented, his sprawl a mimetic response to his representative self: "I am vast, I contain multitudes." Hughes' new form is an original creation, owing something to Whitman. It is a response to the age. With its peculiar ingredients, it is what Marshall McLuhan might call a "cliché-probe."

For this new stylistic continually devours the Bible and litany by parody (e.g. "Lineage", "Examination at the

Womb-Door”), and at times, with its use of comic-book horrors, verges on camp. Parody extends everywhere, including the man whom the West has come near to adopting as its culture hero, (though with the feminists the tide may be turning). Freud is mocked, and yet not totally dismissed, for Crow is an Oedipal bird, (“Crow and Mama”, “Oedipus Crow”, “Song for a Phallus”). Very little of Western tradition survives *Crow’s* carrion assault. Denis de Rougemont demonstrated the importance of romantic love in this tradition, and a drunked lyrical Aristophanes in the *Symposium* told his story of a being’s two parts constantly striving to reunite in love. This is Hughes’ version of de Rougemont, Aristophanes, and the Christian Creation myth: «Man’s and woman’s bodies lay without souls, / Dully gaping, foolishly staring, inert / On the flowers of Eden. / God pondered.» The problem was so great, it dragged him asleeps. // Crow laughed. / He bit the Worm, God’s only son, / Into two writhing halves. // He stuffed into man the tail half / With the wounded end hanging out. // He stuffed the head half headfirst into woman / And it crept in deeper and up / To peer out through her eyes / Calling its tail-half to join up quickly, quickly / Because O it was painful. // Man awoke being dragged across the grass. / Woman awoke to see him coming. / Neither knew what had happened. // God went on sleeping. // Crow went on laughing.» (“A Childish Prank”).

Hughes’ work is steeped in “the colour of mutilation” (“Owl” in *Woodwo*). Love is another mutilation to be dispensed with if possible; the pain eased by mockery. Love is a word Crow cannot say. A white shark or “a bluefly, a tsetse, a mosquito” (“Crow’s First Lesson”) are all that come from his

mouth when he tries. Love destroys a sure sense of identity, (“Iovesong”). Love cannot be a solution since it is part of the problem. All that is left is the aboriginal will.

Crow creates a latter-day myth when myth-making is out of favor among poets. The volume operates also as a modern epic, something inbetween Blake and *The Whole Earth Catalog*: a survival kit for the H-Bomb generation. Crow is a culture-hero constantly destroyed and created (on p. 72 he is “only just born” after we have already followed his career). He survives in a world which has been set in motion by a well-meaning but totally inept deity whose mere existence can only be proved by negative sophistry: «Crow realized God loved him— / Otherwise, he would have dropped dead. / So that was proved.» (“Crow’s Theology”). God is a Deistic creation with existential overtones. He has made a creation (with Crow’s help) and then fallen asleep above this starkly deterministic world Herbert Spencer would have recognized. Without Crow’s help God could never have made the world, for Crow is the artist, the survivor-poet. “Crow’s Elephant Totem Song” shows the beast as Crow’s avatar. He is courted and worshipped, but then torn apart by hyenas. Like Crow, however, he survives to sing “deep in the forest-maze”.

Crow, like God, is not an unfeeling fellow. Unfortunately, in the nature of things, he must destroy to survive. Since we are in daily contact with violence our fear will destroy us if we do not fight it with its own weapons, and laugh. The book resounds with this mad yet purposeful absurd laughter. Crow has seen everything; it has all been brought home to him. If he did not laugh he would be overwhelmed. Crow’s laughter is a way of cutting his losses, also. Hughes

wrote in his article on Vasko Popa that Popa's notion of the absurd differed from Beckett's because of his "simple animal courage of accepting the odds." Crow's laughter is a sign of vigorous life.

In *Crow* public and private disasters fuse. The poet, writing out of himself, speaks at a disturbingly deep level for all. Hughes said in the *London Magazine* interview of January 1971 (from which I have taken all the direct quotations in this essay), that "Every writer if he develops at all, develops either outward into society and history, using wider and more material of that sort, or he develops inwards into imagination and beyond that into spirit, using perhaps no more external material than before and maybe even less but deepening it and making it operate in the many different inner dimensions until it opens up perhaps the religious or holy basis of the whole thing. Or he can develop both ways simultaneously. Developing inwardly, of course, means organizing the inner world or at least searching out the pattern there and that is a mythology. It may be an original mythology. Or you may uncover the Cross—as Eliot did. The ideal aspect of Yeats' development is that he managed to develop his poetry both outwardly into history and the common imagery of everyday life at the same time as he developed it inwardly in a sort of close parallel... so that he could speak of both simultaneously. His mythology is history, pretty well, and his history is as he said 'the story of a soul' ". In this respect Hughes is the heir to Yeats, and Blake. He is also the shaman of his tribe, "summoned by certain dreams" the same all over the world; the shaman which Hughes had come across in his study of Mircea Eliade and the *Bardo Thodol*, the *Tibetan Book of The Dead*. The myth dreamt is not a self-conscious act. The

form and pressure of the experiences is art enough. *Crow* seems to write itself.

Crow is a record of a vision and a hymn survival at call costs. The disturbing aspects of such a position are self-evident, and critics have always been divided over Hughes—*The Times Literary Supplement* joined the chorus some months ago by attacking "the crudity of Hughes' ideas." It is no defence against such criticism, however, to quote Mallarmé's remark to Degas: "Ce n'est pas avec des idées qu'on fait des sonnets, Degas, c'est avec des mots." Words are ideas, and we cannot ignore what Hughes is clearly saying. I suppose we will always have the division among us between the tender and the tough minded: those who can and those who cannot stomach Hughes. Only the toughest can read *Crow* without flinching, for the stark import of the legend strikes us at our lowest moments and proclaims those moments to be the real, the true. The comedy affords little relief. It is not a force for normality, as in Shakespeare, but a black mode for survival, part of the pressure of a life so accreted, so hard, that its very concentration creates energy. There are no consolations in Hughes' world, only energy: "To hatch a crow, a black rainbow / Bent in emptiness / over emptiness / But flying." ("Two Legends"). *Crow*, flying over desolation, imitates his parents: a Miltonic touch.

The will that is totally disenchanted yet totally vital has open to it all manner of possibility. Paradoxically, it is the lack of life in the landscape *Crow* flies over that stimulated his individual life, his amorphous amoral zest for the possibilities of nothing, for his violent recreation from remnants.

This violence is distinct from "the ordinary violence of our psychotic democracy." It opposes what Hughes regards as the brutalizing effects of that

rational scepticism typical of the modern Englishman. What Hughes means by violence is a primitive force; that quality of 'Venus' which Catholic countries have retained vestigially in Mary. It is *natura naturans*: "When Christianity kicked the devil out of Job what they actually kicked out was Nature," says Hughes in the *London Magazine*. Hughes desires his book to be a definition of violence; a record of "how the forces of the Universe try to redress some balance disturbed by human error".

Hughes deals only with the largest of themes. *Crow's* passion and terror go beyond tragedy, or perhaps decline tragedy. Hughes desires a steady look at what is. In the process we feel little cathartic purgation. We are left drained and more than a little confused, battered into a kind of submission. Hughes puts us all on the line for "We have settled for the minimum practical energy and illumination—anything bigger introduces problems, the demons get hold of it. That is the psychological stupidity, the ineptitude, of the rigidly rationalistic outlook—it's a form of hubris, and we're paying the traditional price. If you refuse the energy, you are living a kind of death. If you accept the energy it destroys you. What is the alternative? To accept the energy, and find methods of turning it to good, of keeping it under control—rituals, the machinery of religion. The old method is the only one".

The control needed is delicate and rigid, and not without its own terrors and penalties. *Crow* opens our eyes to possibilities and penalties.

Brian Swann

B. TERRACINI: *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica*, con un'introduzione di

Maria Corti, 2^a ed., Torino, Einaudi, 1970, pp. 305.

Che a sette anni di distanza dalla prima edizione (Einaudi 1963) e a due dalla morte dell'autore (1968), si parli in sede recensoria di questo libro, potrebbe sembrare inutile: una specie di arrivo «fuori tempo massimo» da parte del recensore. Ma, in verità, la ristampa in veste economica di uno dei più stimolanti volumi terraciniani (in cui, avverte l'editore, «sono state soltanto corrette alcune evidenti sviste di stampa e unificate tipograficamente alcune indicazioni bibliografiche» senza che al testo sia stata apportata, com'è ovvio, «alcuna modifica né tanto meno alcun aggiornamento») pone il problema di una sua presumibilmente più ampia diffusione non solo e non tanto tra un pubblico più vasto quanto, e soprattutto, tra una nuova generazione studentesca, più agguerrita nell'uso di strumenti di indagine linguistica di tipo strutturalista e post-strutturalista, e pertanto meno incline e in un certo senso anche meno preparata ad accogliere l'insegnamento fondato su convinte basi idealistiche, dell'illustre maestro scomparso.

Il problema deve essere parso degno di considerazione anche all'editore, se questa ristampa (oltre che dalla bibliografia di tutti gli scritti terraciniani, curata da Lore Terracini e dalla Redazione dell'«Archivio Glottologico Italiano», 237 numeri oltre a stelloncini di cronaca, a relazioni sull'Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, ai corsi universitari tenuti a Torino tra il 1947-48 e il 1958-59) viene accompagnata anche da una Introduzione di Maria Corti: un'introduzione che meglio sarebbe chiamare guida alla lettura delle opere di Benvenuto Terracini, e nella quale, insieme alla puntuale ricostruzione dell'iter scientifico del linguista, c'è la rievocazione com-

mossa e affettuosa dell'uomo e delle sue grandissime doti di maestro. Una rievocazione che testimonia quanto egli sapesse incidere indelebilmente sull'animo di chi lo conosceva e lo praticava e gli era discepolo, e quanto dalla frequentazione dell'uomo e dello scienziato si potesse ricavare per la propria formazione « libera » e la propria « libertà » formativa: al punto che i suoi allievi « hanno portato avanti ciascuno il tipo di ricerca che più gli era congeniale fra i tanti coesistenti nel maestro: la dialettologia, la linguistica, la storia della lingua italiana, la stilistica, la critica letteraria » (M. Corti, p. 10), e, aggiungerei, ciascuno ha sviluppato per proprio conto, modificandolo anche sostanzialmente, il punto di avvio teorico e ideologico fornito dal maestro.

Che le basi teoriche e applicative del lavoro di Benvenuto Terracini si siano andate spostando da un impianto positivistico (ancorato all'indagine dialettologica compiuta direttamente sul terreno) in direzione di presupposti idealistici, è cosa ormai risaputa; né d'altra parte lo studioso ne ha mai fatto mistero, fin da quando, a proposito del problema del sostrato, dichiarava apertamente il proprio debito nei riguardi della linguistica idealistica, e in particolare delle posizioni vossleriane: se si riconosce non « attuabile esatta separazione fra elementi celtici e latini nel francese, in quanto non si tratta di composizione meccanica ma di " creazione organica " », si ammette di conseguenza « l'identità fra sostrato e innovazione », poiché « ogni aspetto di sostrato è forma di bilinguismo », rappresenta cioè « il confluire di due tradizioni diverse » e « si configura, dunque, come fatto squisitamente culturale » (M. Corti, pp. 15-16). Dal presupposto dell'identità tra sostrato e innovazione (un presupposto, non occorre dirlo, esasperatamente individualistico — e la lingua

non è fatto individuale) e dalla posizione eminentemente idealistica secondo cui ogni innovazione, anche quella attuata mediante il semplice mantenimento o magari il ripristino della tradizione, è creazione culturale, artistica, dell'individuo, era pressoché fatale il trascorrere all'analisi dei testi letterari, in cui il fatto creativo-individuale assume le dimensioni di un campo di manovra ottimale per le teorie linguistiche dell'idealismo crociano, sfociando nell'analisi stilistica. Una posizione, questa del Terracini idealista, temperata in parte da un successivo ricupero della storicità entro l'atto individuale di creazione linguistica, la quale assorbirebbe la tradizione e attraverso questa si comporrebbe dialetticamente all'interno della comunità dei parlanti: fermo tuttavia restando che la « notorietà del segno » presuppone sí un riferimento costante del soggetto nell'attuazione delle sue scelte, « ma ciascuna di queste non è valida se non sia orientata sul particolare, concreto atteggiamento assunto dal parlante ad ogni momento della sua attività espressiva, se non sia orientata, in ultima analisi, sulla forma interna del discorso, come un comune denominatore » (p. 60): che vuol dire, in definitiva, vanificare ogni prospettiva storicistica e fare del singolo individuo il vero e unico centro di produzione del linguaggio.

Indubbiamente, va riconosciuto che questo libro di Terracini, nato da una raccolta di saggi ampiamente e profondamente rimeditati e rifusi in unità, « rappresenta quanto di più maturo, personale e teoricamente organico T. abbia offerto alla meditazione linguistica del dopoguerra » (M. Corti, p. 23): i successivi generosi tentativi verso una sintesi teorica della stilistica linguistica o verso una conciliazione di storicismo e strutturalismo risultano assai meno con-

vincenti, anche se la scrittura piacevole, spesso affascinante, e il tono piano e gentilmente ironico di Terracini continuano a irretire il lettore e a convincerlo, senza che se ne accorga, della bontà di avvisi teorici che egli invece può non condividere. Ma, pur essendo d'accordo con il giudizio espresso da Maria Corti, non posso esimermi dall'avvertire il lettore (forse incauto) che l'illustre linguista scomparso mantiene pressoché intatte anche qui le sue posizioni vossleriane, crociane e (aggiungiamo pure, con le limitazioni del caso) spitzeriane: nel senso che «libertà linguistica» e «lingua libera» sono formule che nascono dalla identificazione del linguaggio con l'attività espressiva del soggetto parlante e cioè con un concentramento dell'attenzione critica sulla lingua individuale (che, in quanto tale, è atto e prodotto di creazione «artistica») anziché sui condizionamenti diacronici e sincronici cui essa è sottoposta in quanto mezzo di comunicazione sociale, o in quanto sistema di segni razionalmente strutturato. Il punto-chiave per la comprensione dell'atteggiamento teorico di Terracini è quello (messo in evidenza opportunamente da Maria Corti, pp. 24-25) in cui egli pone, radicalizzandolo, il dilemma «storicismo (idealistico)-strutturalismo», riconducendolo (impropriamente, direi)

ad altri dilemmi di volta in volta proposti sulla scena linguistica, e tentando di risolverlo assorbendo lo strutturalismo entro lo storicismo: «in quanto la *langue* come sistema sarebbe l'armonia stessa dello spirito dei parlanti, mentre la diacronia esprimerebbe l'evolversi e periodizzarsi della tradizione linguistica»; atteggiamento conciliante che non solo lascia perplessi, come rileva Maria Corti (p. 25), ma che non viene a mio parere affatto superato (come invece suggerisce l'illustre collega) nell'ultimo volume di Terracini (*Analisi stilistica*, 1966) con il ripiegamento su posizioni meno drasticamente annessionistiche, organizzate attorno ad una salomonica ma non certo risolutiva dichiarazione di coesistenza pacifica, dal punto di vista concettuale, delle diverse posizioni e dagli opposti metodi.

In definitiva, questo libro è e resta tuttavia un'opera magistrale di cui non ci si stancherà di consigliare la lettura attenta e meditata: purché si abbia l'avvertenza di non lasciarsi sedurre dal fascinoso richiamo di una personalità avvincente quanto prepotente e si sappia ricavarne tutta la dovizia di insegnamenti utili che può fornire, senza peraltro accettarne acriticamente l'impostazione ideologica.

Giuseppe Tavani

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

R.C. BRIGNANO: *Richard Wright, An Introduction to the Man and His Works*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1970, pp. 201. Questa monografia è dedicata a Richard Wright, lo scrittore afro-americano morto a Parigi nel 1960, la cui importanza, sia sul piano artistico che su quello « storico » (si servì per primo del « romanzo di protesta » nel campo del problema razziale), è ormai ampiamente riconosciuta, malgrado non siano mancate le polemiche non soltanto all'apparire del suo romanzo piú controverso (*Native Son*, 1940, in it. *Paura*) ma anche negli anni '60 (si pensi alle critiche in gran parte negative di James Baldwin, o a quelle di Ralph Ellison in risposta al saggio di Howe). R.C. Brignano identifica quattro aree principali di interesse nell'opera di Wright — i rapporti razziali in America, il marxismo, i problemi internazionali contemporanei, le premesse filosofiche (di tipo soprattutto esistenzialista) — e le studia quali esse emergono, anche a distanza di anni, attraverso racconti e romanzi, ma anche attraverso i saggi e le poesie dello scrittore; conclude lo studio con un capitolo sulle opere lasciate interrotte alla morte.

ROBERT K. MORRIS: *The Novels of Anthony Powell*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1968, pp. 252. In una valutazione comparativa del romanzo inglese contemporaneo rispetto a quello nordamericano, l'accusa contro il primo è spesso quella di conservatorismo, permanenza di strutture narrative tradizionali, mancanza di vivacità e fantasia: al polo opposto di narratori americani quali un Bellow — o al limite un John Barth — si potrebbe vedere in Anthony Powell uno scrittore abbastanza rappresentativo del romanzo inglese contemporaneo, che pure ha le sue notevoli eccezioni in senso positivo (J. Fowles per esempio). Robert K. Morris, evidentemente tra i sostenitori di Powell, fa uno studio accurato della produzione dello scrittore inglese, sottolineando l'importanza della sequenza di romanzi dal titolo « The Music of Time », iniziata nel 1951, — i cui otto volumi usciti a tutto il '68 furono seguiti nel 1969 da *The Military Philosophers*, escluso per ovvie ragioni da questo studio. L'A. non trasalascia tuttavia di prendere in considerazione i romanzi che precedono la serie principale (il primo, *Afternoon Men*, è del 1931) importanti perché preannunciano temi e modi narrativi sviluppati in seguito.

R. ZORZI MAMOLI

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO
DEGLI SCRITTI RIGUARDANTI LE LETTERATURE
STRANIERE E COMPARATE
PUBBLICATI IN ITALIA NELL'ANNO 1969

Compilato con il contributo del C.N.R.

a cura di

M. Camilla Bianchini e G.B. De Cesare

ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI PERIODICHE CONSULTATE E CORRISPONDENTI SIGLE

Oltre alla Bibliografia Nazionale Italiana (anno 1968), curata dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, da cui sono dedotte le indicazioni riguardanti le pubblicazioni periodiche, si sono consultate le pubblicazioni periodiche sottonotate. Sono indicate con asterisco (*) le pubblicazioni periodiche non comprese nel Repertorio Bibliografico del vol. VIII, fasc. II (1969) di questi Annali, per le quali il presente Repertorio si riferisce alle annate precedenti e al 1968. Gli scritti per i quali non è indicato l'anno di pubblicazione si intendono pubblicati nel 1968.

- | | |
|--|---|
| AA = <i>Aut Aut</i> , Milano. | EW = <i>East and West</i> , Roma. |
| Ae = <i>Aevum</i> , Milano. | |
| AFCF = <i>Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari</i> , Venezia. | Ga = <i>Galleria</i> , Caltanissetta. |
| AGI = <i>Archivio Glottologico Italiano</i> , Firenze. | GF = <i>Giornale italiano di Filologia</i> , Roma. |
| AION = <i>Annali dell'Istituto Orientale di Napoli</i> , Napoli. | GSLI = <i>Giornale storico della letteratura italiana</i> , Torino. |
| AIV = <i>Atti Istituto Veneto</i> , Venezia. | |
| AL = <i>Approdo (L') letterario</i> , Torino. | Hu = <i>Humanitas</i> , Brescia. |
| AN = <i>Angelus Novus</i> , Padova. | |
| AP = <i>Arte e Poesia</i> , Roma. | Ics = <i>Italia (L') che scrive</i> , Roma. |
| AR = <i>Atene e Roma</i> , Firenze. | In = <i>India</i> , Roma. |
| ASI = <i>Archivio storico italiano</i> , Firenze. | |
| ASNP = <i>Annali della Scuola Normale di Pisa</i> , Pisa. | LI = <i>Lettere italiane</i> , Padova. |
| Ath = <i>Athenaeum</i> , Pavia. | LS = <i>Lingue e Stile</i> , Bologna. |
| AV = <i>Ateneo veneto</i> , Venezia. | |
| | Ma = <i>Maia</i> , Bologna. |
| Be = <i>Belfagor</i> , Firenze. | M ₃ = <i>Marca Tre</i> , Roma. |
| Bi = <i>Bibliofilia (La)</i> , Firenze. | Mi = <i>Mimosis</i> , Catania. |
| | Mu = <i>Mulino (Il)</i> , Bologna. |
| CC = <i>Civiltà (La) cattolica</i> , Roma. | |
| Co = <i>Comunità</i> , Milano. | NA = <i>Nuova Antologia</i> , Roma. |
| CN = <i>Cultura neolatina</i> , Roma. | NAr = <i>Nuovi Argomenti</i> , Roma. |
| CS = <i>Cultura e Scuola</i> , Roma. | NRS = <i>Nuova Rivista Storica</i> , Roma. |
| Cv = <i>Convivium</i> , Torino. | NS = <i>Nord e Sud</i> , Milano. |
| | |
| Di = <i>Dialogo (Il)</i> , Bologna. | OA = <i>Opera Aperta</i> , Roma. |
| Dr = <i>Dramma (Il)</i> , Torino. | Opl = <i>Osservatore (L') politico-letterario</i> , Milano. |

- Pai = *Paideia*, Arona.
 Pb = *Problemi*, Palermo.
 Pc = *Persona*, Roma.
 Pi = *Parole (Le) e le idee*, Napoli.
 Pl = *Paragone letteratura*, Firenze.
 Po = *Ponte (Il)*, Firenze.
 Pr = *Prisma*, Bari.
- QD = *Quaderni dannunziani*, Gardone Riviera.
- RCCM = *Rivista di Cultura classica e medievale*, Roma.
 RFN = *Rivista di filosofia neoscolastica*, Milano.
 Ri = *Ridotto*, Venezia.
 RIL = *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, Milano.
 RLI = *Rassegna (La) della letteratura italiana*, Firenze.
 RLMC = *Rivista di letterature moderne e comparate*, Firenze.
 RS = *Rassegna (La) sovietica*, Roma.
 RSC = *Rivista di Studi Crociani*, Napoli.
 RSI = *Rivista Storica Italiana*, Torino.
 RSO = *Rivista di studi orientali*, Roma.
- RSR = *Rassegna Storica del Risorgimento*, Roma.
 RT = *Rassegna (La) trimestrale*, Roma.
- SA = *Studi americani*, Roma.
 SC = *Strumenti critici*, Roma.
 SD = *Studi danteschi*, Firenze.
 SF = *Studi francesi*, Torino.
 SFI = *Studi di Filologia italiana*, Firenze.
 Sg = *Studi germanici*, Roma.
 SG = *Sicilorum Gymnasium*, Catania.
 Si = *Sipario*, Milano.
 SIFC = *Studi italiani di Filologia classica*, Firenze.
 SM = *Studi medioevali*, Spoleto.
 SP = *Studia patavina*, Padova.
 SR = *Studi romani*, Roma.
 St = *Studium*, Roma.
 ST = *Studi Tassiani*, Bergamo.
- Tr = *Trimestre*, Pescara.
- Um = *Umana*, Trieste.
- Vel = *Veltro (Il)*, Roma.
 VP = *Vita e pensiero*, Milano.
 Vr = *Verri (Il)*, Milano.

REPERTORIO ALFABETICO

- 1** - Abbate Badin, Donatella: *L'opera critica di John Neal* - in: *SA*, n. 15, pp. 7-32.
- 2** - Adamov, Arthur: *Off limits* - Trad. di F. Colombo, A. M. Galleani - Torino, Einaudi, pp. 91.
- 3** - Adorno, Theodor W.: *Su alcune relazioni tra musica e pittura* - in: *Vr*, n. 30, pp. 6-18.
- 4** - Aguilera Malta, Demetrio: *Realismo magico e denuncia nel romanzo di D. Aguilera Malta* - A cura di G. Bellini - Milano, La goliardica, pp. 132.
- 5** - Aiken, Conrad: *Da Aiken a Cummings* - Trad. di S. Quasimodo - Milano, Mondadori, 1968, pp. 108.
- 6** - Alatri, Paolo: *Gli «Studies on Voltaire and The Eighteenth Century», volumi XLV-LIV* - in: *SF*, n. 38, pp. 290-298.
- 7** - Alatri, Paolo: rec. a: *D. Diderot, Correspondence* - in: *SF*, n. 39, pp. 503-504.
- 8** - Alatri, Paolo: rec. a: *P. Gay, The Enlightenment: an Interpretation. The Rise of modern Paganism* - in: *SF*, n. 38, pp. 304-306.
- 9** - Albertazzi, Ferdinando: rec. a: *R. Daumal, Il monte analogo; H. Michaux, Lo spazio interiore; A. Bioy Casares, Il sogno degli eroi* - in: *Vr*, n. 30, pp. 149-151.
- 10** - Al-George, Sergiu: *Sign (Laḡsana) and propositional logic in Pāṇini* - in: *EW*, n. 1-7², pp. 177-193.
- 11** - Almansi, Guido: rec. a: *Glauco Cambon, Pirandello. A collection of Critical Essays* - in: *GSLI*, fasc. 453, pp. 149-150.
- 12** - Altamore, Giovanni: *Dalla fenomenologia all'ontologia. Saggio interpretativo su Edmund Husserl* - Padova, Cedam, pp. 184.
- 13** - *Altra (L') Grecia. Testi di poeti e scrittori* - A cura di F. M. Pontani - Firenze, La nuova Italia, pp. 165.
- 14** - Amantonico, Cosimo: rec. a: *Evaresto Gherardi, Théâtre italien* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 75-78.
- 15** - Amantonico, Cosimo: rec. a: *Masimo Colasanti, «Boileau, poetica e polemica»* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 133-135.
- 16** - Ambrogio, I.: *Sul concetto di letteratura come funzione-sistema* - in: *RS*, n. 2, pp. 56-65.
- 17** - Amoruso, Vito: *La letteratura beat americana* - Bari, Laterza, pp. 203.
- 18** - Amoruso, Vito: *Un mare senza rive: Melville e l'arte (II)* - in: *SA*, n. 15, pp. 75-130.
- 19** - Anceschi, Luciano: *Considerazioni sulla «Prima Introduzione alla Critica del Giudizio» di Kant* - in: *Vr*, n. 31, pp. 5-36.
- 20** - Andersch, Alfred: *Efraim* - Trad. di I. A. Chiusano - Milano, Mondadori, pp. 332.
- 21** - Andrić, Ivo: *Ex ponto e altre opere* - Trad. di F. Centaro, L. Salvini - Milano, Fabbri, pp. 330.
- 22** - *Antologia dei poeti pre-romantici inglesi* - A cura di G. Caliumi - Milano, La goliardica, 1968, pp. 93.
- 23** - Antoni, Claudio: rec. a: *Vincenzo De Tomasso, Il pensiero e l'opera di Miguel de Unamuno* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 138-142.
- 24** - Arbasino, Alberto: *Ivy Compton Burnett* - in: *AL*, n. 45, pp. 97-106.
- 25** - Arcangeli Marenzi, M. L.: *Aspetti del romanzo francese tra il 1914 e il 1940* - in: *AFCF*, vol. 1, pp. 1-16.
- 26** - Arcangeli Marenzi, M. Laura: rec. a: *M. Carrouge, L'avventura mistica della letteratura* - in: *AFCF*, fasc. II, pp. 129-133.
- 27** - Armandi, Gabriele: *I rapporti di Burckhardt con Nietzsche* - in: *Pe*, n. 3-4, p. 18.
- 28** - Armandi, Gabriele: *Le satire di Rochester* - in: *Opl*, n. 4, pp. 120-122.
- 29** - Armando, Gabriella: *Suggerimenti per una lettura comparata di Daumal e Lauréamont* - in: *Pr*, n. 13, pp. 584-585.

- 30** - Arrabal, Fernando: *Teatro* - Pref. di A. Schifres - Trad. di I. Omboni - Milano, Milano libri, pp. 191.
- 31** - Arvátov, Boris: *La sintassi di Majakovskij* - in: *Mi*, q. n. 1, pp. 79-109.
- 32** - Arvátov, Boris: *Per una poetica marxista* - in: *Mi*, q. n. 1, pp. 66-78.
- 33** - Asher, R. E.: *Myth, Legend and History in Renaissance France* - in: *SF*, n. 39, pp. 409-419.
- 34** - Asturias, Miguel Angel: *Gli occhi che non si chiudono* - Trad. di C. Vian - Milano, Rizzoli, 1968, pp. 685.
- 35** - Asturias, Miguel Angel: *Pagine scelte* - Milano, La goliardica, 1968, pp. 211.
- 36** - Auden, Wystan Hugh: *Opere poetiche* - Trad. di A. Ciliberti - Milano-Roma, Lerici, pp. 533.
- 37** - Austen, Jane: *La famiglia Woodhouse* - A cura di D. Virgili - Bologna, Capitol, 1968, pp. 205.
- 38** - Avila, Leopoldo: *Cuba: letteratura e rivoluzione. Le correnti della critica e della letteratura cubana* - Milano, Feltrinelli, pp. 37.
- 39** - Babel', Isaak E.: *L'armata a cavallo e altri racconti* - A cura di G. Pacini - Trad. di F. Lucentini, G. Pacini, R. Poggioli - Torino, Einaudi, pp. 429.
- 40** - Bacci, Giuseppe: *Presenza del cattolicesimo nella letteratura francese moderna e contemporanea* - Roma, Ferri, pp. 160.
- 41** - Bachem, Georg A.: *Eres flecha y honda* - Amalfi, Milano, pp. 37.
- 42** - Bahtin, Mihail M.: *Dostoevskij. Poetica e stilistica* - Trad. di G. Garritano - Torino, Einaudi, 1968, pp. 355.
- 43** - Baioni, Giuliano: *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese* - Napoli, Guida, pp. 349.
- 44** - Balaci, Alexandru: *Cinque secoli di rapporti culturali* - in: *Vr*, n. 1-2, pp. 89-94.
- 45** - Baldi, Sergio: *Inglese in Toscana* - in: *AL*, n. 46, pp. 116-117.
- 46** - Baldi, Sergio: *Sviluppo di Spender* - in: *AL*, n. 47, pp. 112-113.
- 47** - Baldi, Sergio: *T. S. Eliot e l'Italia* - in: *AL*, n. 45, pp. 135-137.
- 48** - Baldi, Sergio: *William Caxton stampatore, mercante (e letterato)* - in: *AL*, n. 48, pp. 136-138.
- 49** - Baldini, Gabriele: *La poesia tragica di Shakespeare* - Torino, ERI, pp. 286.
- 50** - Baldwin, James: *Il vero delitto è l'ignoranza* - A cura di M. Materassi - Firenze, La nuova Italia, 1968, pp. 197.
- 51** - Balzac (de), Honoré: *Eugénie Grandet* - A cura di G. Bianco - Milano-Roma-Napoli, D. Alighieri, pp. 234.
- 52** - Balzac (de), Honoré: *La commedia umana* - A cura di M. Colesanti - Pref. di G. Macchia - Roma, Casini, 1968, pp. 600.
- 53** - Balzac (de), Honoré: *La ragazza dagli occhi d'oro* - Trad. di A. Bertolucci - Milano, Garzanti, pp. 126.
- 54** - Balzac (de), Honoré: *Memorie di due giovani spose* - Intr. di G. Nicoletti - Trad. di G. Fernando - Torino, UTET, 1968, pp. 288.
- 55** - Balzac (de), Honoré: *Papà Goriot* - Trad. di L. Martini - Milano, Fabbri, pp. 301.
- 56** - Banfi, Antonio: *Esegesi e letture kantiane* - A cura di N. De Sanctis, L. Rossi - Urbino, Argalia, voll. 2.
- 57** - Barilli, Renato: rec. a: *W. Gombrowicz, Bacacay* - in: *Vr*, n. 30, pp. 140-142.
- 58** - Barnwell, Harry T.: rec. a: *Racine* - in: *SF*, n. 39, pp. 500-503.
- 59** - Basile, Bruno: rec. a: *Roger Dragonetti, Dante Pelerin de la Sainte Face* - in: *Co*, n. 5-6, pp. 714-717.
- 60** - Basilisco, Lucio: *Una probabile fonte de «El rayo de luna» di G. A. Bécquer: «El lago Carucedo» di E. Gil y Carrasco* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 299-304.
- 61** - Bataille, Georges: *Simona (Histoire de l'œil)* - Pref. di A. Moravia - Trad. di D. Bellezza - Roma, L'airone, pp. 155.
- 62** - Battilana, Marilla: *Edgar Allan Poe, nostro contemporaneo* - in: *AFCF*, fasc. II, pp. 1-12.
- 63** - Battistoni, Rosanna: *Interview avec Jean Giono* - in: *AFCF*, vol. 1, pp. 112-114.
- 64** - Bausola, Adriano: *Indagini di storia*

- della filosofia. *Da Leibniz a Moore* - Milano, Vita e pensiero, pp. 327.
- 65** - Bausola, Adriano: *Lo svolgimento del pensiero di Schelling. Ricerche* - Milano, Vita e pensiero, pp. 231.
- 66** - Becque, Henry: *La parisienne* - Milano, La goliardica, pp. 103.
- 67** - Becque, Henry: *Teatro e polemiche* - A cura di A. Magli - Roma, Bulzoni, pp. 666.
- 68** - Becque, Henry: *Teatro: Michel Pau- per, I corvi, La parigina* - A cura di G. Borgia - Torino, Utet, 1968, pp. 289.
- 69** - Bedeschi, Giuseppe: *Alienazione e feticismo nel pensiero di Marx* - Bari, La- terza, 1968, pp. 211.
- 70** - Behler, Ernst H.: *Madame de Staël à Weimar: 1803-1804, un témoignage in- connu de K. A. Böttiger et deux billets de M.me de Staël* - in: *SF*, n. 37, pp. 59-71.
- 71** - Békés, Gellért: *Sorsom az isten. Har- mincöt év verseiböl* - Roma, Katolicus szemle, 1968, pp. 74.
- 72** - Beligan, Radu: *Il teatro* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 57-60.
- 73** - Berckelaers, Ferdinand L.: *Brefs* - Milano, Scheiwiller, 1968, pp. 39.
- 74** - Berindei, Dan: *Momenti di storia co- mune* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 95-100.
- 75** - Bernabei, Franco: *Baudelaire 1969* - in: *Tr*, n. 1, pp. 140-145.
- 76** - Bernard, Michel: *La negra muta* - Trad. di L. Perez Perez - Torino, Della- valle, pp. 259.
- 77** - Berryman, John: *Omaggio a Mistress Bradstreet* - A cura di S. Perosa - Torino, Einaudi, pp. 95.
- 78** - Bertacchini, Renato: *Miguel Angel Asturias, il « Gran Lengua »* - in: *Pe*, n. 3-4, p. 29.
- 79** - Bernalov, J.: *Il problema della scien- za letteraria* - in: *RS*, n. 1, pp. 173-188.
- 80** - Bettarini, Mariella: rec. a: *Gianni Menarini, Negri U.S.A. Nuove poesie e canti della contestazione negro-americana* - in: *VP*, n. 9, pp. 665-666.
- 81** - Bettarini, Mariella: rec. a: *Roberto Fertoni, Giovani poeti tedeschi* - in: *VP*, n. 9, pp. 664-665.
- 82** - Bianchini, Angela: *Galdós e Buñuel, visionari del quotidiano* - in: *PL*, n. 236, pp. 28-42.
- 83** - Bianchini, Angela: *La poesia di Jorge Luis Borges* - in: *AL*, n. 48, pp. 143-146.
- 84** - Bianchini, Angela: *Messico come in- cantesimo* - in: *AL*, n. 46, pp. 121-122.
- 85** - Bianchini, Angela: *Poesia catalana protestataria* - in: *AL*, n. 46, pp. 122-123.
- 86** - Bianchini, Angela: *Un poeta quasi ignoto: Juan Larrea* - in: *AL*, n. 48, pp. 142-143.
- 87** - Bianchini, Angela: rec. a.: *G. G. Már- quez, Nessuno scrive al colonnello* - in: *AL*, n. 47, pp. 117-118.
- 88** - Bianchini, Angela: rec. a: *Ludovico Garruccio, Spagna senza miti* - in: *AL*, n. 45, pp. 141-142.
- 89** - Bianchini, Angela: rec. a: *M. A. Asturias, Gli occhi che non si chiudono* - in: *AL*, n. 45, pp. 142-143.
- 90** - Bianchini, Angela: rec. a: *Ramón J. Sender, Mr. Witt en el cantón* - in: *AL*, n. 47, pp. 118-120.
- 91** - Bieler, Manfred: *Bonifazio ovvero Il marinaio nella bottiglia* - Trad. di L. Ritter Santini - Milano, Bompiani, pp. 287.
- 92** - Bigongiari, Piero: *Balzac e l'avven- tura dell'essere* - in: *AL*, n. 46, pp. 113-116.
- 93** - Bigongiari, Piero: *Le massime di La Rochefoucauld* - in: *AL*, n. 47, pp. 108-112.
- 94** - Bigongiari, Piero: *Poesia di André du Bouchet* - in: *AL*, n. 48, pp. 134-136.
- 95** - Bigongiari, iPerò: *Proust dal tempo allo spazio* - in: *AL*, n. 45, pp. 125-129.
- 96** - Billanovich, Giuseppe: rec. a: *H. Gerstinger, Die Briefe des Johannes Sam- bucus (Zzamboky), 1554-1584. Mit einem Anhang: Die Sambucusbriefe im Kreisar- chiv von Trnava* - in: *Ae*, fasc. I-II, p. 156.
- 97** - Bingham, Alfred J.: rec. a: *Will and Ariel Durant, Rousseau and revolution* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 236-240.
- 98** - Binni, Francesco: *L'idolo e il vero. Cowper nella crisi preromantica* - Urbino, Argalia, 1968, pp. 228.

- 99** - Biondi, Raymond L.: *Philology and history: a note on Croce's hispanism* - in: RSC, fasc. III, pp. 447-450.
- 100** - Blaine, Julien: *Per una iniziazione alla semeiotica* - in: *M3*, n. 46-48,⁹ pp. 101-107.
- 101** - Blakiston, M. Clare: *Salto nel semi-buio* - S.n.t., pp. 78.
- 102** - Blanchet, Louis: *... 15 anni dopo* - Trad. di A. Broccati Stradella - Roma, Paoline, pp. 219.
- 103** - Blanco, Giuseppe: *Le profezie di Voltaire sulla Rivoluzione francese* - Catania, Edigraf, pp. 35.
- 104** - Blavier-Paquot, Simone: «*La vie est un sommeil*»: *Examen du thème* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 294-298.
- 105** - Bloch, Marc: *Apologia della storia o Mestiere di storico. Con uno scritto di Lucien Febvre* - A cura di G. Arnaldi - Trad. di C. Pischetta - Torino, Einaudi, pp. 166.
- 106** - Bloomfield, Morton W.: *Il « Racconto dell'uomo di legge »: la tragedia di una vittima e la commedia cristiana* - in: *SC*, n. 9, pp. 195-207.
- 107** - Bobrowski, Joannes: *Poesie* - A cura di R. Fertoni - Milano, Mondadori, pp. 407.
- 108** - Bogliolo, Giovanni: *Molière, Alceste e la misantropia* - in: *PL*, n. 232, pp. 66-79.
- 109** - Böhmer, Maria: *Untersuchungen zur fittel hochdeutschen Kreuzzugslyrik* - Roma, Bulzoni, 1968, pp. 115.
- 110** - Bombaci, Alessio: *La letteratura turca. Con un profilo della letteratura mongola* - Firenze, Sansoni; Milano, Accademia, pp. 528.
- 111** - Bonfantini, Mario: *La poetica di Racine* - Milano, La goliardica, pp. 64.
- 112** - Bonfantini, Mario: *Stendhal e il realismo. Saggio sul romanzo ottocentesco* - Napoli, SEI, 1968, pp. 183.
- 113** - Bonicalzi, Luigia: rec. a: *Antonio Solís y Rivadeneyra, Varias poesías sagradas y profanas* - in: *Ae*, fasc. V-VI, pp. 557-558.
- 114** - Bornmann, Bianca Maria: *Un esempio di ironia in Kafka* - in: *Sg*, n. 1, pp. 93-96.
- 115** - Borriero Picchio, Lavinia: *La letteratura bulgara. Con un profilo della letteratura paleoslava* - Firenze, Sansoni; Milano, Accademia, pp. 232.
- 116** - Bortolaso, Giovanni: rec. a: *Michel Foucault: les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* - in: *CC*, n. 2849, pp. 574-577.
- 117** - Bosquet, Alain: *Poesie* - A cura di C. Greppi - Parma, Guanda, pp. 118.
- 118** - Bossi, Elda: *Nuove traduzioni da Emily Dickinson* - in: *Opl*, n. 4, pp. 39-42.
- 119** - Brady, Patrick: rec. a: *J. P. Minguet, Esthétique du Rococo* - in: *SF*, n. 38, pp. 306-309.
- 120** - Brantôme de Bourdeille, Pierre: *Le vite delle dame galanti* - Trad. di S. Montanelli - Milano, Longanesi, 1968, pp. 319.
- 121** - Bredin, Hugh: *Joyce e l'Aquinate* - in: *Vr*, n. 31, pp. 96-112.
- 122** - Brentano, Clemens: *Fiabe del Reno* - Trad. di L. Coeta - Milano, Fabbri, pp. 346.
- 123** - Brontë, Charlotte: *Jane Eyre* - A cura di D. Virgili - Bologna, Capitol, 1968, pp. 244.
- 124** - Brosse, Monique: *Personnages et situations mythiques dans l'« Ondine » de Giraudoux* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 181-203.
- 125** - Bruzzi, Amelia: rec. a: *La Rochefoucauld, Le « maximes »* - in: *Co*, n. 1, pp. 117-118.
- 126** - Büchner, Georg: *La morte di Danton e altre opere* - Trad. di F. Filippini - Milano, Fabbri, 1968, pp. 249.
- 127** - Bulgakov, Mihail A.: *Teatro* - Trad. di L. Boffa, T. Gargiulo, B. Meriggi, M. Olsonieva - Bari, De Donato, 1968, pp. 810.
- 128** - Bunin, Ivan A.: *Le opere: Campagna, Valsecca, Una bella vita, L'amore di Mitia, Racconti* - A cura di F. Lo Gatto - Torino, Utet, p. 676.
- 129** - Buono, Franco: *Ulisse, Candaule, Edipo e Brecht* - in: *Sg*, n. 1, pp. 42-62.

- 130** - Burns, Colin A.: rec. a: *B. F. Bart, Flaubert* - in: *SF*, n. 38, pp. 312-314.
- 131** - Burns, Colin A.: rec. a: *V. Brombert, The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques* - in: *SF*, n. 37, pp. 106-108.
- 132** - Butler, Samuel: *Tutti si muore* - A cura di D. Pettoello - Torino, Utet, 1968, pp. 517.
- 133** - Buytendijk, Frederik J. J.: *La psicologia del romanzo. Studi su Dostoevskij* - Trad. di E. Laurenti Masci - Roma, Edizioni paoline, 1968, pp. 141.
- 134** - Caballero Calderón, Eduardo: *Servo senza terra* - Trad. di C. Pes Solinas - Milano, IPL, 1968, pp. 263.
- 135** - Caldera, Ermanno: *La poesia di Juan de la Cruz* - Genova, Bozzi, pp. 102.
- 136** - Caldwell, Erskine: *Miss mamma Aimee* - Trad. di V. Rota - Milano, Bompiani, pp. 259.
- 137** - Caldwell, Erskine: *Miss mamma Aimee* - Trad. di V. Rota - Milano, Club degli Editori, pp. 260.
- 138** - Camilucci, Marcello: *Il mio ricordo di Thomas Merton* - in: *St*, n. 1, pp. 5-9.
- 139** - Camilucci, Marcello: *La poesia « grottesca » di Christian Morgenstern* - in: *Pe*, n. 5, p. 18.
- 140** - Campos (de), Haroldo: *Avanguardia e sincronia nella letteratura brasiliana odierna* - in: *AA*, n. 109-110, pp. 124-137.
- 141** - Camus, Albert: *L'uomo in rivolta* - Trad. di L. Magrini - Milano, Bompiani, 1968, pp. 335.
- 142** - Candaux, Jean-Daniel: *Premières additions à la bibliographie des écrits français relatifs à Voltaire (1719-1830)* - in: *SF*, n. 39, pp. 481-490.
- 143** - Candea, Virgil: *Un dialogo culturale nel '600: Marsigli-Cantacuzino* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 133-138.
- 144** - Cangiotti, Gualtiero: *Pío Baroja osservatore del costume italiano* - Urbino, Argalia, pp. 219.
- 145** - Cannon Willard, Charity: *The Manuscripts of Jean Petit's Justification: Some Burgundian Propaganda Methods of The Early Fifteenth Century* - in: *SF*, n. 38, pp. 271-280.
- 146** - Canziani, Alfonso: rec. a: *Jan Kochanowski, Dzieła polskie* - in: *Co*, n. 1, pp. 113-116.
- 147** - Capasso, Aldo: *Baudelaire quasi sconosciuto* - Roma, Ed. atemine, 1967, pp. 98.
- 148** - Capatti, Alberto: *Il « brouillon » di « Mauvais Sang »*. Saggio d'una lettura critica della « Saison en Enfer » - in: *Tr*, n. 2, pp. 288-304.
- 149** - Capone, Giovanna: rec. a: *Valentina Poggi, George Herbert* - in: *Co*, n. 1, pp. 116-117.
- 150** - Capote, Truman: *A sangue freddo* - Trad. di M. Ricci Déttore - Milano, Garzanti, pp. 377.
- 151** - Carabellese, Pantaleo: *La filosofia dell'esistenza in Kant* - Intr. di G. Semerari - Bari, Adriatica, pp. 604.
- 152** - Caragata, Giorgio: *Appunti di storiografia letteraria rumena* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 203-212.
- 153** - Caramella, Santino: *Gli studi pascaliani in Italia (1943-1969)* - in: *CS*, n. 32, pp. 85-90.
- 154** - Caravaggi, Giovanni: *I paesaggi emotivi di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell'intimismo* - Bologna, Patron, pp. 235.
- 155** - Cardenal, Ernesto: *Tre poesie* - in: *Di*, n. 4, p. 98.
- 156** - Carloni Valentini, Renata: *Dalla imitazione al plagio: Racine nelle tragedie di Emanuele Lassala e Tommaso Zauli Sajani* - in: *Ae*, fasc. V-VI, pp. 511-530.
- 157** - Cartosio, Bruno: *Due scrittori afroamericani: Richard Wright e Ralph Ellison* - in: *SA*, n. 15, pp. 395-434.
- 158** - Casotti, Francesco: *Dickens e Rousseau* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 279-293.
- 159** - Cecchi, Emilio: *Aiuola di Francia* - Milano, Il saggiaatore, pp. 474.
- 160** - Cecchi, Emilio: *Scrittori inglesi e americani. Saggi, note e versioni* - Milano, Il saggiaatore, 1968, pp. 408.

- 161** - Cecchinell, Silvana: rec. a: *H. Marcuse, Saggio sulla liberazione* - in: *AFCF*, fasc. II, pp. 133-138.
- 162** - Cecioni, Cesare G.: *Thomas Watson e la tradizione petrarchista* - Milano-Messina, Principato, pp. 365.
- 163** - Čechov, Anton Pavlovič: *Drammi* - Trad. di P. Zvetermich - Milano, Fabbri, 1968, pp. 250.
- 164** - Čechov, Anton P.: *Ivanov* - Trad. di V. Strada - Torino, Einaudi, pp. 99.
- 165** - Čechov, Anton P.: *Le tre sorelle, Il giardino dei ciliegi, Lo zio Vania* - Trad. di L. Simoni Malavasi, G. De Dominicis Jorio - Milano, Club degli Editori, pp. 229.
- 166** - Celati, Gianni: rec. a: *F. O'Brien, Una pinta d'inchiostro irlandese* - in: *Ve*, n. 30, pp. 142-146.
- 167** - Čermák, Josef: *L'incartamento «Kafka» presso la polizia di Praga* - in: *PL*, vol. 238, pp. 62-83.
- 168** - Černjak, Jakov: *Pasternač, Mia sorella la vita* - in: *RS*, n. 3, pp. 128-134.
- 169** - Cerruti, Giorgio: *Il Marchese de Sade: la sua recente fortuna (1958-1968)* - in: *SF*, n. 39, pp. 420-441.
- 170** - Cerruti, Giorgio: rec. a: *C. A. Porter, Restif's Novels or an Autobiography in search of an Author* - in: *SF*, n. 37, pp. 105-106.
- 171** - Cerulli, Enrico: «*Il suicidio della peccatrice*» nelle versioni araba ed etiopica del *Libro dei Miracoli di Maria* - in: *AION*, fasc. 2, pp. 147-179.
- 172** - Cervantes Saavedra (de), Miguel: *La Galatea* - A cura di B. Cinti - Milano, Mursia, 1968, pp. 307.
- 173** - Cervantes Saavedra (de), Miguel: *Novelle esemplari* - Trad. di F. Saba Sardi - Milano, Fabbri, pp. 349.
- 174** - Cesbron, Gilbert: *Ragazzi dai capelli grigi* - Trad. di L. Giovardi - Milano, Massimo, pp. 327.
- 175** - Ceserani, Remo: *René Wellek* - in: *Be*, vol. 24, pp. 547-578.
- 176** - Cetynski, Karol: *La casa delle bambole* - Trad. di A. Gallone - Milano, Mondadori, pp. 307.
- 177** - Chabrol, Jean Pierre: *La sommosa* - Trad. di L. Magrini - Milano, Rizzoli, 1968, pp. 478.
- 178** - Chaix-Ruy, Jules: *Immaginazione e poesia in Vico* - in: *Ve*, n. 3, pp. 419-434.
- 179** - Char, René: *Fogli d'Ippos, 1943-1944* - A cura di V. Sereni - Torino, Einaudi, 1968, pp. 119.
- 180** - Charroi de Nînem: *Il carriaggio di Nîmes. Canzone di gesta del XVI secolo* - A cura di G. F. Sansone - Bari, Dedalo, pp. 200.
- 181** - Charteris, Leslie: *Il Santo intorno al mondo* - Trad. di E. Cicogna - Milano, Garzanti, pp. 267.
- 182** - Chateaubriand viaggiatore e uomo politica - Roma, Ist. grafico tiberino, pp. 52.
- 183** - Chaucer, Geoffrey: *The Canterbury tales* - A cura di A. Baldini - Milano-Roma-Napoli, Alighieri, pp. 103.
- 184** - Chaussivert, Jean: *A propos du «mot» de Saint-Beuve rapporté par Verlaine* - in: *SF*, n. 38, pp. 298-299.
- 185** - Checconi, Sergio: *Musil* - Firenze, La nuova Italia, pp. 156.
- 186** - Chevallier, Gabriel: *Peccatori di città* - Trad. di R. Prinzhofer - Milano, Mursia, pp. 386.
- 187** - Chiarini, Paolo: *L'espressionismo. Storia e struttura* - Firenze, La nuova Italia, pp. 139.
- 188** - Chiereghin, Mario: *Curiosando nel Mahâbhârata* - in: *VP*, n. 12, pp. 935-942.
- 189** - Chomsky, Noam: *I pericoli di una cultura liberale* - in: *M3*, n. 50-55, pp. 142-199.
- 190** - Chomsky, Noam: *Saggi linguistici* - Trad. di A. De Palma, C. Ingrao, C. Vaglio - Torino, Boringhieri, pp. 420.
- 191** - Chopin, Henri: *Poesia sonora e libera* - in: *M3*, n. 46-49, pp. 108-110.
- 192** - Ciaramella, Michele: *The heritage of English literature* - Roma, Cremonese, voll. 2.
- 193** - Cioran, E. Michel: *Storia e utopia* - Pref. di M. Popescu - Milano, Borghese, pp. 154.

- 194** - Cirese, Alberto M.: *I rapporti italo-rumeni nella filologia demonologica* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 265-272.
- 195** - Citati, Pietro: *Le madri nel « Faust » di Goethe* - in: *PL*, n. 238, pp. 3-17.
- 196** - Claudel, Paul: *Dobré slovo* - Pref. di K. Strmen - Rim, Cyrila, 1968, pp. 205.
- 197** - Claudel, Paul: *Giovanna d'Arco al rogo* - Trad. E. Mucci - Milano, Carisch, 1968, pp. 38.
- 198** - Cocito, Luciana: *Il Cligès di Chrétien de Troyes* - Genova, Bozzi, 1968, pp. 92.
- 199** - Cofrancesco, Dino: *Il nuovo illuminismo di Adorno* - in: *NS*, n. 179, pp. 119-128.
- 200** - Colletet, Guillaume: *Poésies choisies et précédées d'une introduction par P. A. Jannini* - Napoli, Edizioni scientifiche italiane; Paris, Nizet, 1968, pp. 93.
- 201** - Colletti, Lucio: *Il marxismo e Hegel* - Bari, Laterza, pp. 439.
- 202** - Colliard, Lauro A.: *Paul Claudel poète. Traducteur et poète traduit* - Verona, Ed. universitaria, 1968, pp. 235.
- 203** - Collingwood, Robin G.: *Tre saggi di filosofia della storia* - A cura di D. Pesce - Padova, Liviana, pp. 120.
- 204** - Collins, William: *Odi* - A cura di P. Maffeo - Milano, Ceschina, pp. 95.
- 205** - Combes, André: *Un controsens de Saint-Marc Girardin* - in: *SF*, n. 39, pp. 468-472.
- 206** - Conrad, Joseph: *Le sorelle* - Intr. di F. Madox Ford - A cura di U. Mursia - Trad. di U. Mursia, R. Prinzhofer - Milano, Mursia, 1968, pp. 96.
- 207** - Conrad, Joseph: *The sisters* - Intr. di F. Madox Ford - Milano, Mursia, 1968, pp. 89.
- 208** - Constant, Benjamin: *Diari* - A cura di P. Serini - Torino, Einaudi, pp. 844.
- 209** - *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan* - A cura di P. Caruso - Milano, Mursia, pp. 190.
- 210** - Cooper, James F.: *L'ultimo dei Mohicani* - Intr. di C. Pavolini - Roma, Casini, pp. 454.
- 211** - Cordié, Carlo: *Baudelaire* - in: *CS*, n. 29, pp. 48-56.
- 212** - Cordié, Carlo: *Émile Zola* - in: *CS*, n. 31, pp. 36-42.
- 213** - Cordié, Carlo: *La duchessa Sanseverina della « Chartreuse de Parme »* - in: *RSC*, fasc. III, pp. 347-356.
- 214** - Cordié, Carlo: *Terzo contributo bibliografico sul gruppo di Coppet* - in: *ASNP*, fasc. I-II, pp. 129-148.
- 215** - Cordié, Carlo: rec. a: *H.-F. Imbert, Les métamorphoses de la liberté ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento* in: *SF*, n. 39, pp. 505-510.
- 216** - Corona, Mario: *La saggistica di James Baldwin* - in: *SA*, n. 15, pp. 434-464.
- 217** - Corsaro, Antonio: *Astrattismo nella poesia francese del Seicento e altri studi* - Palermo, Flaccovio, 1968, pp. 382.
- 218** - Corsaro, Antonio: *Ritratto come quartina e lettere inedite di Denis Moreau* - Padova, Rebellato, 1968, pp. 157.
- 219** - Corso, Gregory: *Benzina* - A cura di G. Menarini - Intr. di A. Ginsberg - Parma, Guanda, pp. 107.
- 220** - Costa Lima, Luiz: *Il metodo stilistico e quello strutturale di fronte ad un poeta brasiliano* - in: *AA*, n. 109-110, pp. 138-150.
- 221** - Crino, Giovanni: *Inediti Mejercholdiani* - in: *RS*, n. 1, pp. 91-121.
- 222** - Crino, Giovanni: *Inediti Mejercholdiani* - in: *RS*, n. 2, pp. 111-142.
- 223** - Cronia, Arturo - Jevnikar, Martin: *La letteratura giovanile jugoslava* - Milano, Trevisini, 1968, pp. 189.
- 224** - Crowther, George: *Per vostra igiene e convenienza* - Trad. di A. Veraldi - Milano, Feltrinelli, pp. 245.
- 225** - Curwood, James O.: *Kazan* - Trad. di V. Caselli - Milano, Sonzogno, pp. 312.
- 226** - Damonte, Mario: *Un romancero sconosciuto* - in: *CN*, fasc. 1-2, pp. 174-191.
- 227** - Daudet, Alphonse: *Contes Choisis* - A cura di G. Calogero - Milano-Roma-Napoli, D. Alighieri, pp. 102.

- 228** - Daudet, Alphonse: *La Belle Nive-maise* - A cura di A. Landini - Milano-Roma-Napoli, D. Alighieri, pp. 111.
- 229** - Daudet, Alphonse: *Lettere dal mio mulino, Racconti del lunedì* - A cura di M. Danci - Messina-Firenze, D'Anna, pp. 231.
- 230** - Daudet, Alphonse: *Tartarin sur les Alpes* - A cura di E. De Simone - Napoli, I.E.M., pp. 198.
- 231** - Daumal, René: *I poteri della parola* - A cura di C. Rugafiori - Milano, Adelphi, 1968, pp. 233.
- 232** - De Aloysio, Francesco: *Dewey moralista alla vigilia della seconda guerra mondiale (I)* - in: *Tr*, n. 1, pp. 3-36.
- 233** - De Aloysio, Francesco: *Dewey moralista alla vigilia della seconda guerra mondiale (II)* - in: *Tr*, n. 2, pp. 213-246.
- 234** - De Aloysio, Francesco: *Leggere Dewey* - Pescara, Trimestre, 1968, pp. 174.
- 235** - De Cesare, Giovanni Battista: *Apuntti sui riflessi crociani nell'opera di Alfonso Reyes* - in: *RSC*, fasc. III, pp. 288-298.
- 236** - De Foe, Daniel: *Avventure e disavventure della famosa Moll Flanders* - Trad. di I. Vivan - Milano, Fabbri, 1968, pp. 377.
- 237** - De Foe, Daniel: *Diario segreto di una donna traviata* - Trad. di G. Doc - Torino, MEB, 1968, pp. 243.
- 238** - De Foe, Daniel: *The life and adventures of Robinson Crusoe* - A cura di A. Ferrante - Milano-Roma-Napoli, D. Alighieri, pp. 186.
- 239** - De Gaetano, Armando L.: *L'insegnamento dell'italiano negli Stati Uniti* - in: *Vel*, n. 3, pp. 455-460.
- 240** - Deighton, Len: *Solo quando rido* - Trad. di A. Veraldi - Milano, Garzanti, 1968, pp. 279.
- 241** - Della Terza, Dante: *Tendenze attuali della critica americana* - in: *SC*, n. 9, pp. 81-97.
- 242** - De Logu, Pietro: *La narrativa di George Eliot* - Bari, Adriatica, pp. 297.
- 243** - De Matteis, Vittorio: *Bouvard e Pécuchet alle soglie dell'ambiguità* - in: *NA*, n. 15, pp. 217-251.
- 244** - De Mauro, Tullio: *Due note saussuriane* - in: *Tr*, n. 1, pp. 37-44.
- 245** - De Michelis, Eurialo: *Thomton Wilder: un americano europeo* - in: *SA*, n. 15, pp. 281-320.
- 246** - De Negri, Enrico: *Interpretazione di Hegel* - Firenze, Sansoni, pp. 419.
- 247** - De Piaggi, Giorgio: rec. a: *Corrado Rosso, La «Maxime»*. Saggi per una tipologia critica - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 308-310.
- 248** - Derla, Luigi: *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Germain Garnier* - in: *SF*, n. 39, pp. 464-467.
- 249** - De Rosa, Renato T.: *Il preziosismo francese di madame de La Fayette* - Napoli, I.E.M., pp. 73.
- 250** - De Ruvo, Vincenzo: *Il pensiero filosofico di E. Kant, ovvero Problemi di critica kantiana. Logica, metafisica, morale ed estetica, con un'appendice su "Significato e valore attuale della pedagogia kantiana"* - Padova, Cedam, pp. 306.
- 251** - Déry, Tibor: *Lo scomunicatore* - Trad. di A. Ferrante - Milano, Feltrinelli, pp. 343.
- 252** - Descartes, René: *Meditazioni metafisiche* - A cura di M. Malaguti - Bologna, Patron, pp. 162.
- 253** - Descartes, René: *Opere scelte* - A cura di P. Semama - Milano, Principato, pp. 124.
- 254** - De Stasio, Marina: *Il mondo classico nella poesia di T. S. Eliot* - in: *SA*, n. 15, pp. 201-244.
- 255** - Destro, Alberto: rec. a: *Rio Preisner, Johann Nepomuk Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse* - in: *Sg*, n. 2-3, pp. 390-396.
- 256** - *Deux années d'études Baudelairiennes (1966-1968)* - in: *SF*, suppl. n. 39.
- 257** - Dickens, Charles: *A Christmas Carol* - A cura di L. Manzini Crippa - Bergamo-Firenze-Messina, Minerva italica, 1968, pp. 175.
- 258** - Dickens, Charles: *David Copperfield* - Trad. di E. Beccarini Crescenzi - Firenze, Vallecchi, voll. 2.

- 259** - Dickens, Charles: *Grandi speranze* - Intr. di G. Manganelli - Trad. di M. L. Agosti Castellani - Parma, Guanda, pp. 128.
- 260** - Diderot, Denis: *La monaca* - Trad. di S. Zoppi - Firenze, Sansoni, 1968, pp. 268.
- 261** - Di Febo Di Vito, Giuliana: *Note sulla metafora nella poesia araboandalusa. Convergenze con il barocco spagnolo* - in: *Tr*, n. 1, pp. 129-139.
- 262** - Di Girolamo, Nicola: *Cultura e coscienza critica nell'Herodiade di Mallarmé* - Bologna, Patron, pp. 312.
- 263** - Di Girolamo, Nicola: *Teodor de Wyzewa. Dal simbolismo al tradizionalismo (1885-1887)* - Bologna, Patron, pp. 190.
- 264** - Dilas, Milovan: *L'esecuzione* - Traduz. di G. Ruggeri - Firenze, Vallecchi, pp. 252.
- 265** - D'Ippolito, Bianca M.: *L'antropologia filosofica nella « Critique »* - in: *Tr*, n. 2, pp. 247-278.
- 266** - D'Ippolito, Bianca M.: *Le relazioni umane e l'antidialettica secondo Sartre* - in: *Tr*, n. 3-4, pp. 497-526.
- 267** - D'Ippolito, Bianca M.: *Un'analisi del concetto di verità in Husserl e in Heidegger* - in: *Tr*, n. 1, pp. 124-128.
- 268** - Ditzen, Rudolf: *E adesso, pover'uomo?* - Trad. di B. Revel - Milano, Club degli Editori, 1968, pp. 298.
- 269** - Dodgson, Charles L.: *Una storia ingarbugliata* - Trad. di D. Valori - Roma, Astrolabio, pp. 102.
- 270** - Donati, Lamberto: rec. a: *José Ruyschaert, Miniaturistes « romains » sous Pie II* - in: *Bi*, n. 2, pp. 191-192.
- 271** - Dostoevskij, Fedor M.: *I fratelli Karamazov* - Pres. di E. Bazzarelli - Trad. di A. Polledro - Milano, Mursia, pp. 822.
- 272** - Dostoevskij, Fedor M.: *I fratelli Karamazov* - Trad. di P. Maiani - Firenze, Sansoni, pp. 1094.
- 273** - Dostoevskij, Fedor M.: *Romanzi* - Trad. di E. Mastroicco - Milano, Fabbri, 1968, pp. 269.
- 274** - Draper, John: *Shakespeare and King James I.* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 5-9.
- 275** - Drieu La Rochelle, Pierre: *Piccoli borghesi* - Trad. di A. Cattabiani - Milano, Longanesi, pp. 446.
- 276** - Droz, Eugénie: *Le copiste Guichard Philippe (1471)* - in: *SF*, n. 39, pp. 401-408.
- 277** - Duffy, Maureen: *Il microcosmo* - Trad. di M. Valente - Milano, Mondadori, 1968, pp. 344.
- 278** - Dufrene, François: *Recitatif à l'italienne* - in: *M3*, n. 46-49, p. 132.
- 279** - Dumas, Alexandre, père: *Il tulipano nero* - Milano, Fabbri, 1968, pp. 236.
- 280** - Dumas, Alexandre, père: *Vent'anni dopo* - Trad. di S. Di Gioacchino-Corcòs - Novara, Club del libro, 1968, pp. 552.
- 281** - Dumas, Alexandre, père: *Vent'anni dopo* - A cura di R. Prinz - Trad. di G. Di Belsito - Milano, Mursia, voll. 2.
- 282** - Du Maurier, Daphne: *Spirito d'amore* - Trad. di B. Della Frattina - Milano, Mondadori, pp. 257.
- 283** - Dumitrescu Busulenga, Zoe: *L'Italia nella pubblicistica rumena* - in: *Vel*, n. 1-2, pp. 31-34.
- 284** - Ejchenbaum, B.: *Tendenze stilistiche del linguaggio di Lenin* - in: *RS*, n. 4, pp. 134-147.
- 285** - Éluard, Paul: *Poesie* - Intr. e trad. di F. Fortini - Milano, Mondadori, pp. 572.
- 286** - Engels, Friedrich: *Ludwig Feuerbach e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca* - Trad. di P. Togliatti - Roma, Editori riuniti, pp. 92.
- 287** - *English periodical essays (1713-1785)* - A cura di C. De Stasio - Bari, Adriatica, pp. 335.
- 288** - Èrenburg, Il'ja G.: *La tempestosa vita di Lazik* - Trad. di P. Zvertermich - Milano, Rizzoli, pp. 288.
- 289** - Ermilov, V.: *L'uomo vivo nella letteratura contemporanea e « Il ladro » di L. Leonov* - in: *RS*, n. 1, pp. 189.
- 290** - Ernè, Gian Piero: *Lingua e poetica nel '600 tedesco. Con un saggio su J. G. Schottel* - Verona, Universitaria, 1968, pp. 161.
- 291** - Esenin, Sergej: *Autobiografia* - in: *RS*, n. 2, pp. 232-237.

- 292** - Esenin, Sergej: *Lettere di Esenin a M. Bal'zamova* - in: *RS*, n. 2, pp. 250-254.
- 293** - Esenin, Sergej A.: *Poesie e poemetti* - A cura di B. Carnevali - Roma, Avanzini e Torraca, 1968, pp. 260.
- 294** - Etcherelli, Claire: *Elisa o la vera vita* - Trad. di M. Iarocci - Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 260.
- 295** - Fabris, Alberta: *Henry James e la Francia* - Roma, Storia e Letteratura, pp. 370.
- 296** - Fabris, Alberta: *La trilogia europea di J. F. Cooper* - in: *SA*, n. 15, pp. 33-60.
- 297** - Faglioni, Walter: *Il teatro francese di Gabriele D'Annunzio* - Udine, Nuova base, 1968, pp. 162.
- 298** - Faust, Frederick: *I due volti di Rippon* - Trad. di N. Coppini - Milano, Sonzogno, pp. 252.
- 299** - Favati, Guido: *Origini e sviluppo dell'epica francese* - Genova, Bozzi, 1968, pp. 128.
- 300** - Fazzari, Clara: *Bibliografia delle traduzioni dall'inglese e dal francese di Michele Leoni* - in: *RLI*, n. 1, pp. 64-74.
- 301** - Ferguson, Wallace K.: *Il Rinascimento nella critica moderna* - Trad. di A. Prandi - Bologna, Il mulino, pp. 573.
- 302** - Ferro, Donatella: rec. a: *Carvajal, Poesie* - in: *AFCF*, vol. 1, pp. 126-128.
- 303** - Feuerbach, Ludwig A.: *Essenza della religione* - A cura di C. Ascheri, C. Cesa - Bari, Laterza, 1968, pp. 119.
- 304** - Fevral'skij, A.: *Ejzenstein e il teatro* - in: *RS*, n. 3, pp. 44-68.
- 305** - Fichte, Johann G.: *Lezioni sulla missione del dotto* - A cura di G. Plinio Marotta - Bergamo, Minerva italiana, pp. 136.
- 306** - Filip, Ota: *Il caffè sulla strada del cimitero* - Trad. di A. Pandolfi - Milano, Garzanti, pp. 394.
- 307** - Fink, Guido: *I bambini terribili di Henry James* - in: *PL*, n. 236, pp. 4-26.
- 308** - Fischer, Ernst: *Arte e coesistenza. Contributo a una moderna estetica marxista* - Bologna, Il mulino, pp. 298.
- 309** - Fishta, Giorgio: *Il liuto della montagna* - A cura di I. Parrino - Palermo, Salesiana, 1968, pp. 82.
- 310** - Fiumi, Fausto: *T. S. Eliot: «La figlia che piange»* - in: *SA*, n. 15, pp. 245-280.
- 311** - Flaubert, Gustave: *Contes. Un coeur simple, La légende de saint Julien l'hospitalier* - A cura di M. Venturi - Milano-Roma-Napoli, D. Alighieri, pp. 98.
- 312** - Flaubert, Gustave: *Madame Bovary, Bouvard et Pécuchet, Un cuore semplice* - Intr. di L. Bigiaretti - Roma, Casini, pp. 544.
- 313** - Fongaro, Antoine: *Pour l'exégèse d'«Illuminations»* - in: *SF*, n. 39, pp. 491-497.
- 314** - Fongaro, Antoine: rec. a: *Apollinaire; Apollinaire; Guillaume Apollinaire* - in: *SF*, n. 38, pp. 314-318.
- 315** - Fongaro, Antoine: rec. a: *Guillaume Apollinaire* - in: *SF*, n. 39, pp. 513-516.
- 316** - Fontana, Carlo - Rossi Lieto, Elena: *Emily Jane Brontë* - Napoli, Federico & Ardia, pp. 70.
- 317** - Ford, Ford Madox: *Il buon soldato* - Trad. di M. Guerra - Milano, Club degli Editori, pp. 299.
- 318** - Fournier, Henri A.: *Le grand Meaulnes* - A cura di A. Credali - Torino, SEI, 1968, pp. 286.
- 319** - Franceschetti, Giancarlo: rec. a: *J.-L. Mercié, Victor Hugo et Julie Chenay* - in: *SF*, n. 38, pp. 309-312.
- 320** - Françon, Marcel: *Lettre autographe de Jules Vallès* - in: *SF*, n. 37, pag. 72.
- 321** - Françon, Marcel: rec. a: *P. de Ronsard, Poésies choisies* - in: *SF*, n. 39, pp. 498-500.
- 322** - Françon, Marcel: rec. a: *L. Tereaux, Ronsard correcteur de ses oeuvres. Les variantes des «Odes» et des deux premiers livres des «Amours»* - in: *SF*, n. 37, pp. 98-101.
- 323** - Frank, Anne: *Il diario di Anna Frank* - Trad. di A. Vita - Milano, Mondadori, pp. 256.

- 324** - Frasson, Alberto: *Jasumari Kawabata, Nobel per la letteratura* - in: *Opl*, n. 4, pp. 112-115.
- 325** - Frasson, Alberto: *La filosofia di Jaspers* - in: *Opl*, n. 7, pp. 36-40.
- 326** - French, Warren: *Steinbeck* - Trad. di V. Bellugi - Firenze, La nuova Italia, pp. 145.
- 327** - Frigo, Gianfranco: *Matematismo e spinozismo nel primo Schelling* - Padova, Cedam, pp. 102.
- 328** - Frohock, W. F.: *Sherwood Anderson e l'elegia americana* - in: *SC*, n. 9, pp. 286-299.
- 329** - Frye, Northrop: *Anatomia della critica* - Trad. di P. Rosa-Clot, S. Stratta - Torino, Einaudi, pp. 484.
- 330** - Frye, Northrop: *Cultura e miti del nostro tempo* - Trad. di V. Di Giuro - Milano, Rizzoli, pp. 119.
- 331** - Fubini, Enrico: rec. a: *G. Snyders, Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* - in: *SF*, n. 38, pp. 302-304.
- 332** - Fucilla, Joseph: *Semantic Meanings of « Cielo » in Spanish Golden Age Drama* - in: *AFCF*, fasc. II, pp. 12-40.
- 333** - Fusco, Rosario: *L'aggressore* - A cura di G. Cintioli - Milano, Mondadori, pp. 201.
- 334** - Fusero, Clemente: *García Lorca* - Milano, Dall'Oglio, pp. 488.
- 335** - Fusini, Nadia: *Holden, il feticcio abbandonato* - in: *SA*, n. 15, pp. 465-478.
- 336** - Gadamer, Hans G.: *Il problema della coscienza storica* - Trad. di G. Bartolomei - Napoli, Guida, pp. 93.
- 337** - Gadda Conti, Giuseppe: *Hemingway e la pace dei nostri giorni* - in: *VP*, n. 1, pp. 3-20.
- 338** - Gadda Conti, Giuseppe: *Ricordo di John Steinbeck* - in: *Opl*, n. 2, pp. 29-38.
- 339** - Galigani, Giuseppe: *Studi sulla poesia pastorale inglese* - Pisa, Libreria gliardica, 1968, pp. 29.
- 340** - Gamberini, S.: rec. a: *George Singh, Leopardi e l'Inghilterra* - in: *St*, n. 6-7, pp. 517-518.
- 341** - Garavini, Fausta: *Una scommessa con la letteratura: i racconti di Anthony Hamilton* - in: *PL*, vol. 238, pp. 21-62.
- 342** - Garbini, Giovanni: *L'iscrizione di Siloe e gli « Annali del re di Giuda »* - in: *AION*, fasc. 2, pp. 261-263.
- 343** - Garbini, Giovanni: *Una nuova iscrizione di Šarahbi'il Ya'fur* - in: *AION*, fasc. 4, p. 559-566.
- 344** - García Márquez, Gabriel: *Nessuno scrive al colonnello e otto racconti* - Trad. di E. Cicogna - Milano, Feltrinelli, pp. 215.
- 345** - Garff, Enrico: *Carl Snoilsky* - Roma, Arti grafiche, pp. 101.
- 346** - Garofalo, Gaetano: *Jacques Maritain* - Bari, Rest, pp. 112.
- 347** - Gathorne-Hardy, Jonathan: *Il camaleonte* - Trad. di M. Ricci Déttore - Milano, Garzanti, pp. 318.
- 348** - Gatti, Armand: *La vita immaginaria dello spazzino Augusto G.* - Trad. di R. Sanesi - Parma, Guanda, pp. 117.
- 349** - Geninasca, Jacques: *Note per una analisi strutturale del primo canto della « Divina Commedia »* - in: *Pr*, n. 13, pp. 572-577.
- 350** - Genot, Gérard: *Borges* - Firenze, La nuova Italia, pp. 169.
- 351** - Gentiluomo, Domenico: *Il valore della persona e la pedagogia in Laberthonnière* - Messina, Providente, 1968, pp. 53.
- 352** - Ghalib: *Ghalib* - Intr. di Ahmed Ali - Roma, Is. MEO, pp. 70, 25.
- 353** - Ghalib: *Two essays* - A cura di Ahmed Ali, A. Bausani - Roma, Is. MEO, pp. 167.
- 354** - Gherman, Haritina: *Arturo Graf in Romania* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 147-150.
- 355** - Gide, André: *Romanzi* - Trad. di M. Gallone, G. Sardelli - Milano, Fabbri, 1968, pp. 301.
- 356** - Ginsberg, Allen: *Jukebox all'idrogeno* - A cura di F. Pivano - Milano, Mondadori, pp. 467.
- 357** - Giorgi, Giorgetto: rec. a: *M. Proust, Textes Retrouvés* - in: *SF*, n. 39, pp. 516-518.

- 358** - Giorgi, Giorgetto: *Un progetto flaubertiano: «La spirale»* - in: *Be*, vol. XXIV, pp. 19-40.
- 359** - Giorgi, Giorgetto: rec. a: *Jean Rousset, L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle* - in: *SC*, n. 10, pp. 413-415.
- 360** - *Giovani poeti tedeschi* - A cura di R. Fertonani - Torino, Einaudi, pp. 222.
- 361** - Giovannini, Marina: *Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa* - in: *AFCF*, vol. 1, pp. 115-119.
- 362** - Giraud, Gianfranco: *La «Povest' o Drakule» e la vocazione centralizzatrice e anti-ottomana della politica moscovita nel sec. XV* - in: *AION*, fasc. 4, pp. 467-486.
- 363** - Giudici, Enzo: *Spiritualismo e carnascialismo. Aspetti e problemi del Cinquecento letterario francese* - Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1968, pp. 757.
- 364** - Giusti, Renato: *Recenti pubblicazioni sul problema italiano alla metà del secolo scorso* - in: *AFCF*, fasc. II, pp. 41-78.
- 365** - Giusti, Wolf: *Il demone e l'angelo. Lermontov e la Russia del suo tempo* - Messina-Firenze, D'Anna, 1968, pp. 352.
- 366** - Giusti, Wolf: *I riflessi di Roma nella letteratura russa* - in: *SR*, n. 2, pp. 172-185.
- 367** - Goethe (von), Johann W.: *Romanzi* - Trad. di A. Pandolfi, F. Saba Sardi - Milano, Fabbri, 1968, pp. 364.
- 368** - Gogol', Nikolaj V.: *I racconti di Pietroburgo, L'ispettore generale* - Trad. di G. Raspi - Milano, Fabbri, 1968, pp. 345.
- 369** - Goldmann, Lucien: *L'ideologia tedesca e le Tesi su Feuerbach* - Trad. di N. De Vito - Roma, Samonà e Savelli, pp. 79.
- 370** - Goldoni, Annalisa: *La poesia di Paul Blackburn* - in: *SA*, n. 15, pp. 383-394.
- 371** - Goldsmith, Oliver: *Il vicario di Wakefield* - A cura di D. Virgili - Bologna, Capitol, 1968, pp. 272.
- 372** - Gor'kij, Maksim: *La madre* - Trad. di E. Mastrocicco - Milano, Fabbri, 1968, pp. 397.
- 373** - Gorlier, Claudio: *Barth, Mailer e la discussione sul romanzo* - in: *AL*, n. 46, pp. 124-129.
- 374** - Gorlier, Claudio: *Henry James «europeo»* - in: *AL*, n. 47, pp. 120-124.
- 375** - Gorlier, Claudio: *Nelle vene dell'America* - in: *AL*, n. 48, pp. 146-150.
- 376** - Gorlier, Claudio: *Prose di Walt Whitman* - in: *AL*, n. 45, pp. 143-146.
- 377** - Greene, Graham: *Il potere e la gloria* - Trad. di E. Vittorini - Milano, Mondadori, pp. 291.
- 378** - Greene, Graham: *Il treno d'Istanbul* - Trad. di B. Oddera - Milano, Mondadori, pp. 308.
- 379** - Greene, Thomas M.: *Ben Jonson e l'io accentrato* - in: *SC*, n. 9, pp. 236-262.
- 380** - Greimas, Algirdas Julien: *La semantica strutturale. Ricerca di metodo* - Trad. di I. Sordi - Milano, Rizzoli, pp. 319.
- 381** - Grimm Jacob e Wilhelm: *Le fiabe del focolare* - Pref. di G. Cocchiara - Trad. di C. Bovero - Torino, Einaudi, pp. 652.
- 382** - Grout, Benoîte - Grout, Flora: *Femminile plurale* - Trad. di G. Taborelli - Milano, Club degli Editori, pp. 338.
- 383** - Gruber, Frank: *Lo straniero* - Trad. di N. Coppini - Milano, Sonzogno, pp. 186.
- 384** - Gruber, Helmut: *The German writer as social critic 1927 to 1933* - in: *Sg*, n. 2-3, pp. 258-286.
- 385** - Guerrera Brezzi, Francesca: *Filosofia e interpretazione. Saggio sull'ermeneutica restauratrice di Paul Ricoeur* - Bologna, Il mulino, pp. 262.
- 386** - Guglielminetti, Marziano: rec. a: *Franco Simone, Umanesimo, rinascimento, barocco in Francia* - in: *LI*, n. 2, pp. 228-230.
- 387** - Guidacci, Margherita: *Su Christopher Smart e il suo «Jubilate Agno»* - in: *AL*, n. 47, pp. 47-52.
- 388** - Guillaume, Jean S. J.: *A propos de Gérard de Nerval: Réponse à M. Jean Richer* - in: *SF*, n. 37, pp. 85-89.
- 389** - Gullì Pugliatti, Paola: *La lirica di Andrew Marvell* - Bologna, Patron, pp. 161.
- 390** - Gurevič, A.: *Il tempo come problema di storia della cultura* - in: *RS*, n. 3, pp. 1-17.
- 391** - Gus, M.: *I manoscritti bruciano?* - in: *RS*, n. 2, pp. 182-194.

- 392** - Gutia, Ioan: *Contatti dell'italiano col rumeno* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 273-280.
- 393** - Guzzo, Augusto: *Gli Entretiens di Copenhagen su Kierkegaard* - Torino, Ed. di filosofia, 1967, pp. 15.
- 394** - Hailey, Arthur: *Aeroporto* - Trad. di M. Giardini - Milano, Club degli Editori, pp. 584.
- 395** - Hampson, Norman: *Storia e cultura dell'Illuminismo* - Trad. di L. Formigari - Bari, Laterza, pp. 314.
- 396** - Hamsun, Knut: *Fame, Pan* - Trad. di A. Palme Larussa, S. De Cesaris - Milano, Fabbri, pp. 319.
- 397** - Hamsun, Knut: *Le opere: Fame, Pan, Victoria, Il risveglio della terra* - Traduz. di C. Giannini, E. Pocar, G. Prampolini, L. Taroni - Torino, Utet, 1968, pp. 787.
- 398** - Handke, Peter: *Teatro. Kaspar, Insulti al pubblico, Profezia, Autodiffamazione* - Trad. di M. Canziani, E. Filippini - Milano, Feltrinelli, pp. 148.
- 399** - Hardy, Thomas: *Poesie* - A cura di G. Singh - Pref. di E. Montale - Parma, Guanda, 1968, p. 273.
- 400** - Hartmann, Nicolai: *L'estetica* - A cura di D. Formaggio - Trad. di M. Cacciari - Padova, Liviana, pp. 189.
- 401** - Hartog, Jan de: *Il capitano* - Trad. di P. Radius, . Prinzhofer - Milano, Mursia, pp. 357.
- 402** - Harvey Pearce, Roy: *La critica americana e la cultura americana* - in: *SC*, n. 9, pp. 167-186.
- 403** - Hawthorne, Nathaniel: *La lettera scarlatta* - Trad. di M. Gallonc - Milano, Fabbri, pp. 301.
- 404** - Haxhiademi, Etëhem: *Shkënderber* - Roma, Shëjzat, 1968, pp. 104.
- 405** - Haydn, Hiram: *Il controrinascimento* - Trad. di A. Ballardini - Bologna, Il mulino, 1967, pp. 1025.
- 406** - Heissenbüttel, Helmut: *Testi: 1, 2, 3* - Trad. di E. Picco - Torino, Einaudi, 1968, pp. 183.
- 407** - Hemingway, Ernest: *Festa mobile* - Trad. di V. Mantovani - A cura di G. Ferrata - Milano, Mondadori, pp. 255.
- 408** - Hemingway, Ernest: *Il vecchio e il mare* - Trad. di F. Pivano - Milano, Mondadori, pp. 169.
- 409** - Hemingway, Ernest: *Per chi suona la campana* - Trad. di N. Napolitano Martone - A cura di G. Ferrata - Milano, Mondadori, pp. 547.
- 410** - Hill Cotton, Juliana: *Frosino Bonini: Politian's protégé and plagiarist* - in: *Bi*, n. 2, pp. 157-175.
- 411** - Hillis Miller, J.: «*I'd have my life unbe*»: *La ricerca dell'oblio nell'opera di Thomas Hardy* - in: *SC*, n. 9, pp. 263-285.
- 412** - Hirdt, Willi: *Antiomantische ironie bei Xavier de Maistre* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 47-63.
- 413** - Hirdt, Willi: rec. a: *Erich Köhler, Esprit und Arkadische freiheit* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 230-232.
- 414** - Hobbes, Thomas: *Logica, libertà e necessità* - A cura di A. Pacchi - Milano, Principato, pp. 127.
- 415** - Hochnuth, Rolf: *Soldati. Necrologio per Ginevra* - Trad. di B. Bianchi, E. Filippini - Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 286.
- 416** - Hoffmann, Ernst T. A.: *Il vaso d'oro e altri racconti* - Trad. di E. Pocar - Milano, Garzanti, pp. 283.
- 417** - Horkheimer, Max: *Schopenhauer oggi* - in: *Co*, n. 161-162, pp. 97-104.
- 418** - Hornik, Henry: *Rabelais and Idealism* - in: *SF*, n. 37, pp. 16-25.
- 419** - Hornik, Henry: *Time and Periodization in French Renaissance Literature: Rabelais and Montaigne* - in: *SF*, n. 39, pp. 477-481.
- 420** - Hösle, Johannes: *Eckart Peterich (1900-1968)* - in: *Sg*, n. 2-3, pp. 369-382.
- 421** - Hösle, Johannes: rec. a: *Fritz Hækker, Kulturpessimismus und Erzählform Studien zu Joseph Roths Leben und Werk* - in: *Sg*, n. 2-3, pp. 405-406.
- 422** - Hultsch, Erich: *Preghiera* - in: *Di*, n. 4, pp. 99-100.
- 423** - Ikeda, Kiyoshi: *Machiavelli in Giappone* - in: *LI*, n. 3, pp. 326-331.
- 424** - Jacqmain, Monique: *La matière française dans les « Nouvelle letterarie »* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 245-278.

- 425** - Kant, Immanuel: *Critica del giudizio* - Trad. di A. Gargiulo, V. Verra - A cura di A. Plebe - Firenze, La nuova Italia, pp. 99.
- 426** - Kant, Immanuel: *Il giudizio estetico* - A cura di A. Negri - Padova, R.A.D.A.R., 1968, pp. 190.
- 427** - Kant, Immanuel: *Prima introduzione alla critica del giudizio* - Intr. di L. Anceschi - Trad. e note di P. Manganaro - Bari, Laterza, pp. 138.
- 428** - Kant, Immanuel: *Prima introduzione alla critica del giudizio* - A cura di E. Migliorini - Firenze, Il fiorino, 1968, pp. 108.
- 429** - Kawabata, Yasunari: *Il paese delle nevi* - Trad. di L. Lamberti - Torino, Einaudi, 1968, pp. 149.
- 430** - Kawabata, Yasunari: *Il suono della montagna* - Trad. di A. Ricca Suga - Milano, Bompiani, pp. 286.
- 431** - Kawabata, Yasunari: *Koto* - Trad. di M. Teti - Milano, Rizzoli, 1968, pp. 154.
- 432** - Keats, John: *Liriche scelte* - A cura di E. Buonpane - Milano-Roma-Napoli, D. Alighieri, pp. 29.
- 433** - Kermaol, Jacques - Nicaise, Jean P.: *Le prétendant* - Paris, Balland, pp. 137.
- 434** - Kerouac, Jack: *Tristezza* - Trad. di U. Carrega - Milano, Sugar, pp. 132.
- 435** - Killinger, John: *Mito e rituale come fondamento originario della letteratura e della teologia* - in: *Di*, n. 4, pp. 62-80.
- 436** - Kipling, Rudyard: *Kim, Capitani coraggiosi, Racconti* - Intr. di E. Wilson - Roma, Casini, pp. 600.
- 437** - Kipling, Rudyard: *La luce che si spense* - Trad. di F. De Poli - Milano, Fabbri, pp. 266.
- 438** - Klossowski, Pierre: *Le leggi dell'ospitalità... Preceduto da due saggi di M. Foucault e M. Blanchot* - Trad. di G. Manori - Milano, Sugar, 1968, pp. 386.
- 439** - Kofler, Erich: *Zwiesprache. Gedichte* - Bozen, Ferrari-Auer, 1968, pp. 79.
- 440** - Kops, Bernard: *Il dissenso di Dominick* - Trad. di F. Bossi - Torino, Einaudi, pp. 237.
- 441** - Korino, Carl: rec. a: *Ulf Schramm, Fiktion und Reflexion. Überlegungen zu Musil und Beckett* - in: *Sg*, n. 2-3, pp. 407-410.
- 442** - Kraiski, Giorgio: *Le poetiche russe del Novecento dal simbolismo alla poesia proletaria* - Bari, Laterza, 1968, pp. 436.
- 443** - Kraiski, Giorgio: *Nota su Arvátov* - in: *Mi*, q. 1, pp. 110-118.
- 444** - Krol, Gerrit: *La testa millimetrata* - Trad. di O. M. Brouwer, E. Valenza - Milano, Mondadori, pp. 192.
- 445** - Kručenyč, A.: *La fine di Esenin* - in: *RS*, n. 2, pp. 245-248.
- 446** - Kumar, Jitendra: *La coscienza e i suoi correlati: Eliot e Husserl* - in: *Ve*, n. 31, pp. 37-60.
- 447** - Kumar, Jitendra: *Poesia e percezione: Eliot e Merlau-Ponty* - in: *Vr*, n. 31, pp. 60-82.
- 448** - Kunčič, Mirko: *Pisani vrtiljak. Pesmi za mladino* - Gorizia, Goriška Mohorjeva, pp. 115.
- 449** - Kusano, Shimpei: *Rane e altre cose* - A cura di C. Corman - Versione di C. Corman, S. Kamaike, M. Datini jr. - Parma, Guanda, pp. 82.
- 450** - Lakšin, V.: *Il dibattito su Bulgakov* - in: *RS*, n. 2, pp. 167.
- 451** - Lakšin, V.: *I manoscritti non bruciano!* - in: *RS*, n. 2, pp. 195-201.
- 452** - Lamartine (de), Alphonse: *Graziella* - Trad. di F. De Poli - Milano, Fabbri, pp. 168.
- 453** - Lamartine (de), Alphonse: *Jocelyn* - Trad. di L. Migliorini - Pref. di L. Baldacci - S.l., Mediterraneo, pp. 304.
- 454** - Lamartine (de), Alphonse: *Méditations poétiques* - A cura di G. Calogero - Milano-Roma-Napoli, D. Alighieri, pp. 70.
- 455** - Lanari, Rosella: *Il romanzo di Verner von Heidenstam* - Roma, Ferretti, pp. 38.
- 456** - Larbaud, Valéry: *A. O. Barnabooth. Le sue opere complete* - Trad. di P. Masino - Milano, Bompiani, pp. 342.
- 457** - Larrea, Juan: *Versione celeste. Poesie* - A cura di V. Bodini - Torino, Einaudi, pp. 249.

- 458** - Lattanzio, Domenico: *J. Joyce: Il racconto inedito di un suo amore triestino* - in: *AV*, n. 1-2, pp. 175-182.
- 459** - Lausberg, Heinrich: *Elementi di retorica* - Trad. di L. Ritter Santini - Bologna, Il mulino, pp. 307.
- 460** - Lawrence, David H.: *La volpe* - Trad. di C. Linati - Milano, Garzanti, pp. 121.
- 461** - Lawrence, David H.: *Il serpente piumato* - Trad. di E. Vittorini - A cura di P. Nardi - Milano, Mondadori, pp. 562.
- 462** - Lazarescu, George: *Dante in Romania* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 127-132.
- 463** - Lazarescu, George: *Quasimodo, Montale, Saba e Ungaretti in rumeno* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 313-324.
- 464** - Lazzari, Francesco: rec. a: *J. Onimus, Casum* - in: *SF*, n. 37, pp. -08-110.
- 465** - Léautaud, Paul: *Settore privato. Diario personale* - Pref. di E. Fachinelli - Trad. di E. Liviano, G. Siribaldi - Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 436.
- 466** - Le Clézio, Jean M. G.: *Estasi e materia* - Trad. di M. Binazzi, M. Maglia - Milano, Rizzoli, pp. 194.
- 467** - Lecomte, Yves: *Il gioco degli astragali* - Trad. di S. Quasimodo - Milano, Moneta, 1968, pp. 131.
- 468** - Leduc, Violette: *Teresa e Isabella e La donna col renard* - Trad. di A. Spatola, G. Vittorini - Milano, Feltrinelli, pp. 199.
- 469** - Léger, Alexis: *Anabase* - Trad. di T. S. Eliot, G. Ungaretti - Verona, Le rame, 1967, pp. 131.
- 470** - Léger, Alexis: *Elogi e prose scelte* - Milano, Fabbri, pp. 393.
- 471** - Leiner, Wolfgang: rec. a: *A. Furetière, Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'Eloquence* - in: *SF*, n. 37, pp. 102-105.
- 472** - Lely, Gilbert: *Sade, profeta dell'erotismo* - Trad. di G. P. Brega - Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 393.
- 473** - Leonelli, Michele: *Jeckill, Hide and Co.: Un passo avanti?* - in: *ASNP*, fasc. III-IV, pp. 295-301.
- 474** - Lermontov, Hihail J.: *Un ballo in maschera, Un eroe del nostro tempo* - Traduz. di E. Mastrocicco - Milano, Fabbri, pp. 297.
- 475** - Leroy, Maurice: *Profilo storico della linguistica moderna* - Trad. di A. Davies Morpurgo - Bari, Laterza, pp. 228.
- 476** - *Letteratura (La) spagnola «comprometida»* - A cura di G. Bellini - Milano, La goliardica, vol. I, pp. 151.
- 477** - Levi, Peter: *La poesia lirica nella chiesa d'oggi* - in: *Di*, n. 4, pp. 101-106.
- 478** - Levin, M.: *Ejzenštein e i problemi dell'analisi strutturale* - in: *RS*, n. 2, pp. 99-110.
- 479** - Lewis, Clive Staples: *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale* - Pref. di S. Perosa - Torino, Einaudi, pp. 372.
- 480** - Linhartová, Vera: *Interanalisi del fluito prossimo* - Trad. di E. Ripellino, A. M. Ripellino - Torino, Einaudi, pp. 259.
- 481** - Lipski, Leo: *Piotruš. Un apocrifo* - Trad. di L. Landau - Milano, Adelphi, 1968, pp. 127.
- 482** - Ljubiša Mitrov, Stjepan: *Saltafanciulla e novelle del Montenegro* - A cura di M. Manzin - Roma, Aurelia, pp. 200.
- 483** - Locke, John: *Saggio sull'intelletto umano* - A cura di G. Penati - Brescia, La scuola, pp. 221.
- 484** - Lombardo, Agostino: *Lettura del Macbeth* - Venezia, Pozza, pp. 302.
- 485** - Lotti, Gianfranco: *Reminiscenze ovidiane in Romania* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 121-126.
- 486** - Lowell, Robert: *Benito Cereno* - A cura di R. Anzilotti - Milano, All'insegna del pesce d'oro, pp. 154.
- 487** - Lowry, Malcolm: *Ascoltaci, Signore* - Trad. di A. Veraldi - Milano, Feltrinelli, pp. 329.
- 488** - Lugli, V.: *Da Villon a Valery* - Messina-Firenze, D'Anna, 1968, pp. 538.
- 489** - Lun, Luigi: *Genesi del Faust goethiano* - Roma, Arte della stampa, pp. 22.
- 490** - Lunačarskij, A. V.: *Bachtin e la «polifonia» di Dostoevskij* - in: *RS*, n. 1, pp. 69-90.

- 491** - Lunačarskij, A.: *Tesi sui compiti della critica marxista* - in: *RS*, n. 3, pp. 135-146.
- 492** - Lunc, Lev N.: *La rivolta delle cose* - Pres. di E. Lo Gatto - Trad. di M. Olson-fieva - Bari, De Donato, 1968, pp. 461.
- 493** - Lupi, Gino: *La letteratura rumena* - Firenze, Sansoni; Milano, Accademia, 1968, pp. 436.
- 494** - Lupi, Sergio: *Coscienza e inconscio nell'arte di Heinrich von Kleist* - Firenze, Olschki, pp. 138.
- 495** - Maciu, Vasile: *Nicolae Balcescu e l'Italia* - in: *Vel*, n. 1-2, pp. 143-146.
- 496** - Maffei, Aldo: *Quesnay e l'origine politica del movimento fisiocratico* - in: *SF*, n. 37, pp. 44-53.
- 497** - Magnery, Louis A.: *Paul Valéry et l'Italie* - in: *SF*, n. 37, pp. 89-96.
- 498** - Mailer, Norman: *Perché siamo nel Vietnam?* - Trad. di A. Veraldi - Milano, Mondadori, 1968, pp. 172.
- 499** - Majakovskij, Vladimir V.: *Poesia e rivoluzione* - A cura di I. Ambrogio - Roma, Editori riuniti, 1968, pp. 190.
- 500** - Malcangi, Guido: *Sully-Prudhomme* - Roma, Italia, pp. 24.
- 501** - Malot, Hector: *Pompon* - A cura di D. Virgili - Bologna, Capitol, 1967, pp. 282.
- 502** - Mamardašvili, M. K.: *L'analisi della coscienza in Marx* - in: *RS*, n. 2, pp. 80-98.
- 503** - Mamoli Zorzi, Rosella: rec. a: *M. Materassi, I romanzi di Faulkner* - in: *AFCF*, fasc. II, pp. 138-142.
- 504** - Mancini, Guido: *La letteratura spagnola* - Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 697.
- 505** - Manfred, A. S.: *La storiografia russa e sovietica sull'epoca di Napoleone* - in: *RS*, n. 2, pp. 143-157.
- 506** - Mann, Nicholas: *La fortune de Pétrarque en France* - in: *SF*, n. 37, pp. 1-15.
- 507** - Manzini, Gianna: *Ricordo di Paulhan* - in: *AL*, n. 47, pp. 61-64.
- 508** - Mao-Tse-Tung: *Poesie* - Trad. di L. Priotto Coen - Torino, Allemano, 1968, pp. 42.
- 509** - Marañón, Gregorio: *Gregorio Marañón* - A cura di S. Marchesi - Milano, La goliardica, pp. 139.
- 510** - Marengo, Franco: *Arcadia puritana. L'uso della traduzione nella prima Arcadia di Sir Philip Sidney* - Bari, Adriatica, 1968, pp. 238.
- 511** - Marengo, Franco: *Attualità del « Macbeth »* - in: *Co*, n. 161-162, pp. 160-163.
- 512** - Marengo Vaglio, Carla: *Frederik Rolfe, Baron Corvo* - Milano, Mursia, pp. 210.
- 513** - Mariengof, Anatolij: *Ricordo di Esenin* - in: *RS*, n. 2, pp. 242-244.
- 514** - Marijnen, Joannes: *Voci e spirali* - A cura di P. Raimondi - Siena, Maia, 1968, pp. 79.
- 515** - Maròti, Lajos: *Impegno e libertà creativa nella letteratura ungherese degli ultimi 25 anni* - in: *OA*, n. 15-16, pp. 58-82.
- 516** - Marrou, Henri I.: *La conoscenza storica* - Trad. di A. Mozzillo - Bologna, Il mulino, pp. 313.
- 517** - Martini, Carlo: *Dámaso Alonso, poeta e critico* - in: *Pe*, n. 6-7-8, p. 20.
- 518** - Martini, Carlo: *Lilia A. Pereira da Silva, una voce del sud America* - in: *Pe*, n. 12, pp. 14-15.
- 519** - Marzaduri, M.: *Lista delle frequenze e indice alfabetico del lessico di O. E. Mandel'stam in Kamehb (Pietra)* - in: *AFCF*, vol. 1, pp. 18-67.
- 520** - Masini, Ferruccio: rec. a: *Johannes Brabowski, Poesie* - Trad. di Roberto Fettorani - in: *AP*, n. 2-3, pp. 76-77.
- 521** - Matera, Rocco: *Problematico e meta-problematico in Gabriel Marcel* - Bari, Adriatica, pp. 228.
- 522** - Materassi, Mario: *I romanzi di Faulkner* - Roma, Storia e letteratura, 1968, pp. 438.
- 523** - Mattauch, Hans: *Minima racinia* - in: *SF*, n. 39, pp. 456-463.

- 524** - Maugham, William S.: *La luna e sei soldi* - Trad. di M. Parise - Milano, Bietti, 1968, pp. 262.
- 525** - Maugham, William S.: *Ritratto di un'attrice* - Trad. di E. Vittorini - Milano, Mondadori, pp. 248.
- 526** - Mayer, Thomas: *Zur revision der quellen für «Dantons Tod» von Georg Büchner* - in: Sg, n. 2-3, pp. 287-336.
- 527** - Meddemmen, John: *Vittorini e la poesia inglese in «Politecnico»* - in: SC, n. 8, pp. 30-46.
- 528** - Mejerchol'd: *Inediti mejercholdiani* - in: RS, n. 3, pp. 69-118.
- 529** - Melchiori, Barbara: *Feelings about aspects: Henry James ou Pierre Loti* - in: SA, n. 15, pp. 169-200.
- 530** - Melville, Herman: *Benito Cereno* - A cura di M. Materassi - Trad. di B. Tasso - Firenze, La nuova Italia, pp. 99.
- 531** - Melville, Herman: *Billy Budd sailor (An inside narrative)* - A cura di R. Bianchi - Milano, Mursia, 1968, pp. 174.
- 532** - Menard, Pierre: *L'occhio dello stemma* - in: M3, n. 46-49, pp. 160-174.
- 533** - Menascé, Esther: *Introduzione alla poesia di John Donne* - Milano, La gliardica, pp. 249.
- 534** - Mera Cisternino, Concetta: *Charles d'Orléans, il Petrarca francese* - Bari, Resta, pp. 40.
- 535** - Mera Cisternino, Concetta: *Sensibilità poetica di un medico inglese dell'800* - Bari, Resta, pp. 53.
- 536** - Meregalli, Franco: *Manuel Azaña* - in: AFCE, fasc. II, pp. 79-128.
- 537** - Meregalli, Franco: *Parole nel tempo. Studi su scrittori spagnoli del Novecento* - Milano, Mursia, pp. 258.
- 538** - Meregalli, Franco: rec. a: *E. Moreno-Baez, Reflexiones sobre el Quijote* - in: AFCE, vol. 1, pp. 128-131.
- 539** - Mérimée, Prosper: *Mosaico, Colomba* - Trad. di L. Martini - Milano, Fabbri, pp. 309.
- 540** - Mérimée, Prosper: *Nouvelles* - A cura di A. Landini - Milano-Roma-Napoli, D. Alighieri, pp. 82.
- 541** - Meyer, Conrad Ferdinand: *Das Leiben eines Knaben* - Intr. e note a cura di A. Deidda - Cagliari, Fossataro, pp. 174.
- 542** - Middleton, Thomas - Rowley, William: *The changeling* - A cura di P. De Logu - Bari, Laterza, 1967, pp. 248.
- 543** - Mihálik, Vojtech: *Rekviem* - Pref. di S. Šmatlak - Trad. di . Bozzi - Monfalcone, Il punto, cc. 8.
- 544** - Mishima, Yukio: *Confessioni di una maschera* - Trad. di M. Bonsanti - Milano, Feltrinelli, pp. 219.
- 545** - Mittner, Ladislao: *Lenau, esteta del suicidio prolungato* - in: Sg, n. 2-3, pp. 237-257.
- 546** - Mnačko, Ladislav: *La notte di Dresda* - Trad. di L. Mazzucchetti - Milano, Longanesi, 1968, pp. 253.
- 547** - Moestrup, Jorn: *La critica letteraria e l'opera di Karen Blixen* - in: Sg, n. 1, pp. 97-109.
- 548** - Molinari, Sergio: *Razionalità ed emozione* - Padova, Marsilio, pp. 16.
- 549** - Momigliano, Eucardio: *Riscoperta di Stirner* - in: Opl, n. 3, pp. 26-28.
- 550** - Mondrone, Domenico: rec. a: *Herder, Lexikon der weltliteratur im 20 jahrhundert* - Ediz. it. a cura di Licinio Galati e Mario Carpitella - in: CC, n. 2852, pp. 145-148.
- 551** - Montanari, Fausto: rec. a: *J. H. Newman, Saggi sulla poesia* - Trad., intr. e commento di Luca Orbetello - in: St, n. 3, pp. 241.
- 552** - Montanari, Mazzino: *Nietzches philosophie als «Leidenschaft der Erkenntnis»* - in: Sg, n. 2-3, pp. 337-352.
- 553** - Montú, Angelo: *Il contributo del Gelli alla diffusione del mito di Circe in Francia* - in: SF, n. 39, pp. 472-477.
- 554** - Moraes (de), Vinicius: *Cinque poesie* - Trad. di G. Ungaretti - in: AL, n. 45, pp. 15-22.
- 555** - Moravia, Sergio: *La ragione nascosta. Scienza e filosofia nei pensiero di Claude Lévi-Strauss* - Firenze, Sansoni, pp. 413.
- 556** - Mounin, Georges: *Storia della linguistica dalle origini al XX secolo* - Trad.

- di M. Maglione - Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 204.
- 557** - Moya, Martin: *Le poesie* - A cura di L. Stegagno Picchio - Roma, Ateneo, 1968, pp. 308.
- 558** - Muccioli, Marcello: *La letteratura giapponese, la letteratura coreana* - Firenze, Sansoni; Milano, Accademia, pp. 567.
- 559** - Müller-Felsenburg, Alfred: *Dio & Co. Preghiere di un laico renitente* - Trad. di A. Tessore - Assisi, Cittadella, pp. 190.
- 560** - Muñoz Alonso, Adolfo: *Letteratura e filosofia di Spagna* - A cura di V. Passeri Pignoni - Bari, Ed. universitaria, pp. 244.
- 561** - Muscat, Godfrey: *Svevo e la critica anglosassone* - in: *LI*, n. 3, pp. 489-493.
- 562** - Musil, Robert: *Anekdote aus dem Ersten Weltkrieg* - A cura di E. Albertsen - in: *Sg*, n. 2-3, pp. 361-368.
- 563** - Musil, Robert: *Die Geschichte vom Menschenfressen* - A cura di E. Albertsen - in: *Sg*, n. 2-3, pp. 353-360.
- 564** - Musset (de), Alfred: *Poésies choisies* - A cura di L. Cappiello - Milano-Roma-Napoli, D. Alighieri, pp. 44.
- 565** - Nacciarone, Luigi: *Thackeray* - Napoli, Intercontinentalia, pp. 341.
- 566** - *Narratori croati moderni e contemporanei* - A cura di F. Tograničić - Roma, Bulzoni, pp. 387.
- 567** - Neri, Guido: rec. a: *M. Tournier, Venerdì o il limbo del Pacifico* - in: *Ve*, n. 31, pp. 155-157.
- 568** - Nerval (de), Gérard: *Prosa e poesia* - A cura di M. L. Belleli - Torino, Giappichelli, 1968, pp. 318.
- 569** - Nerval (de), Gérard: *Sylvie. Souvenirs du Valois* - A cura di F. Petralia - Firenze, Sansoni, pp. 60.
- 570** - Niccolai, Giulia: *Humpty Dumpty* - Torino, Geiger, pp. 36.
- 571** - Nicolescu, G. C.: *Vasile Alecsandri e l'Italia* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 139-142.
- 572** - Nicoletti, Gianni: *Introduzione allo studio del romanzo francese nel Settecento* - Bari, Adriatica, 1967, pp. 221.
- 573** - Nicoletti, Gianni: *Rimbaud. Una poesia del canto chiuso* - Bari, Adriatica, 1968, pp. 324.
- 574** - Niculescu, Alexandru: *Per uno studio contrastivo dei sistemi fonemati italiani e rumeno* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 287-304.
- 575** - Nietzsche, Friedrich: *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* - Trad. di A. M. Carpi - Milano, Fabbri, pp. 344.
- 576** - Nietzsche, Friedrich: *Opere...* - A cura di G. Colli, M. Montinari - Trad. di F. Masini - Milano, Adelphi, vol. VI.
- 577** - Nietzsche, Friedrich: *Storia e vita. Sull'utilità e il danno dello studio della storia per la vita* - A cura di P. Arlorio - Torino, Paravia, 1968, pp. 94.
- 578** - Noci, Gastone: *Fichte, Schelling, Hegel* - Torino, IES, pp. 36.
- 579** - Noci, Gastone: *Kant* - Torino, IES, pp. 21.
- 580** - *Novelle giapponesi* - Milano, Martello, pp. 231.
- 581** - Novielli, Valeria: *Wittgenstein e la filosofia* - Bari, Adriatica, pp. 142.
- 582** - Nunes, Benedetto: *Aspetti della prosa brasiliana contemporanea* - in: *AA*, n. 109-110, pp. 116-123.
- 583** - Nuzzaco, Francesco: *Herbert Marcuse, filosofo dei nostri tempi* - Roma, Piccar, pp. 128.
- 584** - Olěša, Jurij: *Il giovane austero* - in: *RS*, n. 3, pp. 147-191.
- 585** - Oliva, Renato: *La poesia di Sylvia Plath* - in: *SA*, n. 15, pp. 341-382.
- 586** - Olivero, Luigi: *Il « Guido Gozzano » di Henriette Martin* - in: *Pe*, n. 5, pp. 9-10.
- 587** - Oman, Giovanni: rec. a: *Abū al-Hasan 'Alī ibn Yusuḡ al-Hāḡim, Al-dawḡah al-muštabīḡah fī dawābit dār al-siḡḡah* - in: *AION*, fasc. 1, pp. 133-135.
- 588** - Onnis, Rosella: *Diderot e il concetto di realismo* - in: *Tr*, n. 3-4, pp. 477-496.
- 589** - Osburn, Charles B.: rec. a: *J. Morel, Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguité* - in: *SF*, n. 38, pp. 300-302.

- 590** - Osorgin, Mihail A.: *Un vicolo di Mosca* - Intr. di E. Lo Gatto - Milano, Bompiani, 1968, pp. 401.
- 591** - Paço D'Arcos, Joaquim: *La gaz-zella prigioniera* - Trad. di M. L. De Roberto - Milano, Rizzoli, 1968, pp. 301.
- 592** - Pagano, Giacoma Maria: rec. a: *Pier Aldo Rovatti, Che cosa ha veramente detto Sartre* - in: *RSC*, fasc. 1, pp. 101-104.
- 593** - Pagnini, Marcello: *Lettura critica (e metacritica) del sonetto 20 di Shakespeare* - in: *SC*, n. 8, pp. 1-18.
- 594** - Paladini, Giannantonio: rec. a: *G. Rochat, L'esercito italiano da Vittorio Veneto a Mussolini (1919-1925)* - in: *AFCF*, fasc. II, pp. 145-148.
- 595** - Paoli, Rodolfo: *Kafka: lettere a Felice* - in: *AL*, n. 48, pp. 59-66.
- 596** - Paoli, Rodolfo: *L'altro romanticismo* - in: *AL*, n. 47, pp. 115-117.
- 597** - Paoli, Rodolfo: *L'amico di Kafka* - in: *AL*, n. 45, pp. 83-88.
- 598** - Paoli, Rodolfo: *L'edizione storico-critica delle opere di Jeremias Gotthelf* - in: *AL*, n. 45, pp. 137-140.
- 599** - Paoli, Rodolfo: *Lettere di Else Lasker-Schüler* - in: *AL*, n. 48, pp. 140-141.
- 600** - Paoli, Rodolfo: *Lettere di Hofmannsthal* - in: *AL*, n. 48, pp. 138-140.
- 601** - Paoli, Rodolfo: *Un nuovo poeta: Helmut Heissenbüttel* - in: *AL*, n. 46, pp. 118-119.
- 602** - Paoli, Rodolfo: *Un romanzo inedito di Joseph Roth* - in: *AL*, n. 47, pp. 114-115.
- 603** - Paoli, Rodolfo: rec. a: *Sebastian Brant, Tugent spyl* - in: *AL*, n. 46, pp. 119-121.
- 604** - Papone, Annagrazia: *Esistenza e corporeità in Sartre. Dalle prime opere all'Essere e il nulla* - Firenze, Le Monnier, pp. 157.
- 605** - Pareyson, Luigi: *Etica ed estetica in Schiller* - Torino, Giappichelli, pp. 181.
- 606** - Parinetto, Luciano: *La nozione di alienazione in Hegel, Feuerbach e Marx* - Milano, La goliardica, pp. 279.
- 607** - Parmeggiani, Vanna: *Teoria del romanzo e storia romanzata in Antoine Varillas* - Torino, Filosofia, 1967, pp. 36.
- 608** - Paroissien, David: *James Russell Lowell: The Fireside Traveler* - in: *SA*, n. 15, pp. 61-74.
- 609** - Parra, Anton Ranieri: *Considerazioni sulla fortuna di John Dryden nella Italia del Settecento* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 17-46.
- 610** - Passeri Pignoni, Vera: rec. a: *Adolfo Muñoz Alonso, Un pensador para un pueblo* - in: *Ics*, n. 12, p. 219.
- 611** - Passerin, Ettore: *L'itinerario spirituale di Simone Weil* - in: *St*, n. 10, pp. 689-698.
- 612** - Pasternak, Boris L.: *Del tradurre* - in: *NA*, n. 13, pp. 131-140.
- 613** - Pasternak, Boris L.: *Le opere: poesia, prosa* - Trad. di M. Pagura - Torino, Utet, 1968, pp. 800.
- 614** - Paulhan, Jean: *Chiave della poesia* - Intr. di R. Barilli - Trad. di G. Testa - Salerno, Rumma, pp. 115.
- 615** - Pazzaglia, Mario: rec. a: *G. Singh, Leopardi e l'Inghilterra* - in: *Co*, n. 5-6, pp. 722-725.
- 616** - Pecchioli Temperini, Alessandra: *Lettere inedite di Saint-Simon* - in: *SF*, n. 38, pp. 262-266.
- 617** - *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem* - A cura di G. Favati - Genova, Bozzi, 1968, pp. 99.
- 618** - Perlini, Tito: *Baudelaire nella riflessione critica di Benjamin: metropoli primordiale* - in: *Co*, n. 158, pp. 53-77.
- 619** - Perlini, Tito: *Benjamin e la Scuola di Francoforte: dall'utopia alla teoria critica* - in: *Co*, n. 159-160, pp. 101-121.
- 620** - Perlini, Tito: *Infanzia e felicità in Adorno* - in: *Co*, n. 161-162, pp. 60-96.
- 621** - Perlini, Tito: *Temî del pensiero negativo in Benjamin e Adorno: critica del progresso* - in: *Co*, n. 156, pp. 53-74.
- 622** - Perniola, Mario: *Maurice Blanchot o il masochismo delle lettere* - in: *NA*, n. 15, pp. 268-283.
- 623** - Peternolli, Giovanni: rec. a: *Renée Kohn, «Le goût de La Fontaine» e*

- « *Lettres de Maucroix* » - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 232-235.
- 624** - Petronio, Giuseppe: *Traduzioni italiane dalla letteratura rumena* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 159-164.
- 625** - Peyramaure, Michel: *I colossi di Cartagine* - Trad. di D. Artom - Milano, Bompiani, pp. 203.
- 626** - Piccinato, Stefania: « *The Wings of the Dove* »: *dal progetto alla forma* - in: *SA*, n. 15, pp. 131-168.
- 627** - Piccioni, Leone: *Per un ritratto di Vinicius* - in: *AL*, n. 45, pp. 23-26.
- 628** - Piemontese, Angelo: *Per una biografia di Mirzā Malkom Xān* - in: *AION*, fasc. 3, pp. 361-385.
- 629** - Pieyre De Mandiargues, André: *Il margine* - Trad. di A. Porta - Milano, Club degli Editori, 1968, pp. 233.
- 630** - Piru, Alexandru: *George Calinescu e l'Italia* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 151-153.
- 631** - Piselli, Francesco: *Mallarmé e l'estetica* - Milano, Mursia, pp. 299.
- 632** - Pizzorusso, Arnaldo: rec. a: *Glauco Natoli, Marcel Proust ed altri saggi* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 150-153.
- 633** - Poe, Edgar Allan: *Racconti* - Trad. di F. De Poli - Milano, Fabbri, pp. 301.
- 634** - Poe, Edgar Allan: *Racconti straordinari* - Firenze, Sansoni, 1968, pp. 608.
- 635** - *Poesia (La) dei cavalieri. Un aspetto del manierismo inglese del Seicento* - A cura di A. Rizzardi - Bologna, Cappelli, pp. 335.
- 636** - *Poeti decadenti* - Present. di S. Rosati - A cura di T. Starace - Roma, Signorelli, pp. 81.
- 637** - *Poeti d'Israele* - A cura di G. Romano - Trad. di L. Bigiavi Levi - Padova, Rebellato, pp. 247.
- 638** - *Poeti inglesi. Clare, Keats, Browning, Brooke, Meynell* - A cura di F. Gargaro - Roma, Signorelli, 1968, pp. 316.
- 639** - Poli, Annarosa: rec. a: *G. Sand, Correspondance* - in: *SF*, n. 39, pp. 510-513.
- 640** - Poli, Lucia: *L'esperienza di Claude Simon* - in: *PL*, n. 230, pp. 108-128.
- 641** - Pomorska, Krystyna: *Il problema della « classicità » nella poesia americana contemporanea* - in: *SC*, n. 8, pp. 47-55.
- 642** - Pompili, Bruno: *Pierre Drieu La Rochelle. Progetto e delusione* - Pref. di C. Bo - Ravenna, Longo, pp. 259.
- 643** - Poole, Gordon: *Verso un'analisi linguistica dello humor inglese* - in: *Ve*, n. 31, pp. 131-144.
- 644** - Porena, Ida: *Inattualità del reale in Nelly Sachs* - in: *Sg*, n. 1, pp. 63-76.
- 645** - Porena, Ida: rec. a: *Gottfried Stix, Trakl und Wasserman* - in: *Sg*, n. 1, pp. 118-122.
- 646** - Potok, Chaim: *Danny l'eletto* - Trad. di M. Bonsanti - Milano, Garzanti, pp. 357.
- 647** - Powell, Anthony: *Venusberg* - Traduz. di B. Fonzi - Torino, Einaudi, pp. 181.
- 648** - *Praga non tace. Antologia della protesta cecoslovacca: poesie, canzoni, cabaret* - A cura di M. Novekova - Pref. di G. Vigorelli - Parma, Guanda, pp. 150.
- 649** - Prampolini, Gaetano: *Poetica di Flannery O'Connor* - in: *SA*, n. 15, pp. 321-340.
- 650** - Prévert, Jacques: *Fatras* - Trad. di L. Tundo - Pref. di L. Bianciardi - Parma, Guanda, 1968, pp. 239.
- 651** - Procházka, Jan: *Politica per tutti* - Trad. di B. Meriggi - Milano, Feltrinelli, pp. 286.
- 652** - Puppo, Mario: *Il Romanticismo* - Roma, Studium, 1968, pp. 176.
- 653** - Purkis, Helen M. C.: *Le Ballet Royal de la Nuit (1653) et l'influence italienne* - in: *SF*, n. 37, pp. 77-83.
- 654** - Puškin, Aleksandr S.: *Lirica* - A cura di E. Lo Gatto - Firenze, Sansoni, 1968, pp. 1201.
- 655** - Queste del Saint Graal: *La cerca del Graal* - Intr. di G. Cantoni - Trad. di A. Cattabiani - Torino, Borla, pp. 288.
- 656** - Rašit, Mehmet: *La casa del babbo* - Trad. di P. Cerulli - Roma, ISEO, pp. 142.
- 657** - Rebora, Roberto: *Samuel Beckett, premio Nobel 1969* - in: *Opl*, n. 12, pp. 13-18.

- 658** - Redman, Harry: *New Thomas Sebbillet Data* - in: *SF*, n. 38, pp. 201-209.
- 659** - Reich-Ranicki, Marcel: *Scrittori delle due Germanie (1945-1965)* - Trad. di A. M. Carpi - Milano, Mursia, 1968, pp. 311.
- 660** - Renard, Jules: *Diario (1887-1910), Pel di carota* - Intr. di J. P. Sartre - Trad. di O. Vergani, V. Orazi - Roma, Casini, pp. 671.
- 661** - Rendi, Aloisio: *Winckelmann scrittore della «Empfindsamkeit»* - in: *Sg*, n. 1, pp. 5-29.
- 662** - Rendi, Aloisio: rec. a: *Franz Kafka, Brief an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit* - A cura di E. Heller e J. Born - in: *Sg*, n. 1, pp. 122-135.
- 663** - Restaino, Franco: *J. S. Mill e la cultura filosofica britannica* - Firenze, La nuova Italia, 1968, pp. 477.
- 664** - Rétif de la Bretonne, Nicolas E.: *Novelle erotiche* - Trad. di V. Magnani - Torino, MEB, pp. 144.
- 665** - Rhodes, Dennis E.: *Francesco Cosci of Siena and a strange reissue of his works* - in: *Bi*, n. 1, pp. 87-91.
- 666** - Ricci, Aldo: *La rivoluzione teorica di Marx* - in: *Tr*, n. 1, pp. 117-123.
- 667** - Riccio, Franco: *Maritain umano e metafisico* - Trapani, Celebes, 1968, pp. 223.
- 668** - Riconda, Giuseppe: *Schopenhauer interprete dell'Occidente* - Milano, Mursia, pp. 267.
- 669** - Righetti, Angelo: rec. a: *Donald Heiney, Three italian novelists. Moravia, Pavese, Vittorini* - in: *AFCF*, vol. 1, pp. 131-137.
- 670** - Risaliti, Renato: *Nikolaj Nekrasov* - Pisa, Libreria goliardica, pp. 238.
- 670^{bis}** - Rivero, Emanuele: *La filosofia analitica in Inghilterra* - Roma, Armando, pp. 338.
- 671** - Rizza, Cecilia: *Costanti estetiche nella critica teatrale di Théophile Gautier* - in: *SF*, n. 39, pp. 442-445.
- 672** - Robins, Robert H.: *Manuale di linguistica generale* - Trad. di R. Simone - Bari, Laterza, p. 479.
- 673** - Rocco-Bergera, Niny: «*Dear dirty Dublin*» e *l'Irlanda verde di James Joyce* - in: *Um*, n. 5-6, pp. 24-28.
- 674** - Rocco-Bergera, Niny: *William Golding* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 204-225.
- 675** - Roggerone, Giuseppe A.: *Rousseau* - Brescia, La scuola, pp. 198.
- 676** - *Rojo de vida, negro de muerte* - Trad. di C. Coccioli, T. Ristori - Firenze, Jester, pp. 133.
- 677** - Romano, Bruno: *Tecnica e giustizia nel pensiero di Martin Heidegger* - Milano, Giuffrè, pp. 233.
- 678** - Romano, Massimo: *Le figure e il giuoco degli sguardi nel romanzo barocco* - in: *SF*, n. 38, pp. 210-234.
- 679** - Romano, Massimo: *Tematica barocca nel romanzo francese del Seicento* - in: *SF*, n. 37, pp. 26-43.
- 680** - Romero, Carlos: *Il Persiles di Miguel de Cervantes* - Venezia, Libreria universitaria editrice, 1968, pp. 70.
- 681** - Romero, Carlos: *Introduzione al Persiles di Miguel de Cervantes* - Venezia, C.N.R., 1968, pp. 190.
- 682** - Rosenfeld, Anatol: *Il teatro brasiliano attuale* - in: *AA*, n. 109-110, pp. 151-161.
- 683** - Rossettini, Olga: rec. a: *D. B. Wilson, Descriptive poetry in France from blason to baroque* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 305-306.
- 684** - Rossi, Aldo: *Analisi del discorso di «L'Étranger»* - in: *PC*, n. 232, pp. 3-39.
- 685** - Rossi, Giuseppe Carlo: *Roma nella letteratura portoghese contemporanea* - in: *SR*, n. 1, pp. 72-82.
- 686** - Rossi, Sergio: *Ricerche sull'Umanesimo e sul Rinascimento in Inghilterra* - Milano, Vita e pensiero, pp. 221.
- 687** - Rosso, Corrado: rec. a: *Amelia Bruzzi, La formazione delle «Maximes» di La Rochefoucauld attraverso le edizioni originali* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 306-308.
- 688** - Rovatti, Loretta: rec. a: *Francisco de Quevedo, La vida del Buscón* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 72-75.

- 689** - Rubino, Anna Maria: *Alla ricerca di Astolphe de Custine* - Roma, Storia e letteratura, 1968, pp. 184.
- 690** - Rubino, Annamaria: *Thanatos, Eros, Chronos nelle opere giovanili di Gustave Flaubert* - Palermo, Flaccovio, 1968, pp. 122.
- 691** - Ruffini, Mario: *L'insegnamento del rumeno in Italia* - in: *Vel*, n. 1-2, pp. 305-312.
- 692** - Sabatini, Bruno: *H. G. Wells, un pioniere della fantascienza* - Firenze, CDA, pp. 144.
- 693** - Sade, Donatien A. F.: *Adelaide di Brunswick* - Trad. di A. Valesi - Milano, Sugar, pp. 191.
- 694** - Sade, Donatien A. F.: *Justine* - Milano, Attualità, pp. 123.
- 695** - Sagan, Françoise: *Le nuvole meravigliose* - Trad. di L. Dubini Foschi - Milano, Bompiani, 1968, pp. 170.
- 696** - Sagan, Françoise: *Un po' di sole nell'acqua gelida* - Trad. di L. Prato Caruso - Milano, Bompiani, pp. 227.
- 697** - Saint-Exupéry (de), Antoine: *Il piccolo principe* - A cura di R. Mastromattei - Trad. di N. Bompiani Bregoli - Milano, Bompiani, pp. 140.
- 698** - Salanitro, Niccolò: *Peirce e i problemi dell'interpretazione* - Roma, Silva, pp. 173.
- 699** - Sand, George: *Lo stagno del diavolo* - A cura di V. Bianconcini - Bologna, Capitol, 1967, pp. 197.
- 700** - Santoro, Caterina: rec. a: *Carlo Enrico Rava, Supplément à Max Sander, le livre à figures italien de la renaissance* - in: *Bi*, n. 3, pp. 290-293.
- 701** - Sapir, Edward: *Il linguaggio. Introduzione alla linguistica* - A cura di P. Valesio - Torino, Einaudi, pp. 227.
- 702** - Saurel, René: *La rivincita di Jean-Paul Sartre* - in: *Si*, n. 273, pp. 18-19.
- 703** - Saviane, Renato: «Kraftkerl» e «Tugendheld» F. M. Klinker dai drammi dello «Sturm und drang» ai romanzi della maturità - in: *Sg*, n. 2-3, pp. 186-236.
- 704** - Scalabrin Ciotti, Marina: *Gide e Dostoevskij: a proposito di un pretesto* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 113-126.
- 705** - Schelling, Friedrich W. J.: *Esposizione del mio sistema filosofico* - Intr. di G. Semerari - Bari, Laterza, pp. 140.
- 706** - Schmalstieg, Olaf D.: «Pas enco-re». «Fin de partie» di Beckett come gioco - in: *Di*, n. 4, pp. 107-132.
- 707** - Schmidt, Alfred: *Il concetto di natura in Marx* - Pref. di L. Colletti - Trad. di G. Baratta, G. Bedeschi - Bari, Laterza, pp. 245.
- 708** - Schopenhauer, Arthur: *Aforismi sulla saggezza del vivere* - Trad. di E. Pocar - Milano, Silva, 1968, pp. 245.
- 709** - Schopenhauer, Arthur: *Il mondo come volontà e rappresentazione* - A cura di G. Riconda - Trad. di N. Palanga - Milano, Mursia, pp. 454.
- 710** - Secci, Lia: *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista* - Roma, Bulzoni, pp. 335.
- 711** - Secret, François: *Filippo Archinto, Girolamo Cardano et Guillaume Postel* - in: *SF*, n. 37, pp. 73-76.
- 712** - Secret, François: *Un voyageur anglais en France et en Italie* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 10-16.
- 713** - Segala, Amos: rec. a: *M. A. Asturias, Soluna* - in: *Dr*, n. 10, p. 7.
- 714** - Segre, Cesare: rec. a: *Italo Siciliano, Les chansons de geste et l'épopée. Mythes-Histoire-Poèmes* - in: *Li*, n. 4, pp. 494-498.
- 715** - Selig, Karl-Ludwig: *Notes on Ronsard in the Netherlands* - in: *SF*, n. 38, pp. 281-284.
- 716** - Sepherēs, Giōrgos: *Poesie e prose* - Milano, Fabbri, pp. 353.
- 717** - Serafini, Virgilio: *Musa ispanica. La vita, le opere, la poesia di Antonio Machado, Rubén Darío, Emilio Carrere, M. Angel Asturias* - Roma, Ciranna, pp. 151.
- 718** - Serpieri, Alessandro: *Hopkins, Eliot, Auden. Saggi sul parallelismo poetico* - Bologna, Patron, pp. 216.
- 719** - Sgherzi, Placido: rec. a: *Giuliano*

- Bertuccioli, *La letteratura cinese* - in: *Ics*, n. 11, pp. 197.
- 720** - Shakespeare, William: *Enrico sesto (parte I-II-III)*, *Riccardo terzo* - A cura di M. A. Andreoni D'Ovidio - Torino, Utet, 1968, pp. 560.
- 721** - Sharma, Ramashraya: *Il tema di Krishna nella letteratura indiana* - in: *In*, n. 2, pp. 31-38.
- 722** - Shaw, Prudence: *Il codice Uppsalsense della «Monarchia»* - in: *SD*, vol. XLVI, pp. 293-332.
- 723** - Shelley, Percy Bysshe: *Selected poems* - A cura di E. Chinol - Milano, Mursia, 1968, pp. 82.
- 724** - Siciliano, Italo: *Les chansons de geste et l'épopée. Mythes, histoire, poèmes* - Torino, SEI, 1968, pp. 474.
- 725** - *Siete relatos hispanoamericanos* - A cura di G. Bellini - Milano, La goliardica, pp. 140.
- 726** - Sillampää, Frans E.: *Le opere: Santa miseria, Silja, Racconti* - A cura di C. Picchio - Torino, Utet, pp. 702.
- 727** - Simon, Lajos: *Mindig árnyékban* - Roma, Detti, 1968, pp. 91.
- 728** - Singh, Ghan: *Belonging and other poems* - in: *PI*, n. 1-2, pp. 97-101.
- 729** - Sitran, Gino: *Il teatro convenzionale di Mejerchol'd* - in: *RS*, n. 3, pp. 119-127.
- 730** - Šklovskij, Viktor B.: *Il punteggio di Amburgo* - Trad. di M. Olsonieva - Bari, De Donato, pp. 248.
- 731** - Škvorecký, Josef: *I vigliacchi* - Traduz. di G. Mariano - Milano, Rizzoli, pp. 345.
- 732** - Smollett, Tobias G.: *Roderick Random* - A cura di A. Cozza - Milano, Mursia, 1968, pp. 170.
- 733** - Soldati, Paolo: *Goga, Arghezi e Sorescu in italiano* - in: *Ve*, n. 1-2, pp. 325-340.
- 734** - Soleil, Jean J.: *Nana, povera prostituta* - Milano, Attualità, pp. 127.
- 735** - Sölle, Dorothee: *Il dialogo tra la teologia e la scienza della letteratura* - in: *Di*, n. 4, pp. 20-61.
- 736** - Sölle, Dorothee: *Tesi sui criteri dell'interesse teologico verso la letteratura* - in: *Di*, n. 4, pp. 81-82.
- 737** - Sollogub, Vladimir A.: *La farmacista* - Trad. di G. Rigotti - Bari, Ed. Paoline, pp. 95.
- 738** - Šolohov, Mihail A.: *Il placido Don* - Trad. di G. Raspi - Milano, Fabbri, pp. 551.
- 739** - Solženicyn, Aleksandr I.: *Divisione cancro* - Trad. di M. Olsoufieva - Milano, Il saggiatore, 1968, pp. 397.
- 740** - Solženicyn, Aleksandr I.: *Reparto C* - Intr. di V. Strada - Trad. di G. Dacosta - Torino, Einaudi, pp. 584.
- 741** - Southern, Terry: *Guy il grande* - Trad. di F. Greenburger - Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 147.
- 742** - Spaziani, Marcello: *Maupassant, Bourget, France* - Palermo, Manfredi, pp. 181.
- 743** - Spender, Stephen: *Poesie* - A cura di A. Rizzardi - Parma, Guanda, pp. 213.
- 744** - Spina, Giorgio: *Poesia e umanità nel Silas Marner di George Eliot* - Genova, Bozzi, pp. 123.
- 745** - Spiti, Alessandro: *Il simbolismo in Carl Gustav Jung* - Pistoia, Bugiani, 1968, pp. 79.
- 746** - Steinbeck, John: *La Santa rossa* - Trad. di G. Monicelli - Milano, Mondadori, pp. 240.
- 747** - Stendhal (Henry Beyle): *Armance, o Scene di un salotto parigino nel 1827* - Trad. di P. Bianconi - Milano, Club degli Editori, 1968, pp. 301.
- 748** - Stendhal (Henry Beyle): *La Certosa di Parma* - Pref. e trad. di G. Bonaccorso - Roma, Tumminelli, 1968, pp. 491.
- 749** - Stendhal (Henry Beyle): *Il rosso e il nero... Cronaca del 1830* - Milano, Fabbri, voll. 2.
- 750** - Stendhal (Henry Beyle): *Rosso e nero* - Trad. di A. Fabretti - Firenze, Vallecchi, pp. 542.
- 751** - Sterne, Laurence: *Tristram Shandy* - Trad. di S. Mora - Novara, Club del libro, 1968, pp. 527.

- 752** - Stevenson, Robert L.: *La freccia nera* - A cura di M. Manzari - Bologna, Zanichelli, 1968, pp. 356.
- 753** - Stevenson, Robert L.: *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr. Hyde* - A cura di V. Razzini - Roma, Avanzini e Torraca, pp. 111.
- 754** - Stevenson, Robert L.: *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde, il signore di Ballantrae* - Trad. di G. Gallone - Milano, Fabbri, pp. 344.
- 755** - Stone, Irwing: *L'amore è eterno* - Trad. di A. Silvestri Giorgi - Milano, Club degli Editori, pp. 588.
- 756** - Strada, Vittorio: *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa* - Torino, Einaudi, pp. 262.
- 757** - Strindberg, August: *Teatro da camera* - Trad. di B. Argenziano, L. Codignola - Milano, Adelphi, 1968, pp. 344.
- 758** - *Studi di letteratura francese. A ricordo di Franco Petralia* - Roma, Signorelli, 1968, pp. 190.
- 759** - Styron, William: *Le confessioni di Nat Turner* - Trad. di B. Fonzi - Milano, Club degli Editori, pp. 445.
- 760** - Swift, Jonathan: *I viaggi di Gulliver* - A cura di L. Corbi - Roma, Gremese, pp. 266.
- 761** - Swift, Jonathan: *Satire scelte* - Intr. di C. Izzo - Trad. di P. Righini - Bologna, Sampietro, pp. 117.
- 762** - Tedeschini Lalli, Biancamaria: *Roma nella letteratura americana* - in: *SR*, n. 3, pp. 359-363.
- 763** - Tiburzio, Enrico: *Note su « Doctor Faust »* - in: *Be*, vol. XXIV, pp. 249-292.
- 764** - Ungaretti, Giuseppe: *Poesia di Vinicius de Moraes* - in: *AL*, n. 45, p. 14.
- 765** - Ungaretti, Giuseppe: *Una poesia e due traduzioni da Ezra Pound* - in: *AL*, n. 47, pp. 3-6.
- 766** - Valensin, Auguste: *Profili: Platone, Cartesio, Pascal, Bergson, Blondel* - Trad. di A. Marchetti - Milano, IPL, 1968, pp. 343.
- 767** - Valeri, Diego: *Chateaubriand a Venezia* - in: *AL*, n. 48, pp. 49-58.
- 768** - Valéry, Paul: *Valéry* - Trad. di M. Dazzi - Firenze, Tipografica fiorentina, 1968, pp. 37.
- 769** - Valverde, José M.: *Il Don Chisciotte di Cervantes* - Torino, ERI, pp. 166.
- 770** - Varese, Marina F.: *Il Tasso nella poesia e nella critica di uno scrittore russo dell'800: K. N. Batjuskov* - in: *ST*, n. 19, pp. 17-37.
- 771** - Vassilikos, Vassilis: *Z* - Trad. di E. Baruchello - Milano, Feltrinelli, pp. 377.
- 772** - Veca, Salvatore: *Fondazione e modalità in Kant* - Pref. di E. Paci - Milano, Il saggiatore, pp. 370.
- 773** - Vecchiotti, Icilio: *La dottrina di Schopenhauer. Le teorie schopenhaueriane considerate nella loro genesi e nei loro rapporti con la filosofia indiana* - Roma, Ubaldini, pp. 605.
- 774** - Vega Carpio (de), Lope F.: *Teatro* - Trad. di F. Saba Sarli - Milano, Fabbri, 1968, pp. 291.
- 775** - Vercruysse, Jérôme: *Madame de Staël, lettres et documents inédits* - in: *SF*, n. 37, pp. 54-58.
- 776** - Verra, Valerio: rec. a: *Ferruccio Masini, Alchimia degli estremi. Studi su Jean Paul e Nietzsche* - in: *Sg*, n. 2-3, pp. 401-404.
- 777** - Verrecchia, Anacleto: *Georg Christoph Lichtenberg, l'eretico dello spirito tedesco* - Firenze, La nuova Italia, pp. 183.
- 778** - Vertone, Saverio: *Michail Bulgakov* - in: *AL*, n. 45, pp. 106.
- 779** - *Vida (La) de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* - A cura di N. Liscio - Palermo, Palumbo, pp. 141.
- 780** - Vidal, Gore: *Giuliano* - Trad. di I. Omboni - Milano, Rizzoli, pp. 626.
- 781** - Vignini, Giuliano: *Il linguaggio polare in Léon Bloy* - in: *SF*, n. 38, pp. 247-261.
- 782** - Villa, E.: rec. a: *Giovanni Cattanei, Beckett* - in: *St*, n. 2, pp. 146-147.
- 783** - Viola, Pietro M.: *Viaggio a Dante e a Beatrice con Charles S. Singleton* - in: *Tr*, n. 2, pp. 279-287.

- 784** - Vo Van Ai: *Un ramo d'incenso* - S.l., Isola d'oro, 1968, pp. 21.
- 785** - Waddicor Mark H.: *Montesquieu et le problème de l'origine des sociétés* - in: *SF*, n. 38, pp. 235-246.
- 786** - Wallace, Lewis: *Ben-Hur* - A cura di D. Virgili - Bologna, Capitol, 1967, pp. 244.
- 787** - Ward, David E.: *Il culto dell'impersonalità: Eliot, Sant'Agostino e Flaubert* - in: *Vr*, n. 31, pp. 83-95.
- 788** - Webb, Charles: *Il laureato* - Trad. di V. Mantovani - Milano, Club degli Editori, 1968, pp. 246.
- 789** - Weise, Georg: *Manierismo e letteratura: Góngora ed il gongorismo* - in: *RLMC*, vol. 22, pp. 85-112.
- 790** - Weiss, Peter: *Colloquio dei tre viandanti* - Trad. di F. Manacorda - Torino, Einaudi, pp. 73.
- 791** - Weiss, Peter: *Discorso sulla preistoria e lo svolgimento della interminabile guerra di liberazione nel Vietnam quale esempio della necessità della lotta armata degli oppressi contro i loro oppressori come sui tentativi degli Stati Uniti d'America d'annullare i fondamenti della rivoluzione* - Trad. di S. Pizzetti - Torino, Einaudi, 1968, pp. 258.
- 792** - Wellek, René - Warren, Austin: *Teoria della letteratura* - Trad. di P. L. Contessi - Bologna, Il mulino, pp. 444.
- 793** - Wesker, Arnold: *Le quattro stagioni, Una città dorata tutta per loro* - Trad. di B. Foà - Torino, Einaudi, pp. 166.
- 794** - West, Morris S. L.: *La nuova Babele* - Trad. di P. Forti - Milano, Club degli Editori, pp. 279.
- 795** - Whitehead, Alfred N.: *Natura e storia* - A cura di C. Sini - Padova, R.A.D.A.R., pp. 182.
- 796** - Wilde, Oscar: *The star-child and The model millionaire* - A cura di V. Tarquini Bonajuti - Milano-Roma-Napoli, D. Alighieri, pp. 51.
- 797** - Wilder, Thornton: *Il cielo è il mio destino* - Trad. di E. Vittorini - Milano, Garzanti, pp. 243.
- 798** - Wis, Roberto: *Antonio Fogazzaro e il Kalevala* - in: *Opl*, n. 7, pp. 46-52.
- 799** - Witkiewicz, Stanislaw I.: *Teatro. La gallinella acquatica, Il pazzo e la monaca, La seppia* - A cura di L. Trezzini - Roma, Tindalo, pp. 168.
- 800** - Witt, Ronald G.: *The «De tyranno» and Coluccio Salutati's view of politics and roman history* - in: *NRS*, fasc. III-IV, pp. 434-474.
- 801** - York, Andrew: *Il falcone svedese* - Trad. di L. Cova - Milano, Garzanti, 1968, pp. 209.
- 802** - Zagari, Luciano: *Bonaventura Tecchi e la letteratura tedesca* - in: *Sg*, n. 1, pp. 77-92.
- 803** - Zagari, Luciano: rec. a: *Clifford Albrecht Bernd, Theodor Storm - Paul Heyse, Briefwechsel* - in: *Sg*, n. 2-3, pp. 397-401.
- 804** - Zambaldi, Amalia: *Miguel Angel Asturias* - in: *St*, n. 6-7, pp. 481-490.
- 805** - Zanco, Aurelio: *Saggi inglesi* - Bari, Adriatica, 1967, pp. 320.
- 806** - Žerial Uučnic, Irena: *Goreče Oljke* - Trieste, Keber, pp. 55.
- 807** - Zola, Émile: *Au bonheur des dames* - A cura di J. Casimir - Bologna, Patron, 1968, pp. 313.
- 808** - Zola, Émile: *Germinal* - Intr. di O. Cecchi - Trad. di M. P. Vigoriti - Roma, Casini, pp. 483.
- 809** - Zola, Émile: *L'argent* - A cura di J. Casimir - Bologna, Patron, 1968, pp. 204.
- 810** - Zola, Émile: *Naná* - Trad. di M. Bellonci - Firenze, Sansoni, pp. 446.
- 811** - Zolla, Elémire: *I letterati e lo sciamano* - Milano, Bompiani, pp. 391.
- 812** - Zoščenko, Mihail M.: *Racconti sentimentali* - Trad. di F. Fici - Bari, De Donato, 1968, pp. 193.
- 813** - Zvonický, Gorazd: *Prekútávam Povištia. Poézia* - Rim, Cyrila, 1968, pp. 82.

INDICE DEI SOGGETTI DI QUESTO VOLUME

- Adorno, T. W., 199, 620, 621.
 Agostino, Sant', 782.
 Aguilera Malta, D., 4.
 Aiken, 5.
 Alecsandri, V., 571.
 Alighieri, D., 59, 349, 462.
 Alonso, D., 517.
 Anderson, S., 328.
 Arvatov, 443.
 Asturias, M. A., 34, 35, 78, 89, 713, 717, 804.
 Azaña, M., 536.
- Bălcescu, N., 495.
 Baldwin, J., 216.
 Balzac, H. de, 92.
 Baroja, P., 144.
 Barth, 373.
 Baudelaire, C., 75, 147, 211, 256, 618.
 Beckett, S., 441, 657, 706, 782.
 Bécquer, G. A., 60.
 Benjamin, W., 619, 621.
 Bergson, H., 766.
 Blackburn, P., 370.
 Blanchot, M., 622.
 Blixen, K., 547.
 Blondel, M., 766.
 Bloy, L., 781.
 Boileau, J., 15.
 Borges, J. L., 83, 350.
 Bosquet, 117.
 Bouchet, A. du, 94.
 Bouvard, 243.
 Bradstreet, 77.
 Brecht, B., 129.
 Brontë, E. J., 316.
 Büchner, G., 526.
 Bulgakov, M., 450, 778.
 Buñuel, 82.
 Burckardt, 27.
- Calinescu, G., 630.
 Camus, A., 464, 684.
 Carrere, E., 717.
 Caxton, W., 48.
 Cervantes, M. de, 538, 680, 681, 769.
 Chateaubriand, F. R., 182, 767.
 Chenay, J., 319.
 Claudel, P., 202.
 Compton Burnett, I., 24.
 Cooper, J. F., 296.
 Coppet, Gruppo di, 214.
 Cosci, F., 665.
 Cowper, 98.
 Croce, B., 99.
 Cruz, J. de la, 135.
 Cummings, 5.
- D'Annunzio, G., 297.
 Darío, R., 717.
 Daumal, 29.
 Descartes, R., 766.
 Destroy, J. N., 255.
 Dewey, 232, 233, 234.
 Dickens, C., 158.
 Dickinson, E., 118.
 Diderot, D., 7, 588.
 Donne, J., 533.
 Dostoevskij, F., 42, 133, 490, 704.
 Dryden, J., 609.
- Ejzenstein, 304, 478.
 Eliot, G., 242, 744.
 Eliot, T. S., 47, 254, 446, 447.
 Ellison, R., 157.
 Esenin, S., 513.
 Esercito italiano, 594.
 Espressionismo, 187.
- Faulkner, W., 503, 522.
 Feuerbach, L., 369, 606.
 Fichte, I. H., 578.
 Filologia, 194.
 Flaubert, G., 130, 131, 358, 690, 787.
 Fogazzaro, A., 798.
 Fontaine, J. de la, 623.
 Foucault, M., 209.
- García Lorca, F., 334.
 García Márquez, G., 87.
 Garnier, G., 248.
 Gautier, T., 671.
 Gide, A., 704.
 Giono, J., 63.
 Girardin, S. M., 205.
 Goethe, W., 43, 195, 489, 763.
 Golding, W., 674.
 Gotthelf, J., 598.
 Gozzano, G., 586.
 Graal, 655.
 Graf, A., 354.
- Hamilton, A., 341.
 Hardy, T., 411.
 Hegel, G. W. F., 201, 246, 578, 606.
 Heidegger, M., 268, 677.
 Heidenstam, V. von, 455.
 Heissenbüttel, H., 601.
 Hemingway, E., 337.
 Herbert, G., 149.
 Hofmansthal, 600.
 Holden, 335.
 Hugo, V., 319.
 Humor inglese, 643.
 Husserl, E., 12, 267, 446.
- Illuminismo, 8.
- James, H., 295, 307, 374.
 Jaspers, K., 325.
 Jonson, B., 379.
 Joyce, J., 121, 458, 673.
 Jung, C. G., 745.
- Kafka, F., 114, 167, 595, 597.
 Kalevala, 798.
 Kant, I., 19, 56, 151, 250, 579, 772.
 Kawabata, J., 324.
 Kierkegaard, S., 393.
 Kleist, H. von, 494.
 Klinker, F. M., 703.
- Laberthonnière, 351.
 Lacan, J., 209.
 La Fayette, M. de, 249.
 La Rochefoucauld, 93.
 La Rochelle, P. D., 642.
 Larrea, J., 86.
 Lascher-Schüller, E., 599.
 Lautréamont (Ducasse, I.), 29.
 Leibniz, 64.
 Lenau, 545.
 Lenin, 284.
 Leopardi, G., 340, 615.
 Lermontov, 365.
Lett. americana, 17, 80, 160, 241, 402, 641, 762.
Lett. brasiliana, 140, 582.
Lett. bulgara, 115.
Lett. catalana, 85.
Lett. cecoslovacca, 648.
Lett. cinese, 719.
Lett. coreana, 558.
Lett. croata, 566.
Lett. cubana, 38.
Lett. ebraica, 342, 637.
Lett. francese, 25, 26, 33, 40, 299, 331, 359, 363, 386, 424, 488, 506, 553, 572, 653, 679, 683, 758.
Lett. giapponese, 558, 580.
Lett. greca, 13.
Lett. indiana, 721.
Lett. inglese, 22, 45, 160, 192, 339, 635, 638, 686, 805.
Lett. jugoslava, 223.
Lett. portoghese, 685.
Lett. rumena, 152, 223, 283, 463, 485, 493, 624.
Lett. russa, 362, 366, 442, 505, 756, 770.
Lett. spagnola, 261, 332, 476, 504, 537, 560, 789.
Lett. tedesca, 81, 290, 360, 384, 659, 710, 802.

- Lett. turca*, 110.
Lett. ungherese, 515.
 Levi-Strauss, C., 209, 255.
 Lichenberg, G. C., 777.
 Linguistica, 556, 672, 701.
 Loti, P., 529.
- Macbeth, 511.
 Machado, A., 154, 717.
 Machiavelli, N., 423.
 Mahābhārata, 188.
 Mailer, N., 373.
 Maister, X. de, 412.
 Malkom Xān, M., 628.
 Mallarmé, S., 262, 631.
 Mandelstam, O. E., 519.
 Manzoni, A., 248.
 Marañon, G., 509.
 Marcel, G., 521.
 Marcuse, H., 161, 583.
 Maritain, J., 346, 667.
 Marvell, A., 389.
 Marx, K., 32, 69, 201, 308, 491, 502, 606, 666, 707.
 Maupassant, G. de, 742.
 Mayakovskij, V., 31.
 Mejerchold, 221, 222, 729.
 Melville, 18.
 Merleau-Ponty, M., 447.
 Merton, T., 138.
 Messico, 84.
 Mill, J. S., 663.
 Molière, 108.
 Montaigne, M. de, 419.
 Montale, E., 463.
 Montesquieu, C., 785.
 Moore, 64.
 Moraes, V. de, 627, 764.
 Moravia, A., 669.
 Moreau, D., 218.
 Morgenstern, 139.
 Musil, R., 185, 441.
- Neal, J., 1.
 Nekrasov, N., 670.
 Nerval, G. de, 388.
 Nietzsche, F., 27, 552, 776.
- O'Connor, F., 649.
 Orléans, C. de, 534.
- Pānini, 10.
 Pascal, B., 153, 766.
 Pasternak, 168.
 Paulhan, J., 507.
 Pavese, C., 669.
 Pécuchet, 243.
 Pereira, L. A., 518.
 Pérez Galdós, B., 82.
 Peterich, E., 420.
 Petrarca, F., 506.
 Pirandello, 11.
 Plath, S., 585.
 Platone, 766.
 Poe, E. A., 62.
 Poliziano, A., 410.
 Pound, E., 765.
 Proust, M., 95, 357, 632.
- Quasimodo, S., 463.
 Quesnay, 496.
- Rabelais, F., 418, 419.
 Racine, J., 58, 111, 156, 523.
 Reyes, A., 235.
 Ricoeur, P., 385.
 Rimbaud, 573.
 Rinascimento, 301.
 Rochester, 28.
 Rococò, 119.
 Romancero, 226.
 Romanticismo, 596, 652.
 Ronsard, P., 322, 715.
 Roths, J., 421, 602.
 Rotrou, J., 589.
 Rousseau, J.-J., 97, 158, 675.
- Saba, U., 463.
 Sachs, N., 644.
 Sade, D., 169, 472.
 Saint-Beuve, 184.
 Saint-Simon, 616.
 Salutati, C., 800.
 Sand, G., 639.
 Sartre, J. P., 266, 592, 604, 702.
 Saussure, F. de, 244.
 Schelling, 65, 327, 578.
 Schiller, W., 605.
 Schopenhauer, A., 417, 668, 773.
- Semeiotica, 100.
 Shakespeare, W., 49, 274, 511, 593.
 Sidney, P., 510.
 Simon, C., 640.
 Singh, G., 340.
 Smart, C., 387.
 Snailsky, C., 345.
 Spagna, 88.
 Spender, 46.
 Staël, M. de, 70, 775.
 Steinbeck, J., 326, 338.
 Stendhal (Henry Beyle), 112, 215.
 Stirner, 549.
 Suárez de Figueroa, C., 361.
 Sully-Prudhomme, 500.
 Svevo, I., 561.
- Tasso, T., 770.
 Teatro brasiliano, 682.
 Teatro italiano, 14.
 Tecchi, B., 802.
 Thackeray, W., 565.
 Trakl, 645.
 Troyes, C. de, 198.
- Unamuno, M. de, 23.
- Valery, P., 497.
 Varillas, A., 607.
 Verlaine, P., 184.
 Vico, G. B., 178.
 Vietnam, 498, 791.
 Vittorini, E., 527, 669.
 Voltaire, 6, 103, 142.
- Wasserman, 646.
 Watson, T., 162.
 Weil, S., 611.
 Wellek, R., 175.
 Wells, H. G., 192.
 Whitman, W., 376.
 Wilder, T., 245.
 Winckelmann, 661.
 Wittgenstein, L., 581.
 Wright, R., 157.
 Wyzewa, T. de, 263.
- Zola, E., 212.
 Zsamboky, 95.

INDICE GENERALE DEI SOGGETTI DELLE PRIME NOVE ANNATE DEGLI «ANNALI»

- Abadal i de Vingals, R., IV, 878.
 Abbeville, G., I, 714.
 Abbott, E. A., VIII², 519.
 Abe, K., VI, 1245.
 Abel, L., VIII², 1390.
 Abicht, J.H., VIII², 1146.
 Abosch, H., IV, 1006.
 Abū'l-Qāsim Ash-Shabbī, VIII², 1210.
 Achard, M., II, 2; VI, 1462.
 Achim von Arnim, L., VI, 954.
 Achmàtova, A., IV, 20; V, 301, 1110; VI, 75; VII², 341, 620.
 Achtenberg, G., VI, 1189.
 Ackermann, L., I, 915; III, 1536.
 Acton, H., I, 27; III, 52.
 Acuña de Figueroa, F., IX², 1104.
 Adamov, A., I, 788; II, 402; III, 1071.
 Adams, H., V, 538; VI, 288.
 Addison, J., I, 1002; III, 1727.
 Adler, A., V, 826, 827; VI, 973; IX², 446.
 Adorno, T.W., III, 1553; VII², 83, 380, 382, 907; VIII², 671, 1063; IX², 494, 545.
 Ady, E., V, 1092.
 Aframeev, N., V, 514.
Africa, I, 753, 791.
 Agnon, S.Y., VII², 959.
 Ahlström, G., V, 190.
 Ahrenberg, J., IV, 1532.
 Aiken, C., III, 1789; IV, 1261; V, 1628.
 Aksakov, S., V, 1945.
 Aksenov, V., III, 1628; IV, 1.
 Alain (E.A. Chartier), V, 452.
 Alarcón, P.A. de, V, 1221.
 Alard, C., VII², 1105.
 Alarimo, J., IV, 1165.
 Alas, L., II, 263; III, 213; VI, 976.
 Albee, E., III, 1040, 1498; IV, 338, 369, 670, 1035, 1330; V, 472, 631; VII², 306; VIII², 264.
 Albérès, R.M., III, 1399; IV, 66; VII², 327.
 Albert, C., VI, 202.
 Alberti, R., II, 512, 670, 710; IV, 892, 1034, 1414; V, 300, 1068, 1174; IX², 150.
 Albornoz, A. de, III, 1211; VI, 928.
 Aldington, R., III, 1789.
 Alecsandri, V., VII², 978.
 Aleichem, S., III, 735; IV, 620, 1211.
 Aleixandre, V., II, 641; III, 236; IV, 1034.
 Alexandre, M., IX², 910.
 Alexandrescu, G., V, 1458.
 Alexis, P., V, 1741.
 Alfieri, V., VI, 1033; VIII², 856.
 Alfonso V, VI, 319.
 Alfonso X, III, 1531.
 Al-Hakim, T., II, 15.
 Al-Idrisi, VII², 797.
 Alighieri, D., I, 124, 174, 1067; II, 779; III, 158, 661, 671, 921, 1386, 1387, 1424, 1630; IV, 81, 524, 1020, 1050, 1064, 1177, 1210, 1254, 1336, 1475; V, 973, 1458, 1678, 1890; VI, 294, 316, 584, 681, 683, 880, 909, 913, 963, 1145, 1241, 1376, 1529, 1569; VII², 295, 346, 360, 361, 378, 440, 552, 598, 717, 724, 791, 837, 838, 840, 1000; VIII², 398, 571; IX², 42, 361, 520, 597, 957, 1081, 1479, 1528.
 Alighjer, M., IV, 1118.
 Ali-Shan, O., IX², 62.
 Alker, E., IV, 480.
 Allart, H., III, 1294; V, 1745.
 Allen, D.M., III, 202.
 Alman, N., V, 733.
 Alonso, A., VII², 1078.
 Alonso, D., III, 433; V, 1064; VI, 872; IX², 958, 1317.
 Alpert, R., VI, 822.
 Alphéus, K., VI, 531.
 Al-Rā'ī, VII², 796.
 Alsop, J., IX², 605.
 Althusser, L., VIII², 877; IX², 1462.
 Altmann A., VI, 531.
 Alvernay, Th. d', VII², 840.
Amadis de Gaula, IV, 1210; VII², 647, 10288.
 Amis, K., I, 1071; V, 48; VI, 1244; IX², 71.
Amleto, IV, 763 674., 980.
 Amoroso, F., IV, 1089, 1523.
 Anchieta, P., II, 343.
 Anders, G., VI, 1198.
 Andersch, A., I, 250, 1023; II, 54.
 Andersen, H.C., II, 188; VI, 317.
 Anderson, S., II, 74; III, 1409; V, 760; VII², 703; IX², 164, 1110.
 Anderson Imbert, E., IV, 957.
 André, Y.M., VII², 274; VIII², 1122.
 Andreiev, L., IV, 603.
 Andrewes, L., VI, 798.
 Andrič, I., II, 528, 717, 718; III, 408, 646, 979, 1615; IV, 1524, VI, 1225.
 Andrieux, M., III, 738.
 Angyal, A., III, 1151.
 An Nā 'Ūrī, I., II, 356.
 Annenskij, I., VI, 108.
 Anouilh, J., II, 365; III, 324; V, 641, 1082; VIII², 46.
 Anovar, A.M., VIII², 137.
 Anthero de Quental, T., V, 1689.
 Antoine, A., VI, 1462.
 Antonetti, P., VII², 260, 278.
 Antoni, C., VI, 168.
 Antonije, M., VI², 899.
Antropologia, VII², 761.
 Apollinaire, G., I, 30, 554-bis, 618, 767; II, 341, 519, 905; III, 219, 1821; V, 81, 696, 1062, 1472; VI, 65, 345, 752; VII², 397, 1176, 1197; IX², 511, 512, 824, 1122.
 Apostel, L., IX², 1171.
 Appia, A., V, 770.
 Aquilina, J., III, 793.
 Aragon, L., VI, 70; VII², 170.
 Arangio Ruiz, V., V, 1184.
 Aranguren, J.L., VIII², 162.
 Araujo, J. de, VI, 917.
 Arce, J., II, 680; III, 1377.
 Arciniegas, G., II, 179.
 Arden, J., VI, 1244; VII², 201.
 Arendt, H., I, 1072.
 Aretino, P., III, 1465.
 Arghezi, T., VII², 787.
 Ariosto, L., VII, 585.
 Aristotele, V, 929; VII², 787.
 Arlington Robinson, E., V, 1426.
 Armstrong Richards, I., III, 182.
 Arnaut, D., I, 124.
 Arnheim, R., IX², 1268.
 Arnim, L.A. von, V, 1081.
 Arnim Brentano, B. von, IX², 1319.
 Arnold, A., VIII², 1182.

Arnold, M., II, 357; III, 532.
 Arnold, T., III, 1714.
 Aron, R., III, 1799; V, 356, 1151, 1181; VI, 526; VIII², 267, 375.
 Arp, H., II, 57.
 Arrabal, F., I, 387; VIII², 43, 1421.
 Arras, G. d', V, 1519.
 Arrom, J.J., VII², 690.
 Artaud, A., V, 1674; VI, 494; VII², 185, 224, 245, 852; VIII², 95, 1391, 1439; IX², 742, 900, 915.
 Arteche, M., VIII², 1407.
 Artmann, H.C., VIII², 1185.
 Asquith, C., V, 787.
 Astaldi, M.L., IV, 973.
 Asturias, M.A., IV, 1018; VI, 119; VII², 102; VIII², 1088, 1255; IX², 233, 386, 1196.
 Atkinson, G., VIII², 1220.
 Atterbom, P.D., VII², 834.
 Aub, M., III, 1439.
 Aubert, J.-M., VII², 746.
 Aubert, R., VI, 1107.
 Aubigné, T.A. d', III, 590, 1495; IV, 136; VII², 757.
 Aubigny, Abbé, d', IV, 1398.
 Auden, W.H., IV, 1124; VI, 158; VII², 139; VIII², 89, 180, 182, 1163, 1300; IX², 497, 1065.
 Andersch, A., IX², 282.
 Audry, C., V, 231.
 Auerbach, E., IV, 444; V, 1404, 1678, 1890; VI, 681, 1529; VIII², 1140; IX², 844.
 Auerbach, J., III, 1765.
 Augustin, E., II, 414; VII², 697.
 Austen, J., VI, 581; VII², 765.
 Austin, W., III, 892.
 Autan, J. d', VI, 552.
 Avila, P.L., II, 101; VIII², 854.
 Ayer, A.J., VII², 809; VIII², 932, 1084, 1135.
 Aymé, M., II, 33; III, 352.
 Azaña, M., IX², 145.
 Azcona, T. de, VIII², 167.
 Azeglio, M. d', VII², 594; VIII², 1231.
 Azeglio, R. d', VII², 766.
 Azuela, M., V, 85.
 Baas, F., VIII², 1445.
 Babel', I., I, 782; III, 628, 852, 1800.
 Bachelard, G., VI, 1185.
 Bächler, W., V, 402, 518.
 Bachmann, I., III, 410; IV, 1005, 1415; VI, 341.
 Bachtin, M., IX², 1246.
 Bachus, A., VI, 531.
 Bacon, F., V, 1934; VII², 403.
 Bacon, R., II, 719; III, 206; VII², 126; VIII², 159.
 Bacovia, G., III, 1286.
 Baculard d'Arnand, F., I, 331.
 Baden, H.J., VI, 392.
 Badiou, A., V, 1566.
 Badosa, E., VIII², 19.
 Baena, J.A. de, VIII², 849.
 Bagritskij, E., I, 1012.
 Balaci, A., VII², 598.
 Balcescu, N., VII², 631.
 Baldry, H.C., V, 189.
 Baldwin, J., III, 1132; IV, 150; V, 206, 275, 411, 536, 813, 892, 903, 1155, 1505, 1534, 1708; VI, 938; VII², 704.
 Ballanche, P.S., IV, 1021; VII², 182.
 Balzac, G. de, IX², 143.
 Balzac, H. de, I, 503, 897, 920; II, 97, 257, 602; III, 128, 249, 520, 1225, 1316; IV, 311, 421, 1242; V, 542, 543, 544, 860, 1305; VI, 418, 419, 1525; VII², 310; VIII², 276, 551, 851, 1095.
 Banes, M., IX², 241.
 Banfi, A., IX², 999.
 Barbé, J.-C., VIII², 43.
 Barbu, I., IX², 16.
 Barlach, E., V, 165; VI, 932.
 Barlow, J., III, 143, 317.
 Barnes, D., IX², 69, 625.
 Barnett, M., IX², 1467.
 Baroja, P., V, 142; VI, 121.
 Baron, H., VIII², 300.
 Barrault, J.L., II, 689; V, 1264.
 Barrera, A., VIII², 295.
 Barrera, I. J., V, 541.
 Barrès, M., III, 4, 376, 569, 1600, 1817; V, 321, 1849; VI, 1070.
 Barry, J., IV, 1430.
 Barth, J., VIII², 183.
 Barth, K., V, 1195; VI, 249, 1007, 1106; VII², 451, 667, 1146; VIII², 285; IX², 590, 1313.
 Barth, T., I, 247.
 Barthenes, R., V, 1304; VI, 1286; VII², 134, 384, 493, 509, 832, 1032; VIII², 444, 1295; IX², 574.
 Bartos, F.M., VIII², 966.
 Barycz, H., VII², 305.
 Basterra, R. de, V, 549.
 Bastid, P., VIII², 360.
 Bastide, F.R., V, 53; VIII², 46.
 Bataille, G., VIII², 80; IX², 4, 159.
 Bataillon, M., IV, 250, 330; V, 292.
 Batard, Y., I, 703; VII², 840.
 Batjuškov, K.M., IX², 1468.
 Batteux, C., VII², 274.
 Battlori, M., IX², 136.
 Battuta, I., II, 605.
 Baudealire, C., I, 454, 626; II, 126, 500, 518, 617, 668, 884; III, 11, 78, 294, 565, 664, 1388, 1580, 1607; IV, 231, 286, 377, 438, 1250, 1252; V, 368, 694, 695, 1644, 1752; VI, 167, 224, 765, 1302, 1326, 1411; VII², 781, 802, 1016, 1125; VIII², 139, 399, 846, 1128; IX², 21, 203, 232, 394.
 Baudouin, C., I, 894.
 Baudouin, F., IX², 348.
 Bauer, B., VIII², 68.
 Baumann, G., V, 1998.
 Baumbach, J., VIII², 58.
 Bautain, L., VI, 1006.
 Bayer, R., I, 374.
 Bayet, J., V, 1124.
 Bayle, P., II, 103; V, 562, 563; VI, 440; IX², 1219.
 Bazin, H., IV, 995.
 Beach, S., V, 169.
 Beardsley, A., IV, 883; VIII², 93.
 Beaton, L., V, 358.
 Beaufre, L., V, 359.
 Beaumarchais, P.A. de, III, 1742; IV, 1146; V, 780.
 Beauvoir, S. de, I, 684; II, 6; III, 1338; IV, 1227, 1230; V, 198, 232, 341, 616, 666; VI, 1538; VII², 710, 783; VIII², 322, 573, 800, 1451.
 Becher, J.R., II, 288; V, 518; IX², 282.
 Beck, H., VIII², 1019.
 Beckett, S., I, 260, 389; II, 159, 398; III, 186, 200, 634, 723, 1071, 1786; IV, 500, 626, 1293, 1442; V, 341, 712, 856, 1336, 1551, 1582; VI, 468, 1247, 1361; VII², 1062, 1099; VIII², 273, 308, 309, 662, 1022, 1396; IX², 67, 256, 803, 1152, 1259.
 Beckford, W., III, 1153, 1390; VII², 79; VIII², 519; IX², 584.
 Bécquer, G.A., III, 1080; IX², 1202.
 Bédarida, C., V, 1107.
 Bedouin, J.-L., VIII², 43.
 Beer, J., VI, 215.
 Beer, M., VI, 248.
 Beer, T., III, 773.
 Beerbohm, M., III, 334.

Beethoven, L. van, I, 635, 729; III, 367, 730; IV, 613, 614, 734, 1073, 1145, 1347, 1404; V, 637; VI, 71, 290, 1135, 1562.
 Bernanos, J., III, 1658.
 Bernardete, J.A., VII², 1133.
 Bernárdez, F.L., VI, 910.
 Bernardo (san), VII², 599, 600.
 Bernardo de Lima, III, 1534.
 Bérroul, V, 163, 1902.
 Berryman, J., VII², 71.
 Bersuire, P., VIII², 53.
 Beskow, B. von, VII², 834.
 Beth, E.W., VIII², 6.
 Betjeman, J., II, 166.
 Bettelheim, B., VI, 378.
 Bèze, T. de, IV, 1187; VIII², 1344.
 Biardeau, M., VII², 466.
 Bichsel, P., IX², 647.
 Bielinskij, V.G., III, 179.
 Bierce, A., IV, 156; IX², 406.
 Billetdoux, F., III, 1523.
 Bingel, H., IV, 1005.
 Binswanger, L., VI, 462; VII², 903.
 Bioy Casares, A., VIII², 519; IX², 151.
 Birault, H., IV, 18.
 Bishop, E., VII², 71.
 Björnson, B., I, 154, 479.
 Blaga, L., VIII², 414.
 Blais, M.C., VIII², 80, 566.
 Blake, R., VII², 484.
 Blake, W., IV, 1342; VI, 1523, 1524; VIII², 844.
 Blanchard, A., III, 1113.
 Blanchard, R., V, 458.
 Blanchet, A., III, 1550.
 Blanchot, M., VI, 1185.
 Blanzat, J., VII², 170.
 Blavier-Pasquot, S., III, 529.
 Blixen, K., II, 882.
 Bloch E., IX², 494, 843, 925.
 Bloch, M., VI, 1503.
 Bloch-Michel, J., V, 1593; VI, 132, 133, 175, 498, 545, 644.
 Block, M. de, I, 83.
 Blok, A.A., I, 95, 550; II, 447; III, 150; IX², 107, 1533.
 Blok, M., VIII², 839, 1462.
 Blondel, M., V, 1373, 1374; VIII², 543; IX², 1154.
 Bloomfield, A., I, 23.
 Bloomfield, C., VI, 823; VIII², 1319, 1445.
 Bloy, L., I, 428; IV, 296; V, 1014; VI, 1624; IX², 1486.
 Bly, R., VII², 71.
 Boardman, J., V, 188.
 Bobbio, N., VII², 1008; VIII², 267.
 Bobrowski, J., III, 1234; VII², 742.
 Boccaccio, G., IX², 4, 333.
 Bodel, J., III, 1626.
 Bodin, J., V, 484, 917, 1240; VI, 374, 741; VII², 403; IX², 341, 342, 345.
 Bodmer, J.J., VI, 567.
 Bodoni, G.B., IV, 1021; IX², 191.
 Boehm, R., IV, 18.
 Boelich, W., VIII², 160.
 Bogdanov, A., V, 514.
 Bohr, N., V, 2.
 Boileau, J., VIII², 356.
 Boileau, N., VI, 187, 188.
 Bois, G. du, VII², 280.
 Boisseffre, P. de, I, 422; III, 887.
 Böll, H., I, 251; II, 515; III, 1323; IV, 513; V, 1633; VI, 1402; VII², 250, 251; VIII², 860, 1524; IX², 282, 646, 1071.
 Bollack, J., VIII², 87.
 Bolorowski, J., IV, 1001.
 Bolt, R., V, 641.
 Bonnefoy, Y., VI, 153.
 Bonneville, G., V, 1813.
 Bonnoeffe, D., VII², 687, 1146.
 Bonnot de Mably, G., III, 788; VI, 1443.
 Bonstetten, C.V. de, V, 451; VIII², 349.
 Booth, W.C., III, 394.
 Booy, J.T. de, VII², 11.
 Bopp, L., V, 1304.
 Bor, M., VI, 1226.
 Borchardt, R., I, 669; VI, 681.
 Borchert, W., V, 1079; VI, 521.
 Bordonove, G., III, 274.
 Borel, J.P., V, 156; VI, 117; VII², 65, 282; VIII², 566.
 Borges, J.L., I, 191, 246, 1070; II, 175; III, 480, 1280, 1800; IV, 329; V, 170, 185, 222; VI, 131; VIII², 380; IX², 361, 855.
 Bos, C. du, II, 116; VI, 952.
 Boscán, J., IV, 121.
 Bosquel, J., IX², 1447.
 Bosquet, A., IV, 67; VII², 1001.
 Bossuet, J.B., IV, 1189.
 Bouchard, J.-J., VI, 769; VII², 571; IX², 768.
 Bouchardy, F., VI, 14.
 Boucheron, C., VII², 673.
 Boureau, R., IV, 392.
 Bourget, P., I, 680; III, 1684, 1686; IV, 918.
 Boussoño, C., II, 507; IX², 184.
 Bouterwek, F., III, 280.

- Bouthoul, G., V, 307; VI, 68.
 Bradbrook, M.C., V, 345.
 Bradbury, R., IV, 1165; V, 67, 1107; VI, 1069.
 Brädli, R., VII², 1039.
 Bradstreet, A., IX², 323.
 Brand, C.P., V, 494; VIII², 1345.
 Brandon Albini, M., VII², 170, 711.
 Brandys, K., II, 334, 639; VI, 538.
 Branislav, L.L., VII², 899.
 Brasillach, R., III, 755; VII², 68, 208; VIII², 46, 435.
 Braswell, W., III, 196.
 Braubach, M., VIII², 570.
 Braudel, F., VIII², 635.
 Brecht, B., I, 50, 205, 241-bis, 244, 245, 355, 464, 655, 784, 836-bis, 871-bis; II, 68, 157, 209, 317, 629, 644, 781, 885; III, 24, 348, 409, 416, 724, 860, 970, 1003, 1778; IV, 32, 232, 273, 291, 292, 823, 863, 864, 904, 1151, 1167, 1287; V, 170, 185, 222, 1065, 1066, 1541, 1845; VI, 100, 260, 414, 468, 862, 1093, 1187, 1247, 1582; VII², 53, 184, 243, 247, 549, 642, 1114; VIII², 313, 315, 1029, 1053, 1062, 1064, 1391; IX², 283, 366.
 Bréhier, E., VII², 147, 1112.
 Brelet, G., I, 431.
 Bremond, H., VIII², 1094.
 Brenner, A., IV, 1304.
 Brentano, C. von, V, 1081, 1808; VI, 954, 1468.
 Brentano, F., V, 1732; VIII², 123, 124; IX², 104, 991.
 Breton, A., III, 1102; VII², 135, 655, 722; IX², 1373.
 Bretonne, R. de la, VI, 922.
 Brezina, O., VII², 1140.
 Bridges, R., I, 956.
 Brik, O., V, 624, 733.
 Brillat-Savarin, A., VI, 962.
 Brion, M., V, 1336.
 Brisset, J., VIII², 1285.
 Brjusov, V., VI, 308.
 Broch, H., I, 712-bis; II, 65, 262; III, 497, 1242; IV, 1003, 1004, 1279; V, 639, 689, 847, 1144, 1625; VI, 80, 1618; VIII², 881.
 Brod, M., II, 19; III, 41.
 Brodkey, H., III, 773.
 Brodskij, O., V, 288; VI, 292.
 Brogan, D.W., VII², 276.
 Brombert, V., VIII², 1331.
 Bromfield, L., VIII², 60.
 Brondal, V., VIII², 1483; IX², 1321.
 Bronnen, A., III, 348.
 Bronowski, J., III, 393.
 Brönte, C., II, 198.
 Brook-Shepherd, G., VII², 100.
 Brooke, A., V, 427.
 Brooks, C., VI, 1455.
 Brooks, G., V, 299.
 Brown, C.B., V, 270.
 Brown, N.O., V, 1713; VIII², 884.
 Brown, R., VIII², 773.
 Browne, T., VI, 1628.
 Browning, R., III, 464; IV, 167, 950, 1047; V, 1460.
 Bruck, E., III, 1426.
 Brucker, J., VII², 8.
 Bruckner, A., IX², 408.
 Brumfitt, J.H., VII², 11.
 Brunetière, F., IV, 277.
 Bruno, G., VII², 70.
 Brunschwig, H., V, 59.
 Brustein, R., VII², 200.
 Bryant, W.C., V, 34; VI, 294.
 Buber, M., VI, 62, 516, 844, 1267; VII², 61, 419, 903.
 Buchheit, V., VI, 799.
 Büchner, G., IV, 1391; V, 426, 1139, 1252, 1998; VI, 1619, 1621; VII², 1187.
 Bucht, K., VIII², 129.
 Buck, P., II, 73, 76.
 Buddeberg, E., III, 633.
 Budgen, F., V, 1336.
 Buero Vallejo, A., V, 1377; VII², 235.
 Bulatovic, M., II, 647; VI, 1180; VII², 285.
 Bulfereṭti, L., VIII², 1128.
 Bulgakov, V.M., V, 337; VIII², 108, 898, 935, 1343; IX², 313, 380, 922, 1366, 1494.
 Bullitt, W.C., VIII², 542, 560, 561.
 Bultmann, R., VII², 1146; IX², 1312.
 Bunin, I.A., IV, 1110.
 Bunyan, S., VIII², 640.
 Buonarroti, M., IX², 885.
 Burckhardt, J., II, 669, 772; III, 518, 1574; V, 961, 1502, 1874; VII², 43; IX², 165, 884.
 Burich, E., VII², 743.
 Burke, E., V, 1637.
 Burn, A.R., V, 188.
 Burniaux, C., IV, 269.
 Burnshaw, S., VII², 929.
 Burril Angell, J., VIII², 896.
 Burroughs, W., III, 1082; V, 533, 1739; VI, 97; VIII², 681; IX², 890, 891, 954, 1403.
 Burton, R., VI, 159; VII², 926.
 Bury, J.B., VIII², 1468.
 Busch, W., I, 213.
 Butler, S., VII², 489; VIII², 36.
 Butor, M., I, 1023; II, 126; III, 91, 357, 664, 886, 1306, 1308, 1337, 1685; VI, 116, 498, 881, 1537; VII², 282; VIII², 46; IX², 158, 565.
 Byron, G., I, 84; II, 700; IV, 348, 994; V, 608; VII², 1124.
 Čaadaev, P., II, 373.
 Caballero Calderón, E., VIII², 1219.
 Cabanis, J., V, 664; VIII², 46.
 Cabanyes, M. de, IV, 1213; IX², 1240.
 Cable, G.W., VII², 891.
 Cadou, R.G., I, 194.
 Cage, J., V, 620; VIII², 491.
 Caillouis, R., V, 588; VIII², 267.
 Calderón de la Barca, P., I, 630, 926; III, 97, 398, 539; V, 1221; VII², 153; IX², 178, 1398.
 Caldwell, E., II, 69.
 Callaghan, M., V, 169.
 Calvino, G., VII², 622; IX², 840, 1217.
 Calvino, I., IV, 101.
 Calvo, B., IX², 982.
 Camino, L.F., IX², 516.
 Camões, L., II, 538.
 Camproux, C., VIII², 501.
 Camus, A., I, 18, 208, 239, 265, 300, 351, 425, 624-bis, 808, 822, 858-bis, 879, 953; II, 524, 563, 596; III, 64, 248, 1070, 1359, 1389, 1517, 1862; IV, 122, 128, 220, 598, 841, 1226, 1231; V, 659, 1595, 1882; VI, 64, 66, 303, 468, 495, 809, 863, 882, 1105, 1248, 1473; VII², 85, 672, 882; VIII², 800, 801; IX², 46, 817.
 Camus, J.-P., V, 755.
 Camusac, L. de, IX², 1140.
 Candaux, J.-D., VI, 14.
 Caniff, M., VIII², 965.
 Cankar, I., VIII², 1140.
 Canogar, R., I, 299.
 Cantimori, D., VIII², 615; IX², 1400.
 Canudo, R., II, 905.
 Capek, K., VIII², 1512.
 Capote, T., I, 120, 153; VII², 479, 491, 875, 891.
 Capp, A., VIII², 151.
 Caraccio, A., VII², 840.
 Caragiale, J.L., III, 721, 775, 1156; VII², 598.
 Cardan, J., VII², 1030.
 Cardona, J. de, I, 949.
 Cardoso Pires, J., V, 1570.

Carducci, G., IV, 120, 1130, 1457; IX², 754.
 Carents, E., IX², 246.
 Carew, T., III, 1342.
 Carilli, J., IX², 1003.
 Carlo, W.E., IX², 141.
 Carlo V, IX², 656.
 Carlo Magno, V, 784.
 Carmichael, H., IV, 1430.
 Carnap, R., VI, 1.
 Caro, M.A., V, 1933.
 Carpentier, A., II, 256.
 Carr, E.H., V, 920, 1343; VIII², 1128; IX², 588.
 Carrillo, L., VI, 1228.
 Carroll, L., III, 782.
 Carson, R.A.G., V, 188.
 Carver, D., V, 492.
 Cary, J., II, 31.
 Cases, C., IV, 541.
 Cassirer, E., VI, 27, 28, 531; VIII², 403, 836.
 Castella, A.R., VIII², 164.
 Castellet, J.M., III, 360, 632, 763, 1245; IV, 832, 850, 1426, 1465; V, 175, 277, 575.
 Castiglione, B., IV, 121.
 Castillejo, C. de, V, 412.
 Castro, A., III, 1425.
 Castro, R. de, II, 497.
 Caterina II, IV, 618.
 Catner, W., II, 199; V, 760.
 Catherine de Genes (santa), IX², 621.
 Cattell, D.T., V, 148.
 Cau, J., III, 1184; VI, 2.
 Caxtron, W., VIII², 1221.
 Cazotte, J., VI, 765.
 Céard, H., VI, 222, 344; IX², 217.
 Cechov, A.P., I, 90, 118, 235, 236, 237, 240-bis, 256, 306, 343, 344, 603, 749, 787, 872, 977, 1036, 1089; II, 156, 428; III, 149, 1499; IV, 564, 691, 1058, 1351, 1443, 1486; V, 329, 352, 364, 365; VI, 106, 107, 762; VIII², 964, 1377.
 Čedomil, J., IV, 1092.
 Cela, C.J., II, 879; III, 543; IV, 1427.
 Celan, P., V, 674; VI, 1182.
 Celaya, G., IV, 895; V, 1522.
 Celestina, IV, 706, 1297; V, 292; VI, 1115; VIII², 101.
 Céline, L.F., II, 347; III, 1391, 1410; IV, 882; V, 1025, 1177, 1709; VI, 803, 950, 1530; VII², 208; VIII², 397.
 Celsius, O., VII², 834.
 Cendrars, B., II, 107, 239, 530; III, 23, 430, 1772; VII², 976.
 Cernuda, B., VIII², 848.
 Cernuda, L., III, 1751; V, 1138; VIII², 297.
 Cervantes, M. de, I, 490, 700; III, 398, 485, 1484, 1677, 1654; IV, 616, 770; V, 805, 1221, 1388; VI, 444, 666; VII², 153; IX², 609, 1420.
 Césaire, A., IV, 570; V, 332, 478.
 Chagall, M., I, 671.
 Chaigne, L., V, 891.
 Chamisso, A. von, VI, 1468.
 Chandler Moulton, L., VII², 1124.
Chanson d'Aspremont, IV, 1210.
 Chansons de gestes, VI, 357, 973; VII², 668.
Chanson de Roland, I, 904; III, 639, 835, 1175, 1519, 1525, 1545, 1623, 1624; IV, 8, 1210; V, 164, 210, 1387, 1521; IX², 98, 1368.
 Chapelain, A., I, 758, 760, 761.
 Chapelain, J., II, 222; V, 854; IX², 298.
 Chapman, G., VI, 1293; IX², 955.
 Char, R., III, 1505; VI, 36; VII², 133, 629.
 Chardonne, J., V, 53; VIII², 44.
 Charrière, J. de, IX², 1212.
 Charron, P., IX², 335.
 Charles-Roux, E., VIII², 566.
 Chartier, E., III, 1546.
 Chartres, T. de, V, 948.
 Chase, S., VII², 931.
 Chasles, R., VI, 989.
 Chassignet, J.-B., IX², 1220.
 Chateaubriand, F.R. de, I, 722; III, 569; IV, 559; VI, 102, 1056, 1540; VIII², 9.
 Chatelet, F., IX², 315.
 Chaucer, G., II, 214; III, 1489; V, 112, 758, 1470; VIII², 31.
 Chauvet, V., II, 589.
 Cheever, J., III, 137.
 Chénier, A., III, 712; IV, 562; V, 861.
 Chesneaux, J., V, 436, 1436.
 Chevreau, U., VII², 302.
 Childe, G., VII², 509.
 Chitu, M., VII², 598.
 Chlěbnikov, V., VI, 130, 308; VIII², 378.
 Chocano, J.S., V, 698.
 Chomsky, M., VI, 823; VIII², 797.
 Chorell, W., VIII², 697.
 Chpaltine, G., IV, 934.
 Chrétien de Troyes, III, 205, 1285, 1855; IV, 295, 1236; V, 468, 1161, 1621.
 Churchill, R.S., VIII², 985.
 Churchill, W., VI, 695.
 Churman, H., VII², 200.
 Cicerone, V, 327, 1030; VII², 729.
Cid, V, 1673; VI, 587.
 Cinema, VII², 91, 504, 549, 556, 726, 1092, 1096.
 Cioranescu, A., VI, 253, 349, 352; VII², 1079.
 Ciukovskaja, L., VIII², 722.
 Čiževskij, D., VIII², 1169.
 Clairvaux, B. van, IX², 1536.
 Clamanges, N. de, VIII², 287.
 Claudel, P., III, 730; IV, 965, 1066; V, 462, 939; VII², 19; VIII², 196; IX², 175, 311.
 Clausewitz, K. von, I, 812.
 Clemens, J.T.W., VII², 1007.
 Clément, J.B., VIII², 524.
 Clérico, R., IV, 1282.
 Cobb, R., VII², 221.
 Cocteau, J., IV, 846, 1407; V, 1117; VI, 329, 380, 1536; VII², 257.
 Coen, J., IX², 1116.
 Cohen, L., VII², 840.
 Cohen, M., VI, 1.
 Coleridge, M.E., IX², 579, 1047.
 Coleridge, S.T., I, 1017; IV, 474; V, 407; VI, 612; IX², 1047.
 Colette, G.S., III, 102; V, 41, 100; VIII², 81.
 Colliander, T., VIII², 697.
 Collingwood, R.G., V, 592; VIII², 972.
 Collins, W.W., VI, 160.
 Commynes, P. de, II, 235, 321.
 Compton-Burnett, F., VII², 211.
 Comte, A., IV, 834; VI, 1321; VIII², 1008.
 Conches, G. de, V, 948.
 Conchon, G., VI, 559.
 Conde, C., VIII², 326.
 Condillac de Bonnot, E., V, 127.
 Connolly, C., V, 56; VII², 141.
 Conrad, J., I, 975; V, 835; VII², 77, 705, 1134; VIII², 689; IX², 819, 1137.
 Constans, J. de, III, 1495.
 Constant, B., III, 516; V, 450, 451, 539; VIII², 349, 360; IX², 254, 1212, 1418.
 Constant, M., VIII², 82.
 Contreras, A. de, IX², 146, 154.

- Cook, J.W., VII², 706.
 Cooke, J.E., V, 814.
 Cooper, J.F., V, 1133; VI, 655; VIII², 1113.
 Corbière, T., III, 1676; VI, 1403.
 Corção, G., II, 758, 897.
 Corneille, P., II, 691; IV, 1242, 1274; V, 1441; VI, 818; VII², 949.
 Corneille, T., IX², 639.
 Cornet, P., I, 753.
 Corominas, J., III, 1385; V, 1154.
 Cosbuc, G., VII², 598; VIII², 1126.
 Costa, F., II, 653.
 Costa y Llobera, M., VII², 1124.
 Couffon, C., III, 1062.
 Courcelle, P., V, 944, 945.
 Cournot, A.A., VIII², 1204.
 Courtcuisse, J., VII², 340.
 Courçeline, G., V, 1530.
 Coutinho, A., VII², 220.
 Cowell, F.R., V, 188.
 Cowen, J., V, 1060.
 Cowley, M., V, 169; VII², 455.
 Cowper, W., VI, 1293.
 Craig, G., V, 770; VII², 918, 1048.
 Craik, T.W., VIII², 887.
 Cramer, H. von, IV, 876.
 Cramer, J.B. von, I, 859.
 Crane, H., VI, 1417.
 Crane, S., IV, 600, 601, 813, 1078; V, 794, 1398, 1427, 1431.
 Crashaw, R., V, 1464.
 Creeley, R., VII², 71; VIII², 878.
 Creighton, A., III, 1301.
 Crémieux, G., VIII², 524.
 Crespo, A., V, 873.
 Crevel, R., VI, 1036.
 Criado del Val, M., III, 434.
Critica, I, 627, 882.
 Croce, B., IV, 1065; V, 483, 1153, 1473; VI, 30, 383, 977; VII², 198, 401, 1070, 1093; IX², 94, 96, 129, 130, 131, 168, 202, 208, 314, 502, 503, 531, 535, 943, 1038, 1039, 1046, 1047, 1267, 1487, 1489, 1490, 1491, 1492, 1532.
Crónica de Juan II, I, 1035.
 Crosby, J.O., III, 1193.
 Crousaz, J.P. de, III, 1192; VII², 274.
 Crowe, J., II, 88.
 Crubellier, M., VI, 1107.
 Cubières, S. de, IX², 191.
 Cuhaire, J., VII², 369.
 Cudrefin, P., III, 1669.
 Cudrefin, P., III, 1669.
 Cuervo, R. J., IX², 384.
 Cukovskaja, L., VIII², 108.
 Culican, W., VIII², 185.
 Cullen Bryant, W., IV, 400.
 Cullmann, O., VIII², 1236.
Cultura slava, I, 662, 754.
 Cummings, E.E., III, 1166; IV, 637, 890, 1204; V, 1688.
 Cunqueiro, A., V, 619.
 Curtius, E.R., IV, 328; V, 392; VI, 681; VII², 529; VIII², 420.
 Cuvelier, M., V, 233.
 Cyrano de Bergerac, H., IX², 472, 473.
 Dabrowska, M., III, 1800; IV, 849; VI, 758.
 Dacier, A., IV, 1112.
 Dahlberg, E., VI, 599; VII², 834, 1095; VIII², 649; IX², 1301.
 Dahlstierna, G., VII², 834.
 Dahrenorf, R., VI, 1147.
 Dal', V., VIII², 728.
 D'Alembert, J.-B., VI, 13; VII², 127; IX², 974.
 D'Alembert, L., VIII², 7.
 Danby, J.F., VIII², 887.
 Daniel, A., VI, 963; VII², 838.
 Daniel, J.M., VIII², 673.
 Daniel-Rops, N., IV, 1143.
 Daniels, D., VI, 530.
 Daninos, P., III, 1638; IV, 575; VII², 426.
 Daniš, A., II, 780-bis; VI, 1336.
 D'Annunzio, G., I, 324, 575, 640; II, 266, 654; III, 4, 127; IV, 171, 1124, 1140, 1337, 1425; V, 667, 698, 1466, 1539, 1568, 1572; VII², 452; VIII², 506, 954; IX², 984, 1436.
 Dantisco, L.G., IX², 334.
 Dario, R., VIII², 18; IX², 82.
 Darso, M., III, 490, 943.
 Darwin, C., V, 964.
 Daubler, T., III, 550.
 Daumal, R., IX², 13, 1209.
 Daumier, H., III, 1652.
 Davenant, W., VII², 718, 719.
 Davenport, M., I, 180.
 David, C., VIII², 1183.
 Davidova, N., II, 93.
 Davidson, D., III, 768.
 Davis, W.R., VIII², 887.
 Daviso de Charvensod, M.C., V, 410.
 Dazai, O., IV, 659; VIII², 1269.
 Debussy, C.A., I, 895.
Decadentismo, IV, 4.
 De Foc, D., IV, 738; VII², 1033; IX², 65.
 De Forest, J.W., II, 534; VI, 579; VII², 706.
 Deguy, M., VIII², 171.
 De Kerraoul, B., V, 80.
 Delacroix, E., IV, 460, 571.
 Delaney, S., II, 695.
 Delattre, G., III, 128.
 De Lera, A.-M., VII², 835.
 Deleyre, A., VI, 1552.
 Delhomme, N., IV, 18.
 Della Valle, F., III, 1293.
 Deloffre, F., VI, 988.
 De Maistre, J., VIII², 233.
 De Mandach, A., III, 1545.
 Demby, W., VIII², 1161.
 Demiéville, P., III, 954.
 De Montanhagol, G., VII², 169.
 De Musset, A., V, 1014.
 Demykina, G., IV, 1118.
 Denney, R., III, 768.
 Densusianu, A., VII², 598.
 Déon, M., VII², 3.
 Derathé, R., VI, 14.
 Déry, T., IV, 694; V, 759; VII², 490.
 Deržavin, G.R., II, 728.
 Desaise, R., I, 225, 226, 1101.
 De Sanctis, F., IV, 817; VII², 161, 260, 278; VIII², 403.
 Descartes, R., II, 697; VI, 251; VII², 403; VIII², 429, 497.
 Desjardins, P., V, 1897.
 Des Périers, B., VIII², 327; IX², 1216.
 Deus(de), J., IV, 1117.
 Deutscher, I., III, 946; IX², 1475.
 Devambez, P., VIII², 57.
 De Vaux, R., VIII², 590.
 De Vigny, A., I, 944.
 Dewey, J., I, 639, 951; VI, 1; IX², 301, 1267.
 Dhainant, P., VIII², 43.
 Diakonoff, I.-M., VII², 440.
 Díaz Orozco, E., IV, 972.
 Dickens, C., II, 449; III, 576, 892, 1637; IV, 466, 1327; V, 1267, 1577; VI, 1609.
 Dickinson, E., I, 1030; III, 313, 328, 767, 822, 1096, 1177, 1310, 1746, 1867; V, 857, 1432, 1810, 1811; VII², 1077; VIII², 620.
 Diderot, D., IV, 188, 458, 571, 572, 774, 1238, 1434; V, 209, 1268, 1975; VI, 10, 11, 12, 555, 556, 1009; VII², 274, 415; VIII², 12; IX², 9, 11, 454, 974, 1284.
 Diehl, C., VIII², 1420.
 Dierych, Y., VI, 257.

- Diez, H.F. von, III, 701.
 Digby, K., III, 1099.
 Dillon, G., III, 1301.
 Dilthey, W., VI, 916; VII², 164, 847; VIII², 1423; IX², 226.
 Dimitriu, P., III, 998.
 Dimsdale, T.-J., VII², 706.
 Djagarov, G., IX², 1439.
 Dobri, D., VII², 899.
 Dobroliubov, N., IV, 1150.
 Dodds, E.R., VIII², 121.
 Doderer, H. von, V, 1350; VIII², 347, 1054.
 Dombrovskij, J., VI, 673, 674, 1094; VII², 1071; VIII², 514, 1351.
 Domenach, J.M., VIII², 383.
 Domin, H., VII², 1131.
 Domínguez Camargo, H., VIII², 933.
 Doná, L., V, 490.
 Donne, J., II, 407; III, 1104; V, 528; VI, 212, 661, 662; VIII², 1042; IX², 61, 563.
 Doolittle, H., VI, 143.
 Dormann, H., II, 451.
 D'Ormesson, W., VI, 265.
 Dorn, E., VIII², 878.
 Dornberg, J., IV, 1006.
 Dorner, A., V, 1879.
 Dort, B., IX², 1397.
 Dos Passos, VI, 1381; IX², 1412.
 Dos Santos Magno, L.-M., VII², 405.
 Dostoevskij, F.M., I, 108, 547; II, 338, 400; III, 25, 190, 203, 578, 741, 744, 801, 1300, 1529, 1608; IV, 117, 390, 565, 619, 901; V, 176, 278, 586, 878, 1843; VI, 878; VII², 1081; VIII², 269, 1057; IX², 607, 663, 832.
 Douassot, J., VI, 950.
 Doubrovskij, S., VII², 949.
 Douglas, N., VII², 715; VIII², 92.
 Dowson, E., VIII², 96.
 Doyle, A.C., I, 483; VIII², 408.
 Dreiser, T., II, 572; IV, 600, 601; VI, 166; VIII², 50.
 Drieu la Rochelle, P., III, 7, 50, 373, 374; V, 57; VII², 68, 150, 208, 1149.
 Droz, E., III, 1495.
 Drummond, W., IX², 1058.
 Družinin, N.M., V, 18.
 Dryden, J., III, 483; VII², 292.
 Du Bartas, G., IV, 155.
 Du Bos, C., VI, 1185; VII², 274.
 Du Bos, J.B., IV, 966, 967; VIII², 536; IX², 241, 809.
 Du Camp, M., IV, 143, 144, 184, 185.
 Dufour, C.L., V, 1047.
 Du Gard, R.M., I, 391.
 Dumas, A., III, 262, 1652; VII², 966; VIII², 674.
 Dumitrim, A., IX², 578.
 Dunbabin, J.T., V, 670.
 Duns Scotto, G., VI, 139.
 Duny, M.J., V, 459.
 Dunyon, S., VIII², 837.
 Dupront, A., VI, 1107; VIII², 299, 301.
 Du Puyherbault, G., VII², 350.
 Durant, A., VII², 137.
 Durant, W., V, 1251; VII², 1374.
 Duranty, P., VIII², 359.
 Duras, M., III, 468; VIII², 46.
 Durkheim, E., IV, 1422.
 Durling, R.M., VIII², 1093.
 Durosecle, J.-B., V, 828.
 Durrell, L., I, 259, 501, 673, 860, 861; III, 34, 1633; VIII², 1302; IX², 407.
 Dürrenmatt, F., I, 356, 871-bis; III, 785, 1066, 1472; IV, 1008, 1167; VIII², 904; IX², 1070.
 Duverger, M., V, 1151.
 Düwel, K., IX², 1308.
 Duyckinck, G.L., VIII², 896.
 Dygat, S., I, 262.
 Ebner-Eschenbach (von), M., IV, 1532; V, 1353.
 Eça de Queiroz, II, 659.
 Eddington, A.S., V, 1844.
 Edelstein, L., IX², 658.
 Edwards, J., VII², 1009.
 Egret, J., V, 1686.
 Ehrard, J., VII², 165.
 Ehrenberg, V., I, 447.
 Ehrenburg, I.G., I, 734; II, 353, 822; III, 36, 1219, 1522; IV, 1512; V, 497, 499.
 Ehrensvar, C.A., VII², 834.
 Eich, G., V, 518.
 Eiximenis, F., I, 442.
 Eizenštejn, S., VI, 912; IX², 476.
 Ejchenbaum, B., VII², 901, 997; IX², 1325.
 Eklund, M., VI, 531.
 Eliot, G., VIII², 1112; IX², 820.
 Eliot, T.S., I, 81, 176, 424, 465, 504; II, 517, 698, 774, 779, 790; III, 115, 142, 264, 1205, 1790, 1830, 1831; IV, 301; V, 345, 594, 973, 1248; VI, 84, 136, 268, 305, 314, 316, 322, 373, 493, 517, 553, 554, 683, 817, 866, 1136, 1191, 1195, 1224, 1231, 1334, 1375, 1414, 1417; VII², 139, 817; VIII², 88, 94, 1046, 1111, 1131, 1348; IX², 62, 69, 247, 576, 1066, 1487.
 Elliot, J.H., VI, 333.
 Ellison, R., V, 411, 903.
 Ellmann, R., VIII², 1260.
 Elskamp, M., VIII², 977.
 Elsner, G., V, 1929.
 Elton, C.R., IX², 995.
 Elvard, P., IV, 1022, 1527; VII², 32, 892; IX², 160.
 Emerson, R.W., III, 1777; IV, 663; V, 1432; VI, 1, 294; VIII², 421.
 Emery, L., V, 1595.
 Eminescu, M., V, 626; VI, 427; VII², 598; VIII², 1109.
 Emmanuel, P., VI, 197.
 Empson, W., I, 466; VI, 1385.
 Enckell, R., VIII², 697.
 Enfances, R., IV, 399.
 Engelke, G., II, 645.
 Engels, F., V, 773; VII², 177.
 Engler, W., VII², 349.
 Enrico il Glicizaere, IX², 1308.
 Enríquez Gómez, A., II, 352.
 Enzensberger, H.M., V, 518; VII², 741; VIII², 202, 314, 423, 430, 903.
 Erasmo da Rotterdam, D., IV, 1020; VI, 676; VII², 1003; VIII², 86, 1479; IX², 237.
 Ercilla Yzúñiga, A., IX², 1441.
 Erenburg, I., VI, 1036.
 Erhard, J., VI, 155.
 Erikson, E., VII², 1093.
 Erill (D'), A., IV, 1210.
 Erlich, V., VI², 967.
 Ernst, H.P., IX², 564.
 Eschenbach, W. von, VI, 784.
 Eschweiler, K., VI, 530.
 Escobar, A., IV, 972.
 Esenin, S.A., II, 127; V, 844, 1484; VIII², 378.
 Esfandiary, F.M., VIII², 1159.
 Eshleman, C., III, 330.
Espressionismo, VI, 105; VIII², 940, 1182.
 Espriu, S., II, 1480; VIII², 1177.
 Espronceda, J. de, III, 1857; IV, 884.
 Essen, C. van, I, 804.
 Esser, M., VII², 696.
 Estang, L., III, 1704.
 Estaunié, E., III, 508, 1412.
 Estébanez Calderón, S., VIII², 459.
 Etcheverry, A., V, 63.

- Evdokimov N., IV, 1512.
 Evtušenko, E., III, 761, 1521, 1628; VI, 228, 1176; VIII², 1321.
 Eyck, E., VII², 6.
 Eyebers, E., V, 1957.
 Fabre, J., VI, 14.
 Fabre-Luce, A., VIII², 2.
 Fabri De Pieresc, N., II, 730.
 Faiburg, Z.L., V, 317.
 Faidit, G., VIII², 1232.
 Falk, J.D., IV, 494.
 Falla, M. de, III, 1077.
 Fanning Taylor, B., I, 1073.
 Fanon, F., III, 70, 1488.
 Fargue, L.P., II, 755.
 Farijeaud, A., VIII², 43.
 Farrell, M., VI, 404.
 Fauchet, C., VI, 481.
 Faulkner, W., I, 182, 183, 455, 614-bis, 679; II, 70, 72, 162, 470, 545, 546, 550; III, 119, 140, 212, 329, 332, 381, 466, 635, 757, 771, 803, 1128, 1134, 1165, 1692, 1858; IV, 910, 1039; V, 274, 774, 815, 1157; VI, 888; VII², 455, 702; VIII², 686, 908, 911; IX², 550, 704, 1138.
 Fauriel, C., II, 271.
 Faust, IV, 945.
 Faurler, I, 38.
 Faye, J.P., V, 1565; IX², 1150.
 Fayolle, Maréchal, VII², 753.
 Febvre, L., VIII², 298.
 Federspiel, J., VII², 884.
 Fedin, K., VIII², 556.
 Feijoo, B.J., V, 1619.
 Felipe, L., V, 1884.
 Fenélon, F., I, 329; II, 183; VI, 355.
 Fenollosa, E., III, 210; VI, 162.
 Fergusson, F., III, 1084.
 Fernández de Moratín, L., III, 1313.
 Fernández de Navarrete, M., III, 82.
 Fernández Torneol, N., II, 851.
 Ferreira, A., IX², 1375.
 Feuerbach, A., I, 637; III, 1601; V, 84, 341, 773; VII², 48; VIII², 68; IX², 1051, 1079.
 Fichte, J.G., VI, 937; VIII², 23; IX², 24, 477.
 Fiedler, L.A., V, 795; VIII², 382; IX², 491, 626.
 Fielder, K., V, 546, 707.
 Fielding, H., II, 323; IX², 306.
 Figuera Aymerich, A., VI, 928.
 Filimon, N., VII², 598.
Filologia germanica, VII², 1022; VIII², 1171; IX², 259, 387, 1135, 1136.
Filologia romanza, I, 8, 12, 463, 802, 803, 942, 943; VII², 209, 241, 242, 385, 398, 409, 436, 445, 1164; VIII², 225, 227, 586, 930, 1032; IX², 98, 141, 585, 600, 603, 736, 1084, 1407, 1495, 1538.
Filologia semitica, VII², 439, 440, 772, 1011, 1155.
 Filone d'Alessandria, VIII², 969.
Filosofia VI, 1044; VIII², 74, 75, 150, 1496; IX², 55, 89, 142, 251, 324, 789, 959, 973, 1053; *cibernetica*, VIII², 288; morale, IX², 41, 1296.
 Fink, E., VIII², 107.
 Finstein, M., VIII², 878.
 Firbank, R., III, 1656; VI, 643.
 Fischer, F., IX², 1279.
 Fiske, J., VI, 1.
 Fitzgerald, E., IX², 62.
 Fitzgerald, F.S., I, 36; II, 661, 788; III, 773, 1164, 1191; IV, 635, 1165; V, 65, 760, 810, 1434, 1990; VIII², 262, 579, 1103.
 Flaceliere, R., VIII², 57.
 Flaubert, G., I, 14, 757, 888, 897, 1039; III, 387, 388, 389, 603, 1411, 1638; IV, 183, 185, 194, 293, 306, 353, 872, 949, 1456; V, 64, 66, 370, 409, 1014, 1113, 1188, 1396; VI, 131, 178, 281, 283, 663, 908, 1525, 1531, 1535; VII², 122, 203, 416, 1153; VIII², 924; IX², 99, 241, 247, 261.
 Fleming, P., IX², 190.
 Fletcher, J.G., V, 167.
 Florit, E., IV, 954.
 Foerster, F.-W., VII², 858.
 Fofanov, K.-M., VII², 606.
 Folengo, T., III, 1677.
 Folz, H., III, 1325.
 Fontain Verwey, H. de la, IX², 451.
 Fontaine, F., IX², 1208.
 Fontaine, T., IV, 620, 899.
 Fontenelle, B. de, III, 1791; IV, 1111.
 Ford, F.M., IV, 1329.
 Ford, J., II, 702; III, 1513; V, 1542; VII², 926.
Formalismo, VII², 358.
 Fornival, R. de, II, 856; III, 1452.
 Forster, E.M., III, 624, 831; IV, 57, 151, 650, 1516; V, 1026; VI, 891; VIII², 147.
 Forster, J., V, 1710.
 Foscolo, U., II, 700; V, 1181.
 Foster, H., VIII², 945.
 Foster, M., IV, 1165.
 Foucauld, C. de, I, 190.
 Foucault, M., VIII², 564, 764, 922, 949; IX², 349, 1003, 1418.
 Fougeyrollas, P., I, 950.
 Fourastié, J., VIII², 99.
 Fourier, C., IX², 806.
 Fournier, H.-A., V, 1037; VI, 270, 1134.
 Fraenkel, H., VIII², 1251.
 France, A., III, 81, 1683; VI, 353; VIII², 361.
 Frankl, P., III, 1795.
 Frappier, J., VI, 973; VII², 668.
 Frazer, J.-G., VII², 508.
 Frederic, H., VI, 34.
 Freer, A., IV, 1242; VII², 11.
 Frege, G., VII², 1156.
 Freiberg, S., VIII², 1140.
 French, W., V, 739.
 Freneau, P., VIII², 340.
 Frenzel, E., IV, 481.
 Freud, S., I, 178; III, 1167; V, 722, 826, 827, 1321, 1512; VII², 1093; VIII², 542, 622, 636, 1033, 1184, 1194, 1356; IX², 1372, 1373, 1481.
 Freyre, G., VI, 389.
 Friedan, B., VI, 1048.
 Friedenthal, R., V, 503.
 Friedmann, G., VI, 1100.
 Friedrich, H., III, 208; VI, 681.
 Fries, C.C., VIII², 1319.
 Frisch, M., I, 100; III, 1043, 1068, 1475, 1497, 1800; IV, 839; VII², 124, 184; VIII², 153.
 Fritz, W., VI, 385.
 Fromentin, E., IX², 1529.
 Fromm, E., III, 1272; IV, 1011, 1423; VII², 789.
 Frost, R., III, 198; IV, 129, 233, 570, 1402; VI, 1218, 1361; VII², 482.
 Frye, N., VI, 157, 159; VIII², 307.
 Fucilla, J.C., IV, 885.
 Fuentes, C., IX², 148.
 Fuller, M., IV, 224.
 Furphy, J., VIII², 48.
 Fuzelier, L., VII², 1105.
 Gabel, J., V, 690.
 Gabriel, L., IX², 494.
 Gabriel y Galán, J.M., I, 901.
 Gadamer, H.-G., VI, 217.
 Gadda, C.E., III, 415.
 Gaddis, W., IX², 594.

Gaffarel, J., II, 307; IX², 472.
 Gagnebin, B., VI, 14.
 Gaiser, G., IV, 1370.
 Galber, J., VIII², 859.
 Galenti, G.M., III, 1538.
 Galilei, G., IV, 32; IX², 840.
 Gallegos, R., III, 162; V, 85; IX², 124.
 Galsworthy, J., IV, 1235; IX², 31.
 Gálvez, M., II, 275.
 Gamaches, E.S. de, III, 1394.
 Gandhi, M.-K., VII², 725.
 Ganivet, A., IX², 1441.
 Garaudy, R., VIII², 990.
 García de Guilhade, J., II, 776.
 García de Santa María, A., VII², 1109.
 García Hortelano, J., III, 764, 1535.
 García Lorca, F., I, 62, 63, 512, 751; II, 173, 285, 872; III, 132, 204, 343, 350, 1057; IV, 563, 1034; VI, 430; VII², 58, 611, 692; VIII², 858, 1415; IX², 1251.
 García Márquez, G., IX², 152, 679, 680, 681, 1466.
 García Morejón, J., V, 1221.
 García Morente, M., IX², 19.
 Garcilaso de la Vega, II, 431; VI, 874; IX², 227, 245.
 Garcilaso el Inca, III, 160; V, 85.
 Gard, R.M. du, III, 812, 813; VIII², 46.
 Gardair, J.M., VIII², 174.
 Gardner, B., V, 934.
 Garland, H., IX², 1111.
 Garrigue, J., VIF, 71.
 Garscin, V., VI, 614.
 Garson, B., VIII², 639.
 Gatti, A., IV, 498; IX², 32.
 Gaucheron, J., IX², 902.
 Gaudapada, IX², 1007.
 Gaunt, W., IV, 1328.
 Gautier, T., I, 14, 88; VIII², 1199.
 Gay, P., VI, 568.
 Gaya Nuño, J.A., III, 215.
 Geissler, C., IV, 876.
 Gelber, J., IV, 1035.
 Genet, J., I, 272, 486; III, 47; VI, 101, 1247; VII², 20, 52, 246, 660; VIII², 457, 632, 895, 1450.
 Genette, G., IX², 1239.
 Genlis, M. de, II, 613; III, 1255.
 George, S., I, 640; II, 643, 658; III, 10388, 1120, 1344; IV, 1124, 1276; V, 1312, 1346.
 Gershman, H.-S., VII², 913.
 Gerson, J., III, 293.
 Getzeny, H., VI, 530.
 Geysler, J., VI, 530.
 Ghelderode, M. de, III, 919, 1174; VII², 782.
 Gibbon, E., III, 407, 1539; V, 924; IX², 1080.
 Gide, A., I, 583; II, 194, 227; IV, 558; V, 664, 1598; 1893; VI, 113, 304, 445, 451, 555, 1534; VII², 27; VIII², 59, 350, 351, 1174; IX², 80, 792.
 Gigli, G., I, 985.
 Gilas, M., VII², 231.
 Gilbert, S., V, 1336.
 Gilbert-Lecomte, R., IX², 13, 1209.
 Gillet, J.E., III, 1224.
 Gillet, L., VII², 840.
 Gilmore, M.P., V, 1408.
 Gilson, E., I, 358; VII², 840; IX², 959.
 Giner de los Rios, F., VI, 870.
 Ginguené, P.L., III, 1696.
 Ginsberg, A., III, 889, 1503; V, 1097; VI, 1163; VII², 71, 478, 829.
 Giono, J., II, 237; III, 103; IV, 1027; VII², 66; VIII², 80.
 Giordan, H., VII², 369.
 Giovanni di Sassonia, VI, 1028.
 Girard, R., III, 79.
 Girart de Vianes, III, 637.
 Giraudoux, J., III, 663; VII², 156, 828; VIII², 196; IX², 84.
 Glasgow, E., IV, 600, 601.
 Gmelin, H., VI, 681.
 Gobineau, J.-A. de, V, 1602.
 Godehot, J., VI, 450.
 Goes, A., I, 4.
 Goethe, J.W., I, 40, 622, 939; II, 723; III, 701, 1589, 1797; IV, 90, 914, 975, 1053, 1391; V, 104, 335, 503, 1099, 1152, 1186, 1322, 1517, 1996; VI, 470, 930, 1496; VII², 256, 418, 675; VIII², 328, 365; IX², 262, 263, 264, 974, 1043, 1395, 1409, 1410.
 Goetz, W., VIII², 1337.
 Gogol', N.V., I, 340, 1118; II, 895; IV, 116, 117, 733; VI, 665, 860; IX², 607.
 Goguel, F., V, 828.
 Golding, W., V, 54, 797; VII², 483, 955, 1033; VIII², 1205; IX², 998.
 Goldmann, L., VI, 94, 1039; VII², 214, 832.
 Goldoni, C., IV, 458; VI, 225.
 Goll, Y., III, 1093; VI, 300.
 Gomblich, E.-N., VII², 458.
 Gombrowicz, W., III, 419; VIII², 157, 631, 632, 660, 1176.
 Gómez de la Serna, R., IV, 879, 888.
 Gončarov, I.-A., VII², 192.
 Goncourt, E. e J., I, 14, 478; V, 322; VI, 250; VII², 507; VIII², 566; IX², 241, 242.
 Gondola, G., III, 490.
 Gonesse, N. de, VI, 466.
 Góngora y Argote, L., II, 120, 121, 207, 584, 823; III, 522; IV, 1210; V, 201, 1072.
 Gonzales Garcez, M., V, 619.
 Gonzales Ollé, F., V, 1221.
 González Prada, M., III, 1109.
 Goodman, P., I, 181; V, 812; VI, 1258.
 Gorey, E., II, 167.
 Gor'kij, M., II, 309; IV, 288, 1129, 1351; V, 233, 329, 651, 711, 807, 1293; VI, 1047; VIII², 1166; IX², 328, 1358, 1360.
 Goshen-Gottsein, M., VII², 1064.
 Goth, M., III, 80.
 Goudet, J., VII², 840.
 Gough, M., V, 188.
 Gouhier, H., IV, 18; VII², 12.
 Guillaoux, L., III, 1800; IX², 592.
 Gould, C., VIII², 965.
 Gourmont, R. de, IV, 277.
 Goytisolo, J., I, 335; II, 543, 881; III, 1315; VIII², 163.
 Goytisolo, L., II, 883; VI, 1116.
 Goytisolo, M., III, 1800.
 Gozzano, G., VIII², 672.
 Grabbe, C.D., II, 53.
 Gracián, J., VI, 742.
 Gracián y Morales, B., III, 485.
 Gracq, J., IX², 1208.
 Gradnik, A., II, 160; VIII², 1438.
 Gramsci, A., IX², 1386.
 Granger, G.G., IX², 1003.
 Granier, J., VIII², 1081.
 Grant, M., V, 188.
 Grass, G., I, 668; III, 108, 1800; IV, 31, 101, 1002; V, 279, 1283; VII², 698, 1114, 1179.
 Graves, R., VI, 1293; IX², 62, 1354.
 Gray, R., VIII², 925.
 Greeley, H., VIII², 896.
 Green, J., II, 759; III, 369, 1547; IV, 984, 1455; V, 1895; VI, 258; VII², 1152; VIII², 575.

- Greene, G., I, 999; II, 35, 189, 887; III, 804, 1163, 1681; VIF², 492; VIII², 1367.
 Greene, R., IV, 1389.
 Gregorovius, F., VII², 424; VIII², 987.
 Grenheuser, B., IX², 28.
 Grévin, J., IX², 1220.
 Grevisse, M., III, 351.
 Grew, R., V, 61.
 Griboedov, A.S., IV, 1367.
 Grierson, H., V, 182.
 Griffin, J.-H., VII², 448.
 Grigor'ev, A., IV, 1487.
 Grillparzer, F., IV, 1391; V, 1925, 1995.
 Grimm, J. e W., IV, 9; V, 1345; VII², 293, 1189.
 Grimmelhausen, J.J.C., VI, 29.
 Grimsley, R., VI, 13.
 Grogger, P., III, 31.
 Grondi, A., V, 839.
 Gross, J., IV, 466.
 Grossman, L.P., III, 25.
 Grosz, G., VIII², 316.
 Grotowskij, J., VIII², 228, 528.
 Grudev, I., III, 1407.
 Grünanger, C., III, 1397; V, 899.
 Gruzdev, J., VIII², 556.
 Gryphius, A., VIF², 921.
 Guarini, B., V, 524.
 Guasco, C., III, 1671.
 Guénon, R., VII²; VIII², 1430.
 Guesde, J., V, 763.
 Guevara, E., IX², 20, 852.
 Guggenheim, P., V, 169.
 Guggenheimer, W., V, 402.
 Guglielmo d'Aquitanía, VIII², 1060.
 Guiberteau, P., VIF², 840.
 Guilead, R., VII², 919.
 Guillén, J., I, 750; II, 509; III, 1376; IV, 958, 1034; V, 394; VI, 1159; VII², 402; VIII², 165.
 Guillén, P., VI, 406.
 Guillén, R., III, 1251.
 Guillaume de Tyr, V, 918.
 Guillaume d'Orange, VIF², 668.
 Guilleragues, G.T. de, IV, 1128; IX², 985.
 Guimaraes Rosa, VIII², 370.
 Guinguené, P.-L., VI, 1033.
 Güiraldes, R., V, 85; VIII², 1409.
 Guiraud, P., IX², 1323.
 Guitton, J., VII², 843, 1135.
 Gundolf, F., V, 1346.
 Gunn, T., II, 42; III, 1022; V, 67.
 Güntert, G., VII², 727.
 Günther, C., I, 288; II, 891.
 Gurvitch, G., III, 676.
 Guthrie, W.K., V, 188.
 Gutiérrez Nájera, M., IX², 1.
 Guy, B., VII², 11.
 Gyllensten, L., IV, 1304.
 Haavikko, P., VIII², 697.
 Habersaat, P., IX², 564.
 Hacks, P., VIII², 1526.
 Haecker, T., VI, 530.
 Hadlin, O., VI, 1413.
 Haedens, K., III, 6.
 Hafkesbrink, H., VI, 531.
 Hagelstange, R., II, 601; III, 1398; IV, 1199.
 Haidar Bahš, S., VIF², 514.
 Haig, R.L., V, 347.
 Hakluyt, R., VII², 1166; VIII, 606.
 Haldeman, C., V, 535.
 Halévy, D., III, 948.
 Hall, D., III, 1354.
 Hall, R.A. jr., V, 136.
 Hall, W., IX², 105.
 Haller, A. von, II, 103; VI, 1490.
 Halliday, M.A.K., VI, 823.
 Hallier, J.E., V, 232.
 Halm, G., VI, 1214.
 Hamann, J.G., IX², 1395.
 Hamelin, O., IX², 395.
 Hamilton, A., IX², 566.
 Hammett, D., VIII², 411.
 Hample, R., VI, 236.
 Hanley, G., I, 26.
 Hansel, J., III, 526.
 Hanson L. e E., IV, 1206; V, 1272.
 Hardy, T., V, 369, 1729; VIII², 176, 179; IX², 68.
 Harkheimer, M., IX², 339.
 Harris, P.M., V, 25.
 Harris, W.T., VI, 1.
 Harte, F.B., III, 1112.
 Hartlaub, F., III, 1231, 1471; IV, 1079; IX², 282.
 Hartley, L.P., III, 54; V, 56.
 Hartmack, J., VIII², 950.
 Hartman, G.H., VI, 1191.
 Hartmann, A., III, 1765.
 Hartmann, N., V, 217; VII², 1057.
 Hartmann, W., VI, 530.
 Hartmann, von Ave, G., VIII², 1288.
 Hartung, H., VII², 136.
 Hašek, J., III, 739; IV, 760.
 Hatzfeld, H., VI, 247; VII², 651.
 Hauff, W., VII², 691.
 Hauptmann, G., III, 17, 640, 882, 1327, 1328; V, 1186.
 Häusserl, R., VII², 749.
 Havelock, E.A., V, 297.
 Havemann, R., VII², 248, 294, 410; VIII², 1529.
 Hawkes, J., VI, 1229.
 Hawthorne, N., I, 164, 664, 665; III, 706; V, 172, 344, 741, 1028, 1793; VI, 294; VIII², 642; IX², 293, 952, 1369, 1519.
 Haydn, F.J., I, 634.
 Haydn, H., IX², 1320.
 Hayek, F.A., VIII², 384.
 Haym, R., VI, 549.
 Hazard, P., IX², 1209.
 Hebbel, F., III, 1293; IV, 397, 1391; V, 842, 1992; IX², 1072.
 Heber, J., VI, 531.
 Hecht, A., VII², 71.
 Hetch, B., IV, 1165; V, 811.
 Hegel, F.W.G., I, 619, 909; IV, 998, 999; V, 189, 377, 483, 587; VI, 49, 90, 733, 739, 1282, 1302, 1494; VII², 8, 152, 375, 437, 680, 700, 773, 774, 775; VIII², 195, 253, 254, 296, 775, 990, 1320; IX², 35, 166, 197, 310, 477, 530, 532, 534, 1034, 1050, 1079, 1145, 1297.
 Heidegger, M., II, 635; V, 680, 1393, 1394, 1473; VI, 61, 249, 306, 332, 368, 1125, 1126, 1127, 1232; VII², 324, 846, 847, 848, 849, 919, 932; VIII², 794, 1078, 1079, 1080, 1102; IX², 477, 526, 896, 1126.
 Heimert, A., VIII², 643.
 Heine, H., I, 242; IV, 310, 844, 1089, 1130, 1416, 1523; V, 1081, 1993; VI, 401, 885, 1088, 1620; VII², 744; VIII², 68.
 Heinemann, F., VI, 531.
 Heiney, D., VI, 135, 1150.
 Heinse, W., IX², 877.
 Heinsius, N., IX², 298.
 Heisenberg, W., VI, 196.
 Heitler, W., IX², 1169.
 Heitsch, E., VIII², 756.
 Helisenne, C. de, VIII², 1463.
 Heller, E., VII², 326.
 Heller, J., V, 812.
 Hello, E., I, 354.
 Helvétius, C.A., III, 1062.
 Hemingway, E., II, 114, 136, 164, 196, 339, 503, 570, 679, 825, 886, 889; III, 222, 435, 499, 683, 1024, 1191, 1317, 1392, 18852; IV, 141; V, 71, 169, 1883, 260, 516, 810, 815, 1496, 1564; VI, 392, 1162; VII², 411; VIII², 235, 362, 579, 1226.
 Hemsterhuis, F., V, 556.

- Henderson, H., VIII², 75.
 Henderson, N., VI, 1297.
 Henriot, E., III, 1551.
 Henríquez Ureña, P., III, 546.
 Henry, A., III, 152, 1626; IX², 1148.
 Heppenstall, R., III, 56.
 Herbart, G.F., IX², 302.
 Herbart, P., V, 664.
 Herbert, G., VIII², 1121.
 Herder, J.G., I, 667; VII², 255; IX², 106, 1395.
 Hermans, F., VII², 1124.
 Hermant, A., III, 687.
 Hernández, J., I, 443.
 Hernández, M., II, 710; III, 1059, 1116; IV, 1034, 1450; IX², 5, 15, 48, 54, 135, 243, 245, 295, 671, 874, 1176.
 Hertling, G., III, 1703.
 Herzen, A., II, 583; III, 1728, 1801.
 Herzfeld, H., VI, 531.
 Herzl, T., II, 612.
 Hesse, H., I, 261, 1056; III, 411, 503, 1121, 1155, 1232, 1329, 1363; V, 1180; VII², 249; VIII², 1208; IX², 1073.
 Hetherington, H.W., III, 196.
 Heuss, T., VII², 820.
 Heydebran, R. von, VII², 279.
 Heytesbury, G., VII², 657.
 Heym, G., IV, 1424; VI, 1085, 1091; IX², 693.
 Hibbet, H., III, 1732.
 Hidalgo, J.L., III, 1516; VI, 1268.
 Hikmet, N., I, 623; II, 255, 341; III, 429, 636, 652; VI, 865.
 Hildebrand, D. von, VI, 530.
 Hildick, W., IV, 1085.
 Hill, C., VIII², 576.
 Hillebrand, B., VII², 693.
 Hillis Miller, J., VIII², 178.
 Hinck, W., VII², 920.
 Hippi, IX², 199.
 Hirsch, R., VIII², 1196.
 Hitti, P., VIII², 120.
 Hjeelmslev, L., IX², 112, 964, 1321.
 Hobbes, T., VI, 366, 1065; VII², 442, 718, 719, 807, 1008.
 Hochhut, R., IV, 887; V, 233, 320, 435, 438, 638, 678, 1130, 1631, 1750, 1911; VI, 1123; VIII², 1527; IX², 1069.
 Hocke, G.R., V, 506.
 Hoffmann, E.T.A., I, 765; III, 1745; IV, 30, 1007, 1477; V, 323, 775, 1043, 1044, 1147; VI, 1468.
 Hoffmann, S., V, 828; VIII², 267.
 Hofmannsthal, H. von, IV, 403, 875; V, 1143, 1988; VI, 722, 914, 1086.
 Hofstadter, R., V, 539.
 Hogarth, B., VIII², 965.
 Hogen Monogatari, VIII², 1380, 1381.
 Hoggan, D.H., V, 1862.
 Hohenberg, J., VII², 444.
 Holberg, L., III, 223.
 Hölderlin, F., I, 1127; III, 1341; IV, 1479; V, 32, 139, 1997; VI, 1468; VII², 254; VIII², 319; IX², 1011, 1311.
 Holiday, B., II, 219.
 Höllerer, W., I, 1092.
 Holmes, A., VII², 71.
 Holmes, O.W., VI, 294.
 Holroyd, M., IX², 73.
 Holthusen, H.E., III, 549; VII², 695, 699.
 Holz, A., IV, 1415; V, 1121.
 Hook, S., VIII², 1136.
 Hooker, T., VI, 1630.
 Hopkins, G.M., I, 956; II, 921; VIII², 1531; IX², 305.
 Horia, V., I, 835; II, 216, 345, 544; III, 9.
 Horkheimer, M., VIII, 83, 380; VIII², 671, 1063.
 Hotchner, A.-E., VII², 434.
 Hothieu, VIII², 431.
 Hougron, J., II, 176.
 Housman, A.A., III, 1670, 1733.
 Howard, H., VI, 732, 1016.
 Howe, I., IV, 162.
 Howells, W.D., V, 1013; VI, 274; VIII², 62, 184, 581.
 Hubert, G., VII², 311.
 Hübner, G., V, 1069.
 Hubschmid, J., III, 1383.
 Huch, R., IX², 435.
 Huelsen, H. von, III, 1118.
 Huet, P.-D., VI, 247.
 Hügelmann, H., VI, 530.
 Hughes, L., II, 217, 789; V, 299; VIII², 641.
 Hughes, R., III, 51, 488.
 Hugo, V., II, 336; III, 673, 674; IV, 479; V, 454, 706, 766, 1014, 1649; VI, 737, 1076, 1525; VII², 408, 771; VIII², 549, 550; IX², 520, 524.
 Huidobro, V., VIII², 55.
 Huizinga, J., III, 1307; IV, 964; VIII², 272, 1128, 1486.
 Hulme, T.E., III, 210, 211; VI, 287.
 Hume, D., VI, 1322, 1323; VIII², 364; IX², 240, 1288, 1393.
 Huneker, J.G., V, 184.
 Hurtado de Mendoza, J., III, 433.
 Hus, J., VI, 998.
 Husein, T., III, 1243.
 Husserl, E., I, 135, 136, 422-bis, 780, 809; II, 635, 636; III, 257; V, 199, 753, 845, 1120, 1339, 1510, 1575, 1731; VI, 937, 1146, 1314, 1502, 1519; VII², 324, 575, 810, 811, 847, 870, 903; VIII², 168, 294, 390, 1034, 1035, 1036, 1530; IX², 78, 367, 427, 591, 1055, 1067, 1260, 1301, 1330, 1433, 1473, 1535.
 Hutten V. von, IV, 1159.
 Huxley, A., II, 245; III, 62; V, 122, 517, 577, 1222, 1259, 1320, 1832; VI, 992, 1244.
 Huxley, G., V, 189; IX², 856.
 Huysmans, J.K., II, 266; III, 157.
 Hyppolite, J., IV, 1421; V, 265.
 Hyry, A., VIII², 697.
 Ibens, E., I, 154, 457, 586, 711-bis; III, 445, 957, 1205; IV, 365; V, 353, 995; VII², 659; IX², 760.
 Icaza, J., V, 85.
 Ignatow, D., VI, 436.
 Ignotus, P., VIII², 46.
Iluminismo, VI, 449.
 Inber, V., VI, 1571.
 Ingarden, R., V, 1315.
 Ionesco, E., II, 119, 155, 190, 475; III, 251, 296, 469, 470, 684, 1786; IV, 1405; V, 341; VI, 1247, 1359; VII², 1123; VIII², 498; IX², 1028.
 Iorga, N., VII², 598.
Iranistica, VIII², 277, 278, 1271, 1272, 1273, 1274.
 Iriarte, J., III, 1312.
 Irving, W., VI, 294; VIII², 339.
 Isabella di Spagna, VIII², 167.
 Isherwood, C., III, 57, 75.
 Isidoro di Siviglia, I, 1067; VII², 398.
Islamistica, VIII², 1352, 1384.
 István, V., IX², 14.
 Ivanisevic, D., III, 951.
 Ivanov, V., VIII², 556.
 Ivsic, R., VIII², 43.
 Jablonowski, H., IV, 618.
 Jacob, M., III, 77; V, 1329, 1471.
 Jacobi, F.N., V, 1486; VI, 1203.

- Jaeger, W., III, 437; VIII², 1465.
 Jaffé, A., VII² 62.
 Jahnn, H.H., IV, 1278; VI, 1352; VIII², 1291.
 Jakobson, R., V, 624; VI, 823, 943; VII², 965; VIII², 809, 1250; IX², 743, 1159.
 Jakson, A., IX², 1148.
 Jalivet Regis, VIII², 1410.
 James, H., I, 180, 266, 670, 852; II, 363; III, 706, 1238, 1721; IV, 815; V, 437, 640, 1194, 1629; VI, 583, 853, 1160; VII², 128, 129, 433; VIII², 1085, 1112, 1386; IX², 598, 819, 1105.
 James, H.sr., VII², 433.
 James, W., V, 1638; VI, 1; VII², 433.
 Jankélévitch, V., V, 708.
 Janovic, V., IX², 604.
 Jarrel, R., VII², 71.
 Jarry, A., VIII², 652, 989.
 Jaspers, K., V, 1472; VI, 249, 1392; VII², 69, 324, 800; IX², 477.
 Jauss, H.R., VI, 1419.
 Javier, G., V, 1376.
 Jeffers, R., VIII², 84.
 Jelinek, J., VI, 1036.
 Jellicoe, A., III, 1741.
 Jenco, E., I, 1100.
 Jens, W., VIII², 106.
 Jespersen, O., VII², 508, 509.
 Jessenin, S., II, 525.
 Jikramov, K., V, 192.
 Jiménez, J.R., I, 948; II, 341; IV, 589, 1034, 1288; V, 862, 1111.
 Jiménez Martos, III, 95.
 Jiménez de Quesada, G., V, 1354.
 Jodelle, E., II, 59; III, 125, 126; V, 1560; VI, 1246.
 Joergensen, G., VIII², 493.
 Johansson, L., VII², 834.
 Johnson, E., IV, 1304.
 Johnson, S., I, 28; II, 165; V, 53.
 Johnson, U., III, 107, 1476; IV, 542, 1290.
 Johnstone, J.H., V, 934.
 Jolas, E., V, 1336.
 Jonard, N., VI, 19.
 Jonckheere, G., IX², 476.
 Jones, A.H.M., V, 49.
 Jones, C., V, 1221.
 Jones, J., IV, 1203; VI, 902.
 Jones, R.H., IX², 1402.
 Jonson, B., VI, 800.
 Joseph, S., VII², 308.
 Joubert, J., II, 346; III, 688.
 Jouhandeau, M., IV, 86; V, 94; VII², 902.
 Jouve, P.J., V, 1435; VIII², 1055.
 Jouvenel, B. de, V, 1151.
 Jovellanos, G.M., VI, 299.
 Joyce, J., I, 103, 542, 543, 886, 954, 1043, 1095; II, 79, 89, 148, 197, 248, 252, 276, 328, 406, 675, 676, 701, 847; III, 115, 331, 612, 816, 819, 994, 1373, 1429, 1430; IV, 340, 530, 733, 1100, 1190, 1366, 1378, 1502; V, 108, 173, 183, 341, 647, 1077, 1091, 1105, 1152, 1275, 1276, 1336, 1563; VI, 886, 1059, 1080; VII², 357; VIII², 291, 379, 415, 507, 554, 1111, 1131, 1223, 1260; IX², 490, 1002, 1031, 1056, 1168.
 Juan de la Cruz (San), II, 919; III, 1694; VI, 21.
 Juana Inés de la Cruz, III, 160; V, 144; VI, 1202; VIII², 1145.
 Julien, C.-A., VII², 429.
 Jung, C.G., II, 846; V, 732, 826, 827; VI, 32, 396, 1049, 1063, 1499; VII², 62, 630, 794; VIII², 149, 622; IX², 514.
 Jung, M.R., VIII², 1487.
 Jünger, E., III, 1250; VII², 694.
 Junqueiro, G., IV, 1119.
 Kafka, F., I, 675; II, 54-bis, 139, 351, 720, 792, 880; III, 80, 366, 654, 1555, 1800; IV, 89, 597, 608, 633, 760, 768, 7882, 795, 1392; V, 205, 341, 684, 713, 952, 1095, 1119, 1149, 1237, 1597, 1744, 1930; VI, 883, 1089, 1271, 1501; VII², 411, 414, 494, 824; VIII², 106, 722, 1037, 1140, 1262; IX², 186, 389.
 Kaiser, E., V, 1516; VIII², 109, 1051, 1292.
 Kaiser, G., I, 617; IV, 1224; VII², 184.
 Kalstone, D., VIII², 887.
 Kamo-No-Chōmei, VII², 1186.
 Kanik, O.-V., VII², 354.
 Kant, E., I, 928; V, 348, 845, 1018, 1274, 1417, 1480; VI, 15, 670, 795, 796, 1319, 1544; VII², 689, 707; VIII², 161, 255, 1078, 1079, 1200; IX², 562, 841, 924, 1023, 1067, 1472.
 Kaprow, A., VIII², 491.
 Kaputikjan, S., IV, 1116.
 Karamzin, N., V, 1945.
 Karaslavov, G., V, 530.
 Karpinski, F., IV, 654.
 Kasdaghlis, N., V, 1935.
 Kashnitz, L., V, 1284; VII², 1190.
 Kaufman, B., VIII², 878; IX², 890.
 Kavafis, C., II, 867; III, 504, 685, 733, 1353.
 Kavenin, V., VIII² 556.
 Kawabata, Y., IX², 204.
 Kay, T., III, 1350.
 Kazakov, J., II, 334, 441; III, 1528, 1628; VI, 997.
 Kazan, E., I, 171; V, 1403.
 Keats, J., II, 268, 408; III, 1020, 1023; V, 406, 528, 971; VI, 161, 971.
 Keder, N., VII², 834.
 Keller, G., V, 553.
 Kelsen, H., VII², 877.
 Kenko Hoshi, VII², 1186.
 Kennedy, J.F., VII², 74.
 Kennedy, J.P., VIII², 1.
 Kent, S., I, 864.
 Keplero, J., VIII², 869.
 Kerbaker, VI, 1098.
 Kerler, D.H., VI, 530.
 Kerner, J., V, 1809.
 Kerouac, J., II, 399, 547, 777.
 Kerraoul, B., VII², 41.
 Kersnik, J., VIII², 1140.
 Kesten, H., I, 747, 1028; II, 513; V, 504; VII², 658, 823; VIII², 1127.
 Keynes, G.M., IX², 1053, 1054.
 Khan, M., VIII², 1275.
 Khantchev, V., IX², 1439.
 Khàyyam, O., VI, 416; IX², 62.
 Kierkegaard, S., III, 622, 1368; IV, 524, 1043; V, 324, 480, 1690; VI, 40, 369, 370, 371, 1004, 1274; VII², 366, 543; VIII², 1410; IX², 340, 453, 477, 1052.
 Kihlam, C., VIII², 697.
 Killy, W., IV, 1009.
 Kindermann, H., III, 1326.
 Kindleberger, C.P., V, 828.
 Ki-No-Tsurayuki, IX², 1298.
 Kipling, R., I, 311; III, 1094.
 Kirchner, J., III, 358.
 Kristina, V., VIII², 697.
 Kishon, E., III, 1515.
 Klages, L., VII², 847.
 Klapp, O., VI, 350.
 Klee, P., II, 516.
 Klein, R., VII², 840.
 Kleist (von), H., I, 51, 783; III, 728, 964, 1249; IV, 347, 398, 459, 896, 1044, 1391; VII², 641; IX², 864.
 Klemm, F., VI, 247.

- Klima, I., IX², 873.
 Klingner, F., VI, 799.
 Klopstock, F.G., VI, 1236.
 Klossowski, P., VI, 227; VIII², 659.
 Kluge, A., VIII², 661.
 Knox, B.M.W., VII², 1103.
 Kobek, E., III, 1019.
 Kocétov, V., III, 174.
 Kochanowskij, J., VII², 1086.
 Kochnitzky, L., VII², 791; VIII², 432, 571.
 Koebuer R. e G., I, 1080.
 Koeppen, W., I, 349, 877.
 Koestler, A., V, 879.
 Kogan, N., V, 1791.
 Köhler, E., III, 1793.
 Kolakovskij, L., VIII², 926.
 Kolbenhoff, W., V, 402.
 Kolko, G., V, 179; VII², 289.
 Konstantinov, A., III, 256.
 Kooscha, IX², 564.
 Kopit, A., IV, 1035; VIII², 859.
 Korais, A., VII², 972.
 Korolenko, V.G., IV, 29.
 Korpela, J., VIII², 697.
 Kohsch, K., VII², 983; VIII², 1235.
 Koschaker, P., V, 682.
 Koschmieder, E., VIII², 1106.
 Kosik, K., VI, 1491; IX², 1060.
 Kosovel, S., VI, 126.
 Kosterina, N., V, 1790.
 Kovačič, A., VIII², 1140.
 Koyré, A., VIII², 265.
 Kozlova, G.P., V, 317.
 Kraft, W., IV, 402.
 Kranz, G., IV, 380.
 Krasicki, I., IV, 654, 656.
 Krauss, W., V, 250; VI, 449.
 Krautheimer, R., IX², 379.
 Krell, M., III, 1125.
 Kremer, J., V, 1262.
 Kreppel, F., VI, 530.
 Krieger, M., VIII², 178.
 Kristeller, P.O., VII², 107, 827.
 Krolow, K. von, II, 866; III, 1234; IV, 1001.
 Kručnych, A., VI, 308.
 Krucionik, A., VI, 130.
 Kruscev, N., V, 1397.
 Krylov, I.A., V, 329.
 Ksemendra, IX², 113.
 Kubin, A., VI, 387, 1097.
 Kükelhaus, H., VI, 384.
 Kuncewicz, M., III, 1001.
 Kundera, M., IX², 763.
 Kürth, H., VI, 531.
 Kurylowicz, J., VIII², 1107.
 Kurz, H., VII², 1107, 1108.
 Kushner, E., VI, 37.
 Kusnecov, A., IV, 1.
 Labé, L., III, 295; V, 782.
 Laberthonnière, L., V, 1373, 1347.
 Labiche, E., VII², 639; VIII², 805.
 La Bruyère, J. de, III, 878; IV, 18; V, 1576; VI, 437; VII², 1013; IX², 1139.
 Lacan, J., VIII², 284; IX², 887, 960.
 Lachmann, K., V, 531.
 Lacos, C. de, III, 1541.
 Lacos (de), P., I, 330; II, 99; V, 673; VI, 1532.
 Lacordaire, H.D., III, 377.
 Lacroix, J., IX², 1003.
 La Fayette, M. de, II, 763; III, 1556, 1557; V, 459, 460; IX², 675.
 Laffon, R., II, 333.
 La Font, E., VII², 1105.
 La Fontaine, J. de, III, 529; IV, 155; V, 991; VIII², 358; IX², 138, 312.
 Laforet, C., VI, 1114.
 Laforgue, J., VI, 1505; VIII², 888.
 Lagerkvist, P., IV, 1033, 1390.
 Lahor, J., VI, 1291.
 Lain Entralgo, P., IV, 249; V, 291.
 Lamartine (de), A., I, 976; VI, 672; VII², 766; VIII², 979.
 Lambert, G., IV, 1165.
 Lamennais, F.R. de, V, 248, 1635, 1636, 1670; VI, 543, 1495; VIII², 1257.
 Lamy, B., VIII², 1466.
 Lamy, F., VI, 1164.
 Landauer, G., IX², 1164.
 Landgrebe, L., VII², 539.
 Landivar, R., V, 85.
 Lang, A., I, 832.
 Lange, M., II, 830.
 Langer, J., VIII², 386.
 Langer, S.P., I, 1075; VIII², 1304.
 Langfus, A., III, 1299; IV, 573.
 Langgaesser, E., VI, 1407.
 Lanham, R.A., VIII², 887.
 Lanly, A., III, 1526.
 Lanoux, A., IV, 574; V, 232, 1857; VIII², 46.
 Lanson, G., III, 193.
 Lapšin, N., VI, 308.
 Larbaud, V., II, 310, 579; III, 1440; V, 339, 646; VI, 252; VIII², 1268.
 Lardner, R., IV, 1165.
 Larivey, P. de, III, 1351.
 La Rochefoucauld, F. de, V, 1576; VI, 220, 437; VII², 1013; IX², 205, 675, 1254.
 Larra, J., III, 161, 777; VII², 205; VIII², 140.
 Larrea, J., III, 238.
 Lasker-Schüler, E. I., 52; IV, 905, 1251, 1252.
 Laski, H., IX², 555.
 Lastarria, J.V., II, 193.
 Lathuillère, R., VIII², 1363.
 Latini, B., VIII², 398.
 Latour, J.-J., VI, 1107.
 Latte, K., V, 157.
 Lattimore, R., II, 667; VI, 1293.
 Laufer, R., V, 1439.
 Laurent, V., V, 125.
 Lautréamont (I. Ducasse), III, 1865; VIII², 1535.
 Laval, P., VI, 264.
 Lavaud, G., III, 1602.
 Lavelle, L., VIII², 1074; IX², 1096.
 Lawrence, D.H., I, 325; II, 267, 427, 622, 663; III, 854, 861, 1226, 1270, 1319; VI, 1081, 1244, 1616; VII², 280, 281; IX², 552.
Lazarillo de Tormes, I, 336; II, 894.
 Lazarowicz, K., VII², 216.
 Lear, E., VI, 146.
 Leary, T., VI, 822.
 Léautaud, P., II, 32; IV, 191; V, 94, 98; VI, 64, 176; VII², 18, 63.
 Leavis, F.R., V, 1705, 1961, 2003; VI, 1374, 1378.
 Leb, H., III, 551.
 Leben, M., VIII², 887.
 Le Cardonel, L., VII², 277.
 Leclercq, J., V, 1205; VII², 99.
 Le Clézio, V, 232, 616; VI, 151, 498, 1330, 1384.
 Leconte de Lisle, C.M.R., IV, 280; VIII², 1151.
 Lederer, I.J., VII², 1167.
 Leduc, V., V, 100, 479.
 Lee, V., III, 465, 1320; VII², 715; VIII², 1148.
 Lee Masters, J., IV, 1239; VIII², 1303.
 Lefebvre, H., IX², 962.
 Le Fort, G. von, II, 64.
 Leibniz, G.W. von, V, 331, 413, 1160; VI, 320; VII², 204.
 Leipoldt, C.L., V, 1957.
 Leiris, M., VI, 1117.
 Lelièvre, R., III, 1512.
 Lemaire de Belges, J., IV, 986; VI, 763; VII², 559.
 Lemierre, A., V, 1437.

- Lemonnier, C., III, 462.
 Lemoy, R., VII², 840.
 Lenin, V.I., I, 474; VI, 919, 1397, 1475; VIII², 525, 1134; IX², 872, 880.
 Lennerz, H., VI, 530.
 Leo, U., VI, 681.
 León, L. de, V, 1221; VII², 316.
 Leontjev, C., III, 743.
 Leopardi, G., I, 771, 915; II, 731, 785; III, 89, 474, 1670, 1672; IV, 385, 1528; VI, 31, 167; VII², 1402; IX², 417.
 Lepschy, G.C., VIII², 994.
 Lequier, J., VI, 1142, 1143, 1144; IX², 1236.
 Lerberghe, C. van, V, 455.
 Lermontov, M.J., IV, 1488; V, 329, 1412, 1653.
 Le Roy, L., VII², 403.
 Leroy, M., VII², 883; VIII², 548, 994.
 Lesage, A.R., VI, 343; VII², 1105.
 Leskov, N.S., IX², 258.
 Leskovjanova, M., IX², 604.
 Leslan, W., VIII², 1077.
 Lessing, G.E., I, 296; II, 311; IV, 1158, 1391; V, 408, 747, 1040, 1382, 1383; VI, 284; VII², 933; IX², 366.
 Levertov, D., III, 330; VII², 71; IX², 615, 635.
 Lévi-Strauss, C., V, 333, 334, 1828; VI, 259, 1066, 1067, 1238; VII², 508, 621, 812; VIII², 205, 256, 569, 818; IX², 1003.
 Leviat, C., III, 1447.
 Levin, H., III, 180.
 Lévinas, E., VII², 903.
 Levitchev, L., IX², 1439.
 Levy-Bruhl, L., VII², 509.
 Lewin, K., VIII², 923.
 Lewis, M.G., VIII², 95.
 Lewis, O., VIII², 1264.
 Lewis, S., III, 774, 1198; IV, 315; V, 740, 760, 1478.
 Lewis, W., I, 1068.
 L'Heureux, J., IX², 155.
 Lichtenberg, G.C., VI, 1103; VIII², 931.
 Lida de Malkiel, M.R., IV, 250, 1297; V, 292.
 Liede, A., VII², 373.
 Lifšits, B., VI, 130, 308.
 Lifton, R.J., VII², 1093.
 Lille, A. de, VIII², 1453.
 Lima (de), J., I, 248.
 Limbour, G., IV, 1028.
 Lincoln, A., VI, 864, 1316; VII², 4, 435.
 Lind, J., V, 1283.
 Lindegren, E., III, 1290; IV, 1169.
Linguistica, I, 599, 600, 601; II, 40, 66, 130, 186, 314, 315, 364, 422, 574, 575, 628, 655, 665, 682, 699, 705, 791, 868, 925; III, 351, 969, 984, 1382, 1383, 1526; IV, 1056; V, 37, 136, 607, 660, 704, 705, 938, 1023, 1422, 1503, 1555, 1659, 1831; VI, 18, 122, 134, 186, 747, 823, 824, 839, 1140, 1174, 1221; VII², 91, 319, 320, 331, 373, 405, 407, 409, 508, 509, 522, 619, 844, 886, 887, 904, 979, 980, 1110, 1111, 1115; VIII², 54, 156, 279, 442, 443, 548, 716, 717, 718, 719, 754, 864, 900, 1107, 1108, 1110, 1206, 1250, 1298, 1444, 1445, 1482, 1484, 1497; IX², 4, 105, 112, 183, 423, 540, 677, 701, 857, 862, 923, 964, 1010, 1013, 1014, 1064, 1090, 1113, 1133, 1159, 1162, 1197, 1247, 1286, 1290, 1315, 1321, 1323, 1413, 1508.
 Linna, V., VIII², 697.
 Lion Cachet, J., V, 1957.
 Lipatov, V., III, 1628.
 Lisieux, T. de, IV, 1073.
 Lisle Bowles, W., IV, 474.
 Lispector, E., IV, 1219.
 Littlewood, J., V, 1310.
 Llona, V., V, 1336.
 Locke, G., VI, 1275.
 Locke, J., I, 899, 1083; III, 461; VI, 179; VII², 442, 1029; VIII², 400.
 Lodeizen, H., I, 24.
 Loeb, H., V, 169.
 Loeser, C., VII², 715.
 Logue, C., II, 696; IX², 1148.
 Loisy, A., II, 650; III, 643, 1632.
 Lomonosov, M., III, 1674.
 London, J., I, 727; IV, 600, 601; VI, 148.
 Lonergan, B., VII², 998; VIII², 257.
 Longfellow, H.W., III, 1172; VI, 294; VIII², 62, 979.
 Lopes, F., V, 1055, 1056.
 López de Ayala, P., VI, 203.
 López Pacheco, J., II, 90, 218, 508.
 Lorriss, G. de, VIII², 333.
 Lot, F., VI, 973.
 Lot-Borodine, M., VI, 973.
 Lothrop Montley, J., VIII², 896.
 Loti, P., VIII², 672.
 Lovecraft, H.P., VIII², 436, 1040.
 Lovejoy, A.O., VIII², 382; IX², 359.
 Lowell, A., V, 167, 298; IX², 1082.
 Lowell, R., II, 479, 731, 733; VI, 294, 656; VII², 28, 71.
 Löwith, K., III, 1123; IV, 17, 1421; V, 485, 1391; IX², 425, 533.
 Lowry, M., III, 65, 195; V, 793.
 Loyola, I. de (San), VIII², 933.
 Lübbe, H., VIII², 902.
 Lubicz Miłosz (de), O.V., IV, 390.
 Lubomirskij, S.H., IV, 655.
 Luchaire, J., VI, 309.
 Lu Hsun, III, 1800.
 Luigi XVI, V, 419.
 Lukács, G., III, 12, 1640; IV, 1167; V, 679, 1019, 1407, 1500, 1858; VI, 218, 524, 606; VII², 505, 982; VIII², 584; IX², 118, 368, 528.
 Lunc, L., VIII², 556.
 Lundkvist, A., III, 903; IV, 1304.
 Lutero, M., V, 294; VII², 230, 291; VIII², 1435.
 Luxemburg, R., I, 471.
 Luza, R., VII², 999.
 Luzán, I. de, III, 1444.
 Lydgate, J., III, 1477.
 Lyly, J., IV, 1389.
 Mably, G., I, 633; III, 1061; IV, 833.
 Mac Eoin, G., VII², 1138.
 Macaulay Trevelyan, G., VIII², 970.
 Machado, A., I, 117², 132, 632, 793, 817; II, 752; III, 121, 811, 1178, 1211; IV, 824, 893, 1034; V, 778, 1418; VI, 1357; VIII², 1415; IX², 149, 244, 963, 1326.
 Machado de Assis, II, 111.
 Machant, G. de, VII², 560.
 Machiavelli, N., III, 1126, 1271, 1427; V, 778, 1418; IX², 248, 522.
 Mac Intire, A., IX², 1525.
 Mackworth, C., V, 79.
 Mac Leish, A., II, 732.
 Macneice, L., V, 107; VII², 139; VIII², 182.
 Macrí, O., V, 1221; VI, 247.
 Madách, I., V, 316.
 Madariaga, S. de, III, 693, 766; VI, 243.
 Madaule, J., VII², 840.
 Madox, J., V, 3588.
 Maehler, H., VI, 751.

Maeterlinck, M., I, 895, 996.
 Magarshack, D., IV, 565.
 Mager, W., VII², 198.
 Magnard, P., VII², 12.
 Mahler, G., II, 514.
 Mahmüd Taymür, VI, 1448.
 Maier, I., VII², 132; VIII², 355, 692.
 Maier, J., VII², 1065.
 Mailer, N., II, 163, 225; III, 1131; IV, 165; VI, 361, 902, 1151; VII², 873, 876; VIII², 603, 910, 941.
 Maine de Biran, M.F.P., IV, 612; V, 1511.
 Mairet, J. de, IV, 321.
 Majakovskij, V., I, 165; II, 300; III, 736, 1500; IV, 1207; V, 837; VI, 130, 308, 1036; VII², 298, 570, 616, 638; VIII², 34, 378, 1087, 1324, 1329; IX², 239.
 Malamud, B., II, 220, 385; III, 1026; V, 532, 1358, 1707, 1711; VI, 939; IX², 325, 496, 1107.
 Maldeghem, P. (de), I, 1069; III, 1792.
 Malebranche, N. de, VI, 1129, 1554; VIII², 1464.
 Malègue, J., I, 1096; II, 757, 898; V, 1595.
 Malet, A., IX², 167.
 Malherbe, F. de, III, 439; V, 1746, 1854; VI, 115, 767; VII², 936, 1154.
 Mallarmé, S., I, 352, 417; II, 284; III, 336, 337, 450, 451, 534, 665, 1212; IV, 281, 845, 996, 1124, 1210, 1254; V, 621, 957, 1321; VI, 279, 542, 1302; VII², 803; VIII², 8; IX², 1045.
 Mallea, E., IV, 426.
 Mallet, S., V, 232.
 Malory, T., IV, 92.
 Malraux, A., I, 240; V, 341, 1237; VIII², 47, 1187, 1254; IX², 1328.
 Malvezzi, V., VII², 1039.
 Mandel, A., VII², 87.
 Mandelstam, O.E., II, 300; VIII², 108; IX², 77.
 Mandeville, B. de, II, 766.
 Mann, E., III, 1298.
 Mann, G., VI, 1528; VII², 9.
 Mann, H., V, 1761; VI, 785; VII², 947, 1073.
 Mann, K., VI, 392; VII², 905.
 Mann, T., I, 123, 149, 568; II, 17, 21, 642, 787, 848, 893; III, 18, 502, 1298, 1440, 1586; IV, 228, 271, 580, 1046, 1240, 1378; V, 395, 396, 399, 1282, 1348; VI, 218, 883, 1080, 11881, 1183; VII², 121, 239, 244, 252, 764, 819; VIII², 533, 905, 1523; IX², 1073.
 Mann Borgese, F., III, 714.
 Mannheim, K., IX², 94, 95.
 Manning, O., II, 399.
 Manrique, J., II, 368; III, 73; IV, 987; V, 312, 1265; VI, 431, 593; VII², 506.
 Mansfield, K., VI, 651.
 Mansour, J., VIII², 43.
 Mansuy, M., III, 1686.
 Mantero, M., III, 1251.
 Manuel, J., VI, 464.
 Manzoni, A., II, 115; III, 924; IV, 604, 615; VI, 953; VIII², 601; IX², 144, 1204.
 Mao Tse-Tung, II, 5; IV, 1163.
 Maquet, A., III, 1671.
 Maraño, G., III, 1178.
 Marat, J., IX², 330.
 Marcel, G., III, 1178; VII², 37, 324, 911; VIII², 46; IX², 1173.
 March, S., VI, 928.
 Marcu, A., VII², 598.
 Marcuse, H., VI, 1198; VII², 381, 1136; VIII², 231, 509, 634, 1134, 1224, 1261; IX², 79, 310, 346, 391, 478, 605, 898, 975, 1099, 1170, 1174, 1419, 1464, 1534.
 Mareuil, A. de, III, 1625.
 Margueron, C., VIII², 354.
 María De Jesús, C., III, 1075.
 Marías, J., IV, 900.
 Mariátegui, J.-C., VIII², 537.
 Marichal, J., VIII², 162.
 Mariette, P.J., I, 551.
 Marinoss, S., VIII², 1147.
 Marijnen, Y., IX², 916.
 Marinković, A., VII², 899.
 Marinetti, F.T., V, 647; VII², 555.
 Marinković, A., VII², 899.
 Maritain, J., III, 231, 1705; IV, 291; V, 699; VI, 272, 1171, 1255; VIII², 938, 981.
 Maritain, R., IV, 296; VII², 151.
 Marivaux, P. de, II, 562; IV, 916; V, 347; VII², 158; VIII², 433.
 Marlowe, C., V, 933; VIII², 72.
 Marlowe, J., IX², 1256.
 Marmol, J., V, 85.
 Marot, C., II, 63; III, 481; IV, 1210; V, 1242; IX², 539.
 Marot, J., VIII², 321.
 Marrou, H.J., V, 1324, 1493; VI, 1107; VIII², 128, 1123; IX², 577.
 Marshall, B., III, 1348.
 Marshall, R., VIII², 1231.
 Marston, J., V, 1542.
 Marston, T.E., VII², 202.
 Martí, J., IV, 956; IX², 1.
 Martin, G., IX², 162.
 Martin, K., VIII², 577.
 Martín Descalzo, J., III, 367.
 Martin du Gard, M., II, 32, 34.
 Martinet, A., VI, 823; VIII², 443; IX², 423.
 Martínez do Casal, R., VII², 646.
 Martínez Estrada, E., VII², 310.
 Martínez López, R., V, 1803.
 Martínez Ruiz, J., VIII², 20, 193, 934.
 Marse, J., VIII², 1219.
 Marvell, A., III, 446.
 Marwell, R., VIII², 1251.
 Marx, K., I, 178, 255, 472, 909; II, 228; IV, 999; V, 102, 199, 265, 561, 587, 773, 1002, 1038, 1263; VI, 43, 44, 233, 234, 733, 1124, 1147; VII², 177, 194, 248, 321, 387, 617, 906, 1008, 1126; VIII², 422, 585, 1237, 1382, 1456, 1457; IX², 23, 79, 93, 734, 940, 1019, 1054, 1059, 1079, 1092, 1093, 1094, 1097, 1230, 1297.
 Masefield, J., IX², 1177.
 Maselj - Podlimbarskij, F., VIII², 1140.
 Massinger, P., IV, 544.
 Mather, C., V, 943.
 Mathews, H., VI, 1382; VII², 197.
 Matthiessen, F.O., III, 1790; VII², 142.
 Mathieu, V., V, 1273.
 Maturin, C.R., IX², 72.
 Matus, E., VI, 121.
 Maugham, S., IX², 1455.
 Maulnier, T., V, 1237.
 Maupassant, Guy de, I, 14, 997; II, 818; III, 732, 1682; VI, 1412; IX², 1482.
 Mauriac, C., II, 117.
 Mauriac, F., II, 140, 192, 454, 531; III, 232; IV, 383, 1228; V, 477, 665, 1132, 1494; VI, 177, 183, 515, 668, 1079; VII², 219, 953, 1150; VIII², 44.
 Maurin, M., III, 474.
 Maurois, A., V, 461; VIII², 44, 1212; IX², 421.
 Mauron, C., VIII², 565, 1276.

- Maurras, C., IV, 614.
 May, G., V, 74.
 Mayer, H., V, 205, 398, 830.
 Mayoux, J.-J., III, 183.
 Mazlish, B., III, 393.
 Mc Almon, R., V, 169, 1336.
 Mc Carthy, M., II, 690; III, 53, 758; V, 120, 507, 1712, 1759; VI, 442, 934, 1132.
 Mc Cay, W., VIII², 965.
 Mc Cullers, C., III, 312; IX², 642.
 Mc Gahern, J., VI, 404.
 Mc Gough, R., IX², 1148.
 Mc Greevy, T., V, 1336.
 Mc Ilwain, C.H., VI, 942; VIII², 1447.
 Mc Luhan, M., VIII², 676, 983, 1101, 1360, 1361; IX², 1103.
 Mead, G.H., VI, 1; VII², 1051.
 Medici, L. de, V, 177.
 Medina, V., I, 894.
 Medved, A., IV, 123.
 Medwall, H., IV, 1389.
 Mehta, V., V, 69; VI, 1561.
 Mei Lan-Fang, III, 1778.
 Meinecke, F., IX², 168.
 Melo, F.M. de, IV, 1354.
 Mejerchol'd, E., II, 302; IV, 273, 1351; VI, 535, 627, 859, 860, 1253, 1461.
 Meléndez Valdés, J., IX², 546.
 Mellaart, J., VII², 868.
 Mells, M., I, 621.
 Melville, M., I, 309, 785; II, 412, 491, 920; III, 187, 188, 196, 311, 333, 802, 1152; IV, 140, 672, 1378; V, 274, 1280, 1281, 1452, 1915; VI, 93, 582, 642, 901, 906, 1017, 1160, 1456; VII², 476, 1137; VIII², 25, 685, 691.
 Melville, N., VI, 294; IX², 599, 628.
 Melzi, F., VIII², 771; IX², 775.
 Mena, J. de, V, 1904.
 Mendes, M., I, 248; V, 573, 1067; VI, 1266; VII², 679.
 Méndez, C., VI, 928.
 Menéndez Pelayo, M., VI, 977.
 Menéndez Pidal, R., I, 395; VI, 586, 587, 588, 917, 1270.
 Merathi, I., II, 420-bis.
 Meredith, G., III, 510.
 Mereikovskij, G.S., VIII², 1534.
 Meri, V., VIII², 697.
 MÉRIMÉE, P., I, 14; VIII², 352; IX², 307.
 Merker, N., IV, 998.
 Merleau-Ponty, M., II, 635; III, 1771; V, 1390; VII², 324, 1094; VIII², 670, 1388; IX², 657.
 Merrill, J., VII², 71.
 Merton, T., II, 318; III, 273, 363; VII², 925.
 Merwin, W.S., VII², 71.
 Mesnard, J., VII², 12.
 Mesonero Romanos, R., VIII², 459.
 Metastasio, P., I, 317; VII², 268.
 Mesnard, P., V, 482, 1240; VII², 12, 548; IX², 343.
 Messer, A., VI, 530.
 Mesurat, A., VI, 667.
 Metge, B., III, 1582.
 Meyer, C.F., IV, 1070.
 Meyerhold, V.E., VII², 389.
 Meyrink, G., VIII², 519.
 Meysenburg, K.A., IX², 564.
 Micha, A., VI, 973.
 Mihajlov, M., VI, 1179.
 Michaux, H., I, 756, 1029; VI, 822; VII², 145; VIII², 172, 1197; IX², 909, 912, 1221.
 Michel, A., V, 231.
 Michel, H., VI, 1139.
 Michel, L., VIII², 524.
 Michel, S.P. e P.M., VIII², 357.
 Michelet, J., I, 276; III, 250, 1639; IV, 1242; V, 1014; VI, 1119.
 Michelstaedter, K., VII², 806, 957; VIII², 826.
 Mickiewicz, A., V, 469; IX², 1531.
 Micle, V., VII², 598.
 Middelburg, P. de, VIII², 1293.
 Middleton, A., IX², 1389.
 Miechów, M., III, 1806.
 Miegge, G., VII², 230.
 Mikes, V., IX², 604.
 Mikkola, M.L., VIII², 697.
 Miklošič, F., II, 529.
 Mill, J.S., VI, 210.
 Miller, A., I, 484; II, 226; III, 1442; IV, 842; V, 281, 1344, 1834; VI, 164; VIII², 30.
 Miller, H., III, 141, 185, 199, 375, 420, 428, 630, 1047, 14288, 1581, 1634; IV, 649, 1165; V, 282; VII², 872; VIII², 909; IX², 1077.
 Miller, P., III, 703; VIII², 1448.
 Millgate, M., VI, 580.
 Miłosz, C., III, 1074.
 Miłosz, O.V. de L., III, 158.
 Milton, J., I, 731, 850; III, 424; IV, 423; V, 738, 1360; VI, 1373; VIII², 1058; IX², 597, 1081.
 Mirabeau, V.R. de, IX², 266.
 Miró, G., III, 1297; VIII², 563.
 Mirodan, A., III, 1042.
 Mirskij, D., VII², 830.
 Mistral, G., I, 894; IV, 107; VI, 57.
 Mistral, F., V, 730.
 Mitchell, A., IX², 1148.
 Mitchell, R.J., V, 381.
 Mittner, L., III, 1092; V, 1353; VII², 72, 950.
Modernismo, V, 1261.
 Moeller, C., III, 1399.
 Moering, C., VII², 1175.
 Moestrup, J., VII², 769.
 Mohrt, M., VI, 1467.
 Molière, I, 11, 984, 985; III, 1185; IV, 135, 1454; V, 264, 745, 865; VI, 1471; VII², 273, 392, 776; IX², 814.
 Mommsen, T., III, 1594.
 Mondejar Cumpián, J., IV, 972.
 Monès, I., VI, 5788.
 Mongredien, G., VII², 273.
 Monjo, A., IX², 902.
 Montagu, M. Wortley Lady, V, 508.
 Montague, W.P., VI, 1.
 Montaigne, H., VI, 671.
 Montaigne, M. de, I, 25; II, 719; III, 123, 878; IV, 95, 1242; V, 1559; VI, 116; VII², 412, 1162; VIII², 587, 829; IX², 335, 538, 565.
 Montale, E., II, 733; IV, 1378; V, 1045; VI, 167.
 Montera, P. de, VII², 452.
 Montesquieu, C.L., I, 40, 92; III, 175, 1246, 1807; IV, 393; V, 487; VI, 44; VII², 127, 165.
 Montesquieu, R. de, VII², 67.
 Montherlant, H. de, I, 49; II, 158, 474; III, 372; IV, 847; V, 1899; VI, 69; VII², 64; VIII², 79.
 Montley, W., II, 911.
 Montreuil, G. de, V, 423.
 Montreuil, J., II, 631, 632.
 Moore, B., V, 1101.
 Moore, G., III, 194; V, 134, 1841; VII², 443.
 Moore, L., IV, 994.
 Moore, M., IV, 144, 889, 1303; V, 1875.
 Moore, T., III, 1591.
 Mora Guarnido, J., III, 204.
 Moravia, A., V, 341; IX², 900.
 More, H., VI, 731.
 Moreau, P., II, 180; IV, 1242; VII², 272.
 Moreno, J.L., V, 1842.

- Moreno, M.M., V, 1290.
 Moreto, A., I, 166; IV, 1410.
 Morgenstern, C., III, 109, 1361; IV, 1415; V, 1410.
 Mörike, E., III, 1744; IV, 902, 1428; VI, 1468; VII², 1191.
 Morin, E., IV, 587.
 Moro, T., V, 146, 1591.
 Morris, D., IX², 1117.
 Morris, W., V, 349.
 Moser, H., VI, 1257.
 Mostoufi, 'A., IV, 1095.
 Mounier, E., III, 1334; V, 2884; VI, 262, 684; VII², 194, 195; VIII², 344; IX², 1370.
 Mounin, G., III, 1216; VI, 943, 1285.
 Mourrot, J., IV, 559.
 Mouroux, J., VII², 818.
 Mrožek, S., IV, 177, 1513.
 Muir, E., V, 771; IX², 1363.
 Müller, A., IX², 937.
 Müller, K.O., IX², 749.
 Müller, W.H., VII², 508.
 Mumford, L., VII², 1137.
 Mundy, A., IV, 586; VI, 585.
 Münzer, F., IX², 378.
 Murciano, A. e C., III, 1251.
 Murdoch, I., II, 30; III, 68, 214; IV, 912.
 Murena, H.A., I, 192; V, 565; VII², 33.
 Murry, J.M., I, 1072.
 Musil, R., I, 502, 653, 863; II, 16, 221, 744; III, 436, 808, 1065, 1144, 1322; IV, 903, 981, 1183; V, 1142, 1147, 1516, 1839; VI, 105, 603, 1021, 1237; VII², 279, 569; VIII², 109, 1140; IX², 938.
 Musset, A. de, I, 976; II, 60; III, 1144.
 Musset, L., VII², 1130.
 Myers, F.W.H., IX², 1373.
 Myrick, K.O., VIII², 887.
 Nabbes, T., IV, 424.
 Nabokov, V., I, 6, 305; II, 36; III, 894; VIII², 984, 1157; IX², 567.
 Nadal, J., VIII², 1528.
 Nadeau, M., III, 8.
 Näderpur, N., VII², 1021.
 Nanteuil, G. de, II, 756.
 Napoleone, IV, 159; V, 1680.
 Narayan, J., V, 1740.
 Naritsa, M., III, 457.
 Naruszewicz, A., IV, 654.
 Naudé, G., IX², 1351.
 Nazor, V., IV, 412.
 Neal, J., VIII², 495.
 Nehajev, M.C., VIII², 1140.
 Neharing, A., VII², 1115.
 Nebrasov, V., VIII², 108.
 Nemeth, L., III, 1000.
 Nencioni, E., IV, 167, 359.
 Neruda, P., III, 237, 837, 1058, 1115, 1455; V, 1814; VI, 1474; VII², 101, 103, 104.
 Nerval, G. de, I, 289; II, 1, 337; III, 679; IV, 65, 99, 124, 125, 321; VI, 39, 114, 556, 608; VII², 330, 677, 1015; VIII², 1191; IX², 422, 1213.
 Netzband, E., VI, 531.
 Neumann, R., II, 21.
 Neurath, O., VIII², 948.
 Nevers, G. de, IV, 803.
 Newald, R., IX², 1349.
 Newby, P.H., III, 69.
 Newe, H., VI, 531.
 Newman, F., I, 1024; VI, 1293.
 Newman, J.H., VI, 1043.
 Newton, B., VIII², 1043.
 Nguyen Van Kat, VIII², 431.
 Niccoli, N., VIII², 704.
 Nicoll, A., V, 1098.
 Niebuhr, R., IX², 606.
 Nieto, G., VIII², 19.
 Nietzsche, F., I, 324, 677; II, 228, 542, 669, 772; III, 845, 1126; IV, 17; V, 91, 92, 1874; VI, 527, 892; VII², 43, 326, 363, 640, 693, 928; VIII², 317, 1020, 1081, 1207, 1441, 1459; IX², 930, 931, 939, 956, 1167.
 Nikitenko, A.V., V, 1945.
 Nikitin, A., VI, 395.
 Nikitin, N., VIII², 556.
 Nikulin, L., VII², 1171.
 Nimier, R., V, 4.
 Nisin, A., III, 349.
 Niyogi, S., VI, 1148.
 Nizan, P., II, 270; III, 1106, 1487.
 Nodier, C., IX², 911.
 Noël, M., III, 171.
 Nora, E.G. de, IV, 1214.
 Nordal, S., IX², 12.
 Norris, F., IV, 600, 601; V, 739; VI, 1277.
 Norten, E., VI, 686.
 North, T., VIII², 143.
 Norton, C.E., VIII², 896.
 Norton, F.J., VIII², 101.
 Norton, T., IV, 1389.
 Norwid, C.K., VII², 557.
 Noth, A., IX², 1530.
 Nourissier, F., V, 53, 616; VIII², 46.
 Novalis, F., II, 194; III, 1090, 1091, 1124; VI, 1087; VIII², 302.
 Novosielov, N.S., V, 317.
 Obey, A., II, 395.
 O'Casey, S., V, 295, 744; VIII², 682.
 O'Connor, F., V, 170; VI, 404; IX², 1106.
 Odgen, C.K., VIII², 994.
 Oeverland, A., IV, 1088.
 O'Hara, F., IV, 1165; VIII², 878.
 O'Hara, J., II, 399; IV, 954; IX², 633.
 Okudzava, B., III, 1407.
 Olescia, J.K., III, 1339.
 Oliveira Martins, J.P. de, V, 1221.
 Ollier, C., V, 588.
 Oliver, E., III, 1129.
 Olson, C., VIII², 878.
 Olsson, H., VIII², 697.
 Olujic, G., V, 1504.
 'Omar Khayyām, III, 648.
 Omero, I, 371.
 O'Neill, E., I, 1064, 1120; III, 1291; IV, 142, 843; VIII², 326, 621.
 Oppen, G., III, 330.
 Oppenheim, A.L., VIII², 589.
 Orléans, C. d', I, 258; IV, 1237; VII², 560; VIII², 533.
 Orneval, V. d', VII², 1105.
 Orr, J., V, 660.
 Orsini, G.N.G., IX², 1489, 1490, 1491, 1492.
 Ortega Y Gasset, J., I, 1045; III, 1774; IV, 640; VI, 446; VII², 155; IX², 381, 999.
 Orwell, G., I, 1081; VI, 124, 703; VII², 906.
 Osborne, A.G., VI, 386.
 Osborne, J., II, 498; V, 294; VI, 129, 1244; VIII², 33.
 Ossietzky, C. von, VI, 330.
 Ossowskij, S., VIII², 376.
 Ostaijen, D. von, IX², 476.
 Oster, P., III, 525.
 Ostojeic, O., V, 1504.
 Otero, B. de, III, 863, 1145.
 Otero Silva, M., V, 85.
 Otto, R., VI, 249; VIII², 982.
 Ovidio, IX², 53.
 Owen, W., VI, 1244.
 Oxenstierna, J.G., VII², 834.
 Pacheco, J.L., III, 545, 1479.
 Pächt, O., III, 662.
 Packard, V., II, 444; VI, 1557.
 Padoux, A., VII², 465.
 Pages Larraya, A., IV, 972.
 Painter, G., VI, 1298; VII², 202, 368, 1151; VIII², 37.
 Palacio Valdés, A., IV, 1212.
 Palatroni, R., IX², 232.
 Palés Matos, L., IV, 1255.
 Palgen, R., VI, 681; VII², 840.

- Palissot, C., IX², 11.
 Palist, G.W., VI, 523.
 Palma, R., III, 1108.
 Palmerston Temple, N.J., V, 361.
 Panajev, I., IV, 1150.
 Pannartz, A., VIII², 456.
 Pannikar, R., VIII², 552.
 Panofsky, E., V, 121; VI, 247.
 Panphilet, A., VI, 973.
 Pantovskij, K., VIII², 108.
 Papillon, M. de, IX², 1220.
 Papini, G., IX², 996.
 Pappas, J.N., VI, 13.
 Paradin, G., V, 420.
 Pardo Bazán, E., IX², 296.
 Parini, G., VII², 561.
 Parland, O., VIII², 697.
 Parrish, J., VII², 11.
 Parsons, T., VIII², 417.
 Pascal, B., I, 207, 694; II, 379, 785, 892; III, 509, 623, 708, 1360, 1368, 1776; IV, 17, 278, 588, 1023, 1096, 1188, 1280; V, 19, 91, 93, 212, 318, 342, 719, 1295, 1415, 1416, 1473, 1529, 1610; VII², 12; VIII², 609, 1441.
 Pascoli, G., III, 244.
 Paseyro, R., VIII², 1059.
 Pasquin, A.C., II, 98.
 Passavant, J.E. de, I, 54; II, 58.
 Passeur, S., VII², 941.
 Passweg, S., VI, 531.
 Pasternak, B., I, 353, 566, 697, 721, 724, 1115; III, 14, 630, 729, 1016; IV, 288; V, 9, 159; VI, 887, 1036, 1574; VII², 119, 620, 1054; VIII², 378, 847; IX², 392, 393, 996, 1357.
 Patken, G., VII², 602.
 Patmore, C., IV, 612.
 Patten, B., IX², 1148.
 Paul, E., V, 1336.
 Paulman, J., II, 105; VI, 1249; IX², 914, 1244.
 Paulović, M., VI, 1227.
 Paustovskij, K.G., I, 874; IV, 1512; V, 1946.
 Payno Galvarriato, J.A., IV, 1063.
 Paz, O., III, 540; VIII², 1021.
 Pas Pasamar, P., III, 1251.
 Pearce, R.N., VIII², 178.
 Pears, D.F., V, 1917.
 Pearson, G., IV, 466.
 Peele, G., IV, 1471; V, 567.
 Peguy, C., IV, 1471; V, 458, 1385, 1658, 1736; VI, 405, 1217, 1294, 1337; VII², 194.
Pèlerinage de Charlemagne, I, 792; VII², 385.
 Pélicou, C., IX², 890.
 Pellinen, J., VIII², 697.
 Peltonen, J., VIII², 697.
 Pennanen, F., VIII², 697.
 Penn Warren, R., I, 868; III, 184.
 Pepys, S., VI, 797.
 Pereverzev, V., IX², 832.
 Pérez de Ayala, R., VIII², 934.
 Pérez Galdós, B., IV, 1186.
 Périers, B. des, VI, 1409.
 Perrault, J., VIII², 112.
 Perréal, J., VI, 763.
 Pers, C. di, VII², 881.
 Pertsov, V., VI, 308.
 Pessoa, F., VIII², 1217, 1362.
 Petöfi, S., I, 408, 546; IV, 268.
 Petrarca, F., II, 232, 631, 711, 724; III, 114, 489, 590, 678, 1229, 1365, 1722, 1972; VII², 945; VIII², 287.
 Petrmichl, J., III, 1097.
 Petrović Njegos, P. II, IV, 1447.
 Petrovskij, D., VI, 308.
 Peyrefitte, R., V, 477.
 Pézard, A., VI, 1529; VII², 840, 867.
 Piaget, J., V, 652.
 Picard, R., VI, 185.
 Picasso, P., VII², 1053.
 Pickford, C.E., III, 1627.
 Picon, G., III, 1269; VI, 1185.
 Pieyre de Mandiargues, A., IX², 255, 908.
 Pigeon, S., IV, 858.
 Pike, K.L., VI, 823.
 Pilnjak, B., V, 1531; VI, 1398.
 Pimentel, P., V, 619.
 Pinchon, T., VI, 645.
 Pinelo, L., III, 997.
 Pines, S., VII², 750.
 Pinget, R., III, 110; IV, 836.
 Pintard, R., VII², 12.
 Pinter, H., III, 1318, 1333, 1741; IV, 335; VIII², 32, 273, 515; IX², 1152.
 Pinthus, K., II, 161.
 Pinto, I. de, V, 714; VII², 415.
 Pinto de Castro, A., III, 1316.
 Pintor, G., VII², 821.
 Piontek, H., III, 1234; IV, 1001.
 Pirandello, L., III, 1207, 1740, 1831; V, 353, 548, 659, 1877; VI, 1073; VIII², 537, 838, 1191; IX², 668, 792.
 Piron, A., VII², 1105; VIII², 558.
 Pitts, J.R., V, 828.
 Pizan, C. de, II, 214; V, 1244; VI, 244, 999; VIII², 967; IX², 1214.
 Planck, M., VII², 754.
 Platen, A. von, VIII², 1211; IX², 989.
 Platone, V, 297; VII², 1026.
 Plater, S., VII², 71.
 Platonov, A., IX², 381.
 Platter, T., VI, 469.
 Pletnev, V., V, 1476.
 Pleyner, M., VIII², 1452; IX², 1150.
 Pobiedonostzev, C., III, 743.
 Poe, E.A., I, 1103; III, 1094; IV, 131, 950; V, 273, 695; VI, 149, 244; VII², 300.
 Pohlenz, M., VIII², 1233; IX², 1291.
 Poirier, R., VIII², 639.
 Poirion, D., VII², 560.
 Pokrovskij, M.N., III, 593.
 Poliziano, A., VII², 132; VIII², 355, 692.
 Pollack, B., V, 169.
 Polocz-Horvath, G., IV, 1163.
 Ponge, F., II, 106; III, 220; VI, 115, 152, 154; VII², 1154.
 Pons, G., VII², 933.
 Ponte, P. da, II, 656.
 Pope, A., I, 613; IV, 952; VI, 1293.
 Popel, N., VI, 611.
 Porras Barranechea, R., VIII², 678.
 Porter, K.A., III, 67, 1504; IV, 1165.
 Portier, L., VII², 840.
 Pöschl, V., VI, 799.
Positivism, VII², 910.
 Postel, G., IV, 1292.
 Postocki, J., VI, 387, 1383.
 Pottier, E., VIII², 524.
 Pouille, G. de, III, 1169, 1614; IV, 1055.
 Poulet, G., III, 221, 1530; IV, 68, 1032, 1242; IX², 1324.
 Pound, E., I, 304, 666; II, 341, 560; III, 115, 655, 737, 1502; IV, 148, 1378; V, 647, 973, 1705; VI, 438.
 Powell, A., III, 63; IV, 1332; V, 52.
 Powers, J.F., VI, 145, 939.
 Powys, J.C., H.L. e F.T., IV, 814.
 Prabhavananda, S., III, 1604.
 Pradel, P., VI, 763.
 Prado, J.L., III, 96.
 Prados, E., III, 218, 537.
 Prauss, H., III, 1213.
 Premierfait, L. de, VII², 340.
Premio Formentor, IV, 1408.
Premio Goncourt (1962-1963), IV, 573, 574.

- Premrl, F., III, 899.
 Prentice, J., VIII², 965.
 Prescott, F.C., I, 430.
 Prescott, W., I, 267.
 Prešeren, F., I, 172.
 Prévost, J., II, 519.
 Prévost, A.F., III, 1641, 1825; V, 1715; VII², 851.
 Prezzolini, G., VII², 1063.
 Price, H.H., VIII², 1072.
 Price, V., V, 53.
 Prieto, L.J., VIII², 1213.
 Prigent, J., VII², 12.
 Primoli, N., I, 752, 773; IV, 560.
 Prior, M., II, 247.
 Prišvin, M., II, 842.
 Pritchett, V.S., III, 61.
 Prokof'ev, S., VI, 912.
 Proudho, P.J., IX², 304.
 Proust, M., I, 93, 94, 814; II, 501, 533, 651, 857, 924; III, 48, 155, 814, 1088, 1103, 1300, 1766; IV, 263; V, 174, 287, 461, 644, 1113, 1268, 1891; VI, 267, 522, 621, 622, 804, 1298, 1465, 1568; VII², 25, 26, 368, 674, 816, 1151; VIII², 37, 39, 196, 416, 855, 907, 1141; IX², 601, 984, 1022, 1406.
 Przywara, E., VI, 530.
 Punin, N., VI, 308.
 Purdy, J., VIII², 647; IX², 1108.
 Puškin, A., I, 498, 610, 687; II, 727; III, 1117; IV, 937; V, 329, 1798; VI, 33, 613, 1573; VII², 389; VIII², 753; IX², 739, 865, 1068.
 Putik, J., IX², 763.
- Quasimodo, S., VII², 318.
 Queneau, R., I, 1003; IV, 1349; IX², 913.
 Quennell, P., V, 50.
 Quesnay, F., VII², 652, 653.
 Quevedo y Villegas, F., I, 117; II, 86, 169, 181; III, 1193, 1677, 1694; IV, 1210; VI, 118; VII², 105, 845, 881; VIII², 141, 899; IX², 123, 180, 1130, 1131.
 Quine, W., VI, 1; VII², 1157.
- Rabelais, F., I, 1000; III, 339, 362, 1244; IV, 1131, 1346, 1399; V, 1030, 1817, 1818; VI, 551, 1418, 1476; VII², 162, 350, 665; IX², 97, 848.
 Rabuse, G., VI, 681.
 Rabut, O.A., IX², 904.
 Racine, J.B., I, 688, 890; II, 191, 379, 683; IV, 828; V, 1050; VI, 95, 185, 485, 1507; VII², 84, 210; VIII², 1439; IX², 87, 88.
 Radel, R., I, 702.
 Radiguet, R., VI, 1133.
 Radnóti, M., V, 1850; VI, 846.
 Radoyce, L., V, 1094.
 Rădulescu, J.E., VII², 598.
 Rahner, K., V, 672.
 Raleigh, W. sir, IV, 973.
 Ralesky, A., V, 1378.
 Rameau, J.P., V, 737.
 Ramond, L., I, 774.
 Ramuz, C.F., II, 499.
 Rancoeur, R., VI, 351.
 Randall, J.-H., VI, 1.
 Rapin, R., VI, 1173.
 Rasputin, G.E., IX², 1280.
 Raybaut, L.P., VII², 940.
 Raymond, A., VIII², 965.
 Raymond, M., IV, 1242; VI, 247.
 Ranke, L. von, I, 350; VII², 1093.
 Ransom, J.C., I, 228.
 Rapoport, A., V, 378.
 Ray, J., V, 96.
 Ray, M., V, 169.
 Rechy, J., V, 68; VI, 939.
 Reginard, A., II, 265, 666.
 Reinchenbach, H., IV, 953; IX², 347.
 Reichenkron, G., VIII², 1105.
 Reichling, A., VII², 406.
 Reinhold, K.L., V, 1480; VII², 915; VIII², 1172.
 Reiss, H., IX², 935.
 Remarque, E.M., VI, 193.
 Remizov, A., IX², 1360.
 Renan, E., I, 14; II, 348; VII², 297; IX², 1482.
 Renard, J., II, 168.
 Renard, M., V, 1124.
 Renouard, Y., VI, 1324; VII², 974.
 Rescher, N., VII², 320.
 Réthore, G., V, 233.
 Retz, J.-F., V, 1898.
 Reuter, C., V, 1838.
 Revel, Y.F., I, 844.
 Reverdy, P., II, 108; VIII², 170, 1330.
 Reverzy, J., V, 1303; VI, 1078.
 Reyes, A., VII², 309.
 Reynolds, B., III, 660, 661.
 Rezler, M., VI, 13.
 Reznikoff, G., III, 330.
 Rezzori, G. von, III, 1234, 1803; IV, 102, 1001.
 Riba, C., IX², 1285.
 Ribeiro, B., II, 640.
 Rice, E., VIII², 641.
 Richard, J.-P., VI, 1185; VIII², 9.
 Richards, A., IV, 1377; V, 1928; VIII², 994.
 Richardson, J., IV, 1035; VIII², 859.
 Richer, J., VI, 39, 114.
 Richter, N.W., V, 402, 518; IX², 282.
 Richter, V.I., VII², 1132.
 Ricoeur P., VIII², 1184.
 Riegl, A., V, 729.
 Rievaulx, A. de, IX², 1075.
 Rigaud, J., V, 515.
 Rilke, R.M., I, 583; II, 274, 305, 577-bis; III, 527; IV, 81, 915, 1373; V, 570, 1384; VI, 940; VIII², 1052; IX², 144, 187, 402.
 Rimbaud, A., I, 807; II, 616; III, 86, 370, 454, 734, 780, 1069, 1135, 1486, 1866; IV, 205, 840, 917, 1019, 1080; V, 1300, 1301; VI, 150, 1037, 1038, 1626; VII², 637, 735, 862, 863.
 Rinser, L., II, 646; III, 1072, 1324; VI, 1092; VIII², 1047.
 Rintala, P., VIII², 697.
 Riquier, G., IX², 1503.
 Ritchie, W., VII², 263.
 Ritson, J., VII², 226.
 Ritter, G., I, 638; V, 146, 1543; VI, 1149; VII², 961; IX², 1234.
 Rivera, J.A. de, IX², 485.
 Rivera, J.E., V, 85.
 Rivière, J., VI, 1104, 1185.
 Robbe-Grillet, A., III, 112, 341, 705, 1306, 1308, 1573; IV, 1074, 1340; V, 219, 588, 1302; VI, 79, 132, 133, 434, 498, 1541; VIII², 682; IX², 284, 1231.
 Robertson, D.V. jr., V, 112.
 Robinson, E.A., VI, 625, 1095; VII², 482.
 Robinson, J., VII², 942.
 Roca-Puig, R., IX², 83.
 Roche, D., IX², 1150.
 Rochefort, C., II, 240.
 Dodker, J., V, 1336.
 Rodrigues de Castro, E., VIII², 1218.
 Rodríguez de Montalvo, G., VII², 647.
 Rodríguez del Padrón, J., III, 1575.
 Rodríguez Freyle, J., III, 1110.
 Roessinger, F.L., VI, 1565.
 Roethke, T., II, 479; V, 298, 1197; VII², 71.
 Rogier, P., IV, 1210.
 Rohde, G., VI, 266, 857.

- Rohlf, G., VIII^o, 368, 864.
 Rojas, F. de, III, 1753, 1754; IV, 330, 706, 1297; IV, 292.
 Rojas Zorrilla, F. de, III, 319.
 Rolfe, F.W., IX^o, 390.
 Rolland, R., II, 760; IV, 1425; VII^o, 159, 369, 459, 1063; VIII^o, 58, 683, 871, 1408.
 Rolmer, A., VI, 530.
Roman d'Eneas, IX^o, 1118.
 Romains, J., VIII^o, 44.
Romanticismo, V, 422, 642; VII^o, 207, 272, 453, 801, 1042.
 Romero, L., I, 264; V, 1721.
 Ronchev, A., V, 379.
 Ronsard, P. de, I, 995; III, 295, 1631; IV, 562; V, 264, 1243; VI, 971; VII^o, 113.
 Roostings, H., IV, 711.
 Rops, D., VI, 318.
 Rose, E., VI, 931.
 Rosenberg, H., VI, 1455.
 Rosenhome, G., VII^o, 834.
 Rosenthal, M.L., VIII^o, 878.
 Ross, H.W., V, 1104.
 Ross, T.D., VI, 96.
 Rossetti, D.G., IV, 816; VII^o, 456; VIII^o, 577.
 Rosteutscher, J., V, 1997.
 Roth, H., III, 1133; V, 1156, 1714; VIII^o, 986.
 Roth, J., III, 870; VI, 398; VIII^o, 1140.
 Roth, P., I, 153; VIII^o, 647.
 Rotrou, J., III, 1246; V, 1330; IX^o, 1049.
 Rougeot, J., VI, 988.
 Roulin, P., VII^o, 954.
 Rousseau, J.-J., I, 771; II, 751; III, 1380, 1464, 1541, 1590, 1807; IV, 552, 775, 871, 1197, 1242; V, 331, 469, 1547; VI, 14, 315, 358, 375, 1057, 1058; VII^o, 801; VIII^o, 337, 825, 1441; IX^o, 7, 309, 558, 466, 641, 840, 842, 1134.
 Roussel, R., V, 545, 1271; IX^o, 43.
 Rousset, J., VI, 1185.
 Roux, D. de, VIII^o, 46.
 Roux, G., VII^o, 654.
 Rowlandson, M., VIII^o, 252.
 Rowse, A.L., V, 50.
 Royce, J., VI, 1.
 Rożewicz, T., IV, 177; VI, 1265; VIII^o, 1143.
 Rubinstein, N., VII^o, 123.
 Rudel, J., VII^o, 837.
 Rüdiger, H., IV, 441.
 Rudnicki, A., III, 1702.
 Rüegg, A., VI, 681.
 Ruffini, G., III, 465.
 Rugg, P., VII^o, 56, 57.
 Ruiz, J., I, 706; V, 292; VI, 1356; IX^o, 869.
 Runciman, S., VIII^o, 1230.
 Runciman, W.G., VI, 45.
 Ruskin, J., V, 527, 1460.
 Russell, B., I, 128, 1126; II, 290; V, 12, 473; VI, 794, 1244; VII^o, 193; VIII^o, 266, 1238; IX^o, 554.
 Russel, R., VI, 822, 1014, 1406.
 Rusthaveli, S., VIII^o, 152; IX^o, 132.
 Rylejev, K., IV, 1150.
 Saarburg, F. von, VI, 1301.
 Saarikoski, P., VIII^o, 697.
 Saba, U., III, 474; VII^o, 257.
 Sábato, E., VII^o, 328, 623, 648; IX^o, 364.
 Sabbiewski, M.K., IV, 1491.
 Sabina, K., III, 41.
 Sacher-Masoch, L. de, IV, 1434.
 Sachs, H., I, 398; V, 405; VII^o, 308, 377, 822.
 Sackville, T., IV, 1389; VIII^o, 866.
 Sade, D.A. de, III, 194, 1798; V, 97; VI, 46, 74, 208; IX^o, 56, 674.
 Sagan, F., II, 118, 241, 242, 521; III, 1810; VI, 72.
 Sage, R., V, 1336.
 Saint-Amant (M.A. de Gérard), III, 901; IV, 505; VI, 1261; IX^o, 472.
 Saint-Evremond, C., IV, 401, 1398; VI, 435; VII^o, 738; IX^o, 241.
 Saint-Exupéry, A. de, III, 1549; VI, 451, 734, 1075, 1404, 1472; VII^o, 32; VIII^o, 800, 1403.
 Saint-John Perse, I, 29, 365, 595, 616, 833-bis; II, 306, 482, 519, 532; III, 219; IV, 1191; VI, 852, 1018; IX^o, 351.
 Saint-Martin, L.C. de, VIII^o, 1175.
 Saint-Pierre, M. de, VII^o, 438.
 Saint-Simon, L. de, IV, 834; VI, 1320.
 Saint-Victor, H. de, VII^o, 86; IX^o, 1436.
 Sainte-Beuve, C.A., I, 14, 925; II, 210; III, 438, 947, 1696, 1764; IV, 359; V, 129, 414, 453; VII^o, 118, 271; IX^o, 297, 338.
 Sainte-Maure, B. de, VII^o, 209.
 Saintsbury, G.B., III, 1826.
 Sakulin, P.N., V, 654, 840, 1009.
 Salacrov, A., V, 1080.
 Salama, H., VIII^o, 697.
 Salinas, F., I, 211.
 Salinas, P., III, 1694; IV, 1034, 1253; VIII^o, 166; IX^o, 128.
 Salinger, J.D., II, 387; III, 66, 144, 395, 681, 773, 1089, 1443, 1680; IV, 46, 102, 143, 607, 648; V, 35, 1027; VII^o, 624, 874; VIII^o, 522.
 Salisbury, G., V, 1420.
 Salo, A., VIII^o, 697.
 Saltykov-Sčedrin, M.F., III, 391, 1815; IX^o, 1126.
 Sánchez Albornoz, C., III, 87; VII^o, 1097.
 Sánchez Cantón, F.J., VI, 247.
 Sánchez Ferlosio, R., IV, 976; V, 574, 576.
 Sand, G., II, 630; III, 815, 1099, 1237; VII^o, 900; VIII^o, 111, 406; IX^o, 299, 327, 1155.
 Sandburg, C., II, 244; VI, 4, 435.
 Sanders, E., VIII^o, 878.
 Sandys, E., VIII^o, 373.
 Sanson, W., V, 799; VI, 163.
 Santayana, G., III, 1794; VI, 1.
 Sanz, V., V, 269.
 Sapicha, A., IV, 936.
 Sapir, E., VIII^o, 1445.
 Saporta, M., IV, 195.
 Sareil, J., III, 81, 1683.
 Sarian, G., IX^o, 1078.
 Sarmiento, D.F., V, 85.
 Saroyan, A., VIII^o, 878.
 Sarraute, N., I, 266, 795; V, 720, 1302; VII^o, 495, 783; VIII^o, 920; IX^o, 430.
 Sarrazin, A., VIII^o, 1254.
 Sartre, J.P., I, 5, 273, 394, 397, 677, 908, 1022; II, 170, 391, 476, 635, 697; III, 246, 255, 338, 1106, 1305, 1369, 1487, 1613; IV, 175, 332, 517, 531, 1176, 1218, 1417; V, 3, 10, 195, 197, 198, 207, 211, 333, 401, 521, 643, 1076, 1175, 1409, 1472, 1532, 1675, 1715, 1780, 1828, 1910; VI, 307, 451, 468, 560, 570, 607, 915, 937; VII^o, 1, 324, 871, 903; VIII^o, 31, 541, 852, 861; IX^o, 426, 1059.
 Sastre, A., VI, 871.
 Satya Vra T., IX^o, 537.
 Saunders, J., IV, 1233; VI, 403.
 Saussure, F. de, VI, 1423; VII^o, 509; VIII^o, 994, 1294,

- 1296, 1299; IX², 1014, 1245.
 Saxl, F., VII², 723.
 Scève, M., I, 197; III, 731, 1501; V, 431; VII², 386; VIII², IX², 1222.
 Schehadé, G., III, 322.
 Scheler, M., II, 635; VI, 249, 530, 531; VII², 386; VIII², 511, 512, 513.
 Schelling, F.W., V, 1390; VI, 49; IX², 477, 1178.
 Schevill, J., V, 67.
 Schiller, F., I, 656, 820, 834; II, 283; III, 1567; IV, 605, 8825, 1065, 1130, 1245, 1391; V, 371, 1347, 1614; VI, 1; IX², 192, 1023.
 Schiller, W., VIII², 1048.
 Schleiemacher, F.D.E., VIII², 1458, 1460; IX², 1469.
 Schaff, A., VI, 233, 234; VII², 906.
 Schlegel, F. e A.W., IV, 1072, 1406; V, 1832; VI, 1302.
 Schlegel, J.E., VI, 1213; VII², 921.
 Schlesinger, A.M., V, 1192; VII², 74, 75.
 Schliemann, E., V, 1539.
 Schmidt, A., VI, 847.
 Schmidt, O., I, 9.
 Schmidt Volkmar, E., VII², 663.
 Schmoll, V., III, 969.
 Schneider, H.W., IV, 1419.
 Schneider, R., IV, 7; V, 308, 585.
 Schnitzler, A., III, 1362; VI, 1086; VIII², 499; IX², 481.
 Schnurre, W., II, 827; V, 402.
 Scholem, G., VI, 1604.
 Scholl, I., I, 1128.
 Schönberg, A., V, 1730; VIII², 520.
 Schöne, A., VIII², 732.
 Schooff, F., IX², 564.
 Schopenhauer, A., IV, 997; IX², 1006.
 Schrag, O., IV, 1087.
 Schröter, K., VII², 252.
 Schott, R., III, 1587.
 Schulze, G.E., VIII², 1146.
 Schuon, F., VIII², 270.
 Schuster, J., VIII², 43.
 Schwab, G., IX², 1411.
 Schwab, U., IX², 1507.
 Schwartz-Bart, A., I, 67, 122, 386, 427; III, 1217; IX², 645.
 Schwarz, E., VI, 705.
 Schweitzer, A., I, 193.
 Sciostakovic, D., V, 850.
 Scott, W., VI, 953.
 Scudéry, M. de, IV, 294.
 Sebag, L., VI, 564.
 Sedar Senghor, L., II, 272; VI, 198.
 Sedlmayr, H., VI, 929; VIII², 385.
 Seferis, G., III, 1406, 1413.
 Ségur, M.me de, III, 742.
 Selby, H. jr., VII², 54.
Semiotica, VIII², 1189.
Semistica, VIII², 318, 588, 589, 792, 821, 1075, 1076, 1077, 1461.
 Semoa, A., VIII², 1140.
 Sénancour de Pivert, E., V, 572; VI, 622.
 Sender, R.J., V, 175, 1072.
 Seneca, VII², 963.
 Sérant, P., III, 7.
 Seroux d'Agincourt, III, 1696.
 Sevi', S., VI, 1604.
 Sécigné, M. de, III, 454; IX², 102.
 Ševoroškin, V.V., VIII², 698.
 Sexton, A., VII², 71.
 Seyssell, C. de, VII², 340.
 Sez nec, J., IV, 1242.
 Shackleton, R., IV, 393.
 Shaftesbury, A.A.C., III, 1727.
 Skakespeare, W., I, 89, 452, 485, 511, 1052; II, 80, 322, 401, 477; III, 117, 118, 247, 347, 817, 1021, 1104, 1168; IV, 81, 91, 298, 429, 671, 674, 817, 860, 901, 980, 1142, 1215; V, 49, 109, 110, 111, 123, 155, 186, 227, 325, 340, 427, 525, 526, 568, 593, 669, 821, 896, 900, 983, 1029, 1036, 1083, 1114, 1115, 1136, 1260, 1277, 1278, 1313, 1342, 1375, 1506, 1507, 1757, 1758, 1778, 1816, 1829, 1852, 1853, 1958; VI, 50, 81, 882, 280, 402, 546, 786, 787, 842, 920, 925, 981, 1250, 1278, 1450, 1505, 1520; VII², 904, 921, 1106; VIII², 177, 388, 601, 675; IX², 868, 1228, 1229, 1444, 1487, 1488.
 Shamir, M., I, 900; II, 493.
 Shapiro, K., VII², 71.
 Shaw, G.B., I, 104; II, 95, 249; III, 421, 933; IV, 1165; V, 353; VI, 1244; VIII², 439.
 Shawqi, A., III, 699.
 Shelley, P.B., I, 148; III, 380, 1542; IV, 350, 367, 1130; IX², 900.
 Shelley Woll Stonecraft, M., V, 1181.
 Shepherd, G., VIII², 887.
 Shiel, M.P., VIII², 91, 1158.
 Shirley, J., IX², 355.
 Shute, N., I, 499.
 Siciliano, I., V, 1894; VII², 207.
 Sidney, P., III, 1104; VII², 681, 682; VIII², 885, 886, 887, 1038, 1124.
 Sienkiewicz, E., VIII², 175.
 Silesius, J.A., VII², 460, 461.
 Silbermann, J.-C., VIII², 43.
 Sillitoe, A., VI, 1244.
 Silva, J.A., IX², 1, 383.
 Silver, I., VII², 113.
 Silverton, M., VIII², 878.
Simbolismo, VII², 275.
 Simenon, G., III, 1761; VI, 236; VIII², 46, 406.
 Simmel, G., IX², 420.
 Simmons, E.J., IV, 564.
 Simms, W.G., VIII², 653.
 Simon, C., II, 172.
 Simon, E., VI, 236.
 Simon, P.H., VII², 170.
 Simon, R., VII², 11.
 Simone, F., III, 568.
 Simpson, J.-C., III, 1679.
 Sinanoglu, S., III, 240; V, 306.
 Singer, J.B., IX², 404, 593, 632.
 Singh, G., VI, 31; VIII², 338.
 Singleton, C.S., III, 671.
 Siniavskij, A., VII², 587; VIII², 656.
 Sinyavskij, D., VIII², 502.
 Sismondi, J.C. de, V, 451; VI, 1119; VII², 5, 267; VIII², 349.
 Sitwell, E., V, 996.
 Škaljić, A., VIII², 980.
 Skard, S., I, 825.
 Skelton, J., II, 782; IV, 1389; V, 1667.
 Skelton, R.A., VII², 202.
 Skerlić, J., IV, 942.
 Sklovskij, V., V, 625; VI, 308; VII², 42, 1031; VIII², 556, 658, 1142; IX², 44.
 Sleidan, J., IX², 1414.
 Slinger, J.R.W., III, 1636.
 Slomimskij, M., VIII², 556.
 Slowacki, J., IV, 940; IX², 900.
 Smith, A., IX², 92.
 Smith, D.E., V, 150.
 Smith, D.M., IX², 25, 1476.
 Smulders, P., VII², 842; IX², 904.
 Snodgrass, W.D., VII², 71.
 Snoilsky, C.A., IX², 667.
 Snow, C.P., IV, 313; V, 1533, 1706, 2003; VI, 41, 192, 1379.
 Soboul, A., I, 853; V, 430.
Sociologia, VII², 487, 528.
 Sofocle, V, 1675; VII², 1103.
 Soggin, J.A., VII², 615.

- Solis, R., V, 1375.
 Sologub, F., VI, 785; VII², 212.
 Solohov, M., IV, 1512; VI, 716, 840; VII², 736.
 Solov'ev, V., I, 713.
 Solženitsyn, A., III, 111, 1782; IV, 447, 691, 873; V, 1777, 1840, 1868; VIII², 108; IX², 1377.
 Sombert, N., V, 402.
 Sommer, F., III, 1381.
 Sontag, S., VIII², 604.
 Sordello, VII², 837.
 Sorel, C., VI, 247, 1153; VII², 92; VIII², 1023.
 Sorel, G., V, 429, 990, 1249; IX², 527.
 Sorel, L., VII², 369.
 Soto de Rojas, P., IX², 417.
 Spencer, H., VIII², 508.
 Spender, S., VII², 139; VIII², 182; IX², 818.
 Spengler, O., III, 694; VII², 847.
 Spenser, E., IV, 1050; VII², 422, 585, 945; IX², 1081.
 Spicer, J., VIII², 878.
 Spiller, R.E., III, 193, 821; V, 645; VII², 140.
 Spinoza, B., VIII², 1195; IX², 559, 1051.
 Spitteler, C., I, 745; VIII², 1152; IX², 1187, 1188.
 Spitzer, L., I, 94, 146, 230, 902, 924; II, 233, 366; VI, 1529, 1585; VII², 503, 927; VIII², 1149; IX², 279, 936.
 Spoerri, T., VI, 681.
 Sponde, J. de, III, 1494; IV, 230; VII², 176; IX², 1422.
 Sprandel, R., IX², 1401.
 Sri Aurobindo, IX², 1446.
 Ssu-Ma-Ch'ien, V, 1245.
 Staël, M.G.N.de, I, 199, 862; II, 430; IV, 1301, 1435; V, 451; VII², 266; VIII², 349, 771; IX², 775.
 Stanford, C.V., V, 70.
 Stanislavskij, K., III, 1778; IV, 810; VI, 534, 535, 1252.
 Starobinskij, J., V, 798; VI, 14, 1185.
 Starr, L., VIII², 965.
 Stauffenbergh, A. von, V, 1184.
 Stawar, A., II, 429.
 Steffen, A., V, 1355.
 Stein, G., V, 169, 1433.
 Steinbeck, J., III, 297, 631, 680, 770, 1028, 1046; IV, 947, 1086, 1171; VI, 1222.
 Steiner, G., VI, 165.
 Stelling-Michaud, S., VI, 14.
 Stendhal, I, 122-bis, 196, 222, 663, 773, 897; II, 9, 187, 223, 784; III, 448, 521, 531, 569, 1671, 1762, 1817; IV, 311, 368, 443, 772, 1242; V, 80, 456, 463, 542, 560, 1112, 1113, 1861; VI, 281, 328, 346, 348, 1055, 1056, 1504; VII², 268, 676; VIII², 348, 1030, 1178; IX², 74, 133, 326, 329, 337, 1128.
 Stenius, G., VIII², 697.
 Sterenberg, D.P., V, 733.
 Sterling, C., VI, 763.
 Stern, A., V, 1389.
 Sterne, L., IV, 526.
 Sternheim, C., V, 505, 1349; IX², 816.
 Stevanović, G.V., VIII², 372.
 Steven, W., VIII², 1173.
 Stevenson, R.L., III, 135.
 Stiernhielm, G., VII², 834.
 Stifter, A., VIII², 1140.
Stilistica, VII², 524.
 Stipcević, A., VIII², 607.
 Stoll, E.E., IX², 1487.
 Stone, L., VIII², 576.
 Stoppard, T., IX², 492.
 Storer, E., IV, 149.
Storia, VII², 148, 276, 376, 548, 635, 750, 753, 756, 769, 784, 909, 934, 940, 971, 973, 974, 1098, 1130, 1166, 1167, 1175, 1192, 1193.
 Strassberg, G. von, IV, 1071; VIII², 288.
 Stauss, D.F., VIII², 68.
 Strauss und Tomey, L., VII², 820.
 Strawson, P.F., VII², 1052.
 Strich, F., II, 20.
 Strindberg, A., IV, 1304, 1390.
 Strumilin, S.G., V, 317.
Strutturalismo, VII², 737, 755, 967, 987; VIII², 818, 819, 1295; IX², 602.
 Stuart Hughes, H., VIII², 265.
 Stylon, W., IX², 496.
 Styron, W., I, 179; IV, 908; IX², 630.
 Styrsky, J., VI, 1036.
 Suard, J.B., V, 1975.
 Suarès, A., III, 569; V, 1893.
 Su Huei., IX², 1257.
 Sullivan, F., IV, 1165; VIII², 965.
 Summerton, M., IV, 1430.
 Suodgrass, D.W., I, 184.
 Supervielle, J., I, 78; VIII², 534.
 Surkov, A., V, 492.
Surrealismo, VII², 655, 722.
 Sutherland, G., V, 1800.
 Svevo, I., VII², 348; VIII², 1140, 1141.
 Swados, H., I, 153.
 Sweynheim, C., VIII², 456.
 Swinburne, A.C., I, 321.
 Sylvanus, E., VII², 184.
 Syme, R., VII², 751.
 Symonenko, W., VI, 520.
 Symons, J., III, 60.
 Synge, I.M., VIII², 1404.
 Szondi, P., IV, 275, 341, 866.
 Tabori, P., I, 993.
 Tacito, VII², 749.
 Tadijanovic, D., IV, 969.
 Tagore, R., II, 205, 409, 458, 586, 594, 871; III, 1605; VII², 44.
 Taine, H.A., I 14; IV, 277; VI, 1001, 1002; IX², 499, 1436.
 Tairov, A., VI, 959, 1259.
 Takeno, K., IV, 18.
 Tallemant des Réaux, G., VI, 1153.
 Tanizaki, J., IV, 543; VI, 1096.
 Tanner, T., VII², 480.
 Taranci, C.S., VII², 354.
 Tardy, G., V, 467.
 Tarkovskij, A., VIII², 108.
 Tarle, E.V., I, 597.
 Tarsis, V., VI, 1177.
 Tasso, T., I, 850; II, 352; III, 511, 1679; V, 494; VI, 379; VII², 1124; IX², 369.
 Tate, A., IV, 1202; V, 796, 813, 1176; VI, 1455; VII², 300.
 Tathin, V., VI, 308.
 Tautphoeus, J. von, III, 1757.
 Tawfiq Al-Hakim VII², 1088.
 Taylor, A.J.P., VII², 1098.
 Taylor, B., VIII², 896.
Teatro, II, 324, 403; III, 1743, 1781; IV, 225; V, 353, 559, 1098, 1264, 1337, 1428, 1582; VI, 46, 47, 171; VII², 35, 347, 963, 1103, 1106; VIII², 67, 450, 457, 494, 1433; IX², 30, 437, 785, 1156, 1397.
 Teige, K., VI, 1036.
 Teilhard de Chardin, P., IV, 1418; V, 388, 699, 762, 822, 964, 1046; VI, 38, 365, 669, 1000, 1051, 1629; VII², 283, 842; VIII², 125, 381, 543, 608, 609, 616, 835, 841, 842, 843, 1473, 1474, 1476; IX², 904, 1295.
 Teimūr, M., II, 592, 753.
 Teirlinck, H., IX², 476.
 Tellier, J., VII², 563, 564.
 Tello de Guzmán, A., III, 433.
 Temuralp, T., VI, 531.

Tendryakov, V., III, 431; IV, 1512; V, 1920.
 Tengström, E., VI, 376.
 Tenney, T., IX², 224.
 Teocrito, VII², 595.
 Telp, J. von, IX², 1189.
 Terlingen, J., VII², 840.
 Termes Ardévol, J., VII², 262.
 Terz, A., III, 487; IV, 693.
 Texier, G., V, 231.
 Thibaudet, A., VI, 1185; VII², 353, 1162.
 Thieghem, P. van, III, 1548.
 Thils, G., VII², 938.
 Thomas, B., VI, 864.
 Thomas, D., I, 930; II, 78, 478; III, 181, 682, 823, 1635, 1673; IV, 1341; V, 354, 803; VI, 1361; VII², 449; VIII², 273, 274; IX², 1152.
 Thomas, H., V, 664, 1078, 1372.
 Thomas, R.S., I, 654.
 Thomas, W., VII², 969.
 Thompson, M., IV, 1165.
 Thomson, J., III, 1789.
 Thoreau, H.D., II, 413; III, 136; V, 1434; VI, 294; IX², 517, 845.
 Thorsberg, B., IV, 1403.
 Thyébaud, G., IX², 217.
 Tichonov, N., VIII², 556.
 Tieck, J.L., III, 850; IV, 1391; VI, 1468, 1469.
 Tierno Galván, E., VI, 242; VIII², 162.
 Tigris, P., IX², 1027.
 Tjútčev, F.-I., I, 96; III, 741; VII², 39.
 Tillich, P., V, 1652.
 Tirinelli, G., II, 322.
 Tirso de Molina, A., I, 210; II, 131, 536; III, 1313.
 Tito Livio, VIII², 1462.
 Tocqueville, A. de, II, 177; III, 517; IV, 658; V, 126, 1861; VI, 44.
 Todd, J.M., VII², 291.
 Todi, J. da, VIII², 553.
 Toland, G., VIII², 1195.
 Tolstoj, L., I, 47, 48, 89, 109, 241, 497, 530, 731-bis, 986; II, 561, 681; III, 495, 740, 1598, 1659; IV, 237, 1529; V, 337, 787, 1094, 1454; VI, 613, 1099; VII², 1081; VIII², 1328; IX², 462, 607, 872, 1325, 1355, 1360.
 Tomasi di Lampedusa, G., III, 413, 1800, 1861.
 Tommaso d'Aquino (San), VIII², 294.
 Torbado, J., VIII², 1219.
 Torre, G. de, VII², 259.
 Torres Naharro, B. de, III, 1210, 1525; V, 572, 824, 1071, 1073, 1221, 1620, 1634, 1876, 1885; VI, 231, 511, 855, 856, 976, 1084, 1344; VII², 327, 400, 401; VIII², 380; IX², 244, 403, 418, 1251, 1327.
 Tortel, J., I, 105.
 Touchard, J., IX², 344.
 Toulemon, R., V, 1120.
 Tovar, A., VI, 586, 588.
 Toven, M.C., VI, 1036.
 Toynebee, A.J., III, 88, 675, 1606; VII², 1093.
 Trafinovich, S., III, 741.
 Trajković, S., VII², 899.
 Trakl, G., IV, 1415; V, 400; IX², 1387.
 Traherne, T., V, 319; IX², 1227.
 Tresić Pavičić, A., IV, 412.
 Trevelyan, R., IV, 1233.
 Trevor-Roper, H.R., IX², 40.
 Trilling, L., III, 769; V, 2003.
 Triolet, E., VI, 70.
 Tristan L'Hermite, V, 523, 524; VI, 429.
Tristano, IV, 1341.
 Trollope, A., IX², 1455.
 Trompeo, P.P., V, 456.
 Trotzki, L.D., I, 440; V, 921, 1396, 1475; VI, 441; VIII², 1252.
 Trousseau, J., VII², 340.
 Trousson, R., VII², 1172.
 Troyat, H., III, 744.
 Trubetzkoi, N.S., VIII², 809, 1168.
 Tsvetaeva, M., III, 484.
 Tuchman, B.W., V, 1247.
 Tucoo-Chala, P., I, 462.
 Tundra, I., VII², 598.
 Tun-Huang, VIII², 1092.
 Tupper, J.L., III, 583.
 Turgenev, J.S., III, 1314; IV, 1150; VIII², 823.
 Turgot, R.J., IX², 454.
 Turja, I., VIII², 697.
 Tuwin, J., II, 301.
 Tvardovskij, A.T., IV, 1512.
 Twain, M., I, 505; II, 75, 548; III, 1859; V, 36, 1108; VI, 768, 990, 1470; VIII², 646; IX², 1242.
 Tyard, P. de, VI, 269.
 Tyler, P., II, 331.
 Tynan, K., III, 1741; V, 559.
 Tynjanov, J., IX², 1322.
 Tzara, T., V, 648, 1191, 1327, 1939.
 Udall, N., IV, 1389.
 Ulam, A.B., IX², 1475.
 Ullmann, S., VIII², 864.
Umanesimo, III, 507, 944, 1424.
 Unamuno, M. de, I, 338, 913, 914; II, 44, 824; III, 368, 398, 548, 1518; IV, 900, 1034, 1210, 1525; V, 572, 824, 1071, 1073, 1221, 1620, 1634, 1876, 1885; VI, 231, 511, 855, 856, 976, 1084, 1344; VII², 327, 400, 401; VIII², 380; IX², 244, 403, 418, 1251, 1327.
 Undank, J., VII², 11.
 Ungaretti, G., VI, 1070; VII, 484; IX², 697, 889.
 Unruth, F. von, III, 427.
 Updike, J., III, 773; IV, 1012; V, 555; VI, 904; IX², 627.
 Urs von Balthasar, H., VI, 850, 1223, 1420.
 Usson de Lepazaran, P.P., IV, 522; V, 650.
 Vaculik, L., IX², 763.
 Vaihinger, H., VIII², 947.
 Valdés, J. de, IX², 331.
 Valente, J.A., VII², 649.
 Valéry, P., I, 290, 548, 583, 674, 676; II, 671; III, 301, 1330; IV, 1254; V, 1273, 1754; VI, 215, 1302, 1329, 1522; VII², 175, 954, 1070; VIII², 59, 203; IX², 1482.
 Valesio, P., IX², 1159.
 Valle Inclán, R. del, I, 339; III, 627; VIII², 21.
 Vallejo, A., I, 475.
 Vallejo, C., I, 696; II, 405; IV, 668; V, 846; VI, 869; VII², 841.
 Valverde, J.M., II, 510.
 Vandercammen, E., I, 475.
 Van Dorsten, J.A., VIII², 887.
 Vanier, J., VIII², 1234.
 Vanormann Quine, W., VIII², 968.
 Vaqueiros, R. de, VIII², 798, 799.
 Varano, A., III, 1252.
 Varey, J.E., V, 1221.
 Vari, V.B., IV, 120.
 Varibosa, G., IV, 537.
 Varnlund, R., IV, 1304.
 Vásquez, P., V, 219.
 Vaughan, H., VIII², 802.
 Vaussard, M., III, 738.
 Vauvenargues, L. de, IV, 1052; V, 1576; VI, 437; VII², 1013.
 Vazov, I., V, 595.
 Večorka, T., VI, 308.
 Vega Carpo, L. de, I, 988; III, 523, 564, 746, 1079, 1375; V, 62, 1618; VI, 1311, 1351; VII², 316; IX², 1415.
 Vélez de Guevara, L., IV, 1353; V, 1221.
 Vera, J.A. de, VIII², 325, 1045.
 Véraldi, G., VIII², 46.

Verdaguer, J. de, I, 441, 931.
 Verga, G., VI, 1022; VII², 81.
 Vergés Mundó, O., VII², 262.
 Verlaine, P., I, 257, 719; II, 358; III, 454, 1067; IV, 1206; V, 1272, 1332, 2004; VI, 1626; VIII², 535; IX², 45, 363.
 Vernet, A., VI, 763.
 Vezin, A., VI, 681.
 Vialleneix, P., VII², 12.
 Vian, B., VI, 73.
 Viarre, S., IX², 53.
 Viau, T. de, V, 1601; VI, 219, 1153.
 Vicente, G., IV, 1352.
 Vico, G., VI, 1124; IX², 50, 345, 502, 503, 1040, 1157.
 Vidal de Elvas, III, 1698.
 Vieillefond, J.R., VII², 840.
 Viet, J., VIII², 1259, 1297.
 Vigny, A. de, I, 976; IV, 1029; V, 1602; VI, 1625; VII², 392; VIII², 110, 405.
 Vilallonga, J.L. de, I, 334; II, 881.
 Vilar, J., III, 512.
 Vilar, P., VI, 1107.
 Vilhjalmsón, T., III, 1045.
 Villaurrutia, X., I, 79.
 Villehardouin, G. de, VII², 45.
 Villiers de L'Isle, A., I, 719.
 Villon, F., II, 137, 138; III, 1100, 1579; IV, 110, 445, 1237; V, 649; VI, 216; VII², 258.
 Vineá, J., VII², 544.
 Vinokurov, E., III, 1407; VIII², 108.
 Virgilio, IX², 138.
 Virta, N., II, 619.
 Vischer, F.T., I, 227, 641; V, 187.
 Vitoria, B. de, III, 1630.
 Vitrac, R., IV, 568.
 Vittorini, E., III, 415.
 Vivas, E., IX², 202.
 Vives, J.L., II, 888; VII², 403.
 Vjázemskij, P.A., III, 924; V, 1947; VI, 771; IX², 257.
 Vogel, W., V, 848.
 Vojnovič, V., IV, 1, 412.
 Volta, S., V, 648.
 Voltaire, I, 40², 722, 865; II, 361; III, 15, 16, 81, 461, 538, 539, 1252, 1339, 1538, 1672, 1683, 1807; IV, 14, 73, 515, 1113, 1466; V, 728; VI, 10, 13, 254, 255, 440, 448, 568, 1054, 1505; VII², 11, 137, 150, 392, 561, 1075, 1139; VIII², 7, 1426, 1488, 1489; IX², 10, 173, 1076, 1141.
 Vonnegut, K., VIII², 1039.
 Vörösmarty, M., IX², 1287.
 Vossler, K., IV, 262; V, 1425; VI, 681.
 Vouthier, J., I, 170.
 Voznesensky, A., III, 1628; IV, 639; VIII², 108.
 Vygotskij, L.S., IX², 300.
 Wadsworth, J.B., IV, 1241.
 Wagner, E., VIII², 1077.
 Wagner, R., I, 297, 895; IV, 397; V, 1081, 1874; VII², 640; VIII², 1439.
 Wahl, J., VIII², 1073.
 Waiblinger, W., VIII², 1405, 1406.
 Wain, J., II, 399; IX², 70.
 Wais, K., VII, 348.
 Waite, W., III, 1030.
 Walker, K., IX², 1416.
 Walker, L.J., III, 1271.
 Walsler, M., III, 279, 1800; V, 1150.
 Walser, R., III, 173, 1122.
 Walter, E., IV, 1165.
 Walter, G., VII², 38.
 Wandruszka, A., V, 302, 579.
 Warburg, A., VII², 458; VIII², 427.
 Wardman, N.V., VII², 297.
 Warner, R., II, 399.
 Wartburg, W. von, VI, 681.
 Warton, T., VII², 226.
 Wassermann, J., IX², 1387.
 Wat, A., VIII², 953.
 Waterhouse, K., VIII², 1424.
 Watkins, V., I, 929.
 Watson, S., IX², 25.
 Watson, T., IV, 304; V, 364, 365.
 Waugh, A., V, 53.
 Waugh, E., III, 55; IV, 301, 1331; VII², 1173; VIII², 1424.
 Wayne Morgan, N., VII², 432.
 Weber, C.J., V, 369.
 Weber, M., I, 323; V, 671, 1182; VI, 420; VII², 583; IX², 1024, 1250.
 Webster, J., VIII², 1532.
 Wedding, D., IV, 610, 776.
 Wedekind, F., IX², 1032.
 Weil, E., VII², 286; VIII², 335.
 Weil, S., IV, 1229; VI, 412; VII², 32, 83, 1043; VIII², 158, 1160; IX², 140.
 Weill, K., III, 1003.
 Weill-Hallé, L., V, 231.
 Weinberg, B., VII², 84; VIII², 1467.
 Weinheber, J., IV, 1130.
 Weiraugh, W., V, 518.
 Weische, A., V, 327.
 Weise, G., III, 1763; VI, 247; IX², 1238.
 Weisenborn, G., VII², 184.
 Weiss, A., VI, 1073.
 Weiss, I., VI, 1500.
 Weiss, P., VI, 847; VII², 16, 371; VIII², 1170; IX², 59, 892, 934.
 Weisstein, U., VII², 1073.
 Weitling, W., V, 825.
 Weitz, M., I, 1074.
 Weizsäcker, C.F. von, IX², 494.
 Wellek, R., II, 559; V, 380; VI, 1191; VIII², 178.
 Wellenshoff, D., I, 1079.
 Wells, H.G., VIII², 434.
 Welzig, W., VI, 29.
 Wenstein, A., VIII², 859.
 Werfel, F., VII², 184; VIII², 1049.
 Werner, M., IX², 1314.
 Wertheimer, M., VI, 109.
 Wesker, A., I, 274; III, 76, 453, 713, 1044, 1318, 1415, 1741; IV, 862; VI², 506.
 West, N., II, 549; V, 1009.
 Wezel, J.-C., VII², 1188.
 Weymann-Weyhe, W., VI, 531.
 Whalen, P., VIII², 278.
 Wharton, E., V, 1629.
 Whatmough, I., VIII², 1445.
 Wheeler, M. sir, V, 188.
 Wheeler-Bennett, J.W., IX², 1474.
 Whewall, W., VI, 91.
 White, P., III, 725.
 Whitefield, G., I, 937.
 Whitehead, A.N., III, 147; V, 1338, 1339; VI, 1068, 1396; VII², 808, 977; VIII², 1225.
 Whitfield, J.H., I, 506; IV, 1528.
 Whitman, W., II, 564; IV, 648, 1378; VI, 294; VIII², 650.
 Whitney, W.D., VIII², 1445.
 Whittier, J.G., VI, 294.
 Wicke, G., VI, 1215.
 Widgery, A.G., III, 675.
 Widmer, B., V, 381.
 Wiechert, E., I, 316, 348.
 Wieland, C.M., VI, 214, 1469; VII², 476; IX², 1091.
 Wiener, N., VIII², 1340.
 Wiet, G., VII², 428.
 Wilbur, R., II, 479; VII², 71.
 Wilcock, J.R., III, 1061, 1332; IV, 570.
 Wilde, O., III, 920, 1562, 1609; VI, 1193; VII², 40; VIII², 392, 481, 1346; IX², 3, 370.

Wilder, T., IV, 276, 664; IX², 631.
 Wilkins, E.H., I, 672; VIII², 109.
 Willems, B., VII², 451.
 Williams, A.W., V, 60.
 Williams, G.H., VII², 973.
 Williams, J.A., IX², 942.
 Williams, T., II, 367; V, 554; VI, 884; VII², 21.
 Williams, W.C., III, 197, 330, 685, 772; IV, 163, 1075; V, 1336, 1429; VI, 903; VIII², 100.
 Wilson, A., III, 59; IV, 1302; V, 47.
 Wilson, C., I, 524.
 Wilson, E., IV, 636; VI, 92, 413, 895, 1118; VII², 143; IX², 495.
 Wilton, T., V, 1685.
 Wimsatt, W.K. jr., VI, 1455; VII², 237.
 Winckelmann, J.J., III, 554.
 Winters, Y., VI, 1455.
 Wise, D., VI, 96.
 Withworth, K.B., VII², 913.
 Wittgenstein, L., I, 646; V, 65, 558, 751; VI, 1, 600, 601, 1198, 1259; VII², 454, 970; VIII², 946, 950, 994; IX², 1198, 1258.
 Wittig, M., V, 1235.
 Wittkower, R. e M., IX², 1179.
 Wittmann, M., VI, 530.
 Wodehouse, P.G., VIII², 1424.
 Wodtke, F.W., VII², 370.
 Woelfflin, H., VII², 825.
 Wolf, F., VII², 1884.
 Wolfe, T., III, 1709; V, 223, 772; VI, 659, 905; VIII², 730.
 Wolff, K., VIII², 1050; IX², 1160.
 Wolkenstein, P. (von), VI, 425, 426.
 Wollenborg, L.J., I, 163.
 Woodbridge, F., VI, 1.
 Woolf, L., III, 217; IV, 151; VI, 147.
 Woolf, V., I, 107, 869; II, 71; III, 536; IV, 1330; V, 40, 1596; VI, 147, 169, 1466; IX², 29, 547.
 Wordsworth, W., II, 638; III, 584; V, 407; VI, 311.
 Wright, F.L., I, 177; VII², 367.
 Wright, G.H. von, V, 1987.
 Wright, N., VII², 666.
 Wright, R., III, 762; V, 903.
 Wunder, G., VIII², 965.
 Wunst, P., VI, 531.
 Wyatt, T., I, 799; III, 1229; IV, 1000.
 Wyk Louw, N.P. van, V, 1957.
 Wylie, L., V, 828.
 Yacine, K., III, 506; V, 233.
 Ya 'Qūb Sanū, VIII², 793.
 Yates, F.A., VII², 70.
 Yates, R., V, 280, 533.
 Yeats, W.B., I, 690; II, 773; III, 115, 323, 1347, 1448, 1577, 1578; IV, 1378; VI, 83, 894, 1361, 1377; VIII², 181, 215, 866, 1404; IX², 957.
 Yorck, G.P., VII², 847.
 Young, W., VI, 390.
 Yourcemar, M., IV, 583, 811.
 Yu Ta-Fu, VIII², 454.
 Zabaleta, J. de, V, 1221.
 Zabel, M.D., V, 1753.
 Zabolockji, N., VIII², 108.
 Zacharias, VIII², 1293.
 Zajc, D., VI, 1226.
 Zalygin, S., IV, 1512.
 Zamjatin, E., V, 495; VII², 556.
 Zamora Vicente, A., III, 1375; V, 1386.
 Zandvoort, R.W., VIII², 887.
 Zayed, G., IV, 550.
 Zeltner-Neukomm, G., VI, 681.
 Zerffi, G.C., V, 1245.
 Zielinskij, T. von, I, 742.
 Ziff, L., VIII², 583, 639.
 Zinzendorf, N.L., II, 577.
 Zola, E., I, 695, 772; III, 732; IV, 955; V, 428, 763, 765, 1741; VI, 344; VII², 161, 813; IX², 1200.
 Zorrilla, J., IV, 894; VI, 889.
 Zoščenko, M., V, 498; VIII², 556.
 Zuleta, E. de, VIII², 162.
 Zuckmayer, C., III, 40, 412, 417.
 Zveteremich, P., V, 343; VII², 620.
 Zweig, S., III, 1279; IV, 766.

**SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI
DEGLI «ANNALI DI CA' FOSCARI»**

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

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

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

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

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

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

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

1964

E. ANAGNINE, Alcuni aspetti della civiltà italiana del Quattrocento	pag. 9
E. CACCIA, Le varianti de « La Locandiera » »	21
U. CAMPAGNOLO, Cristianesimo e Umanesimo »	33
S. CASTRO, Il tempo presente della letteratura brasiliana »	45
D. CAVAIÓN, Note sul teatro di Čechov »	57
B. CINTI, Erasimismo 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. NALLING, 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

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 Ciro di Pers	» 105
A. RIGHETTI, Le due versioni spenseriane della canzone CCCXXIII del Petrarca	» 115
V. STRIKA, Problemi femminili attuali in commedie di Tawfiq Al-Ḥakīm	» 123

RECENSIONI. — G. MACCHIA, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi* (B. Pi-resca). 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

1967

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

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

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

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

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

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

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

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

PUBBLICAZIONI RICEVUTE. Pag. 204.

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

1968

— 2 —

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

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. MIGLIORI, 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, *Interview avec Jean Giono*, pag. 112 - M. GIOVANNINI, *Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa*, pag. 115.

RECENSIONI. — S. COMES, *Capitoli dannunziani* (E. Caccia). Pag. 120 - CARVAJAL, *Poesie* (D. Ferro). Pag. 126 - E. MORENO BAEZ, *Reflexiones sobre el Quijote* (F. Meregalli). Pag. 128 - G. DEGO, *Moravia*; D. HEINEY, *Three Italian Novelists. Moravia, Pavese, Vittorini* (A. Righetti). Pag. 131.

Pubblicazioni ricevute pag. 138

SOMMARI dei numeri precedenti degli « *Annali di Ca' Foscari* » . . . » 141

1969

— 2 —

M. BATTILANA, Edgar Allan Poe, nostro contemporaneo . . .	pag. 1
J.G. FUCILLA, Semantic Meanings of <i>Cielo</i> in Spanish Golden Age Drama »	12
R. GIUSTI, Recenti pubblicazioni sul problema italiano alla metà del secolo scorso »	41
F. MEREGALLI, Manuel Azaña »	79

RECENSIONI. — M. CARROUGE, *L'avventura mistica della letteratura* (M.L. Arcangeli Marenzi). Pag. 129 - H. MARCUSE, *Saggio sulla liberazione* (S. Cecchinell). Pag. 133 - M. MATERASSI, *I romanzi di Faulkner* (R. Mamoli Zorzi). Pag. 138 - P. MELOGRANI, *Storia politica della grande guerra 1915-1918* (G. Paladini). Pag. 142 - G. ROCHAT, *L'esercito italiano da Vittorio Veneto a Mussolini (1919-1925)* (G. Paladini). Pag. 145 - G. RUMI, *Alle origini della politica estera fascista (1918-1923)* (G. Paladini). Pag. 148.

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1967, compilato, con il contributo del C.N.R. da Maria Camilla Bianchini e G.B. De Cesare - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate e corrispondenti sigle. 153 - Repertorio alfabetico. 155 - Indice dei soggetti. 203) pag. 151

SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari » . . » 211

1970

— 1 —

E. BERNARDI, Notizie sul caso Sternheim	pag. 1
E. CACCIA, « L'airone » di Bassani »	15
U. CAMPAGNOLO, L'eticizzazione della guerra »	29
M. CICERI, Note su « Cal y Canto » di Rafael Alberti »	37
J. GUTHRIE, Dante Gabriele Rossetti, a neglected nineteenth century poet »	83
S. LEONE, I « Persidskie Motivy » di S. Esenin. Ipotesi »	99
P. ULVIONI, Gli scritti giovanili di Diderot »	111

NOTE E RASSEGNE. — U. BORTOLOTTI, *Marius Ratti nel « Versucher » di Hermann Broch.* Pag. 131 - G. BECK, *Einige Ammerkungen zur Grammatik der deutschen Gegenwartssprache.* Pag. 145 - M.V. LORENZONI, *La fonte della canzone « Cupid and My Campaspe » di John Lyly.* Pag. 165.

RECENSIONI. — S. BELLOW, *Mr Sammler's Planet; Mosby's Memoirs and Other Stories* (R. Mamoli Zorzi). Pag. 171 - O. TACCA, *La historia literaria;* H.R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?* (F. Meregalli). Pag. 175 - E.W. SCHNEIDER, *The Dragon in the Gate: Studies in the Poetry of G.M. Hopkins* (P. Bottalla Nordio). Pag. 182 - V. AMORUSO, *Virginia Woolf;* H. MARDER, *Feminism and Art: a Study of Virginia Woolf* (G. Restivo). Pag. 187 - V. MARKOV, *Russian Futurism: A History; Manifesty i programmi russkich futuristov* (M. Marzaduri). Pag. 192.

Pubblicazioni ricevute pag. 199

SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari » . . . » 201

1970

— 2 —

PAOLO CORAZZA, Introduzione alle <i>Kalendergeschichten</i> di Bertolt Brecht	pag. 1
RINO CORTIANA, Sulla poesia della Comune	» 17
COSTANTINO DI PAOLA, Note su Isaak Babel' (<i>Konarmija</i>)	» 35
ROBERTO PASQUALATO, L'uso del narratore in <i>The Nigger of the « Narcissus »</i> di Joseph Conrad	» 49
GIOVANNI PILLININI, I « popolari » e la « congiura » di Marino Falier	» 63
GINO SPADON, <i>Les amours du chevalier de Faublas</i> di J.-B. Louvet	» 73
GIOVANNI STIFFONI, Da <i>Royaliste</i> a <i>démocrate</i> . Gli anni di formazione del pensiero politico di Gabriel Bonnot de Mably. (Con cinque inediti)	» 93

NOTE. — MARIO BAGAGIOLO, *L'ascesa di Mosca*, pag. 139 - SILVIO CASTRO, *Campo Geral: Estrutura e estilo em Guimarães Rosa*, pag. 147 - REMO FACCANI, *Tendenze del meccanismo variantivo in un poemetto di Chlebnikov*, pag. 159.

RECENSIONI. — M. DURZAK, *Hermann Broch* (U. Bortolotti). Pag. 163 - P. SACCIO, *The Court Comedies of John Lily. A Study in Allegorical Dramaturgy* (M.V. Lorenzoni). Pag. 164 - K. POMORSKA, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance* (M. Marzaduri). Pag. 168.

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1968, compilato, con il contributo del C.N.R., da Maria Camilla Bianchini e Giovanni Battista De Cesare - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate e corrispondenti sigle. 177 - Repertorio alfabetico. 179 - Indice dei soggetti. 228) pag. 175

SOMMARI dei numeri precedenti degli « *Annali di Ca' Foscari* » . . . » 231

1970

— 3 —

G. TAMANI, Manoscritti ebraici nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova	pag.	1
B. SCARCIA AMORETTI, Nota a <i>Corano</i> , XVIII, 94	»	13
V. STRIKA, Un narratore egiziano moderno: Yūsuf as-Sibā'ī	»	23
Leucippidi e Dioscuri in Iran: I. - G. SCARCIA, Samand e Hing. — II. - G. VERCELLIN, Zur e Arzur	»	39
A. M. PIEMONTESE, Descrizioni d'Italia in viaggiatori persiani del XIX secolo	»	63
G. D'ERME, Romualdo Tecco (1802-1867), diplomatico sardo « orientalista »	»	107
R. CORTIANA, Riscontri di Nerval in Sādeq Hedāyat	»	123
M. OFFREDI, Il giornalismo <i>hindī</i> dalle origini al 1890	»	131

RECENSIONI. — I. SORDI, *Che cosa ha veramente detto Maometto* (B. Scarcia Amoretti). Pag. 215. — K. TANGE, N. KAWAZOE, Y. WATANABE, *Ise. Prototype of Japanese Architecture* (G. C. Calza). Pag. 216.

RECENSIONI. — N. MILLER, *Der empfindsame Erzähler-Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts* (E. Bernardi). Pag. 319 - R. CHRIST, *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion* (S. Cro). Pag. 325. - *La romanza spagnola in Italia* (A. Gallina). Pag. 326 - JU. M. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta* (M. Marzaduri). Pag. 327 - P. PORTER, *A Porter Folio; The last of England* (G. Miglior). Pag. 332 - I.A. GURVIČ, *Proza Čechova* (S. Molinari). Pag. 335 - *Carteggio D'Annunzio-Mussolini (1919-1938)* (G. Paladini). Pag. 340 - R. DE FELICE, *Il Fascismo. Le interpretazioni dei contemporanei e degli storici* (G. Paladini). Pag. 343 - J.C. ONETTI, *Raccattacadaveri* (C. Panebianco). Pag. 348 - S. GENOVALI, *Baudelaire o della dissonanza* (G. Spadon). Pag. 350 - T. HUGHES, *Crow* (B. Swann). Pag. 352 - B. TERRACINI, *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica* (G. Tavani). Pag. 356.

<i>Pubblicazioni ricevute</i>	pag.	359
<i>Repertorio Bibliografico</i> degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1969 compilato con il contributo del C.N.R. a cura di M. Camilla Bianchini e G.B. De Cesare	»	361
<i>Indice dei Soggetti di questo volume</i>	»	391
<i>Indice Generale dei Soggetti</i> delle prime nove annate degli « Annali »	»	393

COMITATO DI REDAZIONE

Eugenio Bernardi, Ettore Caccia, Franco Meregalli, Gianni Nicoletti, Sergio Perosa, Vittorio Strada (sezione occidentale), Lionello Lanciotti, Franco Michelini Tocci, Gianroberto Scarcia (sezione orientale).

Sergio Perosa direttore responsabile

Dall'annata 1968 gli « Annali di Ca' Foscari » escono con periodicità semestrale. A partire dal vol. IX, 1970, un terzo fascicolo annuo costituisce la « Serie Orientale » degli « Annali ».

© Copyright 1973 Università degli Studi di Venezia
 Amministrazione: via Tadino 29, Milano

U. MURSIA & C.

Lire 7.000