

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



## INDICE

---

S. AGOSTI, G. BELLINI,	<i>Modelli formali e destrutturazioni semiotiche «Santa», un romanzo libertino del naturalismo americano</i> . . . . .	3 15
G. BENELLI,	<i>L'evoluzione del concetto di «négritude» in Ai- mé Césaire</i> . . . . .	37
G. MARRA, R. MAMOLI ZORZI,	<i>Le tecniche descrittive di James Thomson</i> . . . . <i>The Tragedy of Tragedies di Henry Fielding</i>	59 79

### NOTE E RASSEGNE

C. DI PAOLA, B. TAROZZI,	<i>Note su Isaak Babel'</i> . . . . . <i>Due poesie dal Notebook 1967-68 di Robert Lowell</i> . . . . .	125 139
-----------------------------	--	------------

### RECENSIONI

E. PANOFKY,	<i>Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale (B. Basile)</i> . . . . .	155
	<i>Socrate - Tutte le testimonianze da Aristofane e Senofonte ai Padri Cristiani (S. Cecchinell)</i> . .	160
W. BUDZISZEWSKA,	<i>Słowiańskie słownictwo dotyczące przyrody żywej (R. Faccani)</i> . . . . .	163
E. MONTALE, N. CHARDŹIEV e V. TRENIN,	<i>Satura (E. Guidorizzi)</i> . . . . . <i>Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo (M. Mar- zaduri)</i> . . . . .	164 168
C. I. PATTERSON JR,	<i>The Daemonic in the Poetry of John Keats (R. Pasqualato)</i> . . . . .	171
Bibliografia di Aldo Camerino		179

---

### COMITATO DI REDAZIONE

Sezione Occidentale: Direttore Sergio Perosa  
Eugenio Bernardi, Ettore Caccia, Franco Meregalli, Gianni Nico-  
letti, Vittorio Strada  
Sezione Orientale: Lionello Lanciotti  
Franco Michelini Tocci, Gianroberto Scarcia  
Autorizzazione del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

---

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 1970 Università degli Studi di Venezia  
Amministrazione: Paideia Editrice - Brescia  
Abbonamento 1973: L. 7.000.  
Prezzo del presente fascicolo (4.009) L. 4.250  
Conto corrente postale 17/2224 intestato a Paideia - Brescia

## MODELLI FORMALI E DESTRUTTURAZIONI SEMIOTICHE

Semplificando molto, si può dire che le attuali ricerche – svolte soprattutto in Francia – effettuate dalla punta più avanzata di quella riflessione e di quella pratica sulla letteratura che vanno sotto il nome di «semiologia», o di «semiotica»<sup>1</sup>, siano spartite – tanto a livello teorico quanto a livello metodologico – dalla diversa nozione che ne contrassegna l'oggetto. Da un lato, cioè, abbiamo la nozione di *oggetto* letterario, dall'altro quella di *testo*. Nella presente nota cercheremo di dar conto di queste due tendenze, avvertendo che è facile profezia sostenere che i risultati a tutt'oggi acquisiti sia dall'una sia dall'altra tendenza, anche a motivo della loro dialetticità, o magari complementarietà, costituiranno il punto di partenza cui si dovranno inevitabilmente riferire, nei prossimi decenni, gli addetti alle cose della letteratura. È facile profezia prevedere cioè quello che già si è verificato in questi ultimi anni, nel corso dei quali la riflessione più matura e le analisi più pertinenti intorno ai fatti letterari si sono svolte, sostanzialmente, a partire dagli acquisti capitali dei Formalisti russi e degli Strutturalisti della Scuola di Praga, rispettivamente anni 1916-'19 e 1929, introdotti nella cultura occidentale solo negli anni sessanta e in concomitanza con la diffusione rivoluzionaria dello strutturalismo linguistico di Ferdinand de Saussure.

Diciamo intanto che la ricerca semiologica fondata sulla nozione di *oggetto* letterario, annette schemi teorici e concetti operativi desunti dalle cosiddette «scienze esatte», quali, nella fattispecie, la logica formale, l'insiemistica ecc.; mentre l'altra tendenza, che fa capo alla nozione di *testo*, assimila soprattutto, da un lato, la

1. I due termini sono da considerare equivalenti, anche se non mancano i tentativi, o le proposte, per differenziarne l'applicazione. Cfr. ad esempio, la proposta di A. J. Greimas: «on pourrait réserver le nom de *sémiotiques* aux seules sciences de l'expression, en utilisant le terme, resté disponible, de *sémiologie*, pour les disciplines du contenu» (*Du sens*, Paris 1970, p. 33).

lezione di Freud, con particolare riguardo allo sviluppo che ne ha dedotto Lacan, dall'altro il magistero, conturbante ed estremo, della meditazione filosofica di Jacques Derrida. A entrambe sono sottesi i risultati, variamente adibiti, della ricerca linguistica, lungo l'arco che ne tracciano i lavori fondamentali di Saussure, di Hjelmslev, di Jakobson, di Benveniste e di Chomsky.

La prima tendenza è rappresentata da A. J. Greimas<sup>2</sup> e dalla sua scuola – un folto e solerte gruppo di studiosi, anche assai giovani –, la seconda, sostanzialmente, da Julia Kristeva<sup>3</sup>. Altri nomi di primissimo piano, quali quelli di R. Barthes, T. Todorov, G. Genette, N. Ruwet, J. Starobinski (per non indicare che i rappresentanti di maggior prestigio variamente implicati nella ricerca semiotica, o critico-semiotica), tengono posizioni intermedie e, in un certo senso, «neutrali», come quelle pertinenti non tanto a una attività che si voglia normativa quanto a un'attività legata in definitiva alla *performance* individuale di chi la esercita.

Secondo Greimas, la manifestazione cosiddetta «letteraria» non è altro che una delle tante modalità d'investimento – sul piano del linguaggio – d'un universo semantico che contiene in sé le proprie modalità di articolazione. Un discorso sulla letteratura dovrà contemplare perciò, da un lato, la descrizione delle articolazioni primarie che intervengono nel processo di manifestazione dei vari universi semiotici (universo mitico, universo del racconto popolare, universo della prassi gestuale ecc.); dall'altro lato, la definizione delle modalità (dei «codici») secondo cui la manifestazione si effettua: nella fattispecie, del codice linguistico rappresentato dal sistema della lingua, e dei sotto-codici «formali» e «culturali» (ad esempio: gli schemi prosodici del significante, per la manifestazione poetica, considerata sul piano dell'espressione; le concatenazioni sintagmatiche del significato, per quanto riguarda la prosa, considerata sul piano del contenuto). La nozione di *oggetto* interviene proprio a questo punto. Se essa contraddistingue tutte le manifestazioni semiotiche, in relazione al carattere di chiusura (*clôture*) che ad esse deriva dal processo descrittivo che vi si è sovrapposto (trasferimento della manifestazione alla pratica che la esplicita, trasformazione del «linguaggio» in meta-linguaggio),

2 Cfr. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966; *Du sens*, cit.; *Essais de sémiotique poétique* (con altri autori), Paris 1972.

3. Cfr. J. Kristeva, *Σημειωτική*, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.

processo che tende a esaurire, teoricamente, tutti i piani del fenomeno e a configurarsi in «modello», tale nozione sembra ribaltarsi, nel caso della letteratura, sul fenomeno medesimo. La *clôture*, stipulata normalmente a livello teorico, qui sembra darsi proprio come immanente all'oggetto. La distinzione dell'oggetto letterario rispetto agli altri oggetti semiotici riguarda la possibilità di omologazione, verificata all'interno di esso, di tutti i livelli che lo costituiscono. Si tratterebbe insomma di una duplice modalità di lettura, ove alla costruzione d'un modello nell'ambito d'un *dé-coupage* praticato sulla realtà, è succedanea la constatazione – verificata *in re* – del carattere d'immanenza del modello medesimo. Se la validità dei modelli è, di norma, commisurata sulla loro capacità di adeguarsi alla realtà manifestata, nel caso del modello poetico si dovrà parlare di trasformazione della verifica di adeguazione in immanenza strutturale. Diamo un esempio: l'applicazione della formulazione di Lévi-Strauss del mito di Edipo a un gruppo di racconti mitici analizzati da Georges Dumézil, permette a Greimas, da un lato, di verificare la funzionalità d'un modello costante di significazione sotteso alla diversità degli occorrimenti (nella fattispecie, un racconto indiano, un racconto irlandese e una leggenda romana), dall'altro di considerare la mitologia come un meta-linguaggio, che il modello avrebbe il compito di rendere esplicito<sup>4</sup>. Nel caso della letteratura, il modello adempie ugualmente queste due funzioni, vale a dire, da un lato, dà conto d'una infinità di oggetti poetici, dall'altro lato, ne esplicita il senso. Senonché, mentre nel racconto mitico (tanto per restare all'esempio già fatto) l'articolazione del contenuto è indipendente dalla sostanza dell'espressione entro la quale si manifesta – il medesimo schema topologico di significazione può rinvenirsi in altri universi semiotici (ad es.: nella narratività vera e propria) –, nel fenomeno letterario, o, meglio, nel fenomeno più precisamente «poetico», l'articolazione del piano del contenuto è in correlazione con quanto si produce sul piano dell'espressione. È questo il postulato più vistoso della teoria. Le articolazioni sul piano del significato comportano articolazioni parallele sul piano del significante, considerato a tutti i livelli: fonetico, prosodico, grammaticale e sintattico. La correlazione fra i due piani, fra i diversi livelli dei due piani, permette di stabilire l'immanenza della *clôture*. Il carattere

4. Cfr. A. J. Greimas, *Du sens*, cit., pp. 118 ss.

«formale» di quest'ultima ne dichiarerà l'«obbiettività». L'oggetto poetico sarà quindi un oggetto formalmente «chiuso», ove tutti i livelli dei due piani che lo costituiscono – quello del contenuto e quello dell'espressione – sono in correlazione tra loro.

Fermo restando il carattere incompleto della ricerca, sottolineata da Greimas – la non definizione dei tipi di relazione intercorrenti fra il piano del contenuto e quello dell'espressione; l'insufficienza, o la contraddittorietà, delle definizioni della struttura profonda («frase» elementare o segmento di senso?) –, resta comunque il fatto che, in una prospettiva semiotica di questo tipo, la sovradeterminazione del segno, in poesia (giusta la nota suddivisione jakobsoniana delle funzioni verbali), si dà come fenomeno *quantitativo* e, per ciò stesso, assimilabile senza residui al sapere razionale. Il non-assimilato, il non-definito non si danno come dimensioni esorbitanti la circoscrizione dell'oggetto, quanto come lacune inerenti agli strumenti di analisi allo stadio attuale della ricerca. La «densità» riconosciuta all'oggetto poetico, non è altro che la complessità delle relazioni strutturali che esso stabilisce fra i due piani del discorso<sup>5</sup>.

Il concetto di *testo*, che sta invece alla base delle indagini di Julia Kristeva (esso informa anche, seppur in maniera meno rigorosa, la fascia teorico-speculativa della rivista «Tel Quel»), è legato all'idea di «infinità» e di «negatività» del linguaggio poetico. Per «infinità» si intenderà «le code infini ordonné, un système complémentaire de codes dont on peut isoler [...] un langage usuel, un métalangage scientifique et tous les systèmes artificiels des signes – qui, tous, ne sont que des sous-ensembles de cet infini»<sup>6</sup>. Il linguaggio poetico, per questo riguardo, rappresenterà la realizzazione della totalità dei codici di cui l'uomo dispone. Cade, ovviamente, la nozione di «scarto», secondo la quale il linguaggio poetico non rappresenterebbe altro che una devianza sistematica rispetto alla norma (cfr. i formalisti russi), e si instaura la nozione, ben altrimenti produttiva, di sfruttamento e scoperta delle possibilità virtualmente immanenti al linguaggio. Non solo: il linguaggio poetico attesterà, contemporaneamente, l'istanza e l'attuazione di una logica diversa da quella che regge il discorso normale (la «linearità» della logica aristotelica): logica plurivalente e

5. Cfr. A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, cit., p. 17.

6. J. Kristeva, *op. cit.*, p. 179.

espansiva, sovvertitrice della linearità, la quale è peraltro presente come asse di una distruzione in atto. Qui si innesta il secondo concetto, quello di «negatività». Nella misura in cui il linguaggio poetico operi negativamente rispetto alla norma rappresentata dal discorso comune, esso attesta, da un lato, l'inclusione di tale norma come presupposto dell'istanza di negazione, dall'altro lato, la promozione di tale negazione a positività, in altre parole, l'affermazione della negazione attuata.

Il *testo*, a questo punto, non sarà altro che una vera e propria «pratica della significazione», la quale trasgredisce incessantemente la logica del discorso per aprire all'interno di esso un'«altra scena» (si situa qui il ricorso a Freud e, soprattutto, a Lacan): scena ove i significati sono sospesi, ove il referente è abolito, e ove le stesse strutture verbali che la reggono non rappresentano altro che la maschera di ciò che non ha volto, altro che la «retombée décalée» di ciò che non ha struttura e che si dà come *processo infinito di significazione*: insorgenza, espansione, disseminazione infinita del senso. Il testo, per se stesso non inscrivibile, non esauribile, non codificabile razionalmente, rappresenterà altresì una contestazione in atto della stessa pratica che vi si applica. La semiologia di Julia Kristeva (che essa designa come *sémanalyse*) sopporta sino in fondo, e all'interno di sé, l'istanza «critica» che ne regge la prassi: è scienza critica dei fatti e critica della scienza. Non si costituisce quindi come apparato normativo, ma prevede al contrario – in quanto coinvolgente nel medesimo processo destruttivo sia l'oggetto sia il soggetto – il rinnovamento incessante delle proprie modalità e delle proprie procedure.

Questa apertura del testo verso altri spazi di senso, occultati sia dal normale processo logico-discorsivo (il linguaggio comune a tutti i suoi livelli di manifestazione), sia dal testo medesimo qualora non venga sottoposto alla pratica qui sopra velocemente descritta (dove l'opposizione netta al concetto di *clôture* della scuola di Greimas), si innesta su due momenti fondamentali ed estremi della meditazione novecentesca intorno alla «scrittura». Si tratta, da un lato, del lavoro di J. Derrida – già segnalato agli inizi di questa nota –, dall'altro, della ricerca di Ferdinand de Saussure sugli «anagrammi», conosciuta solo recentemente.

Per quanto riguarda Derrida<sup>7</sup>, ci limiteremo a indicare un solo

7. Cfr. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris 1967; *La voix et le phénomène*, Pa-

punto della vasta e complessa speculazione del filosofo: l'opposizione «phoné» / «gramma». Al primo membro della quale – di fatto *barré* dal secondo – perterrebbe la restituzione del senso pieno, sacro e aurorale del «logos». In realtà, il logos non si dà che dentro le maglie del discorso, calato in una positività che ne snatura l'essenza, in quanto deferisce come originario ciò che è destituito d'origine e come senso fondato ciò che è invece senso sospeso e irriferto. Ma la prigione del «gramma» è anche il punto di partenza per la trasgressione della *clôture* in cui il logos è precipitato. Solo, appunto, a partire dalla sua realtà manifestata (la chiusura logocentrica del sapere occidentale in genere) è possibile ricostituirne la forma e il senso intesi come eccedenza rispetto al segno. La «scrittura», in quanto «differenza» (*différence*) nei riguardi del senso, comporterà, in esempi preclari, soprattutto novecenteschi (Artaud, Bataille), l'infinito «differimento» (*différance*) del senso, della pienezza significativa, della circolarità e chiusura del sapere. Restituire il senso, ricostruire il senso, inteso come *rature* dell'origine e come pienezza non formulabile, significherà allora aprire e destrutturare il discorso, portarlo «oltre» le modalità canoniche del suo prodursi. Si tratterà, soprattutto, di operare sul significante (vedi l'operazione, nella sua totalità, condotta da Mallarmé), se è lì, nella prigione del «gramma», che si dà, contemporaneamente, la deiezione e la manifestazione del logos.

Al polo opposto sembrerebbe collocarsi la ricerca saussuriana sugli anagrammi<sup>8</sup>: e l'opposizione, quanto a modalità d'investimento del sapere, non potrebbe essere più netta. Qui, strenuo empirismo; là, speculazione pura. In realtà, l'una e l'altra attitudine includono un punto di convergenza, il quale per il fatto di configurarsi come momento comune di due attitudini rette da intenti e condotte secondo modalità reciprocamente divaricatissimi, non può non apparire come estremamente sintomatico.

Se la ricerca estenuante del *mot-thème* all'interno del verso saturnio, estesa poi alla poesia latina in genere, alla poesia omerica e alla metrica vedica, non ha dato, come si sa, nessun risultato definitivo, per cui si è potuto parlare di una «folie» di Saussure, le

ris 1967; *De la Grammatologie*, Paris 1967; *La dissémination*, Paris 1972.

8. La ricerca di F. de Saussure sugli anagrammi è stata resa nota e parzialmente pubblicata da J. Starobinski, che ad essa ha consacrato una serie di articoli. I testi saussuriani pubblicati da Starobinski ed i commenti dello stesso, sono ora riuniti nel volume: J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, Paris 1971.

premesse implicite in una ricerca del genere e le deduzioni che se ne possono trarre, collocano questa fase – pur incompleta e frammentaria – del pensiero e del lavoro saussuriani, al centro di tutta una problematica intorno al linguaggio poetico. In definitiva, la ricerca di Saussure postula la sovrapposizione, o l'intersecazione, di due discorsi: un discorso effuso, sintagmatico, nel corpo del quale emerge – disseminato letteralmente – il Nome, che si potrebbe appunto considerare l'Altro Discorso, il discorso come istanza di nominazione e, per ciò stesso, di annullamento e estinzione di sé: in altre parole, il Discorso negato. Questo, relativamente a una configurazione macroscopica, e magari anche sollecitata, della ricerca saussuriana. La conseguenza prossima, è invece quella indicata da Starobinski nel titolo stesso del volume: *les mots sous les mots*. Parole che si «aprono» su altre parole; oppure: parole (gli anagrammi) che trafiggono e smembrano la compattezza rassicurante del discorso. Il testo, compromesso nel suo svolgimento orizzontale (sintagmatico), rivela l'esistenza di dimensioni verticali o di sviluppi *à rebours*, che non solo ne minacciano l'integrità ma finiscono addirittura per incrinare il sistema linguistico sul quale il testo stesso si fonda, se il sistema – e proprio giusta la definizione saussuriana – comporta, a livello della formazione degli enunciati, la linearità, la successione temporale (orizzontale) della sequenza. Come afferma Jacqueline Risset in un saggio su Scève, *L'Anagramme du désir* (saggio in cui l'anagrammatismo, inteso come attività del significante, finisce per articolare tutti i molteplici spazi della scrittura scéviana), l'ipotesi di Saussure, anche se inverificabile, anche se, al limite, falsa, «permet de poser deux points fondamentaux pour l'étude des textes [...]: le primat absolu de la matérialité du langage (avant tout principe spirituel comme l'inspiration'); et la spécificité du temps dans le langage poétique. [...] Le langage poétique force à percevoir un *temps double* [...]. Sous le temps linéaire, hors de lui, court un temps discontinu et cyclique»<sup>9</sup> (corsivo nel testo).

Anagrammatismo e *écriture* (secondo il valore assegnatole da Derrida) sottendono quindi un principio comune: l'«oltranza» del discorso, la sua apertura verso un al di là del senso deferito, verso un surplus di senso: la sua apertura, attraverso la «lettera» (il significante), verso altri nuclei di significazione. (La pratica «etimo-

9. J. Risset, *L'anagramme du désir*, Roma 1971, a p. 92.

logica» – intesa come sprofondamento e vertigine del senso codificato – attuata da Derrida in lavori recenti parzialmente raccolti in volume<sup>10</sup>, porta al limite il processo di destrutturazione testuale).

Riassumendo: da un lato, il prodotto letterario concepito come *oggetto* chiuso, ove tutti i livelli che lo costituiscono sono subordinati a un criterio di omologazione che ne ratifica, obbiettivamente, la *clôture*; dall'altro, il prodotto come *testo*, e cioè, in definitiva, come «attività», come lavoro incessante dei segni, volto a ricavare, entro lo spazio normalmente articolato dal sapere, uno spazio diverso, inclusivo di altre modalità e forme della conoscenza e, per ciò stesso, volto a ricostituire diversamente la realtà.

Non sarà inutile esemplificare, *in re*, l'una e l'altra attitudine. Gli esempi saranno tratti dal recente volume collettivo edito a cura di Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, citato più indietro; essi riguarderanno uno studio di J.-C. Coquet su un testo di Apollinaire<sup>11</sup>, e una indicazione di lettura, da parte di Kristeva, del *Coup de dés* mallarméano<sup>12</sup>.

Ecco il testo di Apollinaire esaminato da Coquet:

Les tramways feux verts sur l'échine  
Musiquent [...] leur folie de machines  
Les cafés gonflés de fumée  
Crient tout l'amour de leurs tziganes [...]  
Vers toi, toi que j'ai tant aimée.

La ricerca postula quattro ordini di parallelismi: 1) grammaticale; 2) metrico; 3) fonico e prosodico; 4) semantico. Ora, non si tratterà tanto di rilevare i parallelismi in questione, quanto di procedere all'omologazione dei vari livelli entro i quali i parallelismi si manifestano.

Livello 1: il testo si può suddividere in due frasi sintatticamente equivalenti: F<sub>1</sub> = Soggetto (determinato + determinante) + Predicato (verbo + complemento); F<sub>2</sub> = Soggetto (determinato

10. Cfr. soprattutto *La pharmacie de Platon*, in «Tel Quel», n. 32, pp. 3-48, e n. 33, pp. 18-59; *La double séance*, in «Tel Quel», n. 41, pp. 3-43, e n. 42, pp. 3-45; *La mythologie blanche*, in «Poétique», 5, 1971, pp. 1-52. I primi due saggi, figurano ora in *La dissémination*, cit.

11. J.-C. Coquet, *Poétique et linguistique*, in *Essais de sémiotique poétique*, cit., pp. 26-44.

12. J. Kristeva, *Sémanalyse et production de sens: quelques problèmes à propos d'un texte de Mallarmé: «Un coup de dés»*, ibid., pp. 208-234.

+ determinante) + Predicato (verbo + complemento). Tale parallelismo viene riconfermato sia al livello 2, sia al livello 4.

Livello 2: simmetria prosodica: il primo accento ritmico del secondo verso di entrambi i segmenti sintattici ( $F_1$  e  $F_2$ ) è portato da una voce verbale (*musiquent, crient*).

Livello 4: simmetria semantica dei due enunciati ( $F_1$  e  $F_2$ ): *tramways* → *musiquent (vers toi)* ~ *cafés* → *crient vers toi*. Ove *tramways* e *cafés* non sono altro che estensioni metonimiche d'un medesimo attante-soggetto (l'attante-oggetto è *toi*).

Si tratta ora di verificare se esiste possibilità di omologazione fra i livelli 1, 2, e 4 e il livello 3 (livello fonico e prosodico).

Ebbene, isolando i tratti comuni di *musiquent* e *crient*, è possibile ottenere le sequenze fonematiche /í + k/ e /(k + R) + í/. Ma siccome si dà, foneticamente, copertura progressiva di /k/ nei riguardi di /r/, le sequenze si potranno trascrivere così: /í + k/ e /k[r] + í/. Esse si configurano, cioè, come depositarie di valori fonetici identici e invertiti, secondo lo schema áb - bá. Traducendo fonologicamente tali valori, si hanno le sequenze: á (acuto / diffuso) + b (neutro / compatto) → b (neutro / compatto) + á (acuto / diffuso).

L'omologazione dei quattro livelli, limitatamente a un segmento del testo, è dunque completa.

Ovviamente, Coquet avverte che non si può ancora parlare di *sistema* di equivalenze, sia a motivo della discontinuità delle conoscenze linguistiche in possesso relativamente ai quattro livelli d'analisi, sia a motivo dell'impossibilità, allo stadio attuale della ricerca, di omologare in un tutto formalmente coerente l'insieme di «regole» che presiedono alle trasformazioni (il passaggio delle equivalenze da un livello all'altro).

L'esempio dato è comunque sufficientemente indicativo degli assunti e delle procedure d'analisi della ricerca semiotica fondata sulla nozione di *oggetto* letterario.

Ed ecco ora il saggio di lettura della Kristeva. Ci limiteremo all'esposizione di alcuni punti, relativi alla frase capitale del «poema» mallarméano: *un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Conformemente alle premesse più indietro velocemente indicate, la Kristeva «legge» i costituenti lessicali di tale frase non come frontiere terminali del senso, ma come punti di partenza del senso, come nuclei di infinita irradiazione semantica. Così UN, totalità indivisibile, si espande in pluralità: *un [coup] de dés = un*

... *deux* ... *des*. Poi: DÉŚ, è, sottaciuto, il «poema». Ora, *des* è anche prefisso privativo: il vocabolo sottolineerà dunque una delle caratteristiche del poema: e cioè il poema come «residuo», come «manque de cette infinité qui l'excède»<sup>13</sup>. Ma *dé*, etimologicamente, discende da *datum*. Il poema sarà quindi, congiuntamente, anche un «dono», una «offerta». Terza implicazione: *de* come preposizione d'origine (in questo senso si coniuga sia alla prima sia alla seconda implicazione). Quarto senso latente: *dés* = *dais*, bacile, vassoio (quello che regge la testa recisa di Saint-Jean). Quest'ultimo valore permette di precisare l'implicazione della «offerta»: l'offerta è offerta sacrificale.

E tanto basti come esemplificazione. Anche in questo caso, come si vede, l'esempio è piuttosto sintomatico. Si tratta, è vero, di un esempio limite, applicato a un testo che è esso stesso un limite. Testimonia comunque benissimo, proprio per il suo carattere volontariamente eccessivo, delle procedure secondo le quali si esplica la «sémanalyse» di Julia Kristeva.

Possiamo anche indicare – per concludere – i futuri sviluppi (alcuni dei quali già in atto) dell'una e dell'altra tendenza.

Per la semiotica che fa capo a Greimas, si tratta ormai di passare dalla costruzione di modelli «formali» alla costruzione di modelli «trasformazionali». La strutturazione dell'oggetto e le pratiche di omologazione fra i diversi livelli che lo costituiscono, rappresentano il primo stadio della ricerca, già sufficientemente elaborato. Il problema che si pone, ora, è quello di render conto – come già si è accennato più indietro – del funzionamento complessivo dell'oggetto; vale a dire: 1) modalità d'interrelazione fra i vari livelli; 2) gerarchizzazione degli stessi; 3) identificazione e definizione della «struttura profonda»; 4) istanza generativa prioritaria (suono o senso?); ecc. ecc. A questo punto, il ricorso alle grammatiche generative si pone come obbligatorio. Per questo riguardo, il punto più avanzato ci sembra per ora quello di T.A. Van Dijk, un giovane studioso dell'Università di Amsterdam<sup>14</sup>.

Per la semiotica di Kristeva, si può ipotizzare, come linea di sviluppo, l'approfondimento linguistico di alcuni punti capitali

13. J. Kristeva, art. cit., p. 230.

14. Cfr. T. A. Van Dijk, *La metateoria del racconto*, in «Strumenti critici», 12, giugno 1970, pp. 141-163; *Aspects d'une théorie générative du texte poétique*, in *Essais de sémiotique poétique*, cit., pp. 180-206; *Some Aspects of Text grammars*, The Hague - Paris 1972.

della teoria freudiana: in questo senso, il ricorso sempre più stretto a Lacan sembrerebbe determinante. Basti pensare al lavoro del significante fonemico nel sogno – giusta la precisazione, appunto, di Lacan<sup>15</sup> – per circoscrivere immediatamente un'area comune ove anagrammatismo e *écriture* convergono, disegnando processi affini, non solo, ma incrinando sempre più a fondo la struttura del *cogito*, articolazione del soggetto e dell'oggetto, chiusura rassicurante delle cose dentro il discorso della ragione. Si tratterebbe insomma di applicare sempre più sistematicamente, e di adibire a verifiche su un corpus sempre più vasto di testi, la nozione lacaniana di «significante», inteso come destrutturazione del segno e fondamento dell'esperienza.

15. Cfr. J. Lacan, *Écrits*, Paris 1966, a p. 510: «[...] l'instance dans le rêve de cette même structure littérante (autrement dit phonématique) où s'articule et s'analyse le signifiant dans le discours».

## «SANTA», UN ROMANZO LIBERTINO DEL NATURALISMO MESSICANO

1 – Nell'ambito del naturalismo ispano-americano *Santa*, del messicano Federico Gamboa<sup>1</sup>, è il romanzo che ha goduto di maggior prestigio. Oggi ancora, quasi non esiste storia letteraria che non citi il libro come opera di rilievo, avvicinandolo a *Nana* di Emile Zola, ma sempre sottolineandone le qualità originali, al disopra della scontata influenza del romanziere francese.

A distanza di tempo una rilettura del testo di Gamboa mi sembra interessante, al fine di stabilire se i giudizi positivi della critica, ripetuti ormai come *cliché*, permangano validi o se occorra rivederli, col risultato di ridimensionare la fama dell'opera e del suo autore.

A proposito di *Santa* ricorderò che già in anni passati, con atteggiamento coraggioso, più che impietoso, anche se la critica glielo ha rimproverato<sup>2</sup>, Mariano Azuela denunciava, in un lucido saggio su cent'anni di narrativa messicana<sup>3</sup>, le qualità negative del libro, senza tuttavia tener presenti, secondo Fernando Alegría<sup>4</sup>, i debiti che egli stesso come narratore aveva, proprio nei confronti di *Santa*, romanzo dal quale avrebbe tratto esempi che in *Los de abajo* la critica celebrò come originali. L'Alegría, opponendosi a A-

1. F. Gamboa (1864-1939) è considerato un dei maggiori narratori messicani del naturalismo. Iniziò con i racconti *Del natural* (1889), cui seguirono i romanzi *Apariencias* (1892), *Suprema ley* (1896), *Metamorfosis* (1899), *Santa* (1903), *Reconquista* (1908), *La llaga* (1910); tra le opere autobiografiche *Impresiones y recuerdos* (1896) e *Mi diario* (1907), tra quelle drammatiche *La última campaña* (1894), *La venganza de la gleba* (1905), *A buena cuenta* (1905).

2. Cfr. F. Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana*, México, De Andrea, 1966 (3<sup>a</sup>), pp. 98 e seguenti.

3. M. Azuela, *Cien años de novela mexicana* (1947), ora in *Obras Completas*, III, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

4. F. Alegría, *op.cit.*, pp. 98-99. Per *Los de abajo* il critico si riferisce in particolare all'episodio di Macías quando spiega alla moglie il richiamo che su di lui esercita la guerra, ricorrendo all'esempio della pietra che cade a valle. Tale esempio è svolto ampiamente già da *Santa* nel libro omonimo, per indicare la fatalità della sua caduta.

zuela, ha tracciato di *Santa* un'acuta difesa, sottolineando<sup>5</sup> nel libro gli apporti al naturalismo ispano-americano, la mancanza di rettorica, la bellezza del linguaggio metaforico, il vigoroso colorismo, la forza priva di pregiudizi con cui affronta il tema della decadenza della società messicana, la funzione fondamentale che ha di stabilire un «nexo importante» nel romanzo messicano, quale punto di passaggio dal realismo neoclassico e romantico al regionalismo del secolo xx, per concludere infine che come l'opera di Gamboa non si spiega senza i precedenti che offrono Lizardi e Micrós, così il romanzo della Rivoluzione messicana apparirebbe tronco senza il naturalismo di questo scrittore, «que le sirve de introducción»<sup>6</sup>.

L'osservazione finale di Fernando Alegría mi trova d'accordo; molto meno le affermazioni specifiche relative a *Santa*, romanzo variamente giudicato dalla critica contemporanea, senza mai disconoscere le qualità di scrittore di Gamboa<sup>7</sup>.

Azuela si domandava, nel saggio cui mi sono riferito, apparso nel 1947, se *Santa*, quindi il più celebre Gamboa, avrebbe resistito all'usura del tempo: «No sé si dentro de cincuenta años *Santa* siga leyéndose como *El Periquillo Sarniento* y sea hasta entonces cuando la crítica diga su última palabra sobre la obra de Gamboa»<sup>8</sup>. Non sembra, tuttavia, che occorra lasciar passare tanti anni. Del resto è già trascorso oltre mezzo secolo dal momento della pubblicazione del romanzo, avvenuta nel 1903, e non v'è dubbio che, mentre il *Periquillo* del Lizardi ha visto accentuarsi il suo significato nella storia delle lettere ispano-americane, *Santa* non ha avuto uguale fortuna, anzi, nonostante taluni apprezzabili sforzi, tra i quali, oltre a quello dell'Alegría, va segnalato quello di Francisco Monterde, tutta l'opera di Federico Gamboa sembra piuttosto dimenticata, non sollecitare a una nuova e diretta lettura.

5. *Ivi*, pp. 99-102.

6. *Ivi*, pp. 101-102.

7. Cfr. in particolare: Seymour Menton, *The Life and Works of F. Gamboa*, New York University, 1952; Idem, *F. Gamboa, un análisis estilístico*, «Humanitas», Monterrey (Mex.), 4, 1963; A. Junco, *Don F. Gamboa*, «Abside», México, 1965; A. Acevedo Escobedo, *Notas de caza menor: Gamboa*, «El Nacional», 24-3-1965.

Nella sua *Historia de la literatura hispanoamericana*, 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1967 (6°), E. Anderson Imbert scrive, p. 341, a proposito di *Santa*: «En *Santa* (1903) logró un mayor equilibrio (che in *Suprema ley*) entre su naturalismo, su erotismo y su costumbrismo. ¿Es *Santa*, la prostituta, una prima literaria de *Nana* de Zola o de la Eloisa de los Goncourt? (...)».

8. M. Azuela, *Cien años de novela mexicana*, in O. C. cit., III, p. 649.

La colpa di questo stato di cose può forse, in parte, esser fatta risalire anche alle buone intenzioni degli estimatori, che talvolta conducono il loro lavoro rivalutativo con argomentazioni scarsamente convincenti. Il Monterde, ad esempio, nell'edizione completa delle *Novelas*<sup>9</sup> dello scrittore messicano, sembra voler restituire in modo definitivo il Gamboa all'alta categoria che gli spetta, ma senza rendersene conto contribuisce a rimpicciolirne la statura sul piano umano insistendo, soprattutto per *Santa*, sulla presenza determinante di note autobiografiche di dubbia qualità. Infatti, secondo il critico, Federico Gamboa avrebbe introdotto nel romanzo molte esperienze vissute: «No es *Santa* fruto de lecturas sino resultado de lo que vio el autor en aquella etapa de sus iniciaciones en el México nocturno, por los arrabales capitalinos; de las tertulias con amigos y amigos – de los que a veces, como Pedro en *Apariciones*, se avergonzaba íntimamente –; de los paseos y las fiestas en las cuales lo acompañaba el pianista 'ignorado' Teófilo Pomar, cuyo nombre esdrújulo recordará al bautizar al Hipólito de *Santa*»<sup>10</sup>.

L'impegno di Francisco Monterde – che negli anni giovanili conobbe lo scrittore ormai celebre, e lo venerò –, nel sottolineare come segno di indipendenza dai modelli la nota documentaristica d'indole autobiografica, rivela una tendenza del naturalismo, teso alla diretta osservazione della realtà, alla documentazione fedele. E quale osservazione e documentazione poteva essere più fedele della diretta partecipazione all'ambiente da parte dello scrittore, che poi la traduceva nel romanzo?

Con maggior equilibrio Mariano Azuela segnalava<sup>11</sup>, a questo proposito, che l'elemento autobiografico costituisce nell'opera di Federico Gamboa qualcosa di positivo e di negativo al tempo stesso: di positivo quando lo soccorre in romanzi come *Suprema ley*, *Santa* e *Reconquista*; di negativo quando tale ausilio viene a mancare, il che spiegherebbe la «inferioridad manifiesta» dei romanzi restanti, nei quali l'autore «se hunde y naufraga en la literatura». Per Azuela è molto frequente il caso di un «hombre culto» che scrive un buon romanzo con elementi della propria vita, come altrettanto frequente è il fatto che, allorché lo stesso pretende di crea-

9. F. Monterde, «Prólogo» a F. Gamboa, *Novelas*, México, Fondo de Cultura Económica 1965.

10. *Ivi*, p. XIII.

11. M. Azuela, *op. cit.*, p. 651.

re personaggi diversi da sé, faccia naufragio. Quanto a Gamboa, «Lo cierto es que cuando (...) se dejó seducir por el estilo y la literatura, sus éxitos como novelista terminaron»<sup>12</sup>.

Si debba a questa o ad altra ragione intrinseca, vale a dire alla mancanza di ispirazione e di perizia nel mestiere, è certo che ciò che Federico Gamboa scrisse dopo *Reconquista* non ha un valore determinante, dal punto di vista artistico, nella sua opera. D'altra parte neppure *Santa*, il più celebre dei romanzi del gruppo valido, manca di grossi difetti. E allora, come mai il romanzo godette di tanto favore e Gamboa di tanta fama? Mariano Azuela parla<sup>13</sup> di ambiente favorevole allo scrittore messicano fin dagli inizi della sua attività letteraria: «Pocos escritores han disfrutado entre nosotros de la buena suerte de don Federico Gamboa. Desde sus primeras producciones encontró un ambiente acogedor en los cenáculos literarios más selectos de la capital, relacionó con los hombres de letras de mayor renombre – que no fueron pocos en aquella etapa de alta cultura de los últimos días del porfirismo – (...); e aggiunge che i suoi saggi «fueron saludados calurosamente per la crítica y adquirieron desde luego la más amplia difusión». Tanto più che Gamboa «poseía el don de gentes y como gran conversador se ganaba amigos y admiradores, siendo además de maneras corteses y muy agradables»<sup>14</sup>. Come se tutto ciò bastasse per ottenere il successo a un letterato. Ciò che Azuela non afferma chiaramente, ma che certo rappresenta il suo vero pensiero, di scrittore che per affermarsi ebbe parecchie difficoltà, nonostante il valore reale della sua opera, è che al Gamboa letterato giovò la sua posizione nella diplomazia, dove ricoprì incarichi importanti – che più tardi, al trionfo della rivoluzione, furono fonte di amare conseguenze, l'esilio e la povertà –, e il fatto di essere stato per molto tempo, per tali incarichi, lontano dal Messico, vale a dire dal fuoco delle lotte e delle beghe letterarie nazionali. Uomo politico di rilievo e scrittore residente fuori dei confini nazionali, il suo successo non doveva dare eccessiva ombra in patria. Il fatto poi che per vario tempo il Gamboa avesse rappresentato il Messico in paesi ispano-americani, soprattutto del centro America, giovò, secondo l'Azuela, alla diffusione continentale della sua opera e gli creò «el ambiente más favorable para la difusión de sus libros»<sup>15</sup>.

12. *Ivi*.

13. *Ivi*, p. 650.

14. *Ivi*, pp. 650-651.

15. *Ivi*, p. 651.

Il tentativo di Mariano Azuela di spiegare a se stesso, prima che al lettore, la singolarità del successo di uno scrittore a suo parere – è questa la sostanza della sua posizione – tanto criticabile, malgrado ne affermi il vigore<sup>16</sup> e lo dichiari «figura de primer orden en la novelística mexicana»<sup>17</sup>, è scoperto. Si tratterebbe di una fama e di un successo ottenuti con facilità, col favore delle accennate circostanze. Tuttavia, su queste basi è difficile giustificare l'adesione su così larga scala del pubblico lettore. Tale adesione, sottolineata dalla critica, si manifestò in particolare per *Santa*, che lo stesso Azuela afferma essere «la novela mexicana más leída»<sup>18</sup>. Più verosimilmente, ciò che dovette attirare il lettore fu l'argomento piccante del romanzo, la descrizione di una società, quella messicana, «enfocada» in modo drammatico, con tutte le attrattive dei suoi aspetti «maledetti», che il naturalismo di Gamboa metteva in evidenza. Né bisogna dimenticare di quale pubblico lettore doveva trattarsi, date le condizioni culturali dell'America Latina, nella quale, nonostante gli esiti letterari, il Messico non rappresentava un'eccezione: l'elemento «illustrato», potenzialmente lettore, era costituito essenzialmente dall'alta borghesia e dalla media, dedita a professioni non commerciali. Gamboa stesso apparteneva alla borghesia di rilievo nella vita politica del paese e ciò vale a spiegare, soprattutto per *Santa*, a mio parere, non pochi squilibri e un punto di partenza costantemente falso nell'esame della società messicana.

2 – L'argomento di *Santa* è noto: si tratta della storia di una contadina particolarmente avvenente che, sedotta da un ufficiale e abbandonata, viene cacciata di casa dalla madre e dai fratelli e per reazione si rifugia nella capitale, dandosi alla prostituzione; in questa nuova vita la sua bellezza le procura una «carriera» strepitosa, giunge ad avere amanti assai ricchi, disposti a tutto per lei; in due occasioni, personaggi di diversa levatura e carattere, «el Jarameno», un torero spagnolo di successo, a Rubio, un esponente della «buona società» borghese, offrono alla donna la possibilità di ricostruirsi una vita, ma Santa, intimamente attratta al vizio da una natura corrotta, torna sempre alla prostituzione, finché ammalata cade in case di infimo ordine; alla fine sembra riscattarsi nell'amore di Hipólito, il pianista cieco della prima casa di malaffare in cui era entrata, ma minata ormai dal cancro Santa muore

16. *Ivi*, p. 648.

17. *Ivi*, p. 658.

18. *Ivi*, p. 653.

durante l'operazione chirurgica che l'avrebbe dovuta salvare.

È una storia lugubre e tragica per la quale il ricordare *Nana* di Zola è alquanto ardito, anche se non è ingiustificato affermare che in *Santa Gamboa* diede l'equivalente americano del romanzo francese citato<sup>19</sup>, non nel senso di un'imitazione e neppure di una raggiunta parità di livello artistico, bensì unicamente perché se *Nana* fu, su questo tema, il libro più significativo del naturalismo francese, *Santa* lo fu del naturalismo ispano-americano. Infatti, né *Nacha Regules* di Manuel Gálvez, né *Beba* di Carlos Reyles e neppure *Juana Lucero* di Augusto D'Halmar riuscirono a eclissare il significato emblematico di *Santa* in Ispanoamerica, la sua rappresentatività di un mondo che si dibatte tra il fango e l'aspirazione alla purezza, nel quale ancor oggi la casa di malaffare e il sesso hanno una parte così importante, se ricompaiono con insistenza anche nelle maggiori opere della narrativa attuale, come *La casa verde* di Vargas Llosa, *Juntacadáveres* di Onetti, *Cien años de soledad* di García Márquez, in vari libri di Miguel Angel Asturias, per non citare che alcuni dei nomi più noti.

Tra *Santa* e *Nana*, è giusto riconoscerlo subito, corre un'enorme distanza, sia per il significato che per l'efficacia dello stile e la struttura del romanzo. Zola interpreta e prospetta una società prossima allo sfacelo, quella della fine dell'impero di Napoleone III; egli ne penetra in profondità la corruzione, che è soprattutto corruzione delle classi alte, le quali nascondono i propri vizi sotto un'apparenza ipocrita di rispettabilità e di moralità che non inganna certo chi, come la bella «mangeuse d'hommes», Nana, ha una profonda conoscenza d'uomini, di quei medesimi che, in una occasione, ella contempla alle corse, e che sembrano rappresentare la crema della società:

«(...) Alors, elle continua, en montrant les tribunes d'un geste dédaigneux: – Puis, vous savez, ces gens ne m'épatent plus, moi!... Je les connais trop. Faut voir ça en déballage!... Plus de respect! Fini le respect! Saleté en bas, saleté en haut, c'es toujours saleté et compagnie... Voila pourquoi je ne veux pas qu'on m'embête.

Et son geste s'élargissait, montrant des palefreniers qui amenaient les chevaux sur la piste, jusqu'à la souveraine causant avec Charles, un prince, mais un salaud de même»<sup>20</sup>.

19. Così nella mia *Letteratura ispano-americana, dall'età procolombiana ai nostri giorni*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1970, pp. 275-276.

20. E. Zola, *Nana*, Paris, Fasquelle, 1957, p. 30.

L'esame della società francese è condotto da Zola con abile distacco che lo salva dal cadere nella stucchevolezza del tono moralggiante e gli permette di raggiungere, così, più facilmente e in modo più efficace lo scopo che si prefigge, la denuncia delle responsabilità delle classi privilegiate, alle quali incomberebbe, con la guida del paese, un esempio di moralità. Dopo tante pagine di abbruttimento nei sensi, si fa più tragico il contrasto, sullo sfondo miserevole della morte della protagonista – in una camera d'albergo, per vaiolo, al ritorno da ulteriori e fantastiche quanto imprecise avventure erotiche in Russia –, tra il marasma spirituale in cui si consuma la nazione e il grido euforico e incosciente delle reclute che inneggiano a una guerra che dovrebbe concludersi con la presa di Berlino. Con singolare incoscienza la Francia si accingeva alla guerra contro la Prussia, nella quale avrebbe trovato la sua fine il mondo napoleonico, la società corrotta e godereccia del secondo impero.

Nana è il pretesto, o il mezzo, attraente nella sua bellezza erotica e nella sua complessità spirituale, per un atto d'accusa durissimo di Zola alla società del suo paese. La fanciulla stupenda, che soggioga con lo splendore della sua carne – «(...) et Nana, en face de ce public pâmé, de ces quinze cents de personnes entassées, noyées dans l'affaissement et le détraquement nerveux d'une fin de spectacle, restait victorieuse avec sa chair de marbre, son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamé»<sup>21</sup> – è un giocattolo che il narratore maneggia con consumata abilità d'artista. Sullo sfondo sfavillante e gaio, malgrado tutto, di una vita di pseudo-artista, che altro non ha da offrire all'arte e al pubblico che la bellezza apparentemente disarmata della sua nudità, Nana si rivela nella sua condizione di femmina amante del piacere, attratta dal peccato per ataviche presenze e al tempo stesso intimamente nauseata dell'uomo schiavo dei sensi; una donna alla ricerca del successo, del danaro per soddisfare la propria leggerezza; crudele e tenera, ma di una tenerezza sentimentale, «sensiblera», indulgente a perversioni incomprensibili, o ad amori sinceri che non possono che avere come oggetto creature bestiali o grossolane; un misto di bontà popolare e di malvagità crudele, nel godimento con cui distrugge gli uomini schiavi del suo corpo. Alla base di questo essere complicato sta un'origine infima, di miseria e

21. *Ivi*, p. 32.

di peccato, incestuoso o venale, a infimo prezzo. A tale situazione il romanziere allude fuggevolmente, ma con più efficacia che se vi insistesse caricando le tinte. Ciò dovrebbe spiegare come la donna sia divenuta «un force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle même, corrompant ed désorganisant»<sup>22</sup>. Non certo, però, nel senso voluto da Fauchery, un giornalista dell'«entourage», che considera Nana il prodotto inevitabile di una condizione infima e vede in essa «la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple» e che «remontait et pourrissait l'aristocratie»<sup>23</sup>. Per Zola, infatti, l'aristocrazia francese non aveva bisogno di essere contaminata dal popolo, anche se non mancano nel romanzo personaggi di bassa estrazione che con le loro tare rappresentano le deformazioni spaventose della società. In *Nana* tutto è posto in discussione, a partire dal vertice dello stato, ma il popolo è presentato piuttosto come la vittima della corruzione delle classi alte e non è il responsabile della condizione nazionale.

Non così Gamboa in *Santa*. La sua posizione nel romanzo appare, infatti, singolare. Quale appartenente alla borghesia «decente», tanto più con responsabilità di governo, si direbbe che egli ne difenda la rispettabilità, anche se non può esimersi, in alcune occasioni, dal denunciare i «maridos modelos y papás de crecida prole que no pueden prescindir del agrio sabor de una fruta que aprenden a morder y a gustar cuando pequeños»<sup>24</sup>, o dall'accomunare tutti gli uomini in un «atajo de marranos y de infelices, que por más que rabien y griten, no pueden pasársela sin sus indecencias»<sup>25</sup>. Gamboa sembra convinto, e voler convincere il lettore, che il peccato è connaturato alle classi umili e alla donna. La sua mancanza di simpatia, di comprensione per i diseredati dalla vita e per gli strati inferiori della società è trasparente. La caduta di Santa è la «historia vulgar de las muchachas pobres que nacen en el campo y en el campo se crían al aire libre, entre brisas y flores, ignorantes, castas y fuertes»<sup>26</sup>; il suo disprezzo per la contadina «ignorante» supera ogni altra considerazione e spesso il termine «campesina» è usato con inoccultabile ripugnanza: «hasta las palideces por el no dormir y las hondas ojeras por el tanto pe-

22. *Ivi*, p. 201.

23. *Ivi*.

24. F. Gamboa, *Santa*, México, Ediciones Botas, 1947 (13<sup>a</sup>), p. 23. Cito da questa edizione di tipo popolare, che meglio mi sembra conservare il sapore dell'opera anche dal punto di vista grafico.

25. *Ivi*, p. 25.

26. *Ivi*, p. 39.

car, íbanle de perlas a la campesina»<sup>27</sup>, scrive riferendosi a Santa ormai datasi alla vita. Le donne di malaffare, poste dai loro amanti davanti a cibi inconsueti, durante una festa al «Café de Paris», non li sanno gustare, per le loro origini volgari e la natura grossolana; esse hanno, secondo Gamboa, «paladares poco educados de hembras ordinarias y en el fondo zafias»<sup>28</sup>. La lotta intima di Santa che, alla notizia della morte della madre, scossa profondamente, si sente attratta dalla chiesa, è descritta come «una lucha corta, de gente vulgar que no ahonda ideologías sino que se deja conducir por su instinto»<sup>29</sup>; e per un momento essa torna alle sue pratiche di «campesina católica»<sup>30</sup>. Di fronte a Rubio, l'amante che le offre un «amancebamiento», lo scrittore vede in Santa operarsi, anche se la donna non se ne rende conto, «el naturalísimo deslumbramiento que ejercen en ánimo de plebeyo origen el calcularse igual al antiguo señor respetado y quimérico que, a la larga, desgastado por los años y por los vicios, baja en sus pósteros al nivel de antiguo vasallo»<sup>31</sup>. A parte l'oscurità del brano citato, che si prolunga per tutto un altro paragrafo, la mancanza di simpatia del romanziere per il mondo infimo di cui tratta non ha bisogno di ulteriori documentazioni. Neppure il mondo del lavoro, nell'incipiente industrializzazione della capitale, rappresenta una presa di coscienza positiva da parte di Gamboa, appunto per la distinzione ostentata tra operai «serios» e operai «viciosos» che, nientemeno, dirigono i loro passi, usciti dalla fabbrica al termine del lavoro, a un'osteria, dove berranno un bicchiere di birra<sup>32</sup>.

L'avversione per le protagoniste del romanzo, le prostitute, dai «pobres cuerpos de alquiler» e dagli «atrofiados cerebros de apesadas sociales»<sup>33</sup>, esclude in Gamboa ogni possibilità di sentimenti umani. Santa, simbolo eminente della donna-peccato, una peccatrice non certo raffinata come Nana e per quanto bella «rurale», è il bersaglio sul quale Gamboa scarica la sua «pruderie», facendo sfoggio di luoghi comuni, manifestando convinzioni assurde intorno alla natura femminile, pensando forse di dar forza alle parole del «maestro de Auteuil» premesse alla sua *Fille Elisa*, che lo scrittore messicano riproduce, nel prologo a *Santa*, a propria difesa:

«Ce livre, j'ai la conscience de l'avoir fait austère et chaste, sans que jamais

27. *Ivi*, p. 74.

28. *Ivi*, p. 93.

29. *Ivi*, p. 126.

30. *Ivi*.

31. *Ivi*, p. 136.

32. *Ivi*, p. 13.

33. *Ivi*, p. 219.

la page échappé á la nature délicate et brulante de mon sujet, apporte autre chose á l'esprit de mon lecteur qu'une meditation triste»<sup>34</sup>.

Sull'austerità e sulla castità del romanzo di Gamboa torneremo tra poco. Ciò che ora interessa è porre in rilievo la superficialità delle convinzioni del romanziere, la smaccata «moraleja» di più che dubbia consistenza, l'ipocrita sostanza dell'aggettivazione riprovatrice che accompagna la natura «maledetta» delle molte allusioni al peccato e al corpo femminile, l'intervento stucchevole e costante del narratore, che toglie efficacia agli esempi dai quali dovrebbe venire una lezione feconda di moralità, la serie di paragoni assurdi e insostanziali, note che danno spesso a *Santa* il sapore appiccicoso di un «novelón» d'appendice.

Benché nel prologo citato, diretto allo scultore Jesús F. Contreras, l'autore faccia proporre da Santa il proprio esempio, di peccatrice condannata e redenta, in termini edificanti, dichiarandosi una «desgraciada»<sup>35</sup>, ma con un cuore che «palpitó y dolió»<sup>36</sup> per le ingiustizie di cui fu vittima, tra esse la «concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa»<sup>37</sup>, sicura, però, che alla fine Dio le ha perdonato, e con una storia personale che «de sólo oírla» il lettore dovrà piangere con lei<sup>38</sup>, l'atteggiamento di Gamboa è tutto l'opposto di quanto il prologo vorrebbe far credere.

Le origini idilliache di Santa descritte nel secondo capitolo – l'unico che arretri nel tempo – sembrano un fatto accidentale, non avere altra funzione che quella di costituire un centro emotivo, un richiamo sempre breve e superficiale lungo la sua vita di peccato. Ciò che il narratore sottolinea è la natura malvagia della donna, bacata intimamente, ma senza proporre prove convincenti. Posta nella vita di peccato, Gamboa sottolinea in Santa il rapido acclimatemento ad essa, «con lo que a las claras se prueba que la chica no era nacida para lo honrado y derecho, a menos que alguien la hubiese encaminado por ahí, acompañándola y levantándola, caso que flaqueara (...)»<sup>39</sup>. Nella sua vita peccaminosa la donna non solo sperimenta la lascivia della «ciudad vorágine»<sup>40</sup>, nella quale Gamboa vede confluire quella di tutte le generazioni, indigene ed europee, fino ai peccati «complicados y enfermizos del amor moderno...»<sup>41</sup>, ma sollecita essa stessa al vizio, e non solo a

34. *Ivi*, p. 8.

37. *Ivi*, p. 8.

40. *Ivi*, p. 122.

35. *Ivi*, p. 7.

38. *Ivi*.

41. *Ivi*, p. 117.

36. *Ivi*.

39. *Ivi*, p. 75.

quello normale, ma anche al «vicio antiguo, el vicio ancestral y teratológico que de preferencia crece en el prostíbulo»<sup>42</sup>, il vizio saffico. In realtà da questo vizio Santa rifugge, ma Gamboa, sicuro dell'effetto «cosquilloso» sul lettore, non esita a prospettare un possibile cedimento, sia pure passeggero: se la donna lo ignorava ancora e «quizás no lo practicara nunca», avrebbe anche potuto accostarvisi, «contentándose, si acaso, con probarlo, escupir y enjuagarse», come, esempio convincente, «escupimos, nos enjuagamos cuando por curiosidad inexplicable y poderosa probamos un manjar que nos repugna»<sup>43</sup>.

Per la sua natura malvagia e corrotta Santa è portata al tradimento, perciò tradisce entrambi gli uomini che hanno tentato di darle una «posizione». Col «Jarameño», amante ardente e impetuoso, vediamo che la donna si annoia; Gamboa ce ne spiega l'intimo motivo:

«Era verdad. Aquel ensayo de vida honesta la aburría, probablemente porque su perdición ya no tendría cura porque se había maleado hasta sus raíces, no negaba la probabilidad, pues en los dos meses que la broma duraba, tiempo sobraba para aclimatarse»<sup>44</sup>.

Il tradimento ai danni del «Jarameño» avviene con un suo beneficato, Ripoll, che cede «Enardecido por la tentadora» e, in un «arranque de desgraciado», consuma un delitto che dà modo al narratore di uscire in una tirata contro il socialismo:

«Enardecido por la tentadora, Ripoll cedió en un arranque de desgraciado, consintiendo que sus levaduras de socialista destruyeran, por destruir, si quiera fuese una ventura, la propiedad de alguien, la dicha de un dichoso y acreedor a su gratitud...»<sup>45</sup>.

Il ricorso rettorico ai punti sospensivi – così frequente in *Santa*, insieme all'esclamazione –, mentre dovrebbe approfondire la portata delle considerazioni, ne sottolinea, al contrario, la superficialità.

Con Rubio la vita di Santa è più difficile che col «Jarameño»: l'uomo, infedele alla moglie ricca e dispotica, dalla quale finanziariamente dipende, non riesce ad apprezzare l'amante che di giorno in giorno, dopo il primo ardore, diviene sempre più, per lui, la prostituta, la donna peccatrice senza possibilità di redenzione. Le viete convinzioni di Gamboa intorno alla donna si manifestano in forma violenta attraverso le parole dell'uomo all'amante:

42. *Ivi*, p. 143.

43. *Ivi*, p. 149.

44. *Ivi*, p. 205.

45. *Ivi*, pp. 205-206.

«Las meretrices no arriban a las tierras de promisión; ¡ no faltaría más! las almas de las mujeres podridas no vuelan porque no poseen alas, son almas ápteras...»<sup>46</sup>.

«- ... entre las mujeres no existen categorías morales, no existen sino categorías sociales. ¡ Todas son mujeres!...»<sup>47</sup>.

Di fronte al singolare atteggiamento di Rubio, lo scrittore trova una spiegazione che gli sembra convincente e sulla quale, perciò, insiste con compiacimento:

«(...) La voluptuosidad confina con el cansancio y el hastío, y el acto carnal con el crimen – aunque la mayoría, por fortuna, no perpetre este último –; pero, sin excepción, no hay hombre, por enamorado que esté, que no sufra de instantes de repugnancia hacia el espíritu que venera y la carne que adora»<sup>48</sup>.

Non venerata, solo odiata, anche se desiderata carnalmente, Santa si dà all'alcool – ottima occasione perché lo scrittore ne illustri gli effetti perniciosi<sup>49</sup> – e di nuovo al vizio e all'inganno, con una frenesia che appare grottesca, ma che Gamboa denuncia con molto impegno:

«(...) por alcohólica, por enferma y por desgraciada engañó a Rubio con frenesí positivo, sin parar, donde se podía, en la calle, en el baño, en los carrajes de punto, en la mismísima vivienda»<sup>50</sup>.

La decadenza di Santa è precipitosa, il suo «descenso» è «rápido, devastador, tremendo»<sup>51</sup>. L'unico momento felice è rappresentato dall'avventura *in extremis* con uno studente sedicenne<sup>52</sup>, forse introdotta qui ad imitazione di quella di Nana, ma con ben altra goffaggine e pesantezza. Poi è la fine, la frequentazione di case di malaffare sempre più infime e sordide, il cui prezzo Gamboa precisa con singolare serietà, «de a cincuenta centavos»<sup>53</sup>. A questo punto, tuttavia, nella vita della donna perduta interviene Hipólito, il pianista cieco da tempo innamorato di lei e che persino aveva tentato, in una scena davvero lubrica e grottesca, di avere rapporti con Santa, ai tempi della prima casa chiusa. Hipólito raccoglie la sventurata, la porta nella sua misera dimora, che la presenza della donna ha il potere di trasformare. Ma Santa è ormai malata di cancro e benché il cieco la induca a farsi operare so-

46. *Ivi*, p. 270.

49. Cfr. cap. III, II parte.

52. *Ivi*, pp. 282-285.

47. *Ivi*, p. 271.

50. *Ivi*, p. 274.

53. *Ivi*, p. 296.

48. *Ivi*, p. 272.

51. *Ivi*, p. 275.

stenendo personalmente le spese, essa muore sotto i ferri: l'operazione, «magistralmente ejecutada»<sup>54</sup> – Gamboa dedica varie pagine alla descrizione del primo ospedale moderno della capitale –, la conduce a passare «el postrimero Dintel agosto»<sup>55</sup>.

Dopo tanta sofferenza si direbbe che la peccatrice si riscatti. Un gruppo idilliaco e casto ci è offerto dallo scrittore poco prima della fine di Santa, scomodando persino l'«Angel de la Guarda», che il colombo ammaestrato dal «Lazarillo» del cieco, svolazzando per la casa, sembra evocare. «¡ Por el amor volvían a Dios!», afferma Gamboa<sup>56</sup>; i loro pensieri si facevano casti, sicuri ormai del perdono. Ma la scena che il narratore ci presenta diviene presto grottesca, proprio per l'insistenza sull'Angelo, rappresentato in concreto dal piccione «El Tiburón»:

«(...) Y se oyó entonces que «El Tiburón» aleteaba, pero ellos creyeron, no que fuese una paloma, sino el cariñoso Angel de la Guarda de su infancia, que con ellos se reconciliaba viniendo de muy lejos enviado; que satisfecho de verlos, plegaba las inmaculadas alas y a falta de madre, de salud, de riqueza y de dicha ¡ dolido de ellos! les velaba el solo sueño que debe velar, el sueño casto, en que al fin cayeron la pobre prostituta y el pobre ciego...»<sup>57</sup>.

Gamboa sembra non rendersi conto del ridicolo in cui cade, della leziosità della scena su cui insiste. Ma nei confronti di Santa le sue riserve permangono intatte, anche se effettivamente non può non concludere con un finale di lacrimoso convenzionalismo intorno alla peccatrice riscattata. Infatti egli sembra declinare ostentatamente ogni responsabilità, quando afferma che «(...) El sufrimiento, el amor y la muerte habían purificado a Santa (...)», se aggiunge «Conforme al criterio del ciego»<sup>58</sup>.

3 – Lo spirito del libro si accorda poco, quindi, con le enunciazioni del «Prólogo». È proprio nella presentazione del carattere di Santa che il narratore mostra maggiormente i suoi limiti, le falsature della sua visione della donna e del peccato. Nel secondo capitolo della prima parte l'innocenza di Santa, sullo sfondo di un paesaggio agreste di puri valori spirituali, è ben lungi dal far prevedere la sua vita successiva di peccato. Il personaggio ha scarsa dimensione, è poco studiato umanamente nella sua complessità,

54. *Ivi*, p. 334.  
58. *Ivi*, p. 335.

55. *Ivi*.  
59. *Ivi*, p. 189.

56. *Ivi*, p. 315.  
60. *Ivi*, p. 89.

57. *Ivi*, p. 316.

ma la forzatura maggiore è di averlo voluto cattivo ad ogni costo, anche se l'ultimo capitolo della seconda parte ci presenta una creatura martoriata, ben lungi dalla malvagità e dall'impurità che lo scrittore ha voluto connaturate in Santa, in ossequio a presunte leggi di ereditarietà, le cui radici nella protagonista, tuttavia, non vengono minimamente scoperte.

Gamboa segue il naturalismo, ma è assai lontano dal rappresentare nelle sue opere quella problematica e quel fermento positivista che troviamo in Zola, riflesso di un momento insostituibile della cultura e della spiritualità francesi, fermento sinceramente umanitario che sfocia in un atteggiamento protestatario, al di sopra dei preconcetti sull'ereditarietà e le tare sociali. Il Messico dell'epoca di Federico Gamboa era assai lontano da questo spirito; l'eco del naturalismo vi giungeva privo del travaglio spirituale che lo legittimava, né lo scrittore poteva non riflettere nel proprio atteggiamento l'esteriorità del punto di partenza e in esso lo spirito arretrato di una società chiusa, sottosviluppata, per forza di cose, anche culturalmente, legata ad atavici luoghi comuni, a viete credenze, succube di tabù vuoti, duramente tiranneggiata dai miti del sesso, antifemminista per reazione erotica, dominata da pregiudizi radicati, come la «poderosa facultad de fingir» della donna<sup>59</sup>, l'«eterno odio que, en el fondo, separa a los sexos»<sup>60</sup>.

Ma v'è di più. Nel suo studio su Gamboa, oltre alle «moralejas» appiccicaticce, Mariano Azuela denuncia la «*delectación morbosa*» che si manifesta in *Santa* e afferma che ciò che provoca nausea non è l'immoralità che può esistere nei passaggi scabrosi, ma «lo antiestético de la mescolanza»<sup>61</sup>. Per quanto franco, Azuela contiene, a mio parere, il suo giudizio negativo, memore, senza dubbio, di essere egli stesso un romanziere passibile di giudizio, ma soprattutto di scrivere in Messico, contro un «idolo» messicano, oltre che di aver dichiarato, forse proprio in ossequio alla messicanità di Gamboa, qualche riga prima, che in *Santa* egli è «Narrador ameno e interesante, buen observador, con capacidad para reflejar fielmente lo que ha visto (...)»<sup>62</sup>. Vi sono, però, passaggi nello studio di Azuela che dicono molto di più di quanto egli enunci, come il paragone che propone tra Gamboa e Zola<sup>63</sup> — pienamente giustificato, anche se l'Alegría glielo ha rimprovera-

61. M. Azuela, *op. cit.*, III, p. 654.

62. *Ivi*, p. 653.

63. *Ivi*, p. 655.

to<sup>64</sup> –, nella descrizione della bellezza femminile eroticamente intesa: lo squilibrio tra i due autori è tale da dare alla pagina di *Santa* un sapore malsano, una nota infima e assurda. Nel libro di Gamboa la «delectación morbosa» diviene scoperto prurito erotico, mezzo di cattivo gusto per accattivare l'interesse del lettore, non di rado con richiami all'ibrido, che ritiene di coprire sul piano morale mediante il ricorso ad aggettivi negativi e a terminologie riprovatrici, scopertamente false. La tattica, in questo senso, è troppo scoperta per convincere, e l'insistenza su taluni particolari del corpo femminile, su determinati atteggiamenti, ha unicamente finalità di richiamo erotico, anche se allo scrittore manca il coraggio zoliano, o la capacità, di affrontare una descrizione d'insieme della nudità femminile, che del resto è facile supporre naufragherebbe nella pornografia. Il romanzo di Gamboa acquista, perciò, un sapore «piccante» e «maledetto», che *Nana* è ben lungi dall'averlo, e che può dar ragione del successo riscosso tra un pubblico lettore presumibilmente solo maschile, che in gran parte vedeva rispecchiarsi in *Santa* complessità e istinti propri, o almeno i propri sogni erotici, qualcosa di perverso, o comunque di tentatore, non estraneo alla società messicana, come hanno dimostrato Rodolfo Usigli nel dramma *Jano es una muchaba* – spunto efficace per il film di Bañuel, *Bella di giorno* – e Octavio Paz ne *El laberinto de la soledad*. L'attrazione e la ripulsa rappresentate dalla donna sono state esattamente sottolineate proprio dal Paz nel libro citato:

«La mujer (...) es figura enigmática – egli scrive –. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción. Cifra evidente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida?, ¿en qué piensa?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros? El sadismo se inicia como venganza ante el hermetismo femenino o como tentativa desesperada para obtener una respuesta de un cuerpo que tenemos insensible<sup>65</sup>.

In questo senso, forse senza rendersene conto, Federico Gamboa in *Santa* rappresenta in modo aderente lo spirito della società della quale è parte. La ripulsa costante della donna, l'accanimen-

64. F. Alegría, *op. cit.*, p. 98.

65. O. Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959 (2ª), pp. 59-60.

to con cui il narratore la tratta, sia attraverso i personaggi che con il suo diretto intervento, va di pari passo con l'attrazione intensamente erotica. Si spiega, perciò, come nel romanzo domini con presenza attrattiva e perversa il «burdel», e con esso il letto e l'accoppiamento. L'umanità di Gamboa, in *Santa*, sembra dominata esclusivamente dal sesso; lo scrittore accentua di proposito tale nota. Fin dalle prime pagine del romanzo il suo erotismo di dubbio gusto si manifesta nell'insistenza con cui allude alla molteplicità dei modi del piacere<sup>66</sup>. La vestizione di Santa, allorché entra a far parte della casa chiusa, è già densa di elementi erotici nella menzione delle «rápidas y fragmentarias desnudeces» della donna, accuratamente scelte e presentate con aggettivazione suadente: «un hombro, una modulación del seno, un pedazo de muslo; todo mórbido, color de rosa, apenas sombreado por finísima pelusa oscura»<sup>67</sup>; né mancano i primi elementi «perversi» e a sicuro effetto:

«Cuando la bata se deslizó y que para recobrarla movióse violentamente, una de sus axilas puso al descubierto, por un segundo, una mancha de vello negro, negro...»<sup>68</sup>.

L'insistenza sul colore del «vello» nel brano citato e i punti sospensivi, sono significativi; doveva essere, certo, un elemento particolarmente eccitante, se in altra occasione Gamboa torna ad alludere, come a particolare «maledetto», alla posizione di Santa, che lasciava «al descubierto (...) las manchas negras de sus axilas»<sup>69</sup>.

Nel romanzo compare tutto un campionario erotico che conferma l'atteggiamento compiaciuto e libertino dello scrittore. A parte il cattivo gusto di certe insistenze nella descrizione, come è il caso dei «manoseos» che avvengono nella sala postribolare<sup>70</sup> e fuori di essa, le pagine di *Santa* sono tutte un lampeggiare, un ammiccare, direi, di «hombros carnosos»<sup>71</sup>, di corpi «soberbios» di «prostituta joven»<sup>72</sup>, di «sonrosados brazos macizos»<sup>73</sup> – il termine «macizo» ricorre con particolare frequenza nell'apprezzamento della carne femminile –, di «cutis sedeño»<sup>74</sup>, di «labios frescos y carnosos», sia pure di «hembra mancillada»<sup>75</sup>, di «batas» che si

66. F. Gamboa, *Santa*, op. cit., p. 24.

68. *Ivi*.

70. *Ivi*, p. 30.

73. *Ivi*, p. 74.

69. *Ivi*, p. 226.

71. *Ivi*, p. 32.

74. *Ivi*, p. 123.

67. *Ivi*, p. 28.

72. *Ivi*, p. 40.

75. *Ivi*, p. 130.

aprono «desvergonzadamente» mettendo in mostra le gambe<sup>76</sup>; di «camisones» che scivolano dalle spalle femminili, lasciando allo scoperto frammenti di «cuerpo trigueño»<sup>77</sup>, di seni «de seda y mármol»<sup>78</sup> o, in versione più audace, «erectos y macizos»<sup>79</sup>, di splendidi corpi<sup>80</sup>, di «carne de deleite y de pecado»<sup>81</sup>, di baci perversi. Valga a questo proposito l'insistenza con cui Gamboa sottolinea le riflessioni intime di Santa sfuggita al coltello del «Jarameño», brano compiuto di «delectación morbosa»:

«(...) ¿ Si la navaja no se hubiese enterrado en las maderas de la cómoda?... pues se habría enterrado en sus carnes de ella, en las turgencias de su seno de seda y mármol donde los hombres libaban delirantes el deleite que manaba de sus pecíolos sonrosados; o en otro punto cualquiera de sus formas triunfales, en cualquiera curva, en cualquier hoyuelo de los mil y mil que constelaban su piel trigueña y mórbida, como escondrijos de amorcillos, como lugares de descanso para los labios enloquecidos, que de recorrer los urentes desiertos de su cuerpo joven besando y besando, sentenciados a siempre besar tanta belleza y tentación tanta, habían menester de reposos instantáneos para seguir la dulce tarea de besarla íntegra, ¡ toda, toda!»<sup>82</sup>.

Se in questo brano non siamo di fronte alla pornografia vera e propria, tuttavia è chiara l'intenzione libertina dello scrittore. È vero che la purezza delle sue intenzioni dovrebbe essere assicurata – almeno Gamboa sembra crederlo – da tutta una terminologia negativa che accompagna i riferimenti al vizio, dalla denuncia della «orgía vulgar»<sup>83</sup>, del «pesado sueño orgiástico»<sup>84</sup>, dei «lúbricos deseos»<sup>85</sup>, del «programa brutal y nauseabundo de los acoplamientos sin cariño»<sup>86</sup>, dell'«oficio infame»<sup>87</sup> delle prostitute, dall'atteggiamento costante di condanna per le «compradas caricias», il «placer venal»<sup>88</sup> e le «llamas de lascivia»<sup>89</sup>, eccetera. Ma si tratta scopertamente di sotterfugi: di fronte all'insistenza con cui Gamboa descrive l'innumerabile succedersi degli accoppiamenti peccaminosi – «erótica lid»<sup>90</sup> –, le forme delle donne del peccato e i loro atteggiamenti, i pensieri e i sogni erotici di uomini e donne, prende sempre più rilievo una posizione assai lontana dalla morale dichiarata, per nulla coperta dalle proteste ipocrite di riprovazione per il peccato.

Non sarà fuor di luogo ricordare, per un giudizio sul Gamboa in

76. *Ivi*, p. 265.

79. *Ivi*, p. 217.

82. *Ivi*, p. 211.

85. *Ivi*, p. 117.

88. *Ivi*, p. 89.

77. *Ivi*, p. 89.

80. *Ivi*, p. 298.

83. *Ivi*, p. 36.

86. *Ivi*, p. 188.

89. *Ivi*, p. 167.

78. *Ivi*, p. 211.

81. *Ivi*, p. 277.

84. *Ivi*, p. 102.

87. *Ivi*, p. 217.

90. *Ivi*, p. 108.

questo campo, che egli partecipa nella sua giovinezza, sia pure di riflesso, del clima modernista. Manuel Gutiérrez Nájera, prestigioso iniziatore messicano del modernismo, è uno dei primi estimatori del giovane scrittore e certo Gamboa doveva aver letto le poesie del maestro, tra esse quelle più scopertamente erotiche, come «La duquesa Job», «París, 14 de julio», «La soñadora de dulce mirar», nelle quali si manifesta la preferenza del poeta per un tipo di donna in cui confluiscono ingenuità e sensualità, peccato cosciente e stordimento. Un momento di segno tipicamente modernista – anche se va molto al di là degli accenti di Gutiérrez Nájera – lo cogliamo, in *Santa*, nella descrizione degli amori felici della protagonista con il «Jarameño». La terminologia impiegata da Gamboa riecheggia forme proprie del modernismo nell'ordine erotico, come il definire l'incontro amoroso tra il torero e la donna «imponente y triunfal himno de la Carne»<sup>91</sup>, affermando, con espressioni tipiche del decorativismo religioso in voga tra i modernisti, che essi «Oficiaban en el silencio y en la sombra (...)»<sup>92</sup>.

Queste espressioni non valgono né a nascondere né a nobilitare la volgarità delle scene alluse; Gamboa conduce sempre con pesantezza sovrabbondante di tinte il gioco erotico. Già ho affermato che egli non ha, però, il coraggio di pervenire a una descrizione d'insieme della nudità femminile e quando tenta di superare il dettaglio isolato, lo fa in modo goffo, tanto che il lettore difficilmente riesce a formarsi un'idea della realtà della donna. Da tutta la complessa serie di allusioni la figura di Santa esce sottolineata nelle forme opulente, non costruita nel suo corpo. Quando Gamboa intraprende una descrizione più impegnata, che dovrebbe rendere l'insieme della bella prostituta, il naufragio è totale. La donna ci è presentata «echada sobre las almohadas» e ciò che si nota del suo corpo è «su anca soberbia señalándose a modo de montaña principal», la testa con neri capelli che ricadono sulle spalle, «un hombro, redondo, como montaña menos alta», quindi di nuovo «el anca, enhiesta y convexa», che forma «grutas enanas» con le pieghe della coperta sollevata dall'interno<sup>93</sup>. Si tratta ora di pervenire alla descrizione delle parti più segrete e attraenti di Santa e lo scrittore vi si cimenta con difficoltà, in un gioco di accostamenti che finisce per confondere definitivamente le idee:

91. *Ivi*, p. 189.

92. *Ivi*.

93. *Ivi*, pp. 193-194.

«(...) después, la ondulación decreciente de los muslos que se adivinaban, de las rodillas en leve combadura; por final, la cordillera humana y deliciosa, perdiéndose allá, en los pies que se hundían, de perfil, en los colchones blandos (...)»<sup>94</sup>.

Con il che non sappiamo più se si tratti di una donna o piuttosto veramente di una montagna.

Dove Gamboa eccelle, se così si può dire, è, invece, nelle allusioni più cariche di erotismo, che rievocano il momento del possesso, inteso ora come «ignorado océano de incomparable deleite, inmenso, único»<sup>95</sup>, ora presentato ostentatamente come segno di depravazione totale. Al servizio di un risultato di partecipazione erotica da parte del lettore stanno infiniti elementi: la descrizione insistita della libidine maschile, le allusioni alla «desnudez magnífica» della donna, sulla quale «galopan desbocados todos los apetitos, enfurecidas y dementes todas las concupiscencias»<sup>96</sup>. Apparentemente lo scrittore sembra condannare tali concupiscenze, ma si veda come egli insiste, al contrario, su accenti morbosi, ad esempio nella descrizione del sole che per la strettissima apertura del «camisón» – tale che, a detta di Gamboa, non avrebbe permesso il passo a un dito – entra a baciare «quedamente, con sus labios incorpóreos y astrales, el botón sonrosado de los senos de Santa, que apenas asomaban su forma de copa de Jonia, de copa sólo fabricada para gustar en ella los néctares, las esencias y las mieles»<sup>97</sup>.

Precisamente per tale insistenza compiaciuta, non di rado la pagina di Gamboa naufraga nel grottesto, soprattutto per l'assurdità delle immagini. È il caso della descrizione del seno di Santa fatta al cieco Hipólito, ardente di passione, dal suo «Lazarillo»:

«(...) es su seno que le abulta lo mismo que si tuviese un par de palomas echadas y tratando con sus piquitos de agujerear el género del vestido de su dueña, pa salir volando... allí están, en su pecho, y nunca se le vuelan, se le quedan en él asustadas, según veo yo que le tiemblan cada vez que las manos de los hombres como que las lastiman de tanto hacerles cariños...»<sup>98</sup>.

Il grido del cieco di fronte a questa descrizione, anche se spiegabile, non fa che accentuare la nota grottesca: «¡ Ya! – rugió Hipólito enderezándose –, ya no me digas más, porque te pego...»<sup>99</sup>.

94. *Ivi*, p. 194.

97. *Ivi*, p. 194.

95. *Ivi*, p. 59.

98. *Ivi*, p. 145.

96. *Ivi*, p. 138.

99. *Ivi*.

Segnalerò ancora la volgarità della terminologia impiegata dal Gamboa allorché descrive l'avventura di Santa col giovane studente, che l'ha raccolta ubriaca e l'ha condotta in un alberghetto infimo, approfittando di lei; al risveglio, Santa, mentre apprende dal giovane quanto è accaduto, ci appare in una posa consueta, «al descubierto un hombro y el nacimiento de uno de los senos»<sup>100</sup>, ma offre una reazione divertita e di fronte all'inaspettata occasione, «Lo mismo que ogro hambreado, pagóse Santa un festín con aquella juventud (...)»<sup>101</sup>. Con molto entusiasmo lo scrittore insiste sull'immagine, che evidentemente trova felice, affermando che il ragazzo, a sua volta, «mostraba afilados colmillos y un apetito insaciable»<sup>102</sup>. E con il solito compiacimento prosegue:

«Cómo mordía ¡ canijo! ¡ cómo mordía y cómo devoraba, sin refinamientos, depravaciones ni indecencias, sino a lo natural, con glotonería de dieciséis años, deliciosamente!...»<sup>103</sup>.

La gamma della perversione di Santa è completa; per Gamboa essa è la donna che «con sólo consentir que la desnudasen y bañasen con champagne en un gabinete reservado de la 'Maison Dorée'», era divenuta una «cortesana a la moda a la que todos los masculinos que disponían del importe de la tarifa, anhelaban probar»<sup>104</sup>. Una donna condannata fin dall'inizio, ma della quale anche sul narratore sembra esercitarsi soprattutto l'attrazione sensuale, quella stessa che egli descrive con compiacimento negli esponenti della sua società:

«Más que sensual apetito, parecía un ansia de estrujar, destruir y enfermar esa carne sabrosa y picante que no rehusaba ni defendía; carne de extravío y de infamia, cuya dueña, y juzgando piadosamente, pararía en el infierno; carne mansa y obediente, a la que con impunidad podía hacerle cada cual lo que mejor le cuadrara»<sup>105</sup>.

Anche qui l'insistenza sulla «carne» non ha bisogno di commento, così come non l'ha, poche righe dopo, il sottolineare il «furioso galopar» di uomini «tras la muchacha recién caída», che «encendidos en bestial lascivia» non le danno neppure il tempo «de cambiar de postura. ¡ Caída! ¡ caída la codiciaban! ¡ caída soñábanla! ¡ caída brindábanle la verdadera poma, supremamente deliciosa!!...»<sup>106</sup>.

100. *Ivi*, p. 282.

103. *Ivi*.

106. *Ivi*.

101. *Ivi*, p. 285.

104. *Ivi*, p. 73.

102. *Ivi*.

105. *Ivi*.

*Santa* è, in definitiva, un pretesto per un'esercitazione libertina da parte di Federico Gamboa. Il successo di pubblico non doveva mancare a un libro come questo, tenuto conto dell'ambiente e del tipo di lettori. Delle facoltà artistiche del narratore ben poco traspare nel romanzo, difettoso come struttura, superficiale quanto a ideologia, francamente sconfinante in atteggiamenti che mi limiterò a chiamare libertini. L'avvio del primo capitolo, lugubre nella descrizione del paesaggio che circonda la casa chiusa nella quale si reca Santa, efficace nella pittura dell'ambiente sordido e dei tipi che lo popolano, veri relitti umani, la bellezza dell'ambiente rustico in cui Santa è nata, descritto nel secondo capitolo, facevano sperare molto di più di quanto il libro offra nel suo sviluppo. Anche se esistono descrizioni valide della società borghese della capitale, della delirante festa nazionale – patria e perdizione –, dei locali tipici, come il «Tívoli», della Messico del tempo, ciò non basta a riscattare all'arte il romanzo.

A distanza di decenni il nostro giudizio su *Santa*, l'opera più famosa e più letta del naturalismo ispano-americano, la migliore di Federico Gamboa, non può essere più negativo. Più che un testo del naturalismo il libro ci appare oggi un esempio del più vieto genere d'appendice.

L'EVOLUZIONE  
DEL CONCETTO DI «NÉGRITUDE»  
IN AIMÉ CÉSAIRE

Nell'esaminare la produzione di Césaire, viene spontaneo chiedersi se la sua poesia debba essere considerata francese, africana o addirittura antillense<sup>1</sup>. Ma subito ci si accorge che Césaire sfugge ad ogni classificazione tradizionale; nato nella Martinica, uomo di colore, di lingua e cultura francese, assertore dell'indipendenza africana, il nostro poeta è classificabile come scrittore negro *francofone*. All'interno di questa definizione, si dovrà precisare che Césaire è l'iniziatore di una letteratura negra che si contrappone radicalmente alla cultura ufficiale francese e la combatte, opponendo all'ideologia occidentale sia il complesso dei valori africani, riscoperti presso i propri antenati, sia l'insieme delle nuove aspirazioni del popolo negro. È questa la letteratura della «négritude».

Se oggi, a dieci anni dall'indipendenza africana<sup>2</sup>, nessuno può permettersi di ignorare questi nuovi scrittori francofoni, all'epoca «d'oro» dell'imperialismo non era invece facile far udire la propria voce e affermare la propria presenza. Infatti Césaire vede rifiutato più volte il suo primo lavoro, il *Cahier d'un retour au pays natal*, che poi riesce a pubblicare nel 1939, sulla modesta rivista «Volontés». La critica ufficiale francese ha cercato di isolare con ogni mezzo questo negro dalla Martinica, «dont le génie ne surgit pas pour donner aux Français cette belle bonne conscience des maîtres qui se sentent absous des quelques centaines d'années de mépris, de rapacité et d'asservissement qu'ils ont fait subir à un peuple, en s'attendrissant sur le brillant rejeton que la Culture Française a fait éclore parmi la race des opprimés»<sup>3</sup>.

1. Cfr. L. Kesteloot, *Aimé Césaire*, Paris, Seghers, 1962, pp. 82-93.

2. Cfr. *L'Africa a dieci anni dall'indipendenza*, «I problemi di Ulisse», vol. XI, marzo 1971.

3. C. Roy, *Préface* a H. Juin, *Aimé Césaire, poète noir*, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 10.

La poesia di Césaire è il primo grave colpo inferto alla colonizzazione culturale (logica conseguenza di quella politica), che proprio nella Martinica aveva raggiunto la sua perfezione. Fino alla comparsa del *Cahier d'un retour au pays natal*, la sola caratteristica della produzione letteraria martinicana era la cieca imitazione dei parnassiani francesi, e il risultato ottenuto non andava oltre al «pastiche», al poeta-caricatura, giacché «une indigestion d'esprit français et d'humanité classique nous a valu ces bavards et l'eau sédative de leur poésie»<sup>4</sup>. Il fatto che il colonizzatore abbia esportato *solo* il Parnasse è perfettamente coerente con la politica culturale che aveva pianificato per la colonia; infatti il formalismo parnassiano, il suo distacco dalla realtà, il suo disimpegno, hanno contribuito efficacemente a mantenere il popolo negro delle Antille nella alienazione più completa e quindi nella più completa passività politica. Questa letteratura d'imitazione era prodotta esclusivamente dalla borghesia negra (creata dagli europei), la quale cercava anzitutto di «blanchir la race». In queste opere, il lettore cercherebbe invano non solo un accento originale e profondo, ma anche l'immagine sensuale e colorita del Negro, o l'eco degli odi e delle aspirazioni di un popolo esiliato e oppresso. La borghesia martinicana di colore «ne veut pas, dans ses vers, faire comme un nègre; elle se fait un point d'honneur qu'un blanc puisse lire tout son livre sans deviner sa pigmentation»<sup>5</sup>. Césaire troncherà e invertirà questa tendenza; la sua è una meditata reazione al servilismo politico-letterario, in nome di quei valori che prima venivano calpestati.

Il primo a rompere il muro del silenzio, che si voleva attorno a Césaire, fu André Breton, con l'articolo *Un grand poète noir*, del 1943. Pochi anni dopo Sartre interveniva per fare un primo, serio bilancio sulla «négritude», e si adoperava, con la sua prefazione all'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre de langue française* curata da Senghor, per testimoniare a favore di una letteratura negra autonoma, politicamente e culturalmente impegnata. Furono queste due importanti occasioni per la fortuna di Césaire, poiché obbligarono la cultura francese (e poi l'intera Europa) ad occuparsi, in una maniera o in un'altra, di questo poeta ribelle. Ormai non era più possibile fingere di ignorare la sua esistenza. Il *Cahier*

4. E. Lero, *Misère d'une poésie*, in «Légitime Défence», n. 1, giugno 1932, p. 7.

5. Ibidem.

*d'un retour au pays natal* ebbe finalmente un editore, e si impose soprattutto fra gli studenti di colore che frequentavano la Sorbonne. Ma la sua maggiore fortuna si ebbe a metà degli anni cinquanta, nel periodo in cui cominciavano ad affermarsi i vari movimenti africani di liberazione nazionale. Durante il periodo della lotta per l'indipendenza, il *Cabier* fu qualcosa di più del simbolo dell'autonomia negra; questo poemetto diede un contributo quanto mai prezioso per scuotere dall'alienazione i popoli colonizzati. Così il *Cabier* è il diario del negro alla disperata ricerca di se stesso e della propria terra, il diario della nascita e dell'evoluzione del concetto di «négritude».

Ed è per fare l'inventario della propria situazione, per analizzare pienamente e crudamente il proprio ambiguo passato, che Césaire comincia a scrivere il diario del suo ritorno alla Martinica. Prima di mettersi al lavoro, brucia i versi «classici» della sua giovinezza, versi che si inserivano nella letteratura d'imitazione dei parnassiani francesi. Il *Cabier* nasce dunque da una precisa volontà di distruggere «le poids de l'insulte et cent ans de coups de fouet», di lottare contro «la faim, la petite vérole, la poussière, la vieille misère»<sup>6</sup>. Se le immagini delle Antille, fino allora conosciute dall'Europa, avevano descritto soltanto isole felici, paradisi tropicali, pieni di grazie lussureggianti, ora la poesia del *Cabier* ci mostra la triste realtà, che gli scrittori della borghesia negra avevano finto di ignorare per troppo tempo. Le Antille, da paradiso terrestre, diventano isole «dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées»<sup>7</sup>. In una di queste isole, la Martinica, sorge la città dei bianchi, dei conquistatori, con le sue «maisons les plus insolentes». Si tratta di una città «plate, étalée, trébuchée de son bon sens, inerte, essouffée sous son fardeau géométrique de croix éternellement recommençante, indocile à son sort, muette, contrariée de toutes façons, incapable de croître selon le suc de cette terre, embarrassée, rognée, réduite, en rupture de faune et de flore»<sup>8</sup>.

La preoccupazione prima di Césaire è quella di fornire un quadro esatto della realtà, senza peraltro tradire la propria poesia; spesso si serve di una progressione di aggettivi, sapientemente do-

6. A. Césaire, *Cabier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 53.

7. Ibidem, p. 27.

8. Ibidem, p. 26.

sati, che sfociano in un ritmo sempre più cupo, sempre più tragico, che dà maggior vigore al contenuto stesso. Come Césaire sia riuscito a trasmetterci l'immagine dolorosa della città di Fort-de-France, è testimoniato da Frantz Fanon, già suo allievo al liceo di questa città, il quale, anzi, ci assicura che Césaire «fut magnanime... cette ville est véritablement plate, échouée. La description qui en donne Césaire n'est nullement poétique»<sup>9</sup>. Lo sguardo del poeta è quanto mai chiaro, severo, a volte perfino crudele; uno sguardo quasi da spettatore estraneo al paesaggio, quasi da europeo, poiché condanna duramente la miseria dell'isola e l'abulia dei suoi abitanti. Dipinta coi suoi veri colori, la Martinica prende un aspetto mostruoso, ma il tono della narrazione, che si vorrebbe staccato, lascia invece filtrare l'angoscia e l'amarrezza che tormentano Césaire di fronte alle sue «Antilles échouées dans la boue». Si tratta di una città avvilita, abbattuta, asservita, ma non ancora completamente rassegnata alla sua totale disfatta, poiché «elle est indocile à son sort... contrariée de toutes façons».

Questa città inerte, logorata dalla miseria, dallo sfruttamento, ha trasformato un intero popolo in una folla grigia, anonima, senza colore, priva di volontà e di vitalità, in questa «foule à côté de son cri de faim, de misère, de révolte, de haine, cette foule si étrangement *bavarde et muette*»<sup>10</sup>. È una folla piena di contraddizioni; infatti è «*bavarde*» perché si trova «à côté de son cri comme cette ville à côté de son mouvement, de son sens, sans inquiétude, à côté de son vrai cri, le seul qu'on eût voulu l'entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul; parce qu'on le sent habiter en elle dans quelque refuge profond d'ombre et d'orgueil»; e nello stesso tempo è «*muette*» perché non partecipa alla vita della propria città, della propria isola; essa viene tenuta lontana da tutto ciò che «s'exprime, s'affirme, se libère au grand jour de cette terre sienne». Ma c'è di più; questa strana folla ha tutte le caratteristiche di un animale ridotto in cattività, sottomesso alla forza del padrone, poiché «elle ne s'entasse pas, ne se mêle pas»; però istintivamente cerca di sottrarsi alla violenza, giacché è «*habile à découvrir le point de désencastration, de fuite, d'esquive*». È una folla che presenta tutte le caratteristiche dell'alienazione colonialista; e, a ben guardare, non si tratta neppure di folla, ma

9. F. Fanon, *Peau noire et masques blancs*, Paris, du Seuil, 1952, p. 37.

10. A. Césaire, op. cit., p. 27 (la sottolineatura è nostra).

soltanto di un formicolio di individui, che non comunicano né con la città, né fra loro («cette foule qui ne sait pas faire foule, cette foule, on s'en rend compte, si parfaitement seule»).

Il fatto di possedere finalmente il vero quadro della realtà martinicana è già una prima, importante vittoria strappata all'ideologia colonialista. La conoscenza della *vera* realtà è il presupposto necessario per comprendere, e poi superare, la secolare alienazione, e per porre le basi dell'ideologia negra. Possiamo dire che questa minuziosa descrizione dell'isola, della sua gente, delle sue emozioni, è il primo passo verso la «négritude»; anzi, è già una prima forma di «négritude», nel momento in cui, ancora confusamente, si riconoscono al negro sensibilità ed esigenze diverse, addirittura contrapposte a quelle del colonizzatore.

Se questa gente è umiliata, distrutta, se a questa gente « il ne lui venait pas à l'idée qu'elle pouvait houer, fouir, couper tout, tout autre chose vraiment que la canne insipide »<sup>11</sup>, è perché il padrone europeo è riuscito nel suo intento. Il colonizzatore aveva a sua disposizione non solo la forza delle armi, ma, forse ancora più temibili, la forza della religione e della scienza. Se con le armi il bianco ha conquistato l'isola, con la «persuasione» ha saputo governarla. È stato sufficiente infatti «fourrer dans sa pauvre cervelle (del negro) qu'une fatalité pesait sur lui, qu'on ne prend pas au collet; qu'il n'avait pas puissance sur son propre destin; qu'un Seigneur méchant avait de toute éternité écrit des lois d'interdiction en sa nature pelvienne»<sup>12</sup>.

È questo il vero volto della politica di assimilazione; far assimilare la cultura europea ai popoli degli altri continenti non significa altro che cancellare completamente la loro civiltà, la loro personalità, per sostituirla con l'ideologia della classe dominante del paese colonizzatore. In primo luogo, si tratta di spiegare agli indigeni come la superiorità bianca nella tecnica, nella scienza, sia dovuta ad una superiorità «costituzionale», ad una superiorità razziale. Solo il bianco possiede il potere di cambiare il destino del mondo; bisogna quindi affidarsi al «bon maître blanc», alle sue leggi, alla sua religione, al suo pensiero. Compito del colonizzato sarà «d'être le bon nègre, de croire honnêtement à son indignité, sans curiosité perverse de vérifier jamais les hiéroglyphes fatidiques»<sup>13</sup>. Soprattutto la «curiosità perversa» di verificare se la real-

11. Ibidem, p. 86.

12. Ibidem, p. 85.

13. Ibidem, p. 86.

tà vera corrisponde all'ideologia dell'uomo bianco, soprattutto questa *atroce perversità* (che invece è il peccato primo di Césaire) deve sparire dal pensiero del negro. Il colonizzato deve rinunciare a tutto ciò che gli è proprio, deve diventare «le singe du blanc», imitarlo in tutti i suoi atteggiamenti, compreso nel colore della pelle. Così, «il y a le maquereau nègre, l'askari nègre, et tous zèbres se secouent à leur manière pour faire tomber leurs zébrures en une rosée de lait frais»<sup>14</sup>.

Un altro aspetto fondamentale della politica assimilatrice, di questa «croisade morale dont l'objectif est de faire accéder le Nègre aux bienfaits de la Civilisation et de la Culture»<sup>15</sup>, consiste nel creare (e poi amministrare) una 'élite' indigena, facendo leva specialmente sull'ambizione dei capi delle tribù autoctone. La creazione di una borghesia negra è particolarmente utile al colonialista, il quale riesce a dividere il popolo indigeno, creandosi un alleato di colore tanto più prezioso quanto più ambizioso e servile. Per raggiungere questo obiettivo, l'atmosfera della metropoli si rende necessaria, in quanto agisce così profondamente sul negro da fargli rinnegare tutto il suo passato africano, e finendo per inculcargli che non esiste felicità se non nella adesione ai valori della civiltà europea. Possiamo meglio comprendere, dopo la descrizione della Martinica fornitaci da Césaire, come «le Noir, à l'annonce de son entrée en France (comme on dit de quelqu'un qui fait son entrée dans le monde), jubile et décide de changer»<sup>16</sup>. Questo progressivo cambiamento, questo mutarsi «della struttura mentale» è indipendente da qualsiasi atto riflessivo<sup>17</sup>, da qualsiasi controllo della volontà. A contatto con luoghi dai nomi magici, come *Paris, Sorbonne, Marseille, Pigalle*, «les débarqués» cercano di affermarsi; anzitutto non parlano che il francese e, spesso, dimenticano la lingua creola. In breve sono assorbiti da ciò che Peter Guberina chiama «la grande aliénation»<sup>18</sup>; diventano «ceux qui ne se consolent point de n'être pas faits à la rassem-

14. Ibidem, p. 85.

15. T. Melone, *De la négritude dans la littérature négro-africaine*, Paris, Présence Africaine, 1962, p. 28.

16. F. Fanon, op. cit., p. 37.

17. Il medico-sociologo Frantz Fanon nota che «il serait aussi intéressant, il s'en trouvera d'ailleurs pour le faire, de rechercher les bouleversements humoraux des Noirs à leur arrivée en France»; op. cit., p. 37.

18. P. Guberina, *préface al Cahier d'un retour*, Paris, Présence Africaine, 1956, pp. 12-14.

blance de Dieu mais du diable, ceux qui considèrent que l'on est nègre comme commis de seconde classe, en attendant mieux et avec possibilité de monter plus haut; ceux qui battent la chamarde devant soi-même»<sup>19</sup>.

Il mutamento che il negro subisce a livello psicologico, è dovuto soprattutto al fatto che, per lui, la metropoli rappresenta qualcosa di sacro, qualcosa che sostituisce l'antico idolo pagano. Ed è ancora Fanon a spiegarci che il negro cambia mentalità non soltanto perché «c'est de là que lui sont venus Montesquieu, Rousseau et Voltaire, mais parce que c'est de là que lui viennent les médecins, les chefs de service, les innombrables petits potentats»<sup>20</sup>, cioè il prestigio sociale, il potere politico, la chiave magica che fa di uno qualunque «un uomo che conta». La lavorazione di questo speciale prodotto coloniale porta a quel risultato che Césaire stigmatizza con questi versi quanto mai ironici e pungenti:

Voyez, je sais comme vous faire des courbettes, comme vous présenter mes hommages, en somme, je ne suis pas différent de vous; ne faites pas attention à ma peau noire: c'est le soleil qui m'a brûlé<sup>21</sup>.

Una volta conosciuta la realtà del suo paese e della sua razza, conosciuto perché «le seul indiscutable record que nous ayons battu est celui d'endurance à la chicotte»<sup>22</sup>, la «négritude» si manifesta nell'animo di Césaire come sentimento cosciente, e abbandona quelle vaghe intuizioni iniziali, per intraprendere una metodica «desacralizzazione» dell'uomo bianco. La prima cosa che egli disstrugge è la religione dell'oppressore. La piccola chiesa costruita dai bianchi, da loro amministrata («voyez-vous-ce-petit-sauvage-qui-ne-sait-pas-un-seul-des-dix-commandements-de-Dieu»), diventa durante la festa popolare del Natale, preceduta da «toute une journée d'affairement, d'apprêts, de cuisinages, de nettoyages, de inquiétudes»<sup>23</sup>, diventa «une petite église *pas intimidante*, qui se laissât emplir bienveillamment par les rires, les chuchotis, les confidences, les déclarations amoureuses, les médisances et la cacophonie gutturale d'un chantre bien d'attaque et aussi de gais copains et de franches luronnes»<sup>24</sup>. Per una sera, il popolo si im-

19. A. Césaire, op. cit., p. 84.

21. A. Césaire, op. cit., p. 85.

23. A. Césaire, op. cit., p. 33.

20. F. Fanon, op. cit., p. 38.

22. Ibidem, p. 61.

24. Ibidem, p. 34.

padronisce della chiesa dell'oppressore; il Natale aiuta questa folla «a farsi folla». La cerimonia europea si trasforma in festa popolare pagana (*rires, chuchotis, confidences, médisances*), in cui la razza negra ritrova la sua anima ancestrale («la cacophonie gutturale d'un chantre bien d'attaque»). Il grido di fame, di miseria, di rivolta, di odio, si trasforma in un canto, in un ritmo, che secoli di schiavitù non hanno potuto cancellare; «et ce ne sont pas seulement les bouches qui chantent, mais les mains, mais les pieds, mais les fesses, mais les sexes, et la créature tout entière qui se liquéfie en sons, voix et rythme»<sup>25</sup>.

Così il prete e il maestro di scuola, non sono più il simbolo dell'onnipotenza di una civiltà superiore, e la loro azione non è più vista come spassionato contributo verso la civilizzazione universale, e anzi appare chiaramente come sostegno della politica imperialistica:

Et ni l'instituteur dans sa classe, ni le prêtre au catéchisme ne pourront tirer un mot de ce négrillon somnolente, malgré leur manière si énergique à tous deux de tambouriner son crâne tondu<sup>26</sup>.

In questo periodo l'azione di Césaire è caratterizzata da un impulso più affettivo che razionale; vuole mettersi al servizio del proprio popolo, affinché il miraggio della «terre où tout est libre et fraternel» diventi realtà. E non è più da spettatore che vuole porsi di fronte ai problemi del Negro, ché la miseria, la schiavitù, l'alienazione non sono (e non *devono* più esserlo per nessuno) elementi folcloristici:

Et surtout mon corps aussi bien que mon âme, gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse<sup>27</sup>.

Si tratta certamente di uno slancio generoso, ma non privo di una certa dose di presunzione, dal momento in cui, malgrado tutto, la cultura, la struttura mentale formatasi in Europa lo situa su un piano superiore, quasi di sfruttato privilegiato, rispetto alle masse della Martinica. Come osserva giustamente Lylian Kestelot – la maggiore esperta di letteratura negra di espressione france-

25. Ibidem, p. 35.

26. Ibidem, p. 30.

27. Ibidem, p. 42.

se – «Césaire s'attribue le rôle noble du Héros Pur qui vient sauver les hommes impuissants»<sup>28</sup>. Il ruolo di Messia, di Salvatore, sembra spettargli quasi di diritto, poiché egli ha «long-temps erré» nel deserto dell'uomo bianco, preparandosi così a compiere la sua missione redentrice. Ora egli ritorna «vers la hideur désertée de vos plaies... je viendrais à ce pays mien et je lui dirais: 'Embrassez-moi sans crainte... et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai'»<sup>29</sup>.

Anche questo atteggiamento è viziato dall'assimilazione della cultura europea, tipico dell'intellettuale occidentale che non sa «que parler», e si illude di agire politicamente limitando la sua azione a quella di portavoce degli oppressi («c'est pour vous que je parlerai») e rinunciando quindi alla lotta politica concreta, a identificarsi senza riserve con gli sfruttati. Comunque, al culmine del suo nuovo entusiasmo, Césaire si riconosce nell'eroe più popolare delle Antille, in Toussant Louverture. Come lui, il nostro poeta «est un homme seul dans la mer inféconde de sable blanc», e aspira a diventare «un homme qui fascine l'épervier blanc de la morte blanche»<sup>30</sup>. Proprio la rievocazione di Toussant Louverture, l'uomo che «mit debout la négritude pour la première fois», fa comprendere a Césaire l'insufficienza del suo atteggiamento di profeta. Ormai non si tratta più di «desacralizzare» l'uomo bianco, ma di combatterlo, di respingere e cancellare i contenuti della sua ideologia. Come ha chiarito Sartre, «la situation du noir, sa déchirure originelle, l'aliénation qu'une pensée étrangère lui impose sous le nom d'assimilation le mettent dans l'obligation de reconquérir son unité existentielle de nègre»<sup>31</sup>. E il negro conquisterà la propria unità esistenziale solo distruggendo sistematicamente il proprio bagaglio europeo; egli dovrà colpire la civiltà occidentale nei suoi valori chiave, «pour mourir à la culture blanche et renaître à l'âme noire».

La «négritude» di Césaire si tramuta così in aperto odio, in ribellione concreta, a testimonianza della sua ferma volontà di ri-

28. L. Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1963, p. 151.

29. A. Césaire, op. cit., p. 41.

30. Ibidem, p. 46.

31. J.-P. Sartre, *Orphée noir*, in *Antologie de la nouvelle poésie nègre*, Paris, P.U.F., 1948, p. XXIII.

scatto. Non è più possibile alcuna mediazione fra gli interessi contrapposti di queste due civiltà; invano gli occidentali maturano «la même pauvre consolation que nous sommes des marmonneurs de mots»<sup>32</sup>. Non resta altro che lanciare «le grand défi et l'impulsion satanique et l'insolente dérive nostalgique de lunes rousses». E sarà una immensa sfida fra forze da sempre in lotta, o meglio, l'ultima e decisiva *sfida*, che porterà alla «fin du monde, parbleu», alla fine di quel mondo in cui non si vuole «éliminer du sang humain les mortelles toxines qu'y entretiennent la croyance – d'ailleurs de plus en plus paresseuse – à un au-delà, l'esprit de corps absurdement attaché aux nations et aux races et l'abjection suprême qui s'appelle le pouvoir de l'argent»<sup>33</sup>. Sfida cosmica, universale, giacché si tratta del duello fra oppresso e oppressore, fra «Folie» e «Raison». Poiché la Ragione occidentale «nous a marqués au fer rouge et nous dormions dans non excréments et l'on nous vendait sur les places et l'aune de drap anglais et la viande salée d'Irlande coûtaient moins cher que nous»<sup>34</sup>, poiché in nome della *Ragione* si sono compiuti i più orrendi misfatti, allora «nous nous réclamons de la démence précoce, de la folie flambante, du cannibalisme tenace»<sup>35</sup>.

La densità di questi versi, gettati in aria con la forza di un vulcano, altro non è che il pieno affermarsi di una ideologia negra che si definisce e vive autonomamente, e non più in funzione del mondo europeo. Da semplice sentimento, da impressione confusa, la coscienza di Césaire si trasforma in azione decisa e si prolunga in una specie di creazione collettiva. La «négritude» diventa «cette chose qui fait qu'un nègre est nègre et pas autre chose»<sup>36</sup>, e fornisce una prima completa risposta all'angosciosa ricerca della propria immagine, da tempo intrapresa dal mondo negro.

Ciò che Césaire distrugge, non è la Cultura, ma una certa cultura occidentale, che si è arrogata il diritto di asservire i popoli da essa definiti sottosviluppati, «prélogiques». Ebbene sì, il negro non possiede la logica europea, né ha alcuna intenzione di impossessarsene, poiché è la logica della libera concorrenza, della divisione in classi, dello sfruttamento. Egli vuole, invece, affermare la

32. A. Césaire, op. cit., p. 55.

33. A. Breton, *Un grand poète noir*, prefazione al *Cahier*, Paris, Bordas, 1947, p. 10.

34. A. Césaire, op. cit., p. 62.

35. Ibidem, p. 48.

36. T. Melone, op. cit., p. 17.

validità della propria cultura, la validità di una concezione del mondo creata a misura dell'uomo; programma questo che ai popoli civilizzati (o meglio alle classi dominanti di questi popoli) non può che apparire folle. E Césaire accentua la propria sfida con una serie di versi, dalla provocazione robusta e intelligente:

et vous savez le reste  
Que 2 et 2 font 5  
que la forêt miaule  
que l'arbre tire les marrons du feu  
que le ciel se lisse la barbe  
et caetera et caetera...<sup>37</sup>.

Una nuova forma di umanesimo negro, dalla fisionomia concreta e ben determinata, si fa strada nei versi di Césaire, anche grazie all'aiuto di una scrittura automatica «engagée et même dirigée». E se possiamo parlare di scrittura automatica impegnata e diretta, non è tanto per la riflessione che interviene costantemente sulla poesia, ma quanto (come ha notato Sartre) per le parole e le immagini che traducono perpetuamente la medesima, torrida ossessione. Al contrario del surrealista bianco, il quale in se stesso altro non trova che la «distrazione», la «détente», il poeta della Martinica «au fond de lui-même, trouve l'inflexibilité fixe de la revendication et du ressentiment»<sup>38</sup>:

Au bout du petit matin  
un grand galop d'un petit train de  
petites filles  
un grand galop de pollen  
un grand galop de colibris  
un grand galop de dagues pour défoncer  
la poitrine de la terre  
douaniers anges qui montez aux portes  
de l'écume la garde des prohibitions  
je déclare mes crimes et qu'il n'y a rien à dire  
pour ma défense.  
Danses. Idoles. Relaps<sup>39</sup>.

La «négritude» compie un altro passo in avanti; Césaire comprende che è più che mai necessario rinunciare ad essere il Cavaliere, l'Eroe della propria razza, e che non è più sufficiente accettare la realtà del proprio popolo, ma bisogna assumerla interamen-

37. A. Césaire, op. cit., p. 48.

38. J.-P. Sartre, op. cit., p. xxvii.

39. A. Césaire, op. cit., pp. 49-50.

te, caricarla sulle proprie spalle e analizzarla senza pietose mistificazioni. La «négritude» diventa veramente «la reconnaissance du fait d'être noir et l'acceptation de ce fait»<sup>40</sup>, nel momento in cui la ribellione aperta, senza mediazioni, fa riscoprire al negro gli autentici valori della cultura e della storia africane.

Per la prima volta il colonialista non è riuscito nel suo intento; l'intellettuale negro non servirà più da sostegno all'ideologia del «bon maître», ma, al contrario, sarà il suo avversario più tenace, poiché «par une inattendue et bienfaisante *révolution intérieure*, j'honore maintenant mes laideurs repoussantes»<sup>41</sup>. La vittoria sulla ideologia colonizzatrice è completa; e se ancora siamo lontani da una rivoluzione sociale, è stato però abbattuto l'incantesimo che per secoli ha paralizzato, neutralizzato l'autonoma capacità creativa del popolo antillense. Così la riconquista della propria personalità è il primo passo verso la riconquista della propria terra; e questa «rivoluzione interiore» di Césaire rappresenta un momento di importanza storica, poiché non è solo la rivoluzione culturale di un uomo, ma segna anche l'inizio della presa di coscienza da parte della nuova generazione dei paesi africani. Infatti, dalla fine della seconda guerra mondiale ad oggi, il potere dell'Europa è stato sempre più messo in discussione, sempre più combattuto, sempre più roscchiato.

Nell'entusiasmo per la ritrovata personalità, le parole di Césaire raggiungono una coesione lirica finora sconosciuta, vengono quasi spinte le une contro le altre, cementate dalla furiosa passione del poeta. Così, «entre les comparaisons les plus hasardeuses, entre les termes les plus éloignés court un fil secret de haine et d'espoir»<sup>42</sup>; di odio per «le monde blanc horriblement las de son effort immense», di speranza «pour ceux qui n'ont jamais rien inventé, pour ceux qui n'ont jamais rien exploré, pour ceux qui n'ont jamais rien dompté»<sup>43</sup>. Nel momento in cui avviene questa presa di coscienza, quando la ribellione è una realtà, il tremendo ricordo dell'oppressione subita diventa più che mai insistente e insopportabile:

J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquéttements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer, les abois d'une femme en

40. A. Césaire citato da L. S. Sengnor in «Présence Africaine», n. 78, 2 trim. 1971, p. 6.

41. A. Césaire, *Cahier d'un retour*, cit., p. 60; la sottolineatura è nostra.

42. J.-P. Sartre, op. cit., p. xxvii.

43. A. Césaire, op. cit., p. 63 e p. 65.

gésine, des raclements d'ongles cherchant des gorges, des ricanements de fouet...<sup>44</sup>.

Ed è storicamente giusto che il solo sentimento che unisce questo popolo all'Europa sia un sentimento carico d'odio («nous vous haïssons») per il colonialista, per la sua civiltà, «pour ce monde horriblement blanc», senza distinzione alcuna. Odio legittimo, poiché ha permesso la clandestina sopravvivenza delle forme essenziali della cultura popolare indigena, agendo da catalizzatore e ponendo quindi i presupposti per la nascita dell'ideologia negra. Ma Césaire intuisce il pericolo che comporta una «négritude» basata sull'odio per la razza bianca; infatti, se l'odio è reazione giusta, non può però essere né giusta filosofia, né giusta linea politica.

È questo un problema che è stato di fondamentale importanza per il movimento negro, poiché i dibattiti, le discussioni che ne sono nati hanno dato origine alle attuali differenze sul concetto di «négritude». Césaire e Senghor, che fin qui avevano proceduto assieme, si sono nettamente differenziati e si pongono come i «leaders» delle due principali, contrapposte concezioni.

Senghor è l'uomo della conciliazione, dell'acquiescenza; egli apre le braccia a tutti i valori, sia che vengano dal passato africano, sia che vengano dall'Europa o dal fondo della sua anima di colonizzato. La sofferenza, l'accusa, la fratellanza si succedono nei suoi versi, fino a fondersi in nome del bene finale dell'uomo. Se egli denuncia e giudica i crimini del colonialista, è perché spera che questi prenda coscienza dei propri misfatti e ne abbia orrore. Per il poeta senegalese l'odio ancestrale per il mondo europeo si supera solo perdonando il colpevole e costruendo assieme a lui la futura fratellanza umana. In Senghor è assente qualsiasi forma di rivolta, di ribellione; compito della «négritude» è «assumer les valeurs de civilisation du monde noir, les actualiser et féconder, au besoin avec les apports étrangers, pour les vivre par soi-même et pour soi, mais aussi pour les faire vivre par et pour les Autres, apportant ainsi la contribution des Nègres nouveaux à la *Civilisation de l'Universel*»<sup>45</sup>.

Per Césaire, invece, non si tratta solo di denunciare, di giudicare; il negro deve intraprendere una sfida insolente e farsi violenza scatenata, per abbattere il mondo dei bianchi. Mentre la

44. Ibidem, p. 62.

45. L. S. Senghor, *Problématique de la négritude*, in «Présence Africaine», n. 78, 2 Trim. 1971, p. 7.

«négritude» senghoriana cerca l'universale in una vaga fratellanza umana fra popoli ed uomini finalmente «ragionevoli», la négritude di Césaire si universalizza invece nel momento in cui egli comprende che l'ingiustizia, la schiavitù, l'oppressione non sono questioni razziali, ma hanno la loro origine nello sfruttamento di una classe sociale da parte di un'altra. Il nemico non sarà più la generica Europa, ma il capitalismo europeo, con i suoi amministratori, i suoi alleati, i suoi servitori. Ancora, Césaire avverte che «la differenza di classe può passare attraverso la medesima razza, il medesimo colore»<sup>46</sup>; così la borghesia negra con tutto il suo seguito non può che essere combattuta alla stessa stregua della borghesia occidentale. Se il poeta martinicano «s'exige bêcheur de cette unique race», ora «vous savez que ce n'est point par haine des autres races... ce que je veux c'est pour la faim universelle, pour la soif universelle»<sup>47</sup>.

La ribellione, il rancore del negro vanno oltre ad una rivoluzione razzista, poiché egli non è alla ricerca di privilegi, ma vuole contribuer attivamente per instaurare una società in cui lo sfruttamento materiale e culturale venga abolito. La sua lotta non riguarda più soltanto coloro «la cui pelle è stata bruciata dal sole», ma si inserisce a pieno diritto nella lotta per l'emancipazione degli oppressi intrapresa dal proletariato mondiale, l'unica classe sociale «qui ait encore mission universelle, car dans sa chair elle souffre de tous les maux de l'histoire, de tous les maux universels»<sup>48</sup>. La lotta fra *Folie* e *Raison* diventa chiaramente la lotta del proletariato contro la classe dominante; la «négritude» di Césaire si proletarizza, non è più un «indice céphalique, ou un plasma, ou un soma»; ormai verrà misurata soltanto «*au compas de la souffrance*»<sup>49</sup>. E per prevenire l'accusa di aver dato vita ad una sorta di razzismo alla rovescia, il nostro poeta insiste sul suo concetto di universalità della «négritude», costruendo immagini piene di delicata persuasione:

Et voyez l'arbre de nos mains!  
il tourne, pour tous, les blessures incises  
en son tronc  
pour tous le sol travaille

46. L. Hughes, *I Wonders as I Wander*, New York, 1969, p. 7.

47. A. Césaire, op. cit., p. 75.

48. A. Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 72.

49. A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, cit., p. 81.

et griserie vers les branches de précipitation parfumée<sup>50</sup>.

La poesia del *Cahier*, nel momento in cui la presa di coscienza del poeta diviene totale, si allontana dal semplice e primitivo ritmo del tam-tam per assumere l'andamento più tormentato, più sofferto, ma certamente più maturo, della musica jazz. Come ha notato lo stesso Senghor, «Césaire se sert de sa plume comme Louis Armstrong de sa trompette»<sup>51</sup>. Col suo strumento ancestrale, il poeta martinicano sembra lanciare nel cosmo l'anima negra, componendo la «négritude» sotto i nostri occhi, in maniera tale che ormai la si può osservare, toccare, assorbire. E Sartre osserva che «les mots de Césaire ne décrivent pas la négritude, ne la désignent pas, ne la copient pas du dehors comme un peintre fait d'un modèle: ils la font»<sup>52</sup>.

Non c'è dubbio che il successo del *Cahier d'un retour* sia dovuto soprattutto alla radicale definizione del ruolo della «négritude». Ritrovando la propria personalità, la propria identità, il negro scopre anche il proprio alleato naturale. Ed è nell'Europa, nei paesi più altamente industrializzati, che i popoli oppressi hanno milioni di fratelli bianchi, anche loro «gavés de mensonges et gonflés de pestilences». Poema strettamente autobiografico, il *Cahier* assume una funzione liberatrice per l'umanità intera, poiché Césaire fa sue le esigenze popolari e le elabora, dopo averle rivissute. Attraverso gli uomini dalla pelle nera, attraverso la sua razza, «c'est la lutte du prolétariat mondial qu'il chante, contre la dictature des pions et des banquiers»<sup>53</sup>. Poesia più che mai personale, essa si tramuta in canto collettivo, in rivendicazione corale, poiché è lievitata da un amore tirannico «pour tous les hommes mes frères».

Durante gli anni difficile della seconda guerra mondiale, la poesia di Césaire ricorre apertamente alle tecniche surrealiste, che allora erano già apparse, con misura e discrezione, nello stesso *Cahier*. Ma il surrealismo di Césaire sarà completamente avvolto nella «négritude», sarà ulteriore testimonianza della sua carica rivoluzionaria, ché il nostro poeta riesce là dove Breton e Aragon avevano fallito, riesce cioè ad impregnare di contenuto politico la poe-

50. *Ibidem*, p. 75.

51. L. S. Senghor, *Ethiopiennes*, Paris, du Seuil, 1956, p. 118.

52. J.-P. Sartre, op. cit., p. XXVIII.

53. L. S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*, Paris, P.U.F., 1948, p. 55.

sia surrealista.

È da notare come Césaire non sia un caso isolato di scrittore negro che aderisce al surrealismo, poiché fu la caratteristica stessa del surrealismo francese ad entusiasmare diversi intellettuali di colore, che poterono osservare direttamente le azioni di questo strano movimento letterario, la cui maggiore soddisfazione pareva essere quella di disgustare la borghesia. Erano gli anni in cui André Breton affermava che l'artista europeo non poteva avere altra possibilità di uscire dall'arida ispirazione in cui l'utilitarismo e il razionalismo l'avevano trascinato, se non «en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale»<sup>54</sup>. Questa valorizzazione e ammirazione per i popoli detti primitivi e per le loro arti non fu certo indifferente agli intellettuali che appartenevano a quelle razze considerate fino allora inferiori. I «leaders» della «négritude» compresero che non era più peggiorativo scrivere che «les Nègres n'ont pas quitté le Royaume d'enfance», poiché i valori tradizionali si trovavano ad essere completamente rovesciati.

Ma Césaire non aderisce passivamente alle tecniche surrealiste, né poteva farlo senza rinnegare (o dimenticare) il valore della négritude. Il suo ingresso nella poesia surrealista provoca infatti la fine di quella rivolta fatta solo di scandali e provocazioni, per consolidarsi come rivolta razionalista, materialista, ideologica. Il nostro poeta, innestando il surrealismo sul canto negro di rivolta, restituisce alle Antille la loro matrice africana e ripropone al mondo negro la sua identità, insistendo su una concezione della «négritude» che escluda l'autocompiacimento narcisistico per un concreto impegno alla lotta contro il colonialismo. Nascerà così la raccolta poetica *Les Armes Miraculeuses*, dove «le surréalisme, mouvement poétique européen, est dérobé aux Européens par un Noir qui le tourne contre eux et lui assigne une fonction rigoureusement définie»<sup>55</sup>.

Se Césaire ricorre al surrealismo, non è però soltanto a causa del potere esorcizzante di questo movimento, che permette al negro di liberarsi definitivamente dal linguaggio colonialista; vi concorrono anche, se pur in misura minore, dei motivi politici. Il governo reazionario di Vichy non poteva tollerare che la «négritu-

54. A. Breton citato da L. Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française*, cit., p. 46.

55. J.-P. Sartre, op. cit., p. xxviii.

de» di Césaire si propagasse nelle colonie francesi. Anzi, nel momento in cui Césaire teorizzava una alleanza fra il proletariato negro e quello europeo, la «négritude» cominciava a diventare pericolosa anche nella stessa Francia. Così il nostro poeta è obbligato ad un linguaggio-codice, a parlare «à mots couverts»; e il surrealismo, con tutti i suoi simboli, col suo ricorso al potere magico della parola, permette uno strano linguaggio, attraverso il quale il poeta martinicano può continuare ad esprimere la sua rivolta e la sua speranza, senza temere troppo le rappresaglie. L'espressione surrealista diventa un veicolo indispensabile per le idee dell'opposizione, poiché è sufficientemente allusiva e sufficientemente oscura, permettendo di sfuggire alla rigida censura senza rinunciare completamente alla propria battaglia. Dal 1941 al 1943, il surrealismo diventa «la citadelle de l'esprit de résistance», come ci testimonia la stessa moglie del poeta; infatti «pas un moment au cours de ces dures années de la domination de Vichy l'image de la liberté ne s'est ternis totalement ici, et c'est au surréalisme que nous le devons»<sup>56</sup>.

Comunque il surrealismo non sarà altro, per il nostro poeta, che il mezzo più efficace e più efficiente per cantare la «négritude». Dai versi di *Les Armes Miraculeuses*, dove «l'audace du poète est heureusement portée par la lame de fond de l'automatisme psychique»<sup>57</sup>, a quelli meno avventurosi ma più suggestivi di *Et les chiens se taisaient*, la poesia di Césaire è tutta percorsa dalla urgente necessità di far scoppiare la «négritude» fra le masse oppresse. Ed è proprio nel poemetto tragico *Et les chiens se taisaient* che il surrealismo di Césaire raggiunge il massimo impegno politico; qui la «négritude» trova più ampio respiro, si articola in quadri diversi, drammaticamente costruiti e progressivamente organizzati:

Mon amie... mon amie des jours difficiles,  
sois mon amie du dernier combat.  
Mon fils?  
eh bien tu lui diras la grande lutte  
trois siècles de nuit amère conjurés contre nous.  
Dis lui que je n'ai pas voulu que ce pays fût seulement  
une pâture pour l'oeil, la grossière nourriture  
du spectacle,

56. Suzanne Césaire, *Le surréalisme et nous*, in «Tropiques», n. 8, ott. 1943, p. 11.

57. R. Menil, *Orientation de la poésie*, in «Tropiques», n. 2, giugno 1941, p. 12.

je veux dire ce confus amas de collines coupé de  
langues d'eau!<sup>58</sup>

Il poeta martinicano riuscirà a governare e a dirigere le tecniche surrealiste; le sue immagini colpiscono perché sono immagini che cantano, «car Césaire, qui est surréaliste, mais nègre, ne néglige pas le stupéfiant chant, – jeu des sonorités, et des rythmes verbaux – pour le seul stupéfiant image»<sup>59</sup>. È per questo che possiamo dire, con Hubert Juin, «que le surréalisme fut sa proie (et non pas lui la proie du surréalisme), parce que le surréalisme lui donnait le moyen et l'occasion de rompre avec cette tradition et, mieux encore, l'autorisait à violenter ce langage, c'est-à-dire, après tout, le colonisateur qui se cachait derrière lui et l'imposait»<sup>60</sup>. Ed anche le successive raccolte poetiche *Soleil cou coupé* e *Corps perdu* tendono ad essere sempre più una poesia dell'urlo, «car, très souvent, c'est le cri qui occupe la place primordiale, et qui constitue, pour ainsi dire, le temps fort et primitif du rythme poétique»<sup>61</sup>.

Ora, il radicalizzarsi della «négritude», la sua completa politicizzazione, provoca nel nostro poeta la necessità di rimettere in discussione il valore delle forme espressive da egli fin qui adottate. E questo alla luce anche delle accuse sempre più frequenti che gli vengono mosse; accuse di essere un poeta non popolare, un progressista aristocratico, un intellettuale all'europea. Infatti il surrealismo, se gli ha fatto recuperare completamente l'ancestrale voce africana, ora lo isola dalle masse proletarie e quindi gli è di impedimento per quella rivoluzione culturale e politica che egli giudica necessaria.

Per Césaire sono forse questi gli anni più difficili; certamente sono i più amari, poiché si trova ad essere combattuto da destra e attaccato da sinistra. Ma il poeta martinicano non vuole arrendersi; comprende che è giunto il momento di sbarazzarsi del caos della scrittura automatica, di abbandonare la logomachia poetica e la agitazione sfrenata, per ricercare i mezzi di una più semplice espressione artistica, che possa essere recepita dal popolo per educarlo «à la joie d'être des hommes tout court». Intraprende così

58. A. Césaire, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 61.

59. L. S. Senghor, op. cit., p. 55.

60. H. Juin, *Aimé Césaire*, in *Dictionnaire de Littérature contemporaine*, Ed. Universitaires, Paris, 1963, p. 260.

61. H. Lemaitre, in *Littérature de nos temps*, Recueil II, Tournai, Casterman, 1966.

uno studio più attento e puntuale della storia della cultura africana, interrogando il passato per stabilire quale fosse il mezzo espressivo proprio della razza negra.

Ormai la «négritude» non può più vivere nei ristretti confini di una struttura lirica (sia anche quella del poema in prosa), poiché ha perduto completamente quel carattere di storia individuale che aveva nei versi del *Cahier d'un retour*. Attraverso la riscoperta dei *grots*<sup>62</sup>, dei giullari africani e delle tecniche attraverso le quali elaboravano leggende e miti popolari, la «négritude» compirà l'ultimo balzo, staccandosi nettamente dagli schemi della cultura occidentale. Césaire lascerà la poesia scritta per una poesia che deve essere cantata, urlata e soprattutto rappresentata in mezzo alle masse. La sua prima legge sarà l'estrema chiarezza e l'unico simbolismo ammesso quello maturato dal popolo martinicano attraverso le proprie leggende. Nasce così il teatro di Césaire, logica conseguenza di una concezione della «négritude» che non si accontenta di enunciati, di postulati, ma che vuole operare concretamente per intraprendere l'emancipazione delle masse colonizzate. Nella *Tragédie du Roi Christophe* la «négritude» prende la sua forma definitiva, diventando storia e leggenda, mentre il suo messaggio si fonde col grido di rivolta delle masse oppresse. Certo, la *Tragédie du Roi Christophe* è qualcosa di più di un dramma negro-africano; grazie all'andamento drammatico di una situazione sempre in movimento, fatalmente legata a schemi persistenti di condotta sociale, e che nello stesso tempo si rinnova completamente deludendo gli entusiasmi più facili, questo dramma esce dall'Africa per raggiungere l'universale. Da ermetico, da surrealista, Césaire sembra quasi trasformarsi in poeta classico, non soltanto a causa della materia, ma soprattutto grazie alla sua forma incisiva, che aderisce sempre all'azione, dandoci un quadro fedelmente poetico della realtà.

Ormai la «négritude» si rappresenta da sola, è qualcosa di autonomo, di cosmico, che sfugge al suo stesso creatore. Nata da una esperienza realmente sofferta, da un poema autobiografico, essa raggiunge la sua coscienza più alta grazie all'elaborazione poetica di una leggenda che, nelle Antille, da secoli è patrimonio esclusivo della fantasia popolare, quella fantasia che è riuscita a vincere la potenza dell'imperialismo.

62. Cfr. R. Cornevin, *Le théâtre en Afrique noire*, Paris, Le Livre Africain, 1970, p. 13-20.

## BIBLIOGRAFIA

### Scritti di Césaire

*Cahier d'un retour au pays natal*, in «Volontés», Paris, 1939; Bordas, 1947; Présence Africaine, 1956 e 1971. *Les Armes Miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946 e 1970. *Soleil cou coupé*, Paris, K Editeur, 1948. *Corps perdu*, éd. Fragrance, 1950. *Discours sur le colonialisme*, Paris, éd. Réclame, 1950; Présence Africaine, 1955. *Sur la poésie nationale*, in «Présence Africaine», ott.-nov. 1955. *Lettre à Maurice Thorez*, Paris, Présence Africaine, 1956. *Culture et colonisation*, in «Présence Africaine», giugno-nov. 1956. *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956. *Ferrements*, Paris, éd. du Seuil, 1959. *L'homme de culture et ses responsabilités*, in «Présence Africaine», febb.-maggio 1959. *La pensée politique de Sékou Touré*, in «Présence Africaine», dic. 1959-gen. 1960. *Toussaint Louverture*, Paris, Le club français du Livre, 1960; Présence Africaine, 1962. *Cadastre*, Paris, éd. du Seuil, 1961. *La Tragédie du Roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963. *Une Saison au Congo*, Paris, éd. du Seuil, 1967. *Une Tempête*, in «Présence Africaine», n. 67, 1968; Paris, éd. du Seuil, 1969.

### Traduzioni italiane

*Le Armi Miracolose*, trad. di A. Vizioli e F. De Poli, Parma, Guanda, 1962. *La tragedia del Re Christophe*, trad. di L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi, 1968.

### Scritti su Césaire

A. Alter, *La chronique d'une démesure*, in «Les Cahiers Littéraires», n. 13, 1969. S. Belhassen, *Tempête à Hammamet*, in «Jeune Afrique», n. 448, agosto 1969. H. Bobrowska-Skrodzka, *Césaire, chantre de la grandeur de l'Afrique*, in «Présence Africaine», n. 59, sett. 1966. J. Bolle, *Césaire et la négritude*, in «Synthèses», n. 238, marzo 1966. A. Breton, *Un grand poète noir*, prefazione al *Cahier*, Paris, Bordas, 1947. P. Caruso, *A. Césaire e il movimento negro*, in «La Fiera Letteraria», 4 ott. 1964. P. Clemente, *Fanon e Césaire*, in *Frantz Fanon tra esistenzialismo e rivoluzione*, Bari, Laterza, 1971. E. Coppermann, *Au TEP Une Saison au Congo*, in «Les Lettres Françaises», n. 1201, sett. 1967. F. De Poli-A. Vizioli, *Introduzione a Le Armi Miracolose*, Parma, Guanda, 1962. J.-P. Dyvorne, *Une Saison au Congo par A. Césaire*, in «Christianisme Social», n. 11-12, 1967. E. Eliet,

*Aimé Césaire*, in *Panorama de la littérature négro-africaine*, Paris, Présence Africaine, 1965. E. Etiemble, *A. Césaire et Tropiques*, in «Arche», n. 3, 1944. E. Glissant, *Césaire et la découverte du monde*, in «Les Lettres Nouvelles», n. 4, 1956. P. Guberina, *Préface al Cahier*, Paris, Présence Africaine, 1956. P. Jaccottet, *Ferrements*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 15, 1960. J. Jahn, *Aimé Césaire*, in «Black Orpheus», n. 2, gen. 1958. J. Jahn, *Césaire und der Surrealismus*, in «Texte und Zeichen», Berlino, 1956. J. Jahn, *Césaire*, in «Antares», marzo 1957. J. Jahn, *Der Schreibtisch ist meine Hobelbank*, in «Antares», n. 5-6, ott. 1957. E. Jones, *A. Césaire bard of Martinique*, in «French Review», n. 6, 1949. H. Juin, *Aimé Césaire poète noir*, Paris, Présence Africaine, 1956. H. Juin, *Césaire poète de la liberté*, in «Présence Africaine», n. 4, 1948. L. Kesteloot, *Aimé Césaire*, Paris, Seghers, 1962. L. Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française*, ed. Université de Bruxelles, 1963. L. Lagneau, *En marge de Ferrements*, in «Synthèses», n. 15, apr.-giugno 1960. M. Leiris, *Qui est Aimé Césaire?*, in «Critique», maggio 1965. H. Lemaitre, *Aimé Césaire*, in *Littérature de notre temps*, (recueil II), Tournai, Casterman, 1966. J. Lemarchand, *Une Tempête d'A. Césaire au Festival International de Hammamet*, in «Le Figaro Littéraire», n. 1209, luglio 1969. *Littérature Africaine, Aimé Césaire*, Paris, Fernand Nathan, 1967. P. Marteau, *La mort de l'impossible*, in «Présence Africaine», n. 30, feb. 1960. R. Mercier, *Les écrivains négro-africains d'expression française*, in «Tendances», ott. 1965. F. Megret, *Avec la Tragédie du Roi Christophe*, in «Le Figaro Littéraire», 16 sett. 1965. J. Minne, *Synthèse de l'Afrique*, in «Marginales», n. 55-56, ott. 1957. E. Mphahlele, *Scrittori africani*, in «Il Mulino», n. 7-8, luglio-ag. 1962. M. Nadeau, *A. Césaire surréaliste*, in «Revue Internationale», nov. 1946. R. Pageard, *Littérature négro-africaine*, ed. Le Livre Africain, Paris, 1966. A. Patri, *Deux poètes noirs de langue française*, in «Présence Africaine», n. 3, 1948. U. Ronfani, *Un Orfeo negro fra gli immortali*, in «Il Giorno», 28 gen. 1970. C. Roy, *Préface a H. Juin, Aimé Césaire*, Paris, Présence Africaine, 1956. J.-P. Sartre, *Orphée noir*, prefazione all'*Anthologie* de L. S. Senghor, Paris, P.U.F., 1948. J.-P. Sartre, *Présence Noire*, in «Présence Afrique», nov. 1947. E. Sellin, *A. Césaire and the legacy of surrealism*, in «Kentucky Foreign Language Quarterly», vol. XIII, 1967. G. Serreau, *Une épopée par Césaire: Une Saison au Congo*, in «La Quinzaine Littéraire», 15 apr. 1966. M. Towa, *Les purs-sang (négritude Césairienne et surréalisme)*, in «Abbia», n. 23, sett.-dic. 1969. H. Trouillot, *L'Itinéraire d'Aimé Césaire*, Imprimerie des Antilles, 1969. F.-L. Yumba, *La création littéraire chez Aimé Césaire*, in «Dombi», n. 3, gen.-feb. 1971. S. Williams, *La renaissance de la tragédie dans l'oeuvre dramatique d'Aimé Césaire*, in «Présence Africaine», n. 76, 4° trim. 1970.

## LE TECNICHE DESCRITTIVE DI JAMES THOMSON

Vi è una generale propensione a sottovalutare quel momento culturale definito in Inghilterra *picturesque-interregnum* per considerarlo unicamente nella funzione di preludio agli sviluppi futuri della poesia romantica; così si sostiene generalmente che la poesia della natura di quel periodo è 'artificial in aim and external in treatment'<sup>1</sup>. Tale interpretazione, vigorosamente propugnata da E. W. Manwaring, si sofferma ad osservare come il paesaggio accetto a James Thomson e John Dyer, a William Kent e William Shenstone fosse di modello italiano, trattandosi del paesaggio di pittori quali Claude Lorrain e Salvator Rosa<sup>2</sup>. Queste affermazioni, se da un lato generano l'idea di una poesia derivata, dall'altro inducono a considerare la descrizione di paesaggio da un punto di vista angustamente letterario.

Durante tutta la prima parte del 1700 era diffusa anche la convinzione che pittori e poeti fossero complementari, e che il poeta perciò cantasse ciò che il pittore dipingeva e viceversa<sup>3</sup>. Tale veduta 'letteraria' della pittura e 'pittorica' della poesia indussero alla ricerca, in quest'ultima, di elementi visivi come, ad esempio, fece Joseph Warton il quale, commentando le *Seasons*, annotava che l'opera di Thomson 'has been very instrumental in diffusing a general taste for the beauties of nature and landscape'<sup>4</sup>.

1. E. W. Manwaring, *Italian Landscape in 18th century England, a study chiefly of the influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste*, London, Cass, 1925, 2<sup>nd</sup> impression 1965, pp. VII-243.

2. C. Hussey è molto vicino a E. W. Manwaring quando afferma che 'the picturesque interregnum between classic and romantic art was necessary in order to enable the imagination to form the habit of feeling through the eyes...', *The Picturesque, Studies in a point of view*, London, Putnam, 1927, p. 4.

3. C. Hussey afferma che fu l'opera del Du Fresnoy, *De Arte Graphica* (1668) a fissare per un secolo questa veduta della poesia e della pittura, *ib.*, p. 18.

4. Joseph Warton, *An Essay on the Genius and Writings of Pope*, London, Maiden, 1806, Vol. I, p. 42.

Come risultato di questa imprecisione<sup>5</sup> la poesia veniva talora trattata come una forma di pittura, di cui rivelava i principi di disegno e composizione, mentre il poeta veniva considerato più espressivo per l'accento posto su particolari pittorici di profilo e colore.

Fu così che, durante i primi decenni del 1700, il termine 'picturesque' era applicato allo stile letterario con il significato di 'vivid' o 'graphic', e alle scene della natura e soprattutto alla loro realizzazione su tela nell'accezione di 'eminently suitable for pictorial representation'<sup>6</sup>.

Ammessa la stretta relazione tra la poesia e la pittura, le arti sorelle differivano in mezzi e modi d'espressione, ma si identificavano nella loro natura fondamentale, cioè in contenuto e scopo. È essenziale affermare questa identificazione se poi, partendo da

5. Cicely Davies dice che 'to those who compared the arts, the likeness seemed clear because the study of subject matter was separated from that of form, in the modern sense. Colour was recognised a mere appendage to the linear design, and this fact could be paralleled in poetry since words were likewise an extrinsic beauty, poetic ornaments, to be treated apart from the subject and design. The vital importance of the media was not realized', 'Ut Pictura Poesis', *M.L.R.*, 1935, xxx, p. 163.

La stessa idea del mezzo è notata da Hussey nelle *Characteristics e Plastics* di Shaftesbury nelle quali 'he identified beauty with reason and virtue, each of which were perceived by the intellect, through contemplation. Anything that produced an instantaneous sensuous relish was prejudicial to the moral significance of a picture. Thus colour was to be excluded from 'heroic' painting as pleasing the senses instantaneously instead of pleasing the mind by contemplation'. Infatti l'identificazione attuata da Shaftesbury del piacere morale ed estetico era basata, come dice L. Stephen, su di una facoltà e generata dalla contemplazione del grande schema delle cose. Si veda anche S. P. Allen, *Tastes in English Taste (1619-1800). A Background for the Study of Literature*, Cambridge, Harvard U.P., 1937, p. 2-5.

6. W. J. Hipple, *The Beautiful, The Sublime and the Picturesque*, Carbondale Univ. of Illinois Press, 1957, p. 186.

W. Sypher nel suo articolo 'Baroque Afterpiece, The Picturesque', *Gazette des Beaux-Arts*, xxvii, 1945, pp. 39-58, pone il pittoresco in uno sfondo diverso. L'autore afferma la relazione tra il pittoresco e il barocco per quanto concerne la loro tecnica. L'interesse del barocco per la superficie, l'esecuzione in chiaroscuro, la resa di effetti spaziali e l'unità emotiva sono tutti elementi che il Sypher riconosce nel pittoresco. Egli nota questi elementi in Claude, e nella poesia di Thomson e Dyer dove trova che 'the very rhetoric of the 18th century verse is a baroque rhetoric-a poetic diction beneath which was a baroque and even Jesuitical assumption that language embellishes thought... The XVII century established the principle of *ut pictura poesi* the principle that the epithet is to 'colour', just as pigment 'colours' design'. Ma considerando le differenze tra i due, considerando il potere di illusione intrinseco nel barocco, l'autore conclude che il barocco sembra senza forma, mentre il pittoresco è senza forma, cioè l'uno è un 'mood' e l'altro una semplice tecnica d'imitazione, così, in ultima analisi, l'autore si accosta a C. Hussey e E. Manwaring, senza tentare di dare una valutazione dei meriti intrinseci del pittoresco.

essa, verremo a considerare l'importanza della divergenza<sup>7</sup>.

Se risiedeva nei modi, dunque, la ragione della differenza delle

7. Tratterò in nota della via attraverso la quale si giunge all'*ut pictura poesis*, essenziale per capire come Thomson si differenzi da questo tipo di trattazione della natura. Generalmente i critici osservavano, in linguaggio aristotelico, che la pittura come la poesia era una imitazione della natura, con il quale termine essi intendevano natura umana, e natura umana non come essa è, ma come dovrebbe essere, elevata al di sopra di ciò che è locale ed accidentale, spurgata da tutto ciò che è anormale ed eccentrico tale da essere rappresentativa al più alto livello. Secondo la teoria del Dolce due erano i modi di procedere per l'artista che doveva, o scegliere le parti più belle da un numero di individui – il metodo di Zeuxis – o usare un modello ideale e perfetto come facevano Apelle e Prassitele. Dolce dunque suggerì non l'imitazione fine a se stessa, ma come mezzo ad un fine. Il pittore doveva usare l'antichità come criterio di compiutezza ideale. (si veda R. W. Lee, 'Ut pictura poesis Humanistic Theory of Painting', *The Art Bulletin*, xxii, 1940, pp. 197-269. Lo stesso metodo, suggerito da Dolce, fu seguito nell'uso del linguaggio dagli scrittori neo-classici che non si limitarono soltanto ad imitare l'antico – con la conseguenza di una deprecata latinizzazione – ma a ricreare il loro linguaggio secondo i principi dell'antichità. La loro ricerca fu perciò una vera ricerca verso una classicismo del 1600 e 1700. È interessante osservare come Dryden, Waller, Denham procedessero nella traduzione dei classici. Si veda C. V. Deane, *Aspects of Eighteenth – Century Nature – poetry*, Oxford, Blackwell, 1935, pp. 33-47).

Si giunse però molto spesso ad una modificazione della teoria del Dolce, e gli artisti invece di studiare la natura seguendo un criterio selettivo, si affidarono ad un'idea *a priori* di perfezione.

(Si veda Louis I. Bredvold, 'The Tendency Toward Platonism in Neo-Classical Aesthetics', *E.L.H.*, I., pp. 101-102, 1934, dove l'autore osserva come l'idea aristotelica dell'imitazione della natura fosse stata scalfata dall'idea dell'imitazione di una ideale natura, di un'essenza all'interno del fenomeno – *la belle nature* – così che l'affermazione aristotelica di un ideale estetico tende ad avvicinarsi alla visione platonica di una bellezza che esiste al di sopra del mondo della materia e a cui il mondo partecipa solo imperfettamente. E sebbene ci fosse una generale indifferenza per la metafisica e fosse affermato il principio della concezione soggettiva dell'arte come prodotto del genio – in particolar da Shaftesbury – pure la idea della bellezza portava al di là di Aristotele. Si veda anche Paul Goodman, *Neo-Classicism, Platonism, Romanticism, Three Methods of Criticism*, *The Journal of Philosophy*, xxxi, 1934, pp. 148-163, e J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism in the 17th and 18th Centuries*, London, Methuen, 1966).

Solamente in Bellori nel 1664 si rilegge che l'idea derivata dalla natura con un processo selettivo del migliore poteva anche rinunciare al beneficio della presenza dell'idea platonica nella mente dell'artista. Ecco allora pittore e poeta venivano a possedere lo stesso principio di osservazione e – tralasciando l'importanza del mezzo – si giunge alla formula dell'*ut pictura poesis*. (Sull'argomento si veda anche S. Vines, *The Course of English Classicism*, London, Hogarth, 1930, pp. 32-98, dove l'autore delinea la tradizione dell'osservazione selettiva dell'arte a iniziare da Stephen Gosson, per procedere poi a Ben Jonson, Bacon, Dryden, Bellori, Gildon, R. P. Knight. Si veda anche Thomas Quayle, *Poetic Diction, A Study of 18th Century Verse*, London, Methuen, 1924, pp. 10-11. L'attacco decisivo a queste convinzioni fu portato da Lessing nel suo *Laokoon* dove egli intuì anche l'importanza del mezzo. (A questo riguardo si veda L. Binyon, *English Poetry in its Relation to Painting and to other Arts*, London, British Academy, Ox. U. P., 1918, pp. 1-24.

Il *Laokoon* in relazione alla poesia descrittiva inglese è discusso da C. V. Deane, *Aspects of Eighteenth Century Nature Poetry*, Oxford, Blackwell, 1935, pp. 84-92, dove egli osser-

due arti, questa ci conduce ai principi costitutivi della descrizione della natura; intendiamo ora chiarire se fossero solo oggetto di derivazione o se, invece, essi stessi potessero prestarsi alla formulazione di una tecnica di composizione diversa da quella assunta dai pittori di paesaggio.

L'identificazione consisteva nella convinzione che pittori e poeti – come si è spiegato in nota – possedessero i medesimi criteri di osservazione selettiva; la divergenza nella differenziazione di fatto delle due arti nell'importante particolare dell'unità compositiva.

Era concessa al poeta una maggiore libertà di scelta, che egli poteva usare in senso limitativo, introducendo nella descrizione solo gli elementi necessari al suo senso della composizione, tralasciando o lasciando alla fantasia del lettore di completare le parti mancanti del paesaggio; era così più agevole al poeta porre l'accento sul significato della relazione intercorrente tra le varie parti della composizione di quanto non fosse al pittore, per il completo controllo del primo nella disposizione degli elementi<sup>8</sup>.

Si giunge allora a concludere che il senso di una relazione strutturale nella descrizione rende possibile l'attribuzione di un significato anche ai particolari meno importanti. Andando brevemente alla tecnica thomsoniana diremo che egli sa usare di tutta la libertà lasciata al poeta e la fa pregnante di una sua visione della natura. Nel suo caso non sarà una libertà di particolari giacché la descrizione viene diretta non tanto alla convenzionale esteriorità del paesaggio quanto ad una natura viva vista in crescita e in mutamento.

Da un punto di vista tecnico, la descrizione della natura si divideva in *prospect* e *landscape*. Il primo, più vasto per prospettiva,

va che il rigore degli standard poetici di Lessing erano diretti allo stato della poesia tedesca del tempo. Poeti come Brockes, Kleist, e Haller condividevano una parzialità per interminabili descrizioni di scene e occupazioni all'aria aperta, una passione per un didatticismo prosaico, e la tendenza a perder di vista l'insieme per il dettaglio dispersivo. L'autore afferma che ciò non è vero di tutta la poesia descrittiva. In Thomson, infatti, moto a mutamento sono le caratteristiche principali. Avrò occasione di osservare come Thomson non si perda in dettagli dispersivi ma come ogni dettaglio serva ad uno scopo centralizzante.

8. C. V. Deane, *op. cit.*, pp. 92-100. Nonostante questa differenza, Cicely Davies, *art. cit.*, p. 167, osserva che l'influenza che le due arti avevano una sull'altra è ugualmente evidente 'in their descriptions of scenes adopted to fit the Claudian plan, and also in their observation of the subtleties of colours, light and shade, or the effect of distance'. Sull'argomento si veda anche C. A. Moore, *Background of English Literature 1700-1760*, Minneapolis, Univ. Minn. Press, 1953, pp. 254.

differiva per tecnica dal secondo, limitato e raccolto, adatto ad essere riprodotto su tela. Al primo si associava l'idea di una vasta veduta e l'impressione della mancanza di una struttura, nonché la tendenza ad enumerare più che a descrivere nei particolari. Nell'elenco dei particolari enumerati si rivelava la bravura del poeta allorché egli sapeva, con qualche leggero tocco, comunicare qualcosa del *genius loci* della veduta<sup>9</sup>.

Per caratterizzare queste tecniche occorre riproporre la tradizionale distinzione tra il paesaggio nello stile di Claude Lorrain e quello tipico di Salvator Rosa.

Il paesaggio alla Claude Lorrain si componeva di una estesa pianura o di una valle aperta a sud, percorsa da tortuose correnti, e circondata a mo' d'anfiteatro da boschese colline. Vi era un primo piano ricco di piante dal denso fogliame; poi una mezza distanza in cui pianura e collina apparivano adorne di boschetti, ville, ponti, castelli, tempietti di stampo antico, rovine in cui serpeggiava la vite; infine uno sfondo di colline leggermente bluastre, e più in là il mare con la luce dorata dell'alba o del tramonto<sup>10</sup>.

Il paesaggio di Salvator Rosa invece, si componeva di precipizi e grosse masse rocciose dalla forma fantastica, cascate, torrenti, rovine desolate, caverne, alberi densi di foglie, tronchi spezzati e rami divelti<sup>11</sup>.

9. C. V. Deane, *op.cit.*, pp. 100-110.

10. Alfred Biese, *The development of the Feeling for Nature in the Middle Ages and Modern Times*, London, Routledge, 1905, p. 196, fa delle osservazioni su Claude Lorraine (1600-1682) ed afferma che Claude era capace di ispirare gli elementi della composizione, così che valli, boschi e mari risultavano essere un velo a celare la divinità. La stessa osservazione viene fatta da Mona Wilson, *The Twilight of the Augustans, Essays and Studies*, xx, 1935, p. 81. 'It was from nature herself that Claude... had caught his suggestion of the unknown, the transcendent, the indefinite, in distance and sunlight and colour'. Si vedano anche le seguenti opere di Mario Praz: *Gusto Neo-classico*, Firenze, Sansoni, 1940, pp. 331; *Fiori Freschi*, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 373; *Studi e Svaghi Inglesi*, Firenze, Sansoni, 1937, pp. 346.

11. E. W. Manwaring, *op. cit.*, p. 95. La stessa distinzione viene fatta da R. P. Knight (1753-1824) che divide in tre ciò che oggi è dicotomizzato. Così troviamo: a) il classico: scenario (alla Claude) con edifici in rovina, frammenti di sculture e colonne spezzate, suscitanti idee di celebrità e cultura; b) il romantico: selvaggio, fantastico, ricco di infinite tortuosità che sempre scoprono qualcosa di inatteso; c) il pastorale: preciso e tranquillo, ma non rozzi e volgari, contadini, e campi coltivati. Si veda S. Vines, *op. cit.*, p. 81. Sia E. W. Manwaring, *op. cit.*, p. 4, che C. Hussey, *op. cit.*, p. 12, concordano che 'soon after the Peace of Ryswick (1697) the Grand Tour became part of a gentleman's preparation for life, so that pictures and prints began to pour into England'.

Queste dovevano rimanere anche le caratteristiche del paesaggio letterario<sup>12</sup> e oltre a rendere il servizio di far apprezzare la campagna inglese, rappresentano, in quanto offrono un angolo di visuale, un sussidio alla lettura dei paesaggi letterari, particolarmente quelli thomsoniani. Leggeremo ora un passo descrittivo da *Spring*, molto vicino alla tecnica di Claude Lorrain, nel quale l'osservatore si immagina in un luogo elevato, con rappresentazione parziale della scena osservata.

Meantime you gain the height, from whose fair brow  
 The bursting prospect spreads immense around;  
 And, snatched o'er hill and dale, and wood and lawn,  
 And verdant field, and darkening heath between,  
 And villages embosomed soft in trees,  
 And spiry towns by surging columns marked  
 Of household smoke, your eye excursive roams-  
 Wide-stretching from the Hall in whose kind haunt  
 The hospitable Genius lingers still,  
 To where the broken landscape, by degrees  
 Ascending, roughens into rigid hills  
 O'er which the Cambrian mountains, like far clouds  
 That skirt the blue horizon, dusky rise. (950-962)

È la veduta di Hagley Park. Suddivisa in diversi spazi a seconda della distanza, se ne distingue un primo dettagliato, con la composizione della campagna – 'wood, lawn, field' –, con precise nozioni di colore – 'verdant, darkening' – e la forma dettagliata degli oggetti – 'trees, village' –; quindi 'your eye excursive roams' e ci troviamo in uno spazio semicircolare dove i particolari, più lontani, si fanno meno precisi e della città si scorgono 'spires' e 'household smoke'.

Si tratta, come il poeta dice, di un 'broken landscape', generalmente inclusivo di un primo piano che si estende fino ad uno sfondo dove di solito, i monti perdono ogni definizione di colore e si fondono con il cielo, apparendo al più 'far clouds'. È evidente la presenza dei criteri già considerati e soprattutto la capacità di riassumere una veduta di notevole ampiezza per mezzo di particolari introdotti nel primo piano, nella mezza distanza e nello sfondo.

12. Si veda S. P. Allen, *op. cit.*, pp. 128-145, il quale nota alcune caratteristiche della tecnica pittorica che potrebbe avere avuto influenza sulla poesia di paesaggio. L'autore fa vedere come 'symmetry' sia sostituita dal principio di 'occult balance', responsabile dell'adozione del 'blank verse' e della preferenza per il più individuale disegno curvilineo.

Se dovessimo dare una valutazione qualitativa di questo e di altri simili passi che prenderemo in considerazione, quali *Summer* 1408-37, 590-606, 1438-1441, *Spring* 107-113, osserveremo come questa prima tecnica descrittiva non riveli sufficiente ampiezza per includere i contenuti più complessi della poesia di Thomson, e come, anche a livello di esteriorità descrittiva, il passo non raggiunga alcun effetto particolare per l'impiego di elementi convenzionalmente depauperati di originalità a delimitare le distanze.

Né muta l'impressione leggendo un altro passo di *Summer*, dove solo si trova il compiacimento della citazione di nomi risonanti e riferimenti classici. Il tutto dà un'idea di artificiosità, di un Pantheon inglese in cui ha luogo la divinizzazione di tutti coloro che vi risiedono.

... Here let us sweep  
 The boundless landscape; now the raptured eye,  
 Exulting swift, to huge Augusta send,  
 Now to the sister hills that skirt her plain,  
 To lofty Harrow now, and now to where  
 Majestic Windsor lifts his princely brow.  
 In lovely contrast to this glorious view,  
 Calmly magnificent, then will we turn  
 Tho' where the silver Thames first rural grows.  
 There let the feasted eye unwearied stray;  
 Luxurious, there, rove through the pendent woods  
 That nodding hang o'er Harrington's retreat;  
 And, stopping thence to Ham's embowering walks,  
 Beneath whose shades, in spotless peace retired,  
 With her the pleasing partner of his heart,  
 The worthy Queensberry yet laments his Gray,  
 And polished Cornbury woos the willing muse,  
 Slow let us trace the matchless vale of Thames  
 Fair-winding up to where the muses haunt  
 In Twit'nam's bowers, and for their Pope implore  
 The healing God; to royal Hampton's pile,  
 To Clermont's terraced height, and Esher's groves,  
 Where in the sweetest solitude, embraced  
 By the soft windings of the silent Mole,  
 From courts and senates Pelham finds repose.  
 Enchanting vale! Beyond whate'er the muse  
 Has of Achaia or Hesperia sung!  
 O vale of bliss! O softly-swelling hills!  
 On which the power of cultivation lies,  
 And joys to see the wonders of his toil. (1408-1437)

Se queste sono delle descrizioni alla Claude Lorrain, spesso spun-

tano nelle *Seasons* anche rese pittoriche di derivazione Salvatoriana. L'affinità si ripropone per quei particolari squisitamente pittorici che riprendono l'idea di un paesaggio ombreggiato, mosso da una vegetazione complessa e tortuosa nel disegno, dominato da 'romantiche' rocce e suggestive rovine. Si paragoni il passo scelto da *Summer*, dove il poeta cerca di rendere la ricercata tortuosità della tela descrivendo il travaglio della corrente verso il fluido e tranquillo scorrere nella valle, con la *Veduta Marina*, *Il Paesaggio del Ponte* e la *Selva dei Filosofi*, che si trovano nella Galleria Pitti, e anche con il *Paesaggio* nella Galleria degli Uffizi.

Smooth to the shelving brink a copious flood  
Rolls fair and placid; where, collected all  
In one impetuous torrent, down the steep  
It thundering shoots, and shakes the country round.  
At first, an azure sheet, it rushes broad;  
Then, whitening by degrees as prone it falls,  
And from the loud-resounding rocks below  
Dashed in a colud of foam, it sends aloft  
A hoary mist and forms a ceaseless shower.  
Nor can the tortured wave here find repose;  
But, raging still amid the shaggy rocks,  
Now flashes o'er the scattered fragments, now  
Aslant the hollow channel rapid darts;  
And, falling fast from gradual slope to slope,  
With wild infracted course and lessened roar  
It gains a safer bed, and steals at last  
Along the mazes of the quiet vale. (590-606)

Avevamo detto in precedenza che questo genere di tecnica descrittiva, pur essendo un aspetto dell'opera del poeta, non riesce ad esprimere il contenuto più complesso. Sarà allo scopo di interpretare adeguatamente la poesia dunque che porremo attenzione alle concezioni che venivano mutando e definendo il concetto di natura, rendendo più accurato il linguaggio, investendo gli elementi naturali di un valore e di una funzione non semplicemente fisici, ma morali.

Come prima ci servimmo della dottrina dell'*ut pictura poesis* per un certo tipo di trattamento, ora per definire una natura viva sarà necessario lasciare il paesaggio di tipo Claude Lorrain e Salvator Rosa per prendere in considerazione la speculazione filosofica e scientifica culminante in Newton e Shaftesbury. Dietro a loro infatti si agitavano la reazione ad un troppo arido cartesiane-

simo e le vigorose affermazioni dei Cambridge Platonists sostenute da Shaftesbury e confermate dalla scienza di Newton<sup>13</sup>. Fu con essi possibile una sintesi tra l'aspetto fisico e quello morale della natura che portò ad una nuova concezione del poema descrittivo e degli espedienti stilistici.

Leggiamo da *Summer*

Heaven! What a goodly prospect spreads around,  
Of hills and dales, and woods, and lawns, and spires,  
And glittering towns, and gilded streams, till all  
The stretching landskip into smoke decays! (1438-1441)

e da *Spring*

... Or ascend  
Some eminence, Augusta, in thy plains,  
And see the country, far-diffused around,  
One boundless blush, one white-empurpled shower  
Of mingled blossoms; where the raptured eye  
Hurries from to joy, and, hid beneath  
The fair profusion, yellow Autumn spies. (107-113)

Il passo da *Summer*, stesura originale del brano già citato (1408-1437)<sup>14</sup>, è stato scelto per la sua apparente e parziale somiglianza ai versi tratti da *Spring*, così da poter paragonare due passi che convergono in quanto rifacentisi alla già esaminata tecnica del *prospect*, ma divergono per la maggiore ampiezza del brano da *Spring*. I versi da *Summer*, infatti, sebbene qualitativamente migliori di quelli citati (1408-1437) per il loro ritmo più veloce, non escono d'altro canto dai criteri descrittivi tradizionali con i triti 'woods', 'lawns', 'spires', 'towns'; mentre i versi da *Spring*, anche se legati alla struttura del *prospect*, pure se ne staccano nell'impressione dominante di 'one boundless blush', un'immagine in

13. I maggiori rappresentanti tra i Cambridge Platonists furono Henry More (1614-87) e Ralph Cudworth (1617-88) autori rispettivamente l'uno di *The Song of the Soul* (1647) e *The Grand Mystery of Godliness* (1660), l'altro di *The True Intellectual System of the Universe* (1678).

Anthony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury (1671-1713) filosofo moralista, autore di *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711).

14. Per le *Seasons* esiste il problema delle varie stesure dell'opera. Noteremo che il poeta lavorò al suo poema per vent'anni, tanti sono quelli intercorsi tra la prima edizione e l'ultima; noteremo ancora che i vari contenuti nelle diverse stesure mutano, alcuni smussandoli, altri, appena in nuce, prendendo un tale rilievo da soffocare gli altri. Ecco il motivo per il molteplici trattamento di questa poesia che contiene tutto il cammino spirituale del poeta, dalle sue origini scozzesi e concezione vitale della natura, all'elegante trattazione londinese.

consonanza con quella di gioiosa profusione con cui Thomson aveva identificato la primavera.

Si scorge il tentativo del poeta proteso a cogliere l'immagine di una vasta natura, a cui egli veniva subordinando tutti gli elementi del suo stile.

Ciò che conviene notare è l'introduzione nella descrizione convenzionale di elementi che già presentavano la natura non come uno splendido giardino<sup>15</sup> ma come la presenza di una potenza numinosa; e qualora si superi la lieve difficoltà presentata dalla *poetic diction* – senza dubbio apprezzata più che denigrata quando la si consideri non tanto l'accidente di un secolo quanto la sostanza di una concezione – si giungerà a comprendere e lo sforzo del poeta per allargare i limiti del linguaggio – processo verso una maggiore precisione – e, di conseguenza, la ricchezza di questa poesia.

Le concezioni che Thomson seppe fare sue ci richiamano alla reazione religiosa anticartesiana che a lungo impegnò i Cambridge Platonists e che si proponeva di dimostrare l'insufficienza dell'ipotesi meccanica nella spiegazione di tutti i fenomeni naturali.

Henry More introdusse a questo scopo il concetto di ordine provvidenziale e riabilitò l'idea dell'*anima mundi* che pervade la materia e ne dirige il moto. Lo spirito di natura, però, se da un lato sbarrava la porta all'ateismo, l'apriva al panteismo. Così per sostenere l'intervento provvidenziale della divinità ed evitare il pericolo di rendere quest'ultima identica al mondo, i Cambridge Pla-

15. È interessante notare l'affermazione di G. Tillotson, *Essays in Criticism and Research*, Camb. U.P., 1942, pp. 55-60, e di J. Butt, *The Augustan Age*, London, Hutchinson, 1950, pp. 32-35, i quali affermano che i poeti erano generalmente interessati nella natura, ma controllata dall'uomo. Questo getta nuova luce su quella che viene definita 'irregular line'. S. Rostvig, *The Happy Man, Studies in the Metamorphosis of the Classical ideal*, Oslo, Oslo U.P., 1958, pp. 106-113, afferma che 'landscape gardening' deve essere considerata una nuova fase del neo-classicismo inglese, piuttosto che una fuga in direzione romantica. Quello che accade fu che il concetto di ordine divenne più complicato. Il cosiddetto 'irregular' garden' obbedisce a sue proprie leggi alla ricerca di un disegno che riveli equilibrio e simmetria in una forma più sofisticata. Una rappresentazione più accurata di ordine si trovava nella 'serpentine line' (si veda S. Monk, *The Sublime*; Univ. of Michigan Press, 1960, pp. 182-188) e nelle scene la cui varietà e irregolarità rivelava conformità ad un più vasto disegno della creazione divina. (Per il principio di 'occult balance' a sostituire il semplice concetto di 'symmetry', si veda B. S. Allen, *op. cit.*, pp. 128-145).

Su questo tema si veda anche J. Draper, *William Mason, A Study in Eighteenth Century Culture*, New York, Univ. Press, 1924, pp. 396; A. Biese, *op. cit.*, pp. 187-232; e I. W. Urban Chase, *Horace Walpole Gardener, An Edition of Walpole's 'The History of Modern Taste in Gardening' with an Estimate of Walpole's contribution to Landscape Architecture*, Princeton, Univ. P., 1934, pp. 85-113.

tonists abbracciarono l'idea della continua presenza divina, con la conseguenza di rendere la natura un concetto, una costruzione logica nella mente del creatore.

Newton fece suo il pensiero dei neo-platonici e basandosi sulle sue osservazioni scientifiche giunse ad affermare ciò che i filosofi avevano solo auspicato, cioè l'inadeguatezza delle leggi meccaniche. Il problema del panteismo viene risolto introducendo l'idea del *sensorium*<sup>16</sup>.

Nasce così l'idea di una divinità trascendente e allo stesso tempo immanente, quale troviamo in Thomson e Shaftesbury.

Fu dunque un'armonia scientifica più che platonica quella descritta dai poeti della prima metà del 1700 e l'effetto quello di portare in primo piano la natura fisica. Si posero con essa anche i problemi fondamentali dello spazio e del tempo poiché strettamente legata alla speculazione sulla relazione tra Dio e l'universo era la speculazione sulla relazione tra Dio, lo spazio e il tempo<sup>17</sup>. Che questi due elementi venissero a coincidere con la divinità, mutò il carattere della poesia della natura.

Il medio evo con il suo armonioso universo concentrico risolveva il problema dello spazio per mezzo del principio aristotelico del *locus* e del tempo con la credenza dell'universo esistente *ab aeterno*; ora il telescopio non poneva più limite di estensione e durata. La soluzione dei teologi era di rendere Dio elemento sussistente dello spazio e del tempo divenuti assoluti. La speculazione in questo senso è già *in nuce* nelle filosofie rinascimentali quali quelle di Nicola da Cusa e Giordano Bruno<sup>18</sup>. La divinità diventa

16. H. Drennon, 'Newtonianism: Its Methods, Theology, and Metaphysics', *E. St.*, LXVIII, 1934, pp. 399-409.

Newton pensava che Dio potesse essere presente nella creazione come le capacità percettive ('sensory') dell'uomo sono presenti al mondo oggettivo senza con questo identificarsi.

17. E. Tuveson, 'Space, Deity, and the Natural Sublime', *M.L.Q.*, XII, 1951, pp. 20-38.

18. Nicola da Cusa applica allo spazio la stessa relatività della nostra conoscenza, che non potrà mai essere perfetta per la pluralità delle immagini che l'animo sarà incapace di assorbire. Il mondo secondo lui non può aver alcun centro, né periferia, perché per averli dovrebbe esser in relazione con qualche cosa di esterno e allora non sarebbe l'intero mondo. Data l'incapacità dell'uomo di stabilire la sua posizione nell'universo poiché egli crederà di essere sempre al centro, non è possibile attribuirgli una forma. Così Nicola da Cusa giunge a stabilire l'infinità del mondo, non potendo conferirgli un centro, una forma e dei limiti precisi. Per Bruno una prova dell'infinità del mondo è tratta dalla natura infinita della divinità. Se è infinita la divinità che si manifesta nell'universo, è infinito anche l'universo. Quel che è importante è l'affermazione che il mondo non ha

l'anima e il principio unificante e l'universo lo sviluppo di un principio infinito mosso da forze interne.

Quando intervennero i Cambridge Platonists, e poi Newton, non indugiarono a servirsi di questo sostrato di speculazione ed Henry More nel suo *Enchiridion Metaphysicum* (1671) riconobbe l'infinità dello spazio e del tempo. A questo proposito E. Tuveson afferma che Dio è eterno non perché si trova al di là dello spazio e del tempo, ma perché 'he exists throughout all measurable time; he is infinite, not because he is the antithesis of extension, but because he fills unlimited extension'<sup>19</sup>.

L'onnipresenza spirituale viene ad assumere sembianze fisiche e Newton conclude che Dio costituisce lo spazio ed il tempo; pertanto, se non l'essenza divina in sé, è per lo meno possibile conoscerne i *modes*, essendo questi visibili nello spazio e sperimentabili nel tempo. Si attua un mutamento di prospettiva che conduce dalla natura a Dio. E. Tuveson afferma ancora che 'the divine could be cultivated by everyone and the new ascent of the mind to God likely to take place among mountains in solitary walks, rather than in self-mortification and fiery ecstasis; the child of nature was to be the new mystic'<sup>20</sup>.

Questa più complessa idea della natura non poteva combaciare con le estetiche dell'*ut pictura poesis* e richiamava alla necessità di nuove definizioni. Così Shaftesbury, considerando la natura il sacro tempio della divinità, composta da parti armoniosamente operanti, introduceva il concetto di *moral sense* per descrivere quella particolare facoltà dell'uomo che gli permetteva di inserirsi nell'universale armonia<sup>21</sup>.

il suo principio fuori di sé. Per Bruno l'universo è mosso da forze interiori. Il principio è considerato immanente nel mondo.

Nel secolo successivo queste idee si ripresenteranno in Spinoza; Leslie Stephen dice che 'for him God is the sole substance of the universe; he has infinite attributes; the soul is God, known under the attribute of thought; and matter is God, known under the attribute of extension. The difficulty of securing the co-operation of soul and matter disappears... the underlying cause will manifest itself in two different spheres, as spiritual and material. Granting this, everything falls into its proper place. The internal and the external are necessarily counterparts. The connection and order of ideas are identical with the connection and order of things', *History of English Thought in the Eighteenth Century*, New York, Harcourt, 1962, I, 31.

19. E. Tuveson, *art. cit.*, pp. 23-25.

20. *ibidem*, p. 31.

21. 'Moral sense' era considerata una vera facoltà dell'uomo e deriva dalla fusione della psicologia di Locke con l'idealismo di More. Locke non affermava la passività dell'ani-

Si vengono così a delineare alcuni elementi costitutivi del sublime, il quale, sorto dalla speculazione di scienziati e filosofi, apparve come simbolo prima che come nome, implicito prima che Longino apparisse all'orizzonte letterario. Già si determinava, per i critici più sensibili, l'insufficienza della categoria della 'bellezza'<sup>22</sup> e con ciò la necessità di raccogliere nel sublime gli elementi che non rientravano negli schemi tradizionali<sup>23</sup>.

L'identificazione di Dio con lo spazio ed il tempo indusse Henry More a considerare spazio e tempo elementi capaci di suscitare l'idea della divinità. Thomas Burnet e Joseph Addison seguirono a ruota: il primo vedendo in quel che non può essere compreso un segno premonitore della divinità, il secondo, nei saggi 'The Pleasures of the Imagination', attribuendo nuova importanza a quella facoltà che, come dice Samuel Monk, 'attempts to represent absolute magnitude, that is the sublime which can only be an idea of reason in our mind'<sup>24</sup> e così distinguendo tre principali categorie 'the great', 'the uncommon', 'the beautiful' cercava di risolvere il problema delle cause fondendo la cosmologia e la religione<sup>25</sup>.

John Dennis, accostandosi ad Addison, trovò l'origine del sublime nella religione e, considerata la divina analogia, negli aspetti

mo, quando parlava di *tabula rasa*, anzi lo considerava importante parte della conoscenza, a cui erano attribuiti tre modi di percezione '1) The perception of ideas in our minds. 2) The perception of the signification of signs. 3) The perception of the connection or repugnance, agreement or disagreement, that there is between any of our ideas' E. Tuveson, 'The Importance of Shaftesbury', *E.L.H.*, xx, 1953, p. 277. La stessa capacità di percezione poteva così essere applicata alla morale, e l'animo percepire l'armonia o la repugnanza di azioni e passioni. Si veda anche James Bonar, *Moral Sense*, London, Allen, 1930, pp. 304.

22. 'Beauty' fu prontamente relegata ad una posizione secondaria. Tale categoria infatti comprendeva 'gentle emotions', 'variety of colours', 'symmetry' e 'proportion of parts', cioè tutto ciò che aveva un'attrazione per la ragione ma evitava una espressione troppo individuale. Questo era vero per More e anche per Burnet. Si veda Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The development of the Aesthetics of the Infinite*, New York, Cornell Univ. P., 1959, p. 324.

23. La complessità del periodo neo-classico non è tradizionalmente riconosciuta da critici come Sherard Vines, *op. cit.*; Henry Beers, *A History of English Romanticism*, London, Kegan Paul, 1899, pp. 40-151; W. L. Phelps, *The Beginnings of the English Romantic Movement*, Boston, Ginn, 1893, pp. 7-22.

24. S. Monk, *The Sublime*, Univ. Of Michigan Press, 1960, pp. 7-8.

25. M. H. Nicolson, *Mountain Gloom, cit.*, p. 321, afferma che per Addison il motivo del sublime si ritrova 'in an instinct implanted in man by God to lead man's thoughts back from nature to the author of nature. From infinite God through vast nature to the soul of man, from the soul of man through vast nature back to the infinite God'.

grandiosi e possenti della natura<sup>26</sup>. Shaftesbury<sup>27</sup> infine caratterizzò il tono della divinità manifestantesi nella natura. Ciò che gli premeva non era tanto riconoscere le manifestazioni possenti delle divinità quanto le manifestazioni di una benevola divinità in una benevola natura.

Vedremo come nella poesia di Thomson si ritrovino questi vari elementi; alla descrizione degli aspetti più violenti della natura troveremo giustapposta la rivelazione di una divinità benevola e anche l'accento sulla vastità degli oggetti creati da Dio o dall'uomo<sup>28</sup>.

Ritornando alle *Seasons*, leggiamo da *Autumn* la descrizione di un evento naturale dove già traspare la nuova sensibilità nel tentativo di cogliere le forze pervadenti la natura, essere cangiante ed animato.

Now, by the cool declining year condensed,  
Descend the copious exhalations, checked  
As up the middle sky unseen they stole,  
And roll the doubling fogs around the hill.  
No more the mountain, horrid, vast, sublime,  
Who pours a sweep of rivers from his sides,

26. S. Monk, *op. cit.*, p. 49. John Dennis ha anche l'importanza di aver definito la relazione tra il sublime e il patetico che al tempo era considerato uno dei principali attributi delle *Seasons*. Basti leggere alcuni passi da J. More's *Strictures Critical and Sentimental on Thomson's Season*, London, Printed for Richardson, MDCCLXXVII, pp. 190-237; 268-73. S. Monk, *op. cit.*, p. 46, osserva che 'pathtic' era usato per le emozioni, ma non quelle tenere, anzi per l'espressione della più grande passione, così che sublime e patetico iniziano ad essere associati.

27. Shaftesbury, notando l'insufficienza delle categorie del 'bello' introdusse un nuovo elemento che definì 'taste'. Al di là della *belle nature* si delineava l'attrazione particolare e individuale del *je ne sais quoi*. Si veda per l'argomento R. L. Brett, 'The Third Earl of Shaftesbury as a Literary Critic', *M.L.R.*, xxxvii, 1942, p. 140.

28. Il sublime ebbe certamente un'influenza sulle arti pittoriche e soprattutto sulla pittura di paesaggio. I paesaggi di Salvator e in generale della scuola del pittoresco già sentono la natura come qualcosa di dominante e sovrastante. A questo proposito si veda B. S. Allen, *Tides in English Taste*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1937, vol. 1, pp. 84-88; vol. II, pp. 122-151; E. Manwaring, *Italian Landscape in the Eighteenth-Century England*, London, Cass, 1925, pp. II-V, 96-106; C. Hussey, *The Picturesque*, London, Putnam, 1927, pp. 4-55; W. Chase, *Horace Walpole, Gardenist*, Princeton, Univ. Press, 1943, pp. 85-113; J. Hipple, *The Beautiful, The Sublime and the Picturesque*, Carbondale? Univ. of Illinois Press, 1957, pp. 18-32, 185-192; F. T. Palgrave, *Landscape in Poetry from Homer to Tennyson*, London, Macmillan, 1897, pp. 65-9; R. M. Williams, *Thomson and Dyer: Poet and Painter*, New Haven, Yale Univ. Press, 1949, pp. 129-176, 205-216; R. W. Lee, 'Ut Pictura Poesis', *The Art Bulletin*, xxii, 1940, pp. 197-269; W. Sypher, 'Baroque Afterpiece. The Picturesque', *Gazette des Beaux-Arts*, xxvii, 1945, pp. 39-58.

And high between contending kingdoms rears  
 The rocky long division, fills the views  
 With great variety; but, in a night  
 Of gathering vapour, from the baffled senses  
 Sinks dark and dreary. Thence expanding far,  
 The huge dusk gradual swallows up the plain:  
 Vanish the woods: the dim-seen river seems,  
 Sullen and slow, to roll the misty wave.  
 Even in the height of noon oppressed, the sun  
 Sheds, weak and blunt, his wide-refracted ray;  
 Whence glaring oft, with many a broadened orb,  
 He frights the nations. Indistinct on earth,  
 Seen through the turbid air, beyond the life  
 Objects appear, and, wildered, o'er the waste  
 The shepherd stalks gigantic; till at last,  
 Wreathed dun around, in deeper circles still  
 Successive closing, sits the general fog  
 Unbounded o'er the world, and, mingling thick,  
 A formless grey confusion covers all. (707-731)

L'impressione generale è di un paesaggio agitato e mutevole. Si osserva la struttura e la progressione della descrizione. Da 'exhalations', che s'infittiscono in 'doubling fogs', si passa al verbo 'roll', che riafferma l'immagine e cancella il profilo della montagna, la quale, celata, continua come presenza. Progressivamente la molteplicità della 'great variety' viene smussata nella sensazione di una notte avanzante a cui partecipa l'allitterazione 'dark and dreary'. E mentre s'accresce la densa nebbia che avvolge ogni cosa, gli effetti di luce si fanno vaghi e diffusi di un'atmosfera condensata e fumosa, fino a scomparire essi stessi in una 'formless grey confusion'.

È un caratteristico paesaggio Thomsoniano di una cangiante natura, in cui è soprattutto importante lo svanire delle forme e degli oggetti, se pur rimangono presenti nella mente del lettore. Interviene il senso di una comunione sottintesa; e quello pervadente di una indipendente natura, che l'uomo può, nonostante questo, sereno osservare ed immaginare, è senza dubbio causa della meraviglia del poeta e dell'idea di una natura benevola e fedele, nutrice di vita, alla quale potersi accostare senza tema di lacerazioni interiori.

Leggiamo ora da *Spring* la descrizione, apparentemente tradizionale di un giardino

At length the finished garden to the view

Its vistas opens and its alleys green.

.....

And in yon mingled wilderness of flowers,  
Fair-handed Spring unbosoms every grace –  
Throws out the snow-drop and the crocus first,  
The waisy, primrose, violet darkly blue,  
And polyanthus of unnumbered dyes;  
The yellow wall-flower, stained with iron brown,  
And lavish stock, that scents the garden round:  
From the soft wing of vernal breezes shed,  
Anemones; auriculas, enriched  
With shining meal, o'er all their velvet leaves;  
And full ranunculus of glowing red.  
Then comes the tulip-race, where beauty plays  
Her idle freaks; from family diffused  
To family, as flies the father-dust,  
The varied colours run; and, while they break  
On the charmed eye, the exulting florist marks  
With secret pride the wonders of his hand.  
No gradual bloom is wanting – from the bud  
First-born of Spring to Summer's musky tribes;  
Nor hyacinths, of purest virgin white,  
Low bent and blushing inward; nor jonquils,  
Of potent fragrance; nor narcissus fair  
As o'er the fabled fountain hanging still;  
Nor broad carnations, nor gray-spotted pinks;  
Nor, showered from every bush, the damask-roses:  
Infinite numbers, delicacies, smells,  
With hues on hues expression cannot paint,  
The breath of nature, and her endless bloom. (516-555)

Non si tratta certamente di un 'finished garden' e il passo, a prima vista, non possiede una forma. Per interpretarlo esattamente è necessario citare un simile brano da *Summer*:

The lively diamond drinks thy purest rays  
Collected light compact ...

.....

At thee the ruby lights its deepening glow,  
And with a waving radiance inward flames,  
From thee the sapphire, solid ether, takes  
Its hue cerulean; and, of evening tinct,  
The purple-streaming amethyst is thine  
With thy own smile the yellow topaz burns:  
Nor deeper verdure dyes the robe of Spring,

.....

Than the green emerald shows. But, all combined,

Thick through the whitening opal play thy beams (142-156)

Si osservi come la varietà dei colori si risolve nella bianca luce del diamante e dell'opale. Notata l'attrazione del poeta per la varietà dei colori, vedremo in seguito quanto l'affascinasse anche la pura luce, tanto da identificarla con la 'light ineffable' della divinità.

Ma Thomson sapeva anche che la luce bianca poteva essere ritratta da un prisma in una varietà di colori, tanto che, considerata la relazione tra le forze fisiche e la loro interpretazione filosofica e morale – serva ad esempio la forza di gravità ovverosia la benevolenza – era per il poeta possibile supporre che nella relazione fisica tra l'unità della luce bianca e la molteplicità dei colori si potesse scorgere la stessa relazione intercorrente tra 'the One' e l'immensa varietà della natura.

Queste descrizioni e la stessa *Spring* vengono così ad acquistare delle implicazioni ben più vaste, come manifestazioni visibili di una benevola divinità.

Un passo da *Autumn* ci offre delle caratteristiche ancora diverse

Rich, silent, deep they stand; for not a gale  
Rolls its light billows o'er the bending plain;  
A calm of plenty! Till the ruffled air  
Falls from its poise, and gives the breeze to blow.  
Rent is the fleecy mantle of the sky;  
The clouds fly different; and the sudden sun  
By fits effulgent gilds the illumined field,  
And black by fits th'eshadows sweep along  
A gaily checkered, heart-expanding view,  
Far as the circling eye can shoot around,  
Unbounded tossing in a flood of corn. (32-42)

È un passo dedicato a notazioni di luce ed ombra, a luci appena intraviste per nubi veloci, un paesaggio comune, d'autunno. È stato scelto perché, come 'pattern' si aggiunge agli altri già osservati di stasi, movimento, colore e tutti ci riportano alla concezione di una natura estremamente dinamica.

Potremmo soffermarci a lungo e notare le svariatissime sfumature che il poeta sa osservare nelle scene della natura, quali il calore e la rapidità degli eventi atmosferici, la luminosità dei mattini e il colore acceso dei tramonti di *Summer*, il tono più smorzato e la luce dolce e pacata, dei climi nordici, di *Autumn*, i tramonti, infine, incerti di un sole indistinto e la assenza di luminosità di *Winter*. Ed assieme a queste, altre scene evocative che lasciano

nella memoria il fruscio delle foglie, l'incertezza della luce e un sottile sentimento di tristezza e malinconia.

Pur non rientrando a prima vista nel concetto di tecnica descrittiva, vi è pure la minuziosa attenzione del poeta per un aspetto, più concettuale che fisico, della natura, il quale di tutte le manifestazioni naturali costituisce il sostrato, la rivelazione del tessuto granulare che dà significato alla bellezza dei colori e alla mutevolezza delle forme; cosicché, sebbene il poeta si indugi sugli accidenti delle cose, vi è anche l'essenza attualmente presente e sostenente il tutto. La natura viene sì tolta dalla scienza all'atemporalità e all'aspazialità con l'attribuzione di un vivo momento nel tempo e un concreto luogo nello spazio, ma non per questo vien meno ad essa il suo carattere di essenza.

Nell'edizione originale di *Winter* 1726 già si delinea l'idea di una natura che si sorregge sulla continua presenza divina:

Nature! Great Parent! whose directing hand  
Rolls round th eSeasons of the changeful year,  
How mighty! how majestic are thy Works! (143-145)

e anche

...adore that Power  
And Goodness, oft arraign'd. (387-88)

Si nota la presenza delle dottrine fisico-teologiche<sup>29</sup> e della loro giustificazione del 'seeming ill' con uno 'universal good'. È quindi un invito a riconoscere che l'universo non è semplicemente 'sight', ma che, attraverso questa, si può giungere ad una 'insight' della creazione:

...Now, th' Eternal Scheme,  
That Dark Perplexity, that Mystic Maze,  
Which Sight cou'd never trace... (380-383)

Strettamente legata a tale pervadente presenza è l'idea della catena dell'essere. Vediamo in *Summer* 1727 che il sole manifesta una forza d'attrazione la quale dà origine ad una organica ed indissolubile catena e subito il concetto si allarga e si dispiega in un notevole numero di dettagli:

29. I maggiori rappresentanti sono Thomas Burnet, autore di *Sacred Theory of the Earth* (1681-9), John Ray, autore di *Wisdon of God Manifested in the Works of the Creation* (1691), e William Derham, autore di *Physico-Theology* (1713), i quali cercarono di dimostrare la perfezione dell'universo e l'idea che la perfezione e l'opera della natura sono sufficiente evidenza della divinità.

'Tis by thy secret, strong, attractive force,  
As with a chain indissoluble bound (97-8)

.....  
How many forms of being wait on thee (108)

Dal 'vegetable world' passa a 'dead creation', poi allo 'animal kingdom', 'the daw, rook, magpie, the homely fowls, the house-dog, the fold, the full-uddered mother', fino a 'reptile young', 'the spider', 'the fly'.

La presenza della divinità è chiaramente centralizzante. La varietà del creato si compone nell'amore della divinità che tutto attrae a sé<sup>30</sup>. Si comincia ad intravedere l'immagine della 'fulness of nature', della ricchezza di rappresentazione a cui la natura si prestava e che rendeva possibile la varietà dinamica della descrizione di cui abbiamo precedentemente dato esempi.

La presenza di parole come 'effulgent', 'infinite', 'refulgent', 'effusion', 'profusion', 'boundless', 'immense', 'immeasurable', 'vast', usate per definire la natura, riflettono anche una concezione della natura. Non è la catena dell'essere allora la realizzazione di ogni concezione filosofica, morale, scientifica? alla cui somma vi è l'essenziale presenza divina? Il poeta trovò la sua rappresentazione fisica nel sole, definito come 'king of day' (*Summer* 81), 'Informer of the planetary system' (*Summer* 104), 'Prime cheerer, Light' (*Summer* 90), 'beauty-beaming parent' (*Summer* 248), tutte perifrasi che riflettono sia la struttura gerarchica dell'universo, sia l'analogia morale ed estetica.

Ma ecco più particolarmente procedere dal sole l'immensa catena. Così passiamo da 'mineral kinds' (S. 134), 'vegetable world' (S. 112) allo 'human world'. E più particolarmente 'races' (A. 1181), 'tribes' (Sp. 737), 'nations' (S. 117), e ancora 'tuneful nations' (Sp. 594), 'plummy nations' (S. 732), 'frosty tribe' (Sp. 132) e 'mineral generations' (S. 1107)<sup>31</sup>.

Legate a questa idea sono le descrizioni di carattere scientifico, molto spesso trascurate e che invece nella poesia di Thomson han-

30. Questo era già un concetto aristotelico, affermando che il bene è ciò che ogni cosa desidera, concetto che per la sua bellezza è sovente ripreso da San Tommaso e informa la filosofia Thomsoniana.

31. Abbiamo un esempio di questo nel procedere ciclico di *Spring* dove il poeta passò dal mondo minerale a quello vegetale, quindi a quello animale e infine all'uomo. Simili idee di progressione ciclica, osservabili anche in *Summer* e *Winter*, rivelano la trama della natura come concepita da Thomson nelle *Seasons*.

no fondamentale significato. Anche il desiderio scientifico, in fondo, è un voler snodare, un voler descrivere in modo esatto quella natura che prima era apparsa come sicura guida morale. Se consideriamo il passo trasferito da *Spring* a *Summer* (287-317) è chiaro che il carattere scientifico della descrizione si connette con l'idea del *plenum formarum*, che nel testo del 1744 si appunta sul desiderio di una maggiore precisione scientifica.

E a conferma di ciò si leggano i versi dedicati alla filosofia, che è anche scienza, la quale non si limita ad osservare questa 'evanescent speck of earth' (S. 1782), ma è attenta 'to gaze Creation through' (1784-5) e a contemplare 'the Sole Being'

... who spoke the word,  
And Nature encircled... (1787-8)

E tanto la natura è permeata di intenti divini che la primavera viene ad assumere un significato particolare:

Ye noble few! who here unbending stand  
Beneath life's pressure, yet a little while,  
And what you reckon evil is no more:  
The storms of wintry time will quickly pass,  
And one unbounded Spring encircle all. (1064-69)

La primavera, identificata con un'immagine di felicità e dovizia, ripropone qui il ritorno dell'età dell'oro la quale è paradossalmente la negazione del corso delle stagioni e dello sforzo descrittivo del poeta. Allora il sogno del poeta diviene il sogno dell'uomo, quando il ciclo delle stagioni diviene il ciclo cosmico del destino umano, nella convinzione morale ed intellettuale che il poeta e l'uomo, in fondo alla loro fatica interpretativa, raggiungano la felicità. Ed è questa civilissima speranza, che si sostanzia nella libertà della concezione Thomsoniana, che rende questa poesia capace di arricchirsi, di estendersi e assumere nuovi potenziali significati in qualsiasi direzione il poeta si incammini.

## THE TRAGEDY OF TRAGEDIES DI HENRY FIELDING

Anche chi non riconosce che scarsa importanza al teatro di Fielding, il quale – come è noto – si occupò di teatro dal 1728 al 1737, l'anno del *Licensing Act*<sup>1</sup>, è generalmente d'accordo nell'attribuire almeno qualche pregio al dramma burlesco *Tom Thumb* (1730), o meglio a *The Tragedy of Tragedies, or Life and Death of Tom Thumb the Great* (1731), come si chiamò la seconda versione del dramma, assai più ampia della prima, e arricchita da una prefazione e note pseudocritiche.

Questo dramma, che prende di mira gli eccessi del dramma eroico e la pedanteria e stupidità dei critici, non solo è uno degli esempi più brillanti di teatro burlesco del Settecento, ma è importante perché da un lato testimonia delle capacità artistiche e della vasta cultura di Fielding giovane, e dall'altro costituisce un punto di riferimento per mettere in luce il rapporto di Fielding con la vena satirica e colta del tempo, soprattutto quella del Pope della *Dunciad* e del *Περὶ Βάθους*, sulla cui scia Fielding si pone consciamente fin dall'inizio del dramma, e per la scelta dello pseudonimo e per l'apparato pseudocritico (introduzione e note); applicando inoltre ampiamente, nella parodia effettuata nel testo, molti dei principî pseudocritici esposti da Pope nel suo trattatello burlesco sul 'Profondo', il *Περὶ Βάθους* appunto.

1. Il *Licensing Act*, divenuto legge il 24 giugno 1737, con le sue dure restrizioni rese la vita tanto difficile ai teatri che solo il Drury Lane e il Covent Garden vi sopravvissero. Era illegale qualsiasi attività teatrale senza il permesso del re o del Lord Chamberlain, a cui doveva essere mandata copia del testo per approvazione quindici giorni prima della rappresentazione. La causa immediata fu *The Golden Rump* una commedia in cui appariva l'allegoria del mostro dal sedere d'oro (la famiglia reale), nutrita d'oro (i fondi forniti da Walpole), ma fu la satira politica comunemente presente nelle opere di questo periodo – e non ultima quella di Fielding – a provocare il giro di vite di Walpole. Il Little Theatre, allora diretto da Fielding, fu tra le prime vittime della legge. Cfr. D. F. Smith, *Plays About the Theatre in England, 1671 to the Licensing Act in 1737*, London, Oxford U.P., 1936, p. 231 ss.

L'idea di fare un dramma che colpisse le assurdità del dramma eroico, ancora di gran moda all'epoca in cui Fielding scriveva, non è peculiare dell'autore; fin dal 1671 ne era stata fatta la parodia nel famoso *Rehearsal* del duca di Buckingham, e negli anni che precedono il *Licensing Act* numerose sono le opere drammatiche che fanno il verso ai divertimenti in voga, drammi eroici, opere, commedie sentimentali, arlecchinate, spettacoli da fiera<sup>2</sup>. Ad esempio, nello stesso teatro in cui *Tom Thumb* e poi *The Tragedy of Tragedies* furono messi in scena – il Little Theatre nello Haymarket<sup>3</sup> – uno dei grossi successi che precedettero il dramma di Fielding, che anzi aspirava ad emularne la popolarità, fu un confuso dramma che del dramma eroico, o per lo meno dello spirito sublime dei suoi eroi, voleva essere satira, *Hurlothumb* (1729) di Samuel Johnson of Cheshire<sup>4</sup>; nello stesso teatro, que-

2. La più nota è *The Beggar's Opera* (1728) di J. Gay, l'esempio più famoso di satira di modi teatrali sentiti ormai come vuoti di significato, e importante anche perché consacrò definitivamente il genere della *ballad opera*. Di Gay si possono ricordare ancora *The Mohocks* (1712) e *The What d'ye Call It* (1715), la seconda una satira della tragedia e dell'opera, che per gli attacchi a Dryden, Otway, Rowe, Addison e A. Philips poté ispirare *The Tragedy of Tragedies*. La satira della tragedia eroica si ha anche in *Three Hours after Marriage* (1717) di Gay, Pope, Arbuthnot; dell'opera in *Prunella* (1707/8) di R. Eastcourt, nel v atto di *The Play is the Plot* (1717/8) di J. D. Breval, in *The Rape of Helen* (1733) dello stesso autore, nell'anonimo *The Contretemps* (1717) ed in altri drammi fra cui quelli di H. Carey. La satira dell'opera spesso si confondeva con quella della commedia dell'arte e delle pantomime come in *The Fashionable Lady, or Harlequin's Opera* di J. Ralph (1730), mentre l'opera italiana era semmai ben più vicina al dramma eroico per origine e sviluppo, essendo entrambi destinati allo stesso pubblico e rappresentati nei medesimi teatri; inoltre in entrambi era usata la rima, anche se con intenti diversi, e l'argomento principale era l'amore. I due generi si prestavano a schematizzazioni dello stesso tipo (cfr. L. N. Chase, *The English Heroic Play*, New York, Russell and Russell, 1965 [1903], p. 13). Cfr. A. Nicoll, *A History of English Drama*, Cambridge U.P., 1952, vol. II, e per la storia del dramma burlesco dopo la Restaurazione, cfr. V. C. Clinton Baddeley, *The Burlesque Tradition in the English Theatre after 1660*, London, Methuen, 1952.

3. Il Little Theatre nello Haymarket, – così chiamato per distinguerlo dal teatro d'opera costruito sul lato opposto da Vanbrugh, – aperto da un certo John Potter come teatro «ausiliario» dei teatri maggiori, fu inaugurato nel 1720 con una commedia francese di scarso successo. Nel 1726 il teatro ospitava acrobati e saltimbanchi, e solo di rado rappresentazioni regolari, rimanendo piuttosto teatro per attori non professionisti e autori i cui drammi erano stati rifiutati altrove. Fielding lo diresse dal 1734 al 1737. Cfr. H. B. Baker, *The London Stage*, London, Allen & Co., 1889, vol. I, p. 173 ss.

4. Questo confuso dramma burlesco ebbe tale successo, che venne spesso accomunato al *Tom Thumb* e alla stessa *Beggar's Opera*, per la popolarità, senza alcuna discriminazione riguardo al diverso livello artistico delle tre opere (cfr. «CRITO», in *The Universal Spectator and Weekly Journal*, April 10, 1731, in *Essays on the Theatre from XVIII Century Periodicals*, ed. by J. Loftis, L. A., Un. of California, Augustan Reprint Soc.,

sta volta nel tentativo di emulare il successo del dramma di Fielding, fu messo in scena poche stagioni più tardi (1733-4) il *Chrononhotonthologos* di Henry Carey<sup>5</sup>, anch'esso mirante a colpire le assurdità del dramma eroico, soprattutto a livello verbale.

Nemmeno l'idea di scegliere come eroe il microscopico protagonista di una ballata fu originale di Fielding, come vedremo. Fielding ebbe il merito di trasferire in teatro, usufruendo di tradizioni burlesche drammatiche preesistenti (cfr. *The Rehearsal*, ad esempio), una storia popolare – una ballata – secondo modi comunemente reperibili, dopo i famosi saggi di Addison sulle ballate, ma trasferendo l'uso di tali fonti al teatro. Da questo dramma emerge inoltre la dimensione colta e letteraria della satira di Fielding, che riuscì a scrivere un dramma che ebbe grande successo sulle scene di Londra, mantenendosi però all'interno della tradizione, agendo con perfetto controllo sul materiale drammatico, e pochissimo concedendo al gusto per lo 'spettacolare' che tanto attraeva il pubblico ormai abituato al regno della «Regina

Publ. n. 85-86, 1960, p. 16 ss.; cfr. inoltre R. W. Cross, *The History of H. Fielding*, New York, Russell and Russell, 1963 [1918], vol. I, p. 259). Era opera di un *mad dancing master*, che recitava la parte di uno dei protagonisti ballando su trampoli e suonando il violino. Queste attrattive spettacolari, ed altre di tal tipo, più che il *rant* di cui è zeppo, furono forse le cause del grande successo che ebbe, anche se lo schema burlesco dell'azione è quello tradizionale, basato su conflitti e invasioni e intrighi d'amore (cfr. S. Johnson of Cheshire, *Hurlotbrumbo*, London, Printed for the Author etc., 1729, pp. 55). Un confronto con i drammi burleschi di Fielding è molto eloquente; Fielding stesso lo citò più volte nelle sue opere come esempio del gusto degradato del pubblico che tali divertimenti applaudiva. Per la vita e le altre opere di S. Johnson cfr. *Biographia Dramatica* (D. E. Baker), Dublin, T. Henshall, 1782, vol. I, p. 258 ss.; A. Nicoll, *op. cit.*, vol. II, p. 49.

5. Anche questo dramma burlesco ebbe grande successo; l'abilità linguistica di Carey è qui molto evidente, con risultati che si avvicinano al *nonsense* più riuscito, partendo dalla satira del linguaggio eroico. Il dramma ha parecchi elementi in comune con *Tom Thumb*, e forse fu scritto prima di questo; la trovata iniziale più brillante fu di portare in scena un «antipodeo», ovvero un re a gambe in su, immagine che se da un lato trova riscontro negli spettacoli di saltimbanchi comuni all'epoca, dall'altra è prescelta da Pope come esempio perfetto di «*bathos*» supremo nell'omonimo «trattato». L'opera burlesca *The Dragoon of Wanley* (1737) è – analogamente a *Tom Thumb* – basata su una ballata. Per la possibile precedenza del *Chrononhotonthologos* sul *Tom Thumb* cfr. F. T. Wood, *Introduction to The Poems of Henry Carey*, London, The Scholartis Press, 1930, p. 17; la prima edizione di *Chrononhotonthologos* è pubblicata in *Burlesque Plays of the XVIII Century*, ed. by S. Trussler, Oxford U.P., 1969, pp. 209-234. Per la vita e le altre opere cfr. *Biographia Dramatica cit.*, vol. I, pp. 55-56; F. W. Bateson, *English Comic Drama 1700-1750*, Oxford, Clarendon Press, 1929, p. 101; F. S. Boas, *An Introduction to XVIII Century Drama 1700-1780*, Oxford, Clarendon Press, 1953, pp. 190-203; A. Nicoll, *op. cit.*, vol. II, p. 301, 303.

Ignoranza, giunta con grande forza di cantanti, musicanti, saltimbanchi ed equilibristi dall'Italia e dalla Francia»<sup>6</sup>.

Per Fielding non era più accettabile il dramma della Restaurazione, ormai sentito come svuotato di significato, ma non erano nemmeno accettabili le farse e le pantomime «da fiera»<sup>7</sup>. La risposta di Fielding fu questa volta il dramma burlesco, dove l'effetto comico rimaneva in primo piano, ma era ottenuto usando con attento controllo e approfondita conoscenza le strutture drammatiche tradizionali; non per nulla pochi anni più tardi Fielding doveva elogiare il «dramma borghese» di Lillo<sup>8</sup>, tradizionale nella struttura drammatica ma ricco di nuovo contenuto. La risposta definitiva, come è noto, doveva venire a Fielding, per molteplici ragioni, non dal teatro ma dal romanzo; tuttavia, si può affermare che *The Tragedy of Tragedies*, pur essendo basata su modelli letterari ben precisi, ha diritto ad una esistenza artistica autonoma, indipendente cioè dai modelli presi di mira; in questo dramma Fielding riuscì in un'operazione analoga a quella che doveva fare in *Joseph Andrews*, perché se è vero che *Shamela* ha in comune con *The Tragedy of Tragedies* la *closeness* della parodia anche testuale, è il *Joseph Andrews* che, come il dramma burlesco, ha vita propria e indipendente, come è stato chiarito da Martin C. Battestin, — ferme restando ovviamente le differenze fondamentali di impegno e il campo su cui lo scrittore agisce nel dramma e nel romanzo, le concezioni e mode letterarie nel primo, la realtà della vita nel secondo. Non ci sembra esagerato affermare che *The Tragedy of Tragedies* può essere letta, o vista in teatro, con godimento anche da lettori o spettatori non particolarmente informati riguardo al dramma eroico; è vero peraltro che l'effetto burlesco può essere apprezzato in tutti i suoi risvolti, se il modello è presente alla mente del lettore o spettatore, ed era così per i contemporanei di Fielding.

Come abbiamo accennato, il dramma eroico era uno degli spettacoli favoriti del pubblico londinese negli anni intorno al 1730.

6. Cfr. H. Fielding, *Pasquin*, in *The Works of H. Fielding*, ed. by A. Murphy, London, Bickers & Sons, 1903, vol. III, p. 310.

7. Cfr. per la popolarità delle fiere, specie quella di Southwark e la Bartholomew Fair, in questo periodo, S. Rosenfeld, *The Theatre of the London Fairs in the XVIII Century*, Cambridge U.P., 1960. Cfr. la *Imperial Dulness* di Pope, in *The Dunciad*, B. III, 300 ss., in *The Poems of A. Pope*, ed. by J. Sutherland, London, Methuen, 1963, vol. V, p. 334.

8. Cfr. il Prologo di Fielding a *Fatal Curiosity* (1736) di G. Lillo, London, Arnold, 1967.

Se infatti con la morte di Dryden (1700) si chiude il periodo d'oro del dramma e della tragedia eroica, questo non vuol dire che nel Settecento non venissero scritti altri drammi di questo tipo – si pensi ad esempio al *Busiris* e a *The Revenge* di E. Young (1721) e alla *New Sophonisba* (1730) di Thomson. Lo Hillhouse sottolinea che un esame degli annunci teatrali nei giornali e dei registri di Genest prova che i drammi di Dryden, Lee e Banks (tra quelli citati da Fielding nella *Tragedy of Tragedies*) erano rappresentati quando Fielding scriveva; Hillhouse segnala inoltre un quadro di Hogarth, riguardante la rappresentazione di *The Indian Emperor* di Dryden at *Mr Conduitt's* nel 1731<sup>9</sup>. Il pubblico aveva avuto modo di vedere

at Lincoln's Inn Fields... Lee's *Rival Queens*; ...at Drury Lane there had been a long line of tragedies, including Banks's *Albion Queens*... and Thomson's *New Sophonisba*, a revamping of Lee's *Sophonisba*<sup>10</sup>.

Fielding poteva dunque contare sulla conoscenza diretta di molti dei drammi di cui faceva la parodia in *The Tragedy of Tragedies*; il pubblico certamente aveva presente la famosa scena tra Ottavia e Cleopatra in *All for Love*, ed era quindi in grado di apprezzare maggiormente parodie di scene e versi specifici, la scena fra Huncamunca e Glumdalca, per esempio, nella *Tragedy of Tragedies*.

Il dramma eroico era insomma sopravvissuto trionfalmente, malgrado gli attacchi sferrati contro di esso fin dall'inizio. Il già citato *Rehearsal*, se poteva aver avuto qualche effetto moderatore, non aveva certo danneggiato il dramma eroico, rimanendo piuttosto importante modello di numerosi drammi burleschi inglesi per la struttura, quella cioè della 'prova' in teatro, commentata da un autore – Bayes nel *Rehearsal* – e in altri casi da un critico. Se Fielding si servì esplicitamente della struttura del dramma entro il dramma in alcune opere, ad esempio *The Author's Farce* e *Pasquin*<sup>11</sup>, si può osservare che la stessa *Tragedy of Tragedies* è analoga – anche se il commento è scritto e non parlato – per struttura. Inoltre *The Rehearsal* anticipò un tipo di parodia, generale e specifica, che ritroviamo in Fielding e in altri scrittori di drammi

9. J. T. Hillhouse, *Introduction to The Tragedy of Tragedies*, Minneapolis, 1918, p. 29. Questa è la prima edizione critica dei due drammi burleschi di Fielding, e rimane fondamentale per lo studio degli stessi.

10. W. L. Cross, *op. cit.*, vol. I, p. 86.

11. Cfr. anche *Tumble-Down Dick* e *The Historical Register for the Year 1736*.

burleschi – il già citato Carey ad esempio – per quanto riguarda l'azione, la caratterizzazione dei personaggi, lo stile e la *diction*, gli effetti scenografici e teatrali<sup>12</sup>.

Il *Tom Thumb* andò in scena il 24 aprile 1730 al Little Theatre nello Haymarket come *afterpiece*<sup>13</sup> di un'altra opera di Fielding, *The Author's Farce*; si trattava di uno smilzo dramma burlesco in due atti<sup>14</sup> che ebbe però subito un grande successo, tanto che poco dopo Fielding vi aggiunse del materiale – la prefazione, il prologo e l'epilogo, alcune scene (atto II, scene I, II, VIII) – pubblicandolo con lo pseudonimo di Scriblerus Secundus<sup>15</sup>. *The Author's Farce* e *Tom Thumb* furono rappresentati insieme fino al 22 giugno, praticamente di seguito, finché il primo dramma fu sostituito con *The Coffee-House Politician*, anche questo di Fielding, rimanendo sempre il *Tom Thumb* come *afterpiece*. In settembre Fielding fece rappresentare il *Tom Thumb* al teatro (più esattamente *theatrical booth*, o teatro foraneo) in Birdcage Alley in occasione della fiera di Southwark<sup>16</sup>. Durante l'estate si era cercato di sostituire il *Tom Thumb* con una farsa chiamata *Jack the Giant Killer*<sup>17</sup> –

12. Per un'analisi particolareggiata degli elementi del dramma eroico parodiati in *The Rehearsal*, cfr. D. F. Smith, *op. cit.*, ch. 2, pp. 9-37.

13. La *afterpiece*, come indica il termine, era una rappresentazione generalmente breve, che seguiva la commedia o farsa principale, acquistando grande popolarità, anche perché il pubblico poteva entrare in teatro a prezzo ridotto verso la fine dello spettacolo principale. Cfr. F. H. Dudden, *Henry Fielding*, Connecticut, Archon Pooks, 1966 (1952), vol. I, p. 40.

14. Il *Tom Thumb* è a volte indicato come dramma burlesco in un atto, forse secondo quanto appare nella *Biographia Dramatica* (*cit.*, vol. II, p. 377). Gli atti erano invece due, fin dalla primissima edizione.

15. Questa seconda edizione, ampliata come sopra indicato, portava lo stesso titolo, *Tom Thumb*, ed era sempre in due atti (non si tratta della *Tragedy of Tragedies* ancora). Cfr. W. L. Cross, *op. cit.*, vol. I, p. 79 s., J. T. Hillhouse, *op. cit.*, p. 200 e l'ultima edizione critica, ottima, *Tom Thumb and The Tragedy of Tragedies*, ed. by L. J. Morrissey, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1970 («A Note on the Texts», p. 11). I testi da noi usati – e da cui sono tratti i riferimenti, indicati con la sola pagina nel testo – sono: *Tom Thumb* in *Burlesque Plays of the XVIII Century* *cit.*, pp. 143-170; *The Tragedy of Tragedies*, in *Eighteenth Century Comedy*, sel. by W. D. Taylor, ed. by S. Trussler, Oxford U.P., 1969, pp. 211-267 (ristampa, con qualche modifica, e il nuovo contributo di S. Trussler, dell'omonimo volume di W. D. Taylor, *The World's Classics*, 1929).

16. Cfr. S. Rosenfeld, *op. cit.*, p. 90; *The Tragedy of Tragedies*, assieme a *The Covent Garden Journal*, con il titolo di *The Tragedy etc. ...called the Humours of Covent Garden*, fu rappresentata anche alla Bartholomew Fair, recitata da attori e marionette (1742), *ibidem*, p. 51.

17. Farsa in un atto, attribuita a Fielding, forse opera di Th. Cooke. Il protagonista Jack, sconfigge i giganti che hanno messo *Princess Folly* sul trono di *Monarch Reason*, cfr. W. L. Cross, *op. cit.*, vol. I, p. 93.

che evidentemente mirava ad attrarre l'attenzione del pubblico con qualche cosa di simile al *Tom Thumb*, almeno con il riferimento ai giganti nel titolo – che ebbe però scarso successo. Nella nuova stagione teatrale il *Tom Thumb*, sempre con *The Author's Farce* ritornò al Little Theatre nello Haymarket (21 ott. 1730), dove fu rappresentato con un'interpolazione, *The Battle of the Poets*, aggiunta il 30 novembre.

*The Tragedy of Tragedies*, ovvero la nuova versione del precedente dramma, ampiamente riveduta rispetto alla prima e alla seconda versione del *Tom Thumb* (di cui sopra), fu messa in scena il 24 marzo 1731, assieme ad un'altra farsa di Fielding *The Letter Writers*<sup>18</sup>, dopo essere stata annunciata il 13 febbraio dello stesso anno. In meno di un anno, uno 'scherzo', sia pure brillante e divertente ma di scarsa consistenza, era diventato un dramma burlesco di ben maggior peso; i due atti del *Tom Thumb* erano ora tre, il numero dei personaggi era aumentato e l'azione aveva ricevuto ulteriore sviluppo, ma soprattutto Fielding aveva fornito il dramma di un «apparato critico», che da un lato rifaceva il verso a molti dei più importanti scrittori di teatro precedenti e contemporanei, e dall'altro metteva in berlina la pedanteria dei critici sulla linea del Swift di *The Battle of the Books* e del Pope della *Dunciad*.

Tra il *Tom Thumb* e *The Tragedy of Tragedies* esiste il rapporto che intercorre tra un bozzetto e un quadro. Fielding segnò le linee generali del suo dramma burlesco nel primo; riempì gli spazi, fissò i colori, corresse aggiungendo e togliendo qualche segno, definì i dettagli nel secondo; l'idea era già tutta lì nel primo dramma, anche se l'esattezza delle note e la puntualità dei riferimenti mostrano quale non indifferente lavoro Fielding dovette svolgere nel passare dal bozzetto al quadro<sup>19</sup>.

Prima di procedere ad un'analisi di *The Tragedy of Tragedies*

18. *Ibidem*, p. 98.

19. Nell'edizione critica citata, J. T. Hillhouse ha mostrato che Fielding è incorso in pochissimi errori o sviste nei riferimenti a più di 40 drammi, appartenenti soprattutto al periodo della Restaurazione e al primo Settecento. L'esattezza del lavoro di Fielding mostra come questi non possa aver scritto *The Tragedy of Tragedies* buttandola giù per ragioni commerciali in pochissimo tempo; anche per chi – come Fielding – doveva conoscere bene i drammi citati e parodiati, i riferimenti implicano necessariamente un certo lavoro. Giudizi di «commercialismo» si trovano – o si trovavano – assai spesso a proposito dei drammi di Fielding, a incominciare da quello di Thackeray in *The English Humourists*.

vediamo quali furono le linee essenziali dell'azione nel primo dramma e come vennero modificate nel secondo.

Nel *Tom Thumb* assistiamo al ritorno del piccolo eroe Tom Thumb ('Pollicino'), che sconfitti i giganti nemici di Re Artù, ne ottiene a ricompensa del suo valore la mano della figlia, Principessa Huncamunca. Al matrimonio si oppone però la Regina Dollalolla, perché innamorata anch'essa di Tom, e decisa a sventare il matrimonio con l'aiuto di Lord Grizzle, invidioso della gloria dell'eroe (atto I). Nel II atto, Tom Thumb dopo aver ucciso con noncuranza un balivo e il suo seguace, rei di esigere un credito dell'amico Doodle (scena aggiunta alla prima versione), confessa di temere il matrimonio con Huncamunca, a causa di una profezia di sua nonna. È annunciata poi la morte di Tom, ma è solo un errore; Tom muore poi davvero divorato da una mucca per la strada. Si alza il suo spettro, che provoca la carneficina finale, venendo ucciso da Lord Grizzle<sup>20</sup> e poi vendicato, finché tutti si ammazzano a vicenda, regina, principessa, ancelle e cortigiani, morendo per ultimo il re.

In *The Tragedy of Tragedies* le linee generali dell'azione sono le medesime: il I atto segue molto da vicino il I atto del *Tom Thumb*, con l'aggiunta di un personaggio, Glumdalca, la gigantesca fatta prigioniera da Tom vittorioso; la presenza di Glumdalca complica l'intreccio d'amore, dal momento che anch'essa si innamora di Tom Thumb mentre di lei si innamora il re. Il II atto di *The Tragedy of Tragedies* segue lo sviluppo del II atto del *Tom Thumb* fino alla IV scena inclusa (dove Huncamunca rivela al padre il suo amore segreto per Tom); l'azione poi si complica e invece dell'annuncio della morte di Tom si hanno ulteriori intrecci amorosi e guerreschi. Lord Grizzle infatti non solo è invidioso della gloria di Tom Thumb ma è anche suo rivale nell'amore per Huncamunca, che decide di sposarlo pur essendo a Tom promessa. Mentre Grizzle si procura la licenza di matrimonio, assistiamo a vari incontri di innamorati. Un parroco sposa Huncamunca e Tom, ma al ritorno di Grizzle la novella sposa dichiara di aver posto per entrambi gli innamorati nel suo cuore. Grizzle non accetta di avere un rivale-compagno e decide di dare battaglia.

20. L'uccisione dello spettro fu il famoso episodio che «fece ridere Swift», come è testimoniato in *Memoirs of Mrs Laetitia Pilkington*, 1754, II, p. 155, in F. H. Dudden, *op. cit.*, vol. I, p. 57.

Nel III atto il fantasma di Gaffer Thumb, padre di Tom, appare al re e gli rivela che un esercito è in marcia contro di lui. Sulla pianura, prima della battaglia contro Grizzle, a Tom appare il Mago Merlino che gli rivela il segreto della sua nascita e il futuro (la sua prossima morte per bocca della mucca). Glumdalca, scesa in campo accanto a Tom, viene uccisa da Grizzle, che a sua volta è ucciso da Tom. L'eroe nuovamente vittorioso torna dal re e da Huncamunca. A questo punto, l'azione si riallaccia a quella del *Tom Thumb*, con il racconto della morte di Tom divorato dalla mucca e la carneficina finale, messa in moto questa volta dal messaggero che porta la fera notizia e non dall'uccisione del fantasma di Tom. Viene tralasciato l'episodio della falsa morte di Tom, che aveva permesso a Fielding di portare in scena due medici, incapaci malgrado la loro 'scienza' di uccidere Tom, solo perché una scimmia è stata avvelenata al suo posto<sup>21</sup>.

Fielding dunque complica l'azione, aggiunge alcuni personaggi – oltre a Glumdalca, un parroco, e un terzo cortigiano, Foodle, il cui nome echeggia quello degli altri due, Noodle e Doodle – e sostituisce allo spettro di Tom Thumb quello del padre dello stesso, Gaffer Thumb, e Mago Merlino; inoltre l'autore svela il suo gioco fin dal *Dramatis Personae*<sup>22</sup> (in *The Tragedy of Tragedies*) con l'aggiunta di 'definizioni' dei personaggi – assenti nel *Tom Thumb* – ricalcate parodisticamente sulle qualificazioni comuni nel *Dramatis Personae* del dramma eroico.

Così le indicazioni delle regali parentele sono accompagnate da

21. La satira dei medici era argomento comune. Fielding tradusse *The Mock Doctor* (1732) da Molière, e utilizzò l'argomento in altre opere, ad esempio in *Pasquin*; cfr. ad esempio anche i due medici (quello vero e quello falso) in *Three Hours after Marriage* (1717) di Gay, Arbuthnot, Pope.

22. I nomi dei personaggi hanno quasi tutti connotazioni umoristiche, specie quelli dei personaggi femminili; i nomi delle eroine – consistenti nel dramma eroico molto spesso in polisillabi a volte esotici, con terminazioni in -a, come Roxolana, Gloriana, Sophonisba – sono qui polisillabi di suono burlesco con terminazioni in -a: così abbiamo «Huncamunca», «Dollalolla» (con un'eco di *Doll*), «Glumdalca» (con l'eco swiftiano, ma anche di *Glum* = tetraggine, che ben s'addice alla condizione della gigantessa prigioniera); i nomi delle ancelle ricalcano in un caso quelli tradizionali («Cleora» ancella nel *Mustapha*) e nell'altro si rifanno allo schema polisillabico in -a («Mustacha», con l'eco di *moustache*); i nomi dei cortigiani, Noodle e Doodle, sono comuni per indicare degli sciocchi – numerosi erano nelle fiere gli spettacoli a cui erano aggiunti «*the humours of*» «*Sir Anthony Noodle, a foolish courtier*», o «*Alderman Doodle*» o «*Squire Noodle and his man Doodle*» (rispettivamente 1719, 1725, 1730; cfr. S. Rosenfeld, *op. cit.*, p. 24, p. 29, p. 33); sul suono buffo di «Noodle» e «Doodle» è formato «Foodle»; «Grizzle» ha vari echi, principalmente 'brizzolato'.

quelle dei vari amori – espresse con la formula tradizionale «*in love with*» – complicati però rispetto ai modelli: l'eroe, Tom Thumb, è amato infatti da ben *tre* donne, e tutte di stirpe regale; la Principessa Huncamunca è innamorata di due uomini, Tom Thumb e Lord Grizzle, ed entrambi vuole avere come mariti (disponibilità che distrugge in partenza la figura dell'eroina tradizionalmente fedele ad un sol uomo fino alla morte, e la cui costanza è causa di angosciosi dilemmi). Vedendo la formula «*in love with*» riferita a tutti i principali personaggi come non pensare immediatamente ad esempio a «*Phraartes... in love with Clarona*», a «*Monobazus... in love with Queen Berenice*» in *The Destruction of Jerusalem*<sup>23</sup>, o vedendo la gigantesca Glumdalca definita «*a captive queen*» come non pensare alle regine prigioniere di Dryden, ad esempio Indamora nell'*Aureng Zebe* o Almeyda nel *Don Sebastian*<sup>24</sup>. Fielding inoltre sostituisce alle descrizioni dei regni perduti o da conquistare quelle del carattere dei personaggi, impetuosi – a dir poco – come si conviene a re, regine ed eroi: abbiamo così «*a passionate sort of king*», un piccolo eroe «*with a great soul, something violent in his temper*», un suo rivale «*very choleric*»; in qualche caso la smontatura burlesca è effettuata da una piccola aggiunta che fa scattare il meccanismo secondo modi che ritroviamo nel testo, come avviene ad esempio nel caso del re e della regina: nel primo caso la figura del mitico re è abbassata al piano della più trita domesticità mediante il riferimento – sempre nel *Dramatis Personae* – alla paura che il re ha della moglie, mentre per la regina, «*entirely faultless*», è ammessa una piccola pecca «*that she is a little given to drink*». Dalla didascalia emergono le figure di uno zimbello e di una ubriacona, create attraverso l'accostamento delle formule eroiche ad un registro domestico o volgare, che opera l'effetto del «*diminishing*» esemplificato da Pope nel Περὶ Βάθους. All'eroe del dramma, Tom Thumb *The Great*<sup>25</sup>, fa riscontro – come s'addice – il rivale geloso, Lord Grizzle. Lo spirito di Gaffer Thumb e Merlino

23. Cfr. J. Crowne, *The Destruction of Jerusalem*, Part II, in *Five Heroic Plays*, ed. by B. Dobree, Oxford U.P., 1960, p. 178.

24. *Aureng Zebe* in (*Plays by*) *Dryden*, ed. by G. Sainstbury, London, Benn, 1949, vol. I, p. 346; *Don Sebastian*, *ibidem*, vol. II, p. 290.

25. La scelta di tale epiteto secondo alcuni indica chiaramente un'intenzione di satira politica nei confronti di Walpole, da parte di Fielding, anche in questi drammi burleschi. Cfr. *Critical Introduction* di L. J. Morrissey alla citata edizione critica da lui curata, *Tom Thumb and The Tragedy of Tragedies*, p. 6.

sono definiti in modo che un dubbio sulla loro reale natura viene immediatamente alla luce: il primo è «*a whimsical sort of ghost*», il secondo è «*in some sort*» padre di Tom. La lista dei personaggi è completata dai nomi dei cortigiani, non «di svariate fazioni» come gli omrah indiani dell'*Aureng Zebe*<sup>26</sup>, ma della «fazione che ha la meglio» oppure di «quella che ha la peggio», non dimenticando il parroco, che ovviamente è del «partito della chiesa». Ai consueti «cortigiani, guardie, ribelli, tamburi e trombe», catalogati in modo indifferenziato, si aggiungono «tuoni e lampi», che per il modo di massima naturalezza con cui vengono a chiudere la lista sono già carichi di echi parodistici.

Per quanto riguarda la 'cornice' di questo dramma burlesco – la prefazione e le note critiche aggiunte alla *Tragedy of Tragedies* – l'intenzione satirica di Fielding è esplicita nella scelta dello pseudonimo – H. Scriblerus Secundus – che del resto l'autore aveva adottato fin dalla seconda edizione del *Tom Thumb* (senza l'iniziale) e nel precedente *The Author's Farce*. L'uso di tale pseudonimo indica l'intenzione di Fielding di porsi coscientemente sulla scia dello Scriblerus Club, fondato da Pope, Swift e Arbuthnot (1713-14)<sup>27</sup> con l'intenzione di mettere in berlina «ogni falso gusto in letteratura», e più specificamente sulla scia del Pope/Martinus Scriblerus del *Περὶ Βάθους* (1728) e della *Dunciad Variorum* (1729). A quest'ultima opera *The Tragedy of Tragedies* si ricollega per più aspetti, sia per la prefazione e le note 'critiche' (presenti però anche nel *Περὶ Βάθους*), sia per il riferimento ad una copia 'surrettizia' uscita all'insaputa dell'autore – la prima *Dunciad* nel caso di Pope, il *Tom Thumb* nel caso di Fielding<sup>28</sup>.

26. *Aureng Zebe* in (*Plays by*) Dryden cit., vol. I, p. 346.

27. Altri parteciparono al club (Lord Oxford, Congreve, Gay ecc.). Lo Scriblerus Club, ma in realtà principalmente Arbuthnot produsse il primo libro dei *Memoirs of Martinus Scriblerus*, pubblicato solo nell'edizione del 1741 delle opere di Pope. Nei *Memoirs* è usato l'espedito del manoscritto, consegnato dal presunto sconosciuto dal triste aspetto all'«autore» della prefazione. Anche in questo caso, per quanto il modo sia diverso, c'è un'analogia con Fielding.

28. Cfr. J. T. Hillhouse, *op. cit.*, p. 5. Al *Tom Thumb*, o meglio alla seconda edizione del *Tom Thumb*, Fielding aggiunse, come abbiamo accennato sopra, una breve prefazione, la cui prima parte riguarda la necessità e inevitabilità di una prefazione, e lo stile in cui questa deve essere scritta. Fielding lo definisce «*supernatural*» rifacendosi al sottotitolo di *Hurlothrumbo*, tale cioè che non vi sia parola che non sia stata «*stripped of all its ideas*». Dopo altre considerazioni pseudocritiche sull'etimologia della parola *preface* – distorta secondo un metodo che riapparirà nelle note «etimologiche» di *The Tragedy of Tragedies* – Fielding «difende» *Tom Thumb* dalle presunte accuse mosse dai critici con-

Al Περὶ Βάδου Fielding si ricollega per l'ultima parte della prefazione<sup>29</sup> e per il modo di ottenere effetti 'batetici' nel testo teatrale.

La «prefazione critica» di Scriblerus è una satira generale dell'erudizione fine a se stessa e della pedanteria, ma trova conferma e assume maggior incidenza negli attacchi particolari a singoli critici<sup>30</sup> o drammaturghi, secondo uno schema che rispecchia esattamente quanto avviene nel testo drammatico che segue, dove la satira generale del dramma eroico ha in sé spazio per attacchi specifici contro drammi particolari.

Fielding incomincia il suo attacco contro l'imperante stupidità, ricordando in tono apparentemente equilibrato e comprensivo le varie ed opposte interpretazioni date alle «scene che seguono» – il suo burlesco – in Inghilterra ed anche in Europa. Tornato da poco dall'Olanda, Fielding si sente di attaccare anche il Continente, dove ha ritrovato i difetti della madre patria: così accanto ai giudizi positivi di «gran parte delle università europee» sulla natura «tragica» del dramma, cita anche quello del «Professor Burman(n)» – l'erudito sotto cui aveva studiato a Leida<sup>31</sup>. Tra gli inglesi che difendono *The Tragedy of Tragedies* come somma tragedia è nominato il «Dr B», ovvero Bentley, grande e noto erudito dell'epoca, attaccato anche da Pope e Swift, attraverso il cui nome giunge un'eco della *querelle* fra antichi e moderni il cui documento più celebre è *The Battle of the Books* di Swift (1704); tra coloro che hanno preferito vedere l'opera «in luce comica» è tirato in ballo «Mr D-», ovvero Dennis, alle cui opinioni Fielding fa il verso per quanto riguarda tutto ciò che è «grande e solenne» nella poesia inglese, secondo Dennis messo in ridicolo ed

tro la scena finale, l'uccisione dello spettro, e soprattutto la scelta dell'argomento; conclude la prefazione lodando gli attori – specie uno tra «*the mutes*» (e si pensa agli «impersonatori» dello *Spectator*!) e i musicisti. Fielding ricalca dunque in questa prefazione i «luoghi comuni» delle prefazioni del tempo, svolgendo un tipo di critica burlesca più generica di quella svolta nella prefazione di *The Tragedy of Tragedies*, rispetto a questa più ampia e diversa.

29. La possibilità di usare il metodo popiano in un dramma, per quanto riguarda la prefazione e più ancora le note a piè di pagina, è legata alla grande diffusione del testo stampato (cfr. J. T. Hillhouse, *op. cit.*, p. 4).

30. Cfr. sui critici A. Pope, *Essay on Criticism*, II,1-4 e J. Addison, *Tatler* 158, April 13, 1710; per la prefazione di pseudodifesa, cfr. quella di *The What d'ye Call It*.

31. Per l'identificazione dei vari critici e autori citati, resta fondamentale lo studio già citato di J. T. Hillhouse.

'estirpato' da opere quali *The Tragedy of Tragedies*<sup>32</sup>, e difeso invece da Dennis nel suo *The Grounds of Criticism in Poetry*<sup>33</sup>.

Fielding procede con la sua apparentemente equanime prefazione, dichiarando di giustificare gli eventuali errori dei critici nel loro giudizio sulla sua opera, per la presenza di un'edizione 'surrettizia', «venuta clandestinamente al mondo» l'anno precedente<sup>34</sup>: espediente, questo, che se gli permette da un lato di dare atto dell'esistenza del primo *Tom Thumb*, di cui sottolinea il successo, dall'altro gli prepara la strada per il colpo maestro. Si tratterebbe cioè di una tragedia elisabettiana, localizzazione cronologica che gli consente di fare apparire come 'copie' tutte le citazioni da lui parodiate nel dramma, tratte da opere scritte tra il 1639 e il 1731. È a questo punto che Fielding, mediante riferimenti satirici che colpiscono ancora una volta Dennis, ma anche gli editori del tempo e i loro imbrogli, introduce nella prefazione il riferimento alla 'fonte' della sua tragedia, la ballata intitolata *The History of Tom Thumb*.

Abbiamo detto che l'idea di scegliere come eroe della 'tragedia' l'antierico protagonista di una ballata, o meglio di una *nursery rhyme*, non fu originale di Fielding. Lo spunto per la scelta ed il trattamento burlesco della storia di Tom Thumb potè venire a Fielding da due opere: un *pamphlet* intitolato *A Comment upon the History of Tom Thumb*, apparso anonimo nel 1711, e poi attribuito a William Wagstaffe, ma forse opera di Swift stesso<sup>35</sup>, e

32. «Mr D- hath been heard to say, with some concern, that he wondered a tragical and Christian nation would permit a representation on its theatre, so visibly design'd to ridicule and extirpate every thing that is great and solemm among us» (p. 215).

33. Cfr. quanto scrive John Dennis: «...the design (di *The Grounds of Criticism in Poetry*) is to restore Poetry to all its Greatness, and to all its Innocence» in *The Critical Works*, ed. by E. N. Hooker, Baltimore, Johns Hopkins, 1938, vol. 1, p. 328. Dennis era noto per l'irascibilità del carattere, oltre che per l'opera citata, uno dei primi trattati sul sublime (1704) in Inghilterra. Cfr. L. J. Morrissey, *op. cit.*, p. 108.

34. Per riportare l'edizione surrettizia «alla perfezione dell'originale» Scriblerus dichiara di essere il più indicato «having for ten years together read nothing else; in which time, I think I may modestly presume, with the help of my English dictionary, to comprehend all the meanings of every word in it» (p. 216). (Si veda per un «impegno» analogo, sia per quanto riguarda l'oggetto dello studio che l'impegno di tempo, quanto scrive Swift nell'introduzione a *A Tale of a Tub*: dedicatosi allo studio di *The history of Reynard the Fox, Tom Thumb, Doctor Faustus, Whittington and his Cat* «...if I can bring it (il lavoro) to a perfection before I die...» J. Swift, *A Tale of a Tub*, London, Dent (Everyman), 1970, p. 51). Continua poi l'attacco alla pedanteria (è citato nuovamente Bentley), e l'accenno a Shakespeare amplia l'attacco contro una delle mode del tempo, l'ormai dilagante idolatria shakespeariana.

35. Cfr. J. T. Hillhouse, *op. cit.*, p. 6. Il testo da noi usato è quello della Augustan Re-

*The Touchstone* (1728), un gustoso trattatello sul teatro e le varie forme di divertimento in voga, scritto da James Ralph, amico e collaboratore di Fielding<sup>36</sup>. Il *pamphlet* in questione non è che una delle critiche burlesche in cui veniva esaminata pedantemente una ballata, possibilmente nazionale, fiorite in numero abbastanza ampio specie dopo la pubblicazione dei famosi saggi di Addison sulle ballate; le critiche colpivano sia l'argomento che il metodo erudito scelto da Addison, specie per quanto riguardava *Chevy Chace* (*Spectators* 70, 71)<sup>37</sup>. Precedentemente alla polemica nata con i saggi di Addison le ballate erano considerate per lo più produzione popolare e commerciale, opere da «Grub Street», come appare chiaramente nell'attacco swiftiano alle stesse nell'introduzione a *A Tale of a Tub*<sup>38</sup>.

Prima di vedere in quale modo Fielding poté essersi ispirato al *Comment* e a *The Touchstone*, sfruttandone però le possibilità di burlesco ivi suggerite in teatro, è forse opportuno dare qualche informazione sulla *History of Tom Thumb*. Secondo Ashton, questa ballata fu pubblicata nel 1630 – anche se accenni alla stessa esistono in opere del Cinquecento – e agli inizi del Settecento fu ampliata con l'aggiunta di una seconda e di una terza parte (il che può indicarne la popolarità). Fu forse di origine nordica (cfr. il Daumerling dei tedeschi e lo Svend Tomling degli svedesi), anche

print Society, Los Angeles, University of California, Publication n. 63.

36. *The Touchstone* fu ristampato nel 1731 con il seguente titolo: *The Taste of the Town, or A Guide to All Publick Diversions*, London, Printed and Sold by the Booksellers of London and Westminster, 1731. J. Ralph usò lo pseudonimo di «R. Primcock» per questa edizione, identica a quella del 1728 salvo per il titolo. È questa l'edizione da noi consultata.

37. Hillhouse cita alcuni esempi di critica burlesca di questo tipo, basata su ballate e *nursery rhymes* (*op. cit.*, p. 7). Un altro esempio è la lettera di «Hypercriticus» (*Mist's Weekly Journal*, n. 144, 2 sett. 1721) sulla ballata *The Dragon of Wantley*, da cui Carey poté trarre ispirazione per il suo dramma burlesco omonimo. Anche qui la «critica» attuata mediante l'uso di paragoni classici, ed un riferimento ad una presunta disputa riguardo alle possibili varianti del manoscritto, possono far pensare a Fielding e alle varianti assurde proposte nella nota interpretativa di «*the mighty Thomas Thumb*». La lettera di Hypercriticus è pubblicata senza alcun riferimento a Carey e con pochissime annotazioni da R. P. McCutcheon, «Another Burlesque of Addison's Ballad Criticism», in *Studies in Philology*, 23, 1926, pp. 451-6. Per quanto riguarda Addison, è noto che oltre a *Chevy Chace*, egli esaminò anche *Two Children in the Wood*, trattando tuttavia questa ballata con mano più leggera, nello *Spectator* n. 85.

38. Tra «*the prime productions of our society*» è inclusa *Tom Thumb*, «*whose author was a Pythagorean philosopher. This dark treatise contains the whole scheme of the metempsychosis...*» cfr. J. Swift, *A Tale cit.*, p. 50.

se, secondo la tradizione inglese, Tom morì a Lincoln, nella cui cattedrale fu sepolto (divenendo quindi 'eroe' inglese)<sup>39</sup>.

Le tre parti della ballata corrispondono alle tre vite di Tom Thumb, che ben due volte risuscita. La ballata inizia con la descrizione fisica dell'eroe:

In Arthur's court Tom Thumb did live  
A man of mickle might,  
Who was the best of the table round  
And eke a worthy knight.

In stature but an inch in height,  
Or quarter of a span,  
How think you that this valiant knight  
Was proved a valiant man<sup>40</sup>.

Continua narrando la nascita miracolosa di Tom, figlio di un contadino, ma nato per l'intervento di Merlino, in quattro strofe che corrispondono esattamente a quelle messe in bocca da Fielding a Merlino apparso al re per rivelargli appunto l'origine di Tom (*The Tragedy of Tragedies*, atto III, scena IV). Tom cresce protetto dalle fate, finché non gli accade il famoso incidente del pasticcio: si sorge con una candela in mano all'interno della pentola in cui la madre sta preparando un pasticcio di maiale e vi cade dentro:

For Tom fell in and could not be  
For some time after found  
For in the blood and batter he  
Was lost and almost drown'd<sup>41</sup>.

Viene messo a cucinare nel pasticcio, che si comporta come se dentro ci fosse il diavolo, tanto che la madre, atterrita, dà pentola pasticcio e figlio ad uno stagnino di passaggio; questi, a sua volta spaventato dalle grida di Tom, lo lascia cadere a terra e Tom può così ritornare a casa.

Di questa parte Fielding adotta la dimensione eroica del personaggio e l'ambientazione (la corte di Re Artù), la nascita miracolosa da un semplice contadino per opera del Mago Merlino, e naturalmente la dimensione fisica dell'eroe. L'incidente del pasticcio viene citato quando Fielding lo fa ricordare alla regina, che espri-

39. Cfr. John Ashton, ed., *Chapbooks of the XVIII Century (With facsimiles, notes, and introduction)*, London, Chatto & Windus, 1882, p. 206.

40. *Ibidem*, p. 208.

41. *Ibidem*, p. 209.

me la sua indignazione nel vedere Tom, promesso sposo della figlia, salire appunto «da un pasticcio» al trono (atto I, scena V). La ballata continua con l'episodio della mucca, che divora Tom messo su un cardo dalla madre che munge l'animale<sup>42</sup>. Qui termina la parte esplicitamente usata da Fielding, mentre la storia di Tom Thumb continua con altre avventure, susseguentesi in ordine apparentemente interminabile sul filo del racconto, secondo lo schema tipico della *nursery rhyme*. Forse Fielding potè trovare un ultimo riferimento – ad un gigante – in questa prima parte della ballata: Tom, dopo che la mucca ha colto «la prima occasione per liberarsi di lui con mezzi naturali»<sup>43</sup>, viene portato via nel becco di un corvo e divorato da un gigante. L'idea di contrapporre al piccolo eroe i giganti può essere venuta a Fielding da altra fonte, non esclusi gli stessi *Gulliver's Travels* (1726), alla cui Glumdalclitch, la *little nurse* di Brobdingnag, sembra in parte richiamarsi il nome di Glumdalca, anch'essa gigantessa – e un poco meno grande degli altri giganti.

Ritornando ora ai due testi da cui Fielding potè trarre ispirazione, nel *Comment* la ballata in questione viene esaminata attentamente e pedantemente come «poema storico», canto per canto, paragonandone continuamente i passi a citazioni dai poeti classici, parodiando cioè puntualmente il metodo addisoniano (i saggi su *Chevy Chace* sono dello stesso anno, 1711). Così gli avvenimenti dell'intera ballata al burlesco commentatore sembrano «*such as Virgil himself would have touched upon, had the like story been told by that divine poet*», inclusa la caduta di Tom nel pasticcio<sup>44</sup>. La

42. L'incidente della mucca – assieme a qualche altro momento fondamentale della storia di Tom – fu gustosamente illustrato in incisioni su legno, cfr. *Banbury Chapbooks and Nursery Toy Literature of the XVIII and XIX Centuries*, ed. by E. Pearson, London, Arthur Reader, 1890, p. 36.

43. Le altre avventure non vengono usate da Fielding: Tom, sputato dal gigante nel mare, viene mangiato da un pesce, e con questo riportato alla corte del Re Artù, dove, tornato alla vita, combatte vittorioso in tanti tornei che si ammala e muore. Torna in vita (II parte) per opera della regina delle fate, va nel mondo, torna alla corte del re ma questa volta cade in disgrazia; per salvarsi salta nella gola di un mugnaio; dopo altre avventure, tornato in favore del re, durante una caccia con questo, nella lotta tra un gatto e il topo su cui cavalca muore di nuovo; ritornato nel mondo (III parte) alla corte del Re Thunston, gode di ogni beneficio finché la sua passione per la regina non ne provoca le ire. Tom fugge su una farfalla, che torna a corte, è condannato alla forca, ma salvato da un gatto, per morire definitivamente nella rete di un ragno.

44. W. Wagstaffe, *A Comment upon the History of Tom Thumb*, Augustan Reprint cit., p. 5.

parodia inoltre viene continuamente arricchita da notazioni critiche e riferimenti alle varie interpretazioni dei punti controversi date dai critici<sup>45</sup>. Come si può vedere anche da questi brevi cenni, Fielding poté trovare nel *pamphlet* burlesco la storia di Tom Thumb (la cui prima parte soltanto viene esaminata – ed è la stessa che usò Fielding –) ma soprattutto il metodo burlesco, quello usato da Fielding nella prefazione e nelle note a piè di pagina, oltre che nel testo, avendo trasformato l'eroe di un «poema storico» nell'eroe di un «dramma eroico».

Per quanto riguarda *The Touchstone*, nel primo dei sette saggi sul teatro ed i divertimenti in voga a Londra («della musica, dell'opera, del teatro»), tra le ballate di origine inglese, contrapposte ironicamente ai divertimenti di origine straniera, specie italiana, l'autore cita la storia di Tom Thumb, che sarebbe «*a beautiful foundation to build a pretty little pastoral on; ...it would admit of some very new scenes, witness the accident of the pudding*»<sup>46</sup>. Secondo H.S. Hughes<sup>47</sup>, Fielding si sarebbe ispirato a questo testo, derivandone la scelta della ballata e imitando l'atteggiamento burlesco dell'autore, piuttosto che al *Comment*, dal momento che nel *Tom Thumb* (il primo dramma, privo di note 'critiche') «la satira si attua attraverso i personaggi, i dialoghi e gli avvenimenti», piuttosto che attraverso le note critiche<sup>48</sup>. Se lo studio di H.S. Hughes sembra persuasivo, basato com'è anche sui rapporti fra Fielding e Ralph, a noi preme sottolineare che se Fielding poté conoscere e servirsi di entrambe le fonti, sua fu l'idea di drammatiz-

45. Cfr. ad esempio la «spiegazione erudita» sulle differenze dei costumi nelle varie epoche, basata sulla descrizione del pasticcio in cui cade Tom («*it was the custom of the Christians at that time, to make hog-puddings instead of minc'd pies at Christmas*») e quella felicemente assurda – affidata a Bentley, lo stesso che Fielding cita nella prefazione – sull'interpretazione della disgrazia di Tom, portato via dallo stagnino («*it is thought by dr B-tly to be all mythology, and to contain the doctrine of the transmutation of metals, and is designed to show, that all matter is the same, though very differently modified*») (*Ibidem*, p. 12 e p. 13).

46. Cfr. J. Ralph, *op. cit.*, p. 26.

47. Cfr. H. S. Hughes, «Fielding's Indebtedness to J. Ralph», in *Mod. Phil.*, xx,1, Aug. 1922, pp. 19-34.

48. *Ibidem*, p. 25. Hughes sottolinea il rapporto d'amicizia che unì Fielding e Ralph fin dal ritorno del primo dall'Olanda; i due collaborarono nel 1736 alla direzione del Little Theatre. Hughes distingue l'influsso iniziale di Ralph su Fielding in *The Author's Farce* e *Tom Thumb*, per la nuova tipologia burlesca rispetto alle due commedie precedenti. Secondo Hughes Fielding piuttosto che del *Comment*, poté servirsi di una versione più tarda di questo, intitolata *Thomas Redivivus* (1729), oltre che, naturalmente, del *Touchstone*.

zare la ballata, utilizzando i metodi burleschi che il momento storico gli offriva, sia che tali metodi apparissero nei commenti pseudocritici, sia che si trattasse della *Dunciad Variorum*, e servendosi al contempo di quanto nel teatro era stato già fatto nel campo della satira del dramma eroico (sul modello di *The Rehearsal*), attuando il suo burlesco in modo assai rigoroso.

Terminata la nostra lunga parentesi sulle possibili fonti della scelta di Fielding, ritorniamo alla prefazione da cui eravamo partiti.

Dichiarando di aver avuto poca cura nel seguire «alla lettera» la 'storia', con un gioco di parole tra «la storia di Tom Thumb» e «la storia» *tout court*, Fielding, passa ad attaccare le assurdità di cui sono capaci i drammaturghi nel distorcere i personaggi storici a loro gradimento. Così

The Sophonisba of Mairet, and of Lee, is a tender, passionate, amorous mistress of Massinissa; Corneille, and Mr. Thomson give her no other passion but the love of her country, and make her as cool in her affection to Massinissa as to Syphax... (p. 217).

La seconda parte della prefazione è un attacco all'applicazione formalistica dei precetti aristotelici derivati da Le Bossu ed altri per giudicare, o nella maggior parte dei casi difendere, una tragedia, come avveniva comunemente nelle prefazioni scritte dagli autori stessi, per dimostrare la perfezione della propria opera. Fielding usa la terminologia corrente quando scrive che «per procedere ad un esame regolare della tragedia» in questione, ne studierà separatamente «*the fable, the moral, the characters, the sentiments and the diction*» (p. 217). Anche nell'uso pseudocritico di tali termini, Fielding era stato preceduto da Pope nella prefazione *Martinus Scriblerus on the Poem*, alla *Dunciad Variorum*: sia Pope che Fielding si basano su numerosi modelli (non burleschi) dal momento che la terminologia corrente era appunto quella sopra citata. Un esempio tra i peggiori dell'uso di tale terminologia ed in generale dei principi critici aristotelici derivati dai francesi si trova nella prefazione al *King Arthur* (1695) il poema epico<sup>49</sup> di R. Blackmore il poeta che maggiormente viene preso di mira da Pope nel *Περὶ Βάδου* e che per la sua applicazione pedissequa dei principî

49. Cfr. R. Blackmore, «Preface» to *King Arthur, an Heroick Poem*, London, J. Tonson, 1714 (le pagine della prefazione non sono numerate). Cfr. J. Dennis, «Remarks on Prince Arthur», in *The Critical Works cit.*, pp. 46-144.

in questione viene criticato da chi di tali principî si servì con maggiore intelligenza, John Dennis. Un altro esempio, tra i più noti, dell'applicazione di questa terminologia e di questo metodo critico è la serie di articoli di Addison su *Paradise Lost*, dove appunto il grande poema epico viene esaminato nella *fable* (*Spectator* 267)<sup>50</sup>, nei *characters* (*Spectator* 273), nei *sentiments* (*Spectator* 279) e nel *language* – che corrisponde ovviamente alla *diction* – (*Spectator* 279, ma soprattutto 285); se non appare la categoria di *the moral*, questo è dovuto alla particolare concezione di Addison che non la considera qualcosa di preesistente bensì inevitabile derivazione del poema epico<sup>51</sup>. Inutile sottolineare l'analogia esistente tra poema epico e dramma eroico, esplicitamente messa in luce da Dryden nel saggio preposto a *The Conquest of Granada*<sup>52</sup>.

Fielding dunque si serve di tale procedimento<sup>53</sup> per dimostrare come anche una tragedia farsesca possa essere giudicata grande opera tragica mediante l'applicazione pedissequa di questi principî (perché non sono i principî *in sé* che vengono messi in ridicolo); alla terminologia codificata e altisonante vengono associati i dati in apparenza perfetti della *Tragedy of Tragedies: the fable* è «una, regolare e uniforme» (e qui Fielding usa le stesse parole di James Thomson nella prefazione alla *Sophonisba*) e tale è anche *the action*:

The spring of all, is the love of Tom Thumb for Huncamunca; which causeth the quarrel between their majesties in the first act; the passion of Lord Grizzle in the second; the rebellion, fall of Lord Grizzle, and Glumdalca, devouring of Tom Thumb by the cow, and that bloody catastrophe in the third (p. 217).

La carica umoristica di tale definizione proviene dall'apparente corrispondenza dei fatti della tragedia alle definizioni critiche; ad eccezione di quel divoramento dell'eroe da parte della mucca, gli

50. *The fable* presuppone «one action ...an entire action ... a great action». Cfr. J. Addison, *The Spectator* (267), London, Dent (Everyman), 1912, vol. II, p. 61.

51. Cfr. L. A. Elioseff, *The Cultural Milieu of Addison's Literary Criticism*, Austin, Texas U.P., 1963, p. 58 s.

52. Cfr. J. Dryden, *Of Heroic Plays*, in *Dramatic Essays*, London, Dent (Everyman), s.d., pp. 87-94.

53. «*The fable, the characters, the diction*» vengono distrutti senza pietà da Sir Tremendous nella tragedia di Phoebe Clinket, in *Three Hours After Marriage*, in *Burlesque Plays cit.*, p. 112.

elementi su cui il dramma sembra costruito sembrano perfettamente in armonia con quanto doveva esservi nel dramma eroico, l'amore di un eroe per una principessa, una disputa reale, la collera del rivale, una ribellione e la caduta dello stesso, una catastrofe sanguinosa, tutti causati da un unico fatto iniziale – naturalmente un amore. Il riferimento alla mucca se assume da un lato toni pseudomitici – riguarda la morte dell'eroe –, dall'altro rivela apertamente il gioco.

Dopo due osservazioni su *the moral*, la cui carica umoristica è basata sulla natura lapalissiana delle stesse («*that human happiness is exceeding transient, and, that death is the certain end of all men*», p. 217), l'analisi di Fielding si sposta ai *characters* per i quali l'autore rimanda il lettore al *Dramatis Personae*, concentrandosi invece sulla 'grandezza' dell'eroe, e giocando a carte scoperte – o quasi – in proposito; Fielding infatti accusa i contemporanei di interpretare alla lettera la concezione aristotelica della 'grandezza' dell'eroe, divenuta soltanto *fisica*. L'accusa al microscopico eroe della tragedia viene messa in bocca a Dennis: «*What greatness can be in a fellow whom history relateth to have been no higher than a span?*» L'attacco riecheggia la parodia della grandezza fisica dell'eroe convenzionale fatta da J. Ralph nel *Touchstone*:

Tragedy borrows vast advantages from the additional ornaments of feathers and high heels; but it is impossibile that the foot and a half of plumes and buskin must go a great length in giving an audience a just notion of the hero<sup>54</sup>.

Addison aveva già denunciato l'equazione tra grandezza e altezza di un eroe<sup>55</sup>.

L'analisi della tragedia continua, con l'esame di *the sentiments* e *the diction*: i primi sarebbero *the most familiar*, espressi però in uno stile della *highest dignity*, uno stile che obbedisca al postulato fondamentale del linguaggio della tragedia, cioè che questo «non venga capito». Con questa affermazione, del resto assai co-

54. Cfr. J. Ralph, *op. cit.*, p. 82; anche H. S. Hughes cita questo brano, cfr. *art. cit.*, p. 26.

55. «*The ordinary method of making a hero, is to clap a huge plume of feathers upon his head, which rises so very high, that there is often a greater length from his chin to the top of his head, than to the sole of his feet ... one would believe that we thought a great man and a tall man the same thing*», cfr. J. Addison, *The Spectator* (42) *cit.*, vol. I, p. 155.

mune negli anni in cui Fielding scriveva<sup>56</sup>, basata su un fraintendimento programmatico delle affermazioni teoriche di Dryden<sup>57</sup> oltre che sulla pratica di testi drammatici, Fielding si lancia contro l'assurdità del linguaggio sublime, o reputato tale, e del tutto privo di senso; i due estremi possibili del linguaggio vengono identificati con le due *inns* di Dryden<sup>58</sup>, trasformate da Fielding in quella *aerial* e quella *subterrestrial*; attraverso citazioni da Orazio, Cicerone e Ovidio, usate in modo del tutto particolare, Fielding all'estremo del 'sublime' oppone il 'bathos', ovvero «*the profound of Scriblerus*», rifacendosi esplicitamente al contrasto su cui è imperniato il Περὶ Βάθους di Pope. L'autore della tragedia

rarely within sight through the whole play, either rising higher than the eye of your understanding can soar, or sinking lower than it careth to stoop (p. 219)

è riuscito in ambedue gli stili<sup>59</sup>, nonché a dare esempi di 'imitazioni' da parte di altri autori, sebbene la difficoltà di 'trapiantare' i fiori del 'bathos' sia maggiore. Se la prefazione qui finisce, gli attacchi invece sono solo cominciati: continueranno nelle note del testo. Rimane da osservare che il continuo servirsi di citazioni latine, come pure il continuo riferimento ad autori classici – o inglesi – e lo stesso uso del corsivo<sup>60</sup>, sono tutti elementi che concorrono alla parodia anche formale della critica pedante, non esclusa quella dei saggi di Dryden.

La critica iniziata nella prefazione continua lungo tutto l'arco del dramma, nelle note, consistenti in massima parte in citazioni

56. Cfr. H. S. Hughes, *art. cit.*, p. 29, rifacendosi a *The Touchstone*; precedentemente, cfr. J. Swift nella «Prefazione» a *A Tale cit.*: «*Where I am not understood, it shall be concluded that something very useful and profound is couched underneath*»... p. 37; più tardi cfr. la lettera a *The Universal Spectator and Weekly Journal*, CLXXXVIII, May 13, 1732, sul «*Sublime*» opposto al «*plain sense*» (una delle lettrici «*is never better pleas'd than when she is puzzled*»).

57. «*An heroic poet is not tied to a bare representation of what is true, or exceedingly probable;... he may let himself loose... to the representation of such things as depending not on sense, and therefore not to be comprehended by knowledge, may give him a freer scope for imagination*», cfr. J. Dryden, *Of Heroic Plays*, in *Dramatic Essays cit.*, p. 90.

58. *Ibidem*, p. 87.

59. Per la distinzione fra *bombast* e *doggerel* ironicamente sviluppata da Fielding nella prefazione, cfr. J. Addison, *Spectator* 249, ovviamente con tono diverso.

60. «*Whatever word or sentence is printed in a different character, shall be judged to contain something extraordinary either of wit or sublime*», cfr. J. Swift, *A Tale cit.*, p. 37.

più o meno lunghe dai drammaturghi che avrebbero saccheggiano la «tragedia elisabettiana» in questione – e a cui Fielding in realtà fa il verso nel testo della tragedia –, mentre in altre continua l'attacco alla pedanteria dei critici.

Sarebbe lavoro di mera elencazione citare tutti i drammi i cui versi vengono usati da Fielding nel testo di *The Tragedy of Tragedies*, spesso con procedimento ad incastro multiplo, la cui 'chiave' è data nelle citazioni a piè di pagina, con grande esattezza nella maggior parte dei casi, come ha dimostrato lo studio di Hillhouse, che ha identificato e controllato le 'note' di Fielding<sup>61</sup>. Basti qui ricordare che i drammi citati sono più di quaranta, con una prevalenza di citazioni dal creatore del dramma eroico, Dryden, seguito da Lee e Banks; se il periodo a cui tali drammi appartengono è soprattutto quello della Restaurazione, non mancano però riferimenti a periodi precedenti o a opere contemporanee a Fielding: così ad esempio viene citata una tragedia del 1640 (*The Bloody Brother*, di Fletcher) e una *Pindarick Ode* di Young, apparsa poco tempo prima del *Tom Thumb* (1730). Inoltre, se sono presi di mira soprattutto gli autori di drammi eroici (oltre a quelli citati, il conte di Orrery, Otway, Southerne, Crowne, ed altri), non manca qualche riferimento alla tragedia classica, rappresentata ad esempio dal *Cato* di Addison, fermo restando però che la parodia di Fielding si concentra massimamente sulle caratteristiche del dramma eroico; di Dryden, com'è naturale l'autore più colpito, vengono citate numerose opere, fra cui principalmente *The Conquest of Granada*, *Aureng Zebe*, *All for Love*, *Don Sebastian*, *Cleomenes*, sia drammi eroici in distici rimati che tragedie in *blank verse*.

Fielding riesce a colpire il dramma eroico sia nelle linee generali che nei più minuti particolari per quanto riguarda l'azione, la caratterizzazione dei personaggi, il linguaggio, fino agli effetti scenografici, anche se questi non rappresentano che una parte, e non la più importante, del dramma burlesco in questione; sfrutta quella che poteva considerarsi la 'formula' del dramma eroico<sup>62</sup>, basa-

61. Cfr. J. T. Hillhouse, *op. cit.*, p. 24 s.

62. L. N. Chase nell'appendice al suo libro, *The English Heroic Play*, riporta una scena da una commedia del 1673, *Reformation*, di Arrowsmith, in cui vengono date istruzioni da un inglese in Italia su come scrivere un dramma eroico. Sono necessarie «*two ladies in love with one man, or two men in love with one woman*», «*opportunity for love and honour and fighting*», «*a hero that shall fight with all the world*», almeno «*a dancing*

ta sull'intersecarsi di motivi guerreschi e amorosi, in ambienti e tra personaggi regali, e causa di rivalità e gelosie<sup>63</sup>. Il procedimento che Fielding adotta per ottenere effetti burleschi usando la struttura stessa e le caratteristiche del dramma eroico si attua attraverso un'alternanza continua di potenziamento iperbolico e di abbassamento – di quanto si è appena innalzato – al piano dell'insignificante o del domestico o, più spesso, del volgare, per quanto riguarda situazioni, personaggi e linguaggio; questo procedimento di alternanza avviene senza soluzione di continuità e funziona, ovviamente, anche nel senso inverso: i principî che Pope detta per ottenere il vero 'Profondo' – l'opposto del 'Sublime' – s'incontrano continuamente in *The Tragedy of Tragedies*. Pope consiglia «*the magnifying*», suddiviso in «*the hyperbole or impossible*» e «*the periphrasis*», e «*the diminishing*», con le varie suddivisioni, «*the anticlimax*», «*the vulgar*», «*the infantine*», «*the inanity*», «*the expletive*», ecc.<sup>64</sup>, e tutte queste categorie sono usate da Fielding, e non soltanto per quanto riguarda le figure retoriche, secondo gli intendimenti popiani.

Prima di vedere quali sono gli elementi 'eroici' presentati in *The Tragedy of Tragedies* secondo i principî popiani, ricordiamo che Fielding trae dalla ballata di Tom Thumb una serie di possibilità 'batetiche', che riguardano principalmente il personaggio dell'eroe, le sue doti quasi sovranaturali, la sua morte.

L'eroe della tragedia, come abbiamo accennato, diventa un 'Pollicino', che è però fornito di tutte le qualità di coraggio e valore

*singing ghost or two*», il tutto in rima e uccidendo «*enough at the end of the play*» (*op. cit.*, p. 228-9); come si vede, quasi tutti questi «consigli» – con l'eccezione dell'uso esclusivo della rima – sono messi in pratica in *The Tragedy of Tragedies*. Interessa osservare appunto come il dramma eroico potesse, anche se a fini burleschi nel caso della commedia di Arrowsmith, essere ridotto a «formula».

63. Gli intrecci del dramma eroico tendevano a diventare formule fisse, ripetibili anche se con diversi sviluppi; si confronti ad esempio l'impostazione di *The Tragedy of Tragedies* con quella di *Tyrannick Love*: in questo dramma Maximin (King Arthur) dà al vittorioso generale Porphyrius (Tom Thumb) la figlia Valeria (Huncamunca) in sposa. Valeria è amata da Placidius (Grizzle). Porphyrius a sua volta ama Berenice, moglie di Maximin (Tom, inversamente, è amato dalla regina Dollalolla); Maximin (King Arthur) si innamora della principessa prigioniera (St. Catherine, corrispondente, con tutto il rispetto, a Glumdalca). Proprio perché il dramma eroico si poteva ricondurre ad una schematizzazione, anche se con molte varianti, sul tipo sopra indicato, si poteva meglio fare la satira dello stesso.

64. Cfr. A. Pope, Περὶ Βάθους, or *The Art of Sinking in Poetry*, in *The Works*, London, J. Murray, 1886, pp. 380-386.

necessarie all'eroe convenzionale: Fielding effettua la 'smontatura' dell'eroe tradizionale usufruendo del divario continuo, che risulta sempre aperto a nuove possibilità, tra le azioni grandiose e il linguaggio dell'eroe, da un lato, e la piccolezza intrinseca dell'eroe stesso, dall'altro. Se condizione fondamentale del bathos popiano è l'elemento della sorpresa, causata da circostanze *far-fetched or unexpected*<sup>65</sup>, quale miglior esempio dell'incarnazione dell'eroe in questo sorprendente omiciattolo. Inoltre, l'onore e il rispetto che circondano questo 'nulla' gettano a loro volta una luce burlesca sui 'grandi' – re, regine, principesse – che gli stanno intorno.

La seconda possibilità che offre la storia di Tom Thumb è dovuta alla mitica origine dell'eroe, nato sì per opera di Merlino, e quindi paragonabile per stirpe ad un eroe omerico nato dagli dèi, ma anche figlio di un semplice contadino; inoltre la 'parentela' con Merlino permette l'apparizione dello stesso e la conseguente parodia delle premonizioni e profezie divine del dramma eroico. Il terzo elemento, a questo collegato, che Fielding sfrutta per effetti batetici è quello della morte dell'eroe, non valorosamente ucciso in battaglia o magari suicida per amore – come ad esempio Massinissa nella *Sophonisba* di Lee – ma casualmente mangiato da una mucca.

Il dramma si apre con l'annuncio del ritorno vittorioso dell'eroe<sup>66</sup>, ma prima che questi appaia in persona la sua figura ed il suo valore vengono celebrati dai cortigiani Noodle e Foodle (atto I, scena I) a Palazzo, e dal re e dalla regina (atto I, scena II). Opera immediatamente il processo del potenziamento iperbolico dei fatti e dei personaggi, seguito da immediate cadute di tono, che non disturbano in apparenza l'esagerata celebrazione precedente. Il potenziamento iperbolico riguarda in questa prima scena la natura dei nemici sconfitti da Tom Thumb e il valore dell'eroe stesso; i nemici sono giganti orribili – le cui dimensioni spropositate vengono sottolineate mediante un paragone con i notissimi giganti (statue di legno) del Municipio di Londra – mentre più avanti

65. *Ibidem*, p. 366.

66. Il primo verso del dramma, riguardante la «qualità» particolare del giorno del trionfo, è un attacco, esplicitamente chiarito nella nota, sulle «interpretazioni inglesi di Corneille». La descrizione del giorno in cui avvengono i fatti importanti – racchiusi nelle regolari 24 ore – era diventata una formula fissa. Cfr. anche il giorno della battaglia, nella scena dello scontro Tom-Grizzle.

vengono descritti come «*like nothing but themselves*», parodiando un tipo di paragone assai comune che anche Pope cita («*none but himself can be his parallel*») <sup>67</sup>; alla descrizione del ritorno trionfale celebrato in termini macroscopici, segue la caduta di tono attuata mediante un paragone (riferito al condottiero Tom):

So some cock-sparrow in a farmer's yard  
Hops at the head of an huge flock of turkeys (p. 225).

Il paragone può essere un attacco ai paragoni in uso, giunti a limiti di assurdità inconcepibile, ma è più un modo per «*depress what is high*» <sup>68</sup> – o quanto sembra tale – secondo le indicazioni popiane, mediante un'immagine volgare e come tale sentita in modo particolare dagli augustei, che rispettavano la *diction* più rigida: l'immagine è tolta dalla bassa corte di una fattoria e l'eroe invincibile è un passerotto, che saltella (*hops*, contrastato al precedente maestoso *rides on*, riferito a Tom Thumb e messo in posizione di rilievo alla fine del verso). Questa interruzione di tono è però totalmente ignorata da chi parla e da chi ascolta, e la celebrazione laudativa ricomincia con il riferimento alla nascita miracolosa di Tom per opera di Merlino, per interrompersi – e riprendere poi – con il riferimento a quel «*lump of gristle*» di cui l'eroe sarebbe formato, ottenendo una seconda caduta di tono parallela alla prima. Il dialogo tra i cortigiani si conclude con un'ulteriore celebrazione del valore di Tom Thumb, ottenuta attraverso il capovolgimento della storia del topo e della montagna (il topo, Tom Thumb, contiene una montagna, il suo valore), e l'annuncio dell'arrivo del re, in termini tradizionali (suonando le trombe).

Nella seconda scena vediamo il re e la regina – che, dopo essere stati presentati in tutta la loro maestà e onnipotenza, vengono abbassati a rivelare debolezze che a personaggi lor pari non s'addicono. Se l'eroe è un nanerottolo, i re e le regine sono solo ubriacconi, zimbelli, frasche. La scena si apre con la presentazione del re in tutta la sua potenza: a chiunque non partecipi al gaudio generale, e anche solo «s'accigli», il re farà tagliare la testa. Si ha qui un'eco dell'onnipotenza del monarca assoluto del dramma eroico: qui basta un'inezia – l'accigliarsi – per scatenare l'ira del re (assai meno che per scatenare l'ira di Maximin in *Tyrannick Love*). La regalità del re e della regina viene smentita, immediatamente dopo, dalle loro

67. Cfr. A. Pope, Περὶ Βάδου, in *The Works cit.*, p. 364.

68. *Ibidem*, p. 393.

stesse dichiarazioni: il re rifiuta di ascoltare le petizioni o compiere doveri regali, perché intende ubriacarsi. Il linguaggio del re, quando dichiara tale sua intenzione, è perfettamente regale, ed è la natura del fatto espresso che provoca la caduta di tono; il re dichiara: «*Today it is our pleasure to be drunk*» (p. 227); il verso, per l'uso del *nos maiestatis* e di quel formalistico *our pleasure*, rispecchia il linguaggio formale del personaggio regale, ma viene bruscamente abbassato dal *drunk* finale, sia per l'idea espressa che per il valore comico legato al monosillabo, che, dopo l'andamento piano del verso, sembra scoppiare in un tonfo anche onomatopeico. La conversazione tra re e regina si sviluppa poi in registri familiari e volgari, che definiscono la caratterizzazione dei due personaggi, non solo ubriaconi, ma anche bisbetici (specie la regina) e deboli (il re). «*The vulgar*» popiano provoca in questa scena l'effetto 'baticco'.

Nella prima e nella seconda scena ha trovato sviluppo burlesco, mediante l'alternarsi di potenziamento iperbolico e cadute di tono, il primo elemento su cui il dramma eroico era fondato, il valore dell'eroe, che tornerà nuovamente alla ribalta nel terzo atto, (scene VI, VIII, IX), quando Tom Thumb lotterà contro i ribelli di Lord Grizzle, questa volta per amore; inoltre nelle prime due scene è incominciata la smontatura dei personaggi regali, re e regina in particolare, che continua nella scena seguente, mediante l'inserimento del secondo elemento fondamentale nel dramma eroico, l'amore. È questo secondo elemento il perno della terza scena, introdotto e sviluppato nelle varie complicazioni a cui dà origine, al ritorno, finalmente verificatosi, dell'eroe vittorioso. Il mondo della guerra rimane presente, sia perché strettamente legato all'essenza stessa dell'eroe, sia perché appare nella terza scena la gigantesca nemica fatta prigioniera; tuttavia passa in secondo piano davanti al prorompere della passione dei vari personaggi. L'eroe, naturalmente, ha parte preponderante anche nel campo dell'amore, ed anche se non è proprio esatto che «l'amore di Tom Thumb per Huncamunca è la molla di tutto», è certo questo amore che scatena una serie di gelosie e rivalità che porteranno alla tragedia finale.

Fielding mette in bocca a Tom passi di *rant* amoroso costruiti a mosaico con le tessere tratte da altri drammi<sup>69</sup>, usando sempli-

69. Cfr. il discorso di Tom che attende una risposta («*my heart...*» p. 231), dove i versi

cemente una serie di metafore, concetti e giochi di parole triti, in una serie di versi rigidamente simmetrici<sup>70</sup>, basando l'effetto burlesco sul potenziamento sublime del linguaggio, contrastato – come già era avvenuto per le azioni guerresche – alla natura fisica del personaggio stesso. Solo alla fine della scena Fielding mette in bocca a Tom un paragone di tipo 'volgare', di grande efficacia, poiché riporta il vagheggiamento amoroso ad un piano realistico e concreto<sup>71</sup>. Una serie di *asides*, pieni di sospiri delicati e di esclamazioni stereotipe estatiche<sup>72</sup>, servono a rivelare gradualmente l'amore di Dollalolla, la regina, per Tom: in questo caso l'effetto 'batetico' è basato da un lato sul contrasto tra la vera personalità della donna, già abbozzata in precedenza (è una megera), e quanto si saprà in seguito – il suo linguaggio nulla ha da invidiare a quello dei pescivendoli di Billingsgate – e dall'altro sul contrasto tra le espressioni d'amore e l'oggetto stesso di tale amore, cioè Tom Thumb.

Il principio della sproporzione tra passione suscitata (ed espressione della stessa) e natura fisica dell'oggetto d'amore, oltre che funzionare per altre innamorate di Tom Thumb, è valido nel caso del re, che si innamora, a prima vista, come di dovere, della gigantesca prigioniera: la bellezza di Glumdalca viene dipinta in termini divini dal re immediatamente dopo che il re stesso ha definito i giganti sconfitti «*the monstrous, ugly, barb'rous sons of whores*» (p. 229); la *majestic form* di Glumdalca è tale solo agli occhi del re, equivalente opposto della piccolezza di Tom. Glumdalca inoltre suggerisce l'idea della Caduta dei Grandi – era regina di centomila giganti prima di essere fatta prigioniera; ma la caduta dalla poten-

sono rifacimenti di versi tolti da quattro drammi (di Banks, Dryden e Lee, Thomson) e viene usata la metafora del violino col riferimento alle cosmologie medievali, metafora favorita, e trita, nel Settecento; cfr. L. J. Morrissey, *op cit.*, p. 113.

70. «*Then when I lov'd her least, I lov'd her most*», (p. 231) la simmetria non nasconde, ma amplifica la «*inanity*» popiana. Più sotto: «*Whisper, ye winds, that Huncamunca's mine*» e «*Echoes repeat that Huncamunca's mine*» (p. 232). Cfr. anche, nel linguaggio non amoroso, le parole iniziali di Tom Thumb («*When I'm not thank'd at all, I'm thank'd enough*» ecc., p. 228).

71. Tom dichiara «*The dreadful bus'ness of the war is o'er, / And beauty, heav'nly beauty! crowns my toils / I've thrown the bloody garment now aside, / And Hymeneal sweets invite my bride*», continuando poi col paragone dello spazzacamino, che cambiatosi di camicia, si giace con la sua «*Brickdusta*» (p. 232).

72. «*Oh, ye Gods*»; «*Was ever such a godlike creature seen!*»; «*Be still my soul!*», oltre al monosillabo sospirato, più volte ripetuto.

za alla prigionia si misura soprattutto nella perdita dei suoi «venti mariti»: ancora una volta opera l'*anticlimax*, o «*the vulgar*» (riferito ad un'idea, non ad una figura retorica), mediante la trasformazione di vicende regali in vicende puramente domestiche.

È ancora in questa scena che – insieme all'elemento dell'amore – si profila il terzo elemento fondamentale del dramma eroico, quello della gelosia, e in particolare viene introdotta la figura del *villain*, il rivale dell'eroe. La gelosia è quella di Dollalolla per l'amore di Tom, ed è quella di Lord Grizzle, per l'amore di Huncamunca. Le furenti parole della regina (atto I, scena v) istigano Grizzle alla vendetta, dopo un monologo in cui appare l'invidia di Grizzle per l'eroe (atto I, scena IV); Grizzle è disposto a lottare contro il Fato stesso per impedire il matrimonio di Tom e Huncamunca.

I'll swim through seas; I'll ride upon the clouds;  
I'll dig the earth; I'll blow out ev'ry fire;  
I'll rave; I'll rant; I'll rise; I'll rush; I'll roar (p. 234).

La sublimità bombastica del passo supera le parole della regina e colpisce il linguaggio 'eroico' in cui il suono è più importante del significato; la serie di proposizioni parallele ricalca la *diction* eroica, fino al crescendo concitato dei monosillabi del terzo verso citato, dove l'allitterazione dei cinque verbi usati fa dimenticare, nell'efficacia del suono, la fondamentale «*vacuity of sense*» su cui sono costruiti<sup>73</sup>. Dopo tali apici di *bombast* Grizzle cade immediatamente in disgrazia presso la regina, per aver osato suggerire che i giganti di Tom non esistono: a tanta falsità il *villain* può arrivare.

*Queen*: How! Have you seen no giants? Are there not  
Now, in the yard, ten thousand proper giants?  
*Grizzle*: Indeed, I cannot positively tell,  
But firmly do believe there is not one (p. 235).

L'ira e la gelosia del *villain*, malgrado il disprezzo della regina, continueranno con trame di tradimento, fino all'assalto del regno (atto III).

Anche Grizzle conclude i suoi – altissimi – propositi di vendetta con un paragone dei più bassi, riprendendo l'immagine del cane – usata dalla regina nel cacciarlo via – e sviluppandola in un

73. Cfr. A. Pope, Περὶ Βάθους, in *The Works cit.*, p. 385.

paragone che si estende per ben cinque versi<sup>74</sup>; oltre che ottenere la caduta di tono (ancora *the vulgar*), questo paragone così ampliato costituisce un esempio di quella «*laudable prolixity*» che Pope consigliava, sempre nel Περὶ Βάθους, per presentare «*the whole and every side at once of the image to view*», usando «*the spinning wheel of the Bathos, which draws and spreads (the thought) in the finest thread*»<sup>75</sup>.

L'atto si chiude con la parodia di un altro elemento tipico del dramma eroico, il dilemma dell'eroina nella scelta tra onore e amore<sup>76</sup>, risolto brillantemente da Fielding nel monologo della regina Dollalolla (atto I, scena VI). L'effetto burlesco è raggiunto mediante lo svuotamento del dilemma – posto in termini tradizionali – ad opera della *rapida* decisione della regina di optare per Tom Thumb; tale decisione ha effetto burlesco anche perché segue una serie di esclamazioni e domande retoriche, tipiche di situazioni simili: l'inizio del monologo, ad esempio, («*And whither shall I go? – Alack-a-day*») riecheggia le parole di Cleopatra («*What shall I do, whither shall I turn?*») in *All for Love*<sup>77</sup>; a due drammi di Dryden fa riferimento lo stesso Scriblerus nella nota che riguarda le bilance su cui la regina soppesa la sua virtù e Tom Thumb (e la prima, si noti, pesa assai meno del pur piccolissimo eroe)<sup>78</sup>; inoltre Fielding aumenta l'effetto burlesco all'interno del monologo, mediante l'inserimento di una serie di paragoni molto concreti (una donna priva di virtù è paragonata a «*a coat without its lace; wig out of buckle*», «*a stocking with a hole in't*», con una discesa finale nel 'volgare' della calza bucata), e nel paragone finale, mediante l'accostamento del mondo infimo delle prostitute e delle prigionie a quello della regina: in comune la regina e la donna condannata «a battere la canapa»<sup>79</sup> hanno uno stato d'animo di spe-

74. Cfr. il «burro» di Blackmore, *ibidem*, p. 366.

75. *Ibidem*, p. 368.

76. L'onore fa rimanere Almahide fedele a Boabdelin (*Conquest of Granada*), fino a che questi muore; Indamora resta fedele a Aureng Zebe, nel dramma omonimo; Isabella al marito creduto morto (*Fatal Marriage* di Southerne).

77. Atto II, scena I.

78. Le bilance di Dollalolla, oltre a quanto è aggiunto in nota da Scriblerus, possono far pensare a Dryden, che nel saggio *Of Heroic Plays* scrive: «*I shall never subject my characters to the French standard, where love and honour are to be weighed by drachms and scruples. Yet, where I have designed the patterns of exact virtues ... I may safely challenge the best of theirs*», come nel caso di Almahide e Indamora (cfr. *Dramatic Essays cit.*, p. 93).

79. Cfr. W. Hogarth; nella serie *The Harlot's Progress* è rappresentata la scena della pri-

ranza: di tornare libera la donna in prigione; di avere Tom Thumb, ma anche di poter diventare vedova, la regina, a cui forse andrebbe il 'merito' di tale vedovanza.

Vediamo ora quali sono gli altri elementi del dramma eroico di cui Fielding si serve – sempre nei modi di cui abbiamo dato alcuni esempi riguardanti il I atto – per colpire il dramma eroico stesso.

Nel II atto, oltre a sfruttare ulteriormente gli elementi già apparsi in precedenza – il valore dell'eroe e la sua grandezza, la caratterizzazione dei personaggi regali, l'amore e la gelosia, il linguaggio bombastico – Fielding usa a scopo burlesco la rappresentazione dell'azione violenta in scena, le profezie di rovina fatte da spiriti ultraterreni, gli incontri fra rivali o innamorati.

La violenza rappresentata – e non narrata, come voleva il teatro greco, e in parte il teatro classico francese<sup>80</sup> – era molto gradita al pubblico inglese fin dall'epoca elisabettiana: Dryden se ne servì ampiamente, e la giustificò criticamente (seppure con qualche *distinguo* inizialmente, e poi limitandone in parte gli eccessi), e così fecero i suoi seguaci. Fielding colpì questo uso, presentando la violenza in scena, per scopi burleschi, all'inizio del II atto (scena I e II), e nel III atto (scena IX e X, la battaglia e la carneficina finale rispettivamente). Non per nulla le due scene iniziali del II atto, che vennero aggiunte fin dalla seconda edizione del *Tom Thumb*<sup>81</sup> per far durare più a lungo la *pièce*, sono costruite intorno all'uccisione del balivo e del suo seguace da parte dell'eroe. È la rapidità – assieme all'estemporaneità – dell'azione quella che fa il verso alle uccisioni in scena, illuminando ad un tempo un'altra caratteristica tipica del protagonista eroico, cioè il suo disprezzo per quanto si trova più in basso di lui<sup>82</sup> o di chi in qualche modo gli si oppone. Non mancano le esortazioni tradizionali, trasformate in messaggi ironici («*Go then to Hell... and give our service to the bailiffs there*»). Per quanto riguarda l'azione del dramma,

gione, dove le donne sono intente a «battere la canapa». Per i rapporti tra Hogarth e Fielding, cfr. R. E. Moore, *Hogarth's Literary Relationships*, New York, Octagon Books, 1969, capitoli III e IV, pp. 77-161.

80. Per un'analisi delle diverse interpretazioni delle regole orazione al riguardo, cfr. C. V. Deane, *Dramatic Theory and the English Heroic Play*, London, Cass, 1967, p. 136 ss.

81. La prima scena in *The Tragedy of Tragedies* è notevolmente abbreviata rispetto alla stessa nel *Tom Thumb*.

82. Cfr. J. T. Hillhouse, *op. cit.*, p. 34.

queste due scene appaiono abbastanza estranee al procedere dell'azione, momenti di virtuosismo nei quali sono aggiunti ulteriori tocchi alla parodia generale, come del resto avviene in altre scene del II atto.

Nella seconda scena (quella dell'uccisione del balivo), viene inoltre fatta la parodia di un altro elemento tipico del dramma eroico – anche se ovviamente non soltanto di questo – l'elemento delle profezie, sfruttato altre due volte in *The Tragedy of Tragedies* (atto III, scena I e II; scena VIII), in modo diverso dall'uno all'altro caso.

In questo atto l'avvertimento profetico di rovina, generalmente proveniente da uno spirito o da qualche essere soprannaturale, è annunciato con la consueta pompa e terrore (l'eroe trema e fa giurare a Noodle di mantenere il segreto su quanto sta per rivelargli), ma i termini tradizionali sono 'abbassati', nel modo consueto, poiché l'avvertimento non proviene da un essere soprannaturale, ma da una donna, una *grandmamma* (indicata con il termine familiare), e riguarda non guerre o morte, ma un 'matrimonio'. Profeta e fatto preannunciato sono portati sul piano della familiarità domestica, mentre la nota che si riferisce in apparenza ad una profezia analoga – lo spirito della madre rivela ad Almeyda che il suo matrimonio è delittuoso – rafforza l'effetto parodistico: Fielding non dice infatti che il matrimonio di Almeyda è causa di rovina perché incestuoso<sup>83</sup>.

Se in questo primo caso entrambi i termini (profeta e fatto preannunciato) sono abbassati al livello della familiarità più comune, diverso sarà il modo in cui Fielding usa l'elemento della profezia negli altri due casi, alterando uno solo dei due termini e inserendo invece altre varianti; così, nel secondo caso, – la profezia di guerra dello spirito di Gaffer Thumb – il fatto preannunciato è perfettamente in regola (guerra), ma il primo termine (il profeta) è tale solo in apparenza; si tratta infatti sì di uno spirito, ma è lo spettro di un *plowman plain*, personaggio basso e antierico per eccellenza. Inoltre la profezia non potrà giungere al termine, perché lo spettro ha impiegato troppo tempo in 'paragoni'<sup>84</sup>.

Nel terzo caso – la profezia di Merlino a Tom sul campo di battaglia – il primo termine (profeta) è perfettamente all'altezza

83. Cfr. J. Dryden, *Don Sebastian*, atto V, scena I.

84. Cfr. A. Pope, *Περὶ Βάθους*, in *The Works cit.*, p. 357.

della convenzione – chi meglio del Mago Merlino? – ma il fatto preannunciato è doppiamente sconosciuto; si tratta di morte sì, ma di morte per bocca della mucca, e la celebrità postuma dell'eroe si verificherà in teatro, per opera del dramma burlesco<sup>85</sup>.

Dopo la stasi delle due prime scene, gli intrecci d'amore e di gelosia progrediscono con un'ulteriore definizione delle 'passioni' dei personaggi, fino al *climax* dell'atto, che consiste in un esempio insuperabile di bombastici propositi di vendetta pronunciati da Lord Grizzle (scena x).

Per prima viene definita la 'passione' amorosa di Huncamunca per Tom, attraverso le lamentazioni amorose fatte all'ancella (scena III) ed il dialogo della principessa con il padre (scena IV). Fielding, avendo così gonfiato a dismisura la passione di Huncamunca, può con maggior efficacia distruggere quanto ha costruito, nelle scene successive: non solo Huncamunca si lascia rapidamente conquistare dal rivale dell'eroe amato (scena V), ma subito dopo si dichiara nuovamente innamorata di Tom (scena VI e VII), sposandolo (scena IX); tuttavia, tornato Lord Grizzle, fa immediatamente posto nel suo capace cuore anche a lui (scena X), scatenandone però le ire dal momento che il rivale di Tom non accetta compromessi. A questo grandioso potenziamento dell'amore, seguito dalla distruzione immediata delle caratteristiche tradizionali ad esso collegate (fedeltà e unicità degli affetti), mediante le realistiche decisioni di Huncamunca, fa riscontro anche all'interno delle scene ora nominate un procedimento di contrasti e cadute di tono analoghe: così nella III scena, che inizia con una richiesta di musica da parte di Huncamunca (e la nota fa osservare che le parole sono identiche a quelle di Antonio in *All for Love*: «*Give me some musick - see that it be sad*»), le invocazioni amorose di Huncamunca vengono poste in rilievo in tutta la loro inconsistenza e assurdità dalle osservazioni dell'ancella Cleora, che all'amore della padrona per «*a perfect butterfly, a thing without substance, and almost without shadow too*» oppone un ben preciso e realistico chia-

85. Questo dramma ebbe in effetti una lunga *stage history*, esaminata da Hillhouse nella appendice B all'opera critica citata. *The Tragedy of Tragedies* divenne una *ballad opera*, *The Opera of Operas*, adattata da Mrs Eliza Haywood – nota come vittima di Pope nella *Dunciad* (II, 157 s.) più che come scrittrice, e da Fielding stesso forse presa di mira nella «*Mrs Novel*» di una sua commedia – con la collaborazione di W. Hatchett e di J. F. Lampe per la musica (1733); nel 1780 vi fu un altro adattamento, *Tom Thumb, a Burletta*, di Kane O' Hara.

rimento sul modo in cui ella stessa tratterebbe un tale marito, facendogli cioè le corna. Nella scena del dialogo di Huncamunca col padre (IV), in cui il linguaggio è carico di metafore stereotipe sviluppate fino al limite del possibile (come nella citata immagine del cane)<sup>86</sup>, il contrasto si ha tra l'idealizzazione dell'amore per Tom, e la realtà della robusta Huncamunca, che per amore deperisce, e può dire al padre:

Alas! my lord, I value not myself  
That once ate two fowls and half a pig (p. 240).

Il ritornato amore di Huncamunca per Tom permette alla principessa di presentarsi a Glumdalca come rivale nell'amore dell'eroe, nella scena dell'incontro tra le due donne (atto II, scena VII), illustrata stupendamente da Hogarth<sup>87</sup>, nel momento in cui la principessa avvicina una candela al viso della rivale per controllarne la bellezza. La grottesca raffigurazione dei visi contratti delle due donne e delle loro figure illustra magistralmente il grottesco travestimento della scena famosa dell'incontro tra Cleopatra e Ottavia in *All for Love* (atto III, scena I). Scriblerus dà un'indicazione in nota, alludendo alle supposizioni di alcuni critici che Dryden abbia copiato questa scena, e specificando di «non voler presumere» se ciò sia esatto. La scena, ovviamente ispirata a quella di Dryden, è rifatta con grande abilità sulla falsariga di questa fino all'entrata in scena di Tom. Fielding mantiene intatta la struttura del dialogo, lasciando il dialogo stesso per molta parte immutato e sostituendo solo parole o frasi atte a provocare le cadute di tono necessarie al burlesco. L'imitazione, letterale all'inizio, diventa poi imitazione dei concetti astratti di Dryden espressi in termini concreti e volgari<sup>88</sup>, ancora una volta secondo i criteri popiani.

Le prime battute sono il ricalco esatto di quelle scambiate tra Ottavia e Cleopatra<sup>89</sup>, con la sostituzione dei nomi delle don-

86. Cfr. ad esempio l'immagine degli occhi-finestre dell'anima, sviluppata all'estremo fino alle «saracinesche» e le «belle stanze» «all'interno».

87. L'illustrazione di Hogarth (che fece il frontespizio alla prima edizione di *The Tragedy of Tragedies*) è riprodotta nell'edizione citata di J. T. Hillhouse.

88. Fielding sembra sfruttare il lato della scena che era stato difeso da Dryden nella prefazione. Per Dryden, malgrado lo *status* di regalità o nobiltà delle due protagoniste, contava (contrariamente, sostiene Dryden, a quanto sarebbe stato per i francesi) anche il loro *status* di donne.

89. Citiamo per intero la parte della scena in comune. Dryden, *All for Love*, atto III, scena I:

ne e delle qualifiche di 'nazionalità' (*a Roman - a giantess*), mentre il grado di regalità cambia solo per esigenza di rima (*queen -*

*Oct.* I need not ask if you are Cleopatra;  
Your haughty carriage –

*Cleo.* Shows I am a queen:  
Nor need I ask you who you are.

*Oct.* A Roman:  
A name that makes and can unmake a queen.

*Cleo.* Your lord, the man who serves me, is a Roman.

*Oct.* He was a Roman, till he lost that name,  
To be a slave in Egypt; but I come  
To free him thence.

*Cleo.* Peace, peace, my lover's Juno.  
When he grew weary of that household clog,  
He chose my easier bonds.

*Oct.* I wonder not  
Your bonds are easy: you have long been practiced  
In that lascivious art: he's not the first  
For whom you spread your snares: Let Caesar witness.

.....

I would view nearer (*coming up close to her*).  
That face, which has so long usurped my right,  
To find the inevitable charms, that catch  
Mankind so sure, that ruined my dear lord.

*Cleo.* Oh, you do well to search; for had you known  
But half these charms, you had not lost his heart.

cfr. *Plays cit*, vol. II, pp. 66-68.

Questa è la scena di Fielding:

*Glum.* I need not ask if you are Huncamunca,  
Your brandy nose proclaims –

*Hunc.* I am a princess  
Nor need I ask who you are.

*Glum.* A giantess;  
The queen of those who made and unmade queens.

*Hunc.* The man, whose chief ambition is to be  
My sweetheart, hath destroyed these mighty giants.

*Glum.* Your sweetheart? do'st thou think the man, who once  
Hath worn my easy chains, will e'er wear thine?

*Hunc.* Well may your chains be easy, since if fame  
Says true, they have been try'd on twenty husbands.  
The glove or boot, so many times pull'd on,  
May well sit easy on the hand or foot.

*Glum.* I glory in the number, and when I  
Sit poorly down, like thee, content with one,  
Heaven change this face for one as bad as thine.

*Hunc.* Let me see nearer what this beauty is,  
That captivates the heart of men by scores.  
(*holds a candle to her face*).

Oh! heaven, thou art as ugly as the devil.

*Glum.* You'd give the best of shoes within your shop,  
To be but half so handsome. (p. 247).

*princess* in rima con *giantess*); funziona però immediatamente il principio 'batetico' dell'involgarimento usato senza soluzione di continuità accanto a quello dell'imitazione (*haughty carriage - brandy nose*). Il dialogo procede poi con echi verbali (v. 6: *that make and can unmake a queen - who made and unmade queens*)<sup>90</sup> e con l'uso di vocaboli di tipo colloquiale al posto dei corrispondenti vocaboli di tipo formale (*Lord - sweetheart*); gli *easy bonds* di Cleopatra vengono ripresi quasi alla lettera con le *easy chains* di Glumdalca (v. 10 e 11), ma l'espressione piena di *decorum* è dilleggiata subito dopo dal paragone, che, forse con connotazioni sessuali volgari (*glove* e *boot*), traduce in termini bassi e concreti la *lascivious art* di Cleopatra, mentre la precedente vittima di tale arte (Cesare) si è moltiplicata nei «venti giganti» di Glumdalca. Dopo l'ispezione ravvicinata di Huncamunca (nella didascalia, Ottavia: *coming up close to her* - Huncamunca: *holds a candle to her face*), ancora una volta l'astratto fraseggio di Dryden (*Had you known but half these charms*) viene tradotto in maniera concreta e volgare (*You'd give the best of shoes within your shop / to be but half so handsome*) in un'espressione che forse ha origine nell'interpretazione letterale data da Fielding a quel *household clog* (che non appare nel testo di Fielding), con cui Cleopatra indica Ottavia (in Dryden, nel senso di ingombro familiare, peso; in Fielding, zoccolo da casa) e che viene sviluppato fino all'immagine delle scarpe nel negozio, con il riferimento intermedio a *boot* (stivale), mediante la *spinning wheel of the bathos* già altrove osservata.

La scena si conclude con l'ira di Glumdalca da Tom disprezzata a favore di Huncamunca<sup>91</sup>:

I feel the storm that's rising in my mind,  
 Tempests, and whirlwinds rise, and rowl and roar.  
 I'm all within a hurricane, as if  
 The world's four winds were pent within my carcass.  
 Confusion, horror, murder, guts and death (p. 248).

90. Fielding riprende da Dryden una delle «*variegating, confounding or reversing figures*», e precisamente «*the antithesis or seesaw*» di Pope. Cfr. Περὶ Βάθους, in *The Works* cit., p. 378.

91. Il modo con cui l'eroe esprime la sua scelta tra le due donne è in perfetta armonia con il resto della scena (Tom fa un paragone con la prostituta che sceglie tra due apprendisti quello che le dà la moneta di maggior valore, anche se più piccola - e Tom sceglie Huncamunca) per la volgarità, contrapposta al precedente tono in parte elevato.

Le parole della gigantessa contrastano con il somnesso ritrarsi di Cleopatra nella sua stanza: le 'tempeste' della mente raggiungono sviluppo iperbolico mediante il principio dell'accumulazione (cfr. *storm, tempests, whirlwinds, hurricane*: quattro sostantivi compresi nella stessa area semantica; *rise, rowl, roar*: tre verbi con allitterazione iniziale e crescendo onomatopeico), con effetti burleschi potenziati dall'interruzione della serie di espressioni convenzionali (*confusion, horror, murder, death*, astratti) con quell'inatteso e realistico *guts* (budella), lontano dal significato astratto (coraggio) per lo stretto legame con il *carcass* del verso precedente (ancora una volta a «*the macrology or pleonasm*» segue l'*anticlimax* del volgare).

Immediatamente dopo i *verba tragica* di Glumdalca, Fielding pone la scena dell'incontro tra i due innamorati infelici, il re e Glumdalca stessa, che però – come la rivale Huncamunca – ha breve memoria giacché la vediamo sospirare ora per il re, in una breve scena i cui ultimi otto versi<sup>92</sup> sono costituiti da domande retoriche ed esclamazioni perfettamente parallele (*What do I hear? - What do I see?* ecc.) intervallate da altrettanti sospiri, o esclamazioni amorose ridotte al minimo (*oh - ah*); l'intera struttura simmetrica è in sé parodia della simmetria comune al verso eroico (cfr. anche nella parodia delle similitudini), come avviene anche nel famoso verso

Oh! Huncamunca, Huncamunca, oh! (p. 243)

Nel III atto ritorna in primo piano l'elemento eroico della guerra, che permette da un lato l'apparizione dello spettro e la profezia (scena I e II), il conseguente monologo del re (scena III), il suo dialogo con la regina a cui vorrebbe confidarsi (scena IV), l'annuncio ufficiale della ribellione di Grizzle (scena V); dall'altro, un'ulteriore celebrazione dell'eroe Tom Thumb (scena VI) e soprattutto la rappresentazione in scena della battaglia (scena IX), con tutte le premesse del caso, cioè la discussione sul giorno adatto alla bat-

92. *Glum.* What do I hear?  
*King.* What do I see?  
*Glum.* Oh!  
*King.* Ah!  
*Glum.* Ah wretched queen!  
*King.* Oh wretched king!  
*Glum.* Ah!  
*King.* Oh! (p. 249)

taglia (scena VII e inizio VIII)<sup>93</sup>, l'apparizione di un essere sovranaturale prima della battaglia (Merlino, scena VIII). Alla sconfitta e morte del *villain* (scena IX), segue la catastrofe finale, con la morte dell'eroe e di tutti i protagonisti (scena X).

L'elemento nuovo che Fielding inserisce in questo atto è la parodia di due caratteristiche assai popolari del dramma eroico: la presenza di uno spettro, o diavolo<sup>94</sup>, e l'uso della danza<sup>95</sup>, elementi spettacolari di derivazione elisabettiana ma potenziati nel dramma eroico dalla messa in scena grandiosa (per l'influsso dell'opera, gli spiriti – e gli dèi in genere – scendono sul palcoscenico grazie a complicati macchinari teatrali, le danze diventano più ricche di elementi decorativi)<sup>96</sup>. In *The Tragedy of Tragedies*, Fielding si limita alla parodia dello spettro (non sembrano esserci stati macchinari teatrali per l'entrata in scena di creature sovranaturali, non vi è nessuna «caverna indiana») incominciando la sua parodia fin dalla nota alla didascalia «*Ghost solus*», preposta al monologo iniziale dello spettro (atto III, scena I). Fielding finge di difendere la presenza degli spettri in scena con i consueti riferimenti 'eruditi' e citazioni latine e greche, rifacendosi in particolare ad Aristotele, che finge di interpretare in modo del tutto personale a proposito dello spirito; secondo Aristotele – nota Fielding – «*a ghost is the soul of tragedy, for so I render the ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας*» (p. 254), e sottolineando l'identità tra *fable* e *ghost* in Orazio. Fielding doveva riprendere alla lettera tale interpretazione nel *Pasquin*, dove, ammalatosi l'attore che deve fare la parte dello spettro, Fustian dice a Trapwit: «*I would not risque the life of my ghost on any account*» e Trapwit risponde: «*You are in the right on't, sir, for a ghost is the soul of tragedy*»<sup>97</sup>, con lo stesso

93. Cfr. anche atto I, scena I.

94. Cfr. J. Dryden, *Of Heroic Plays*, in *Dramatic Essays cit.*, p. 90.

95. Oltre alla danza del III atto, c'è una canzone, di Cleora, in risposta alla richiesta di musica da parte di Huncamunca (atto II, scena III). In *Tumble Down Dick*, Machine (il compositore) così giustifica l'inserimento di una danza: «*Why, sir? Why, as all dances are introduc'd, for the sake of the dance*», cfr. H. Fielding, *The Works cit.*, vol. III, p. 433.

96. Per la trasformazione del sovranaturale dall'epoca elisabettiana (in cui è sentito come qualcosa di naturale) all'epoca di Dryden, in cui diventa «accrezione meccanica», anche per influsso degli scenari d'opera, cfr. C. V. Deane, *op.cit.*, p. 53 s.

97. H. Fielding, *Pasquin*, in *The Works cit.*, vol. III, p. 265. In *Pasquin* appare anche «*the ghost of comedy*». Fielding usa diversamente la convenzione dello spirito in *The Covent Garden Tragedy* (atto II, scena IV), dove per parodiare gli incontri dopo lun-

gioco di parole. Lo spettro era elemento spettacolare di sicuro successo<sup>98</sup>, e alla necessità di ricorrervi fa riferimento Bayes nel *Rehearsal*<sup>99</sup>.

Fielding questa volta si limita a presentarne uno, oltre a Mago Merlino, rimanendo al di sotto, nel metodo iperbolico, di quanto ad esempio aveva fatto Gay in *The What d'Ye Call It*, che aveva introdotto ben cinque spettri, e difeso la dignità tragica di uno di questi, *an embryo's ghost*, nella prefazione pseudocritica<sup>100</sup>. Fielding basa la sua parodia sulla natura del fantasma e sulla presentazione ed il linguaggio; il fantasma di Gaffer Thumb viene infatti presentato in maniera tradizionale, in una di quelle scene notturne che preparano l'apparizione di spiriti o demoni: gli orrori della notte sono apostrofati dallo spettro al suo apparire in un monologo contenuto entro i tradizionali «*Hail!*» «*All Hail!*». Il fantasma più che terrore provoca sorpresa – ché i personaggi eroici di nulla hanno spavento – e reazioni immediate e violente: così il re, chiesto al notturno visitatore di rivelarsi, fa per ucciderlo (*thou diest*). Non riuscendovi, il re lo minaccia usando una superstizione popolare (preannunciata da altre espressioni volgari quali *pull*, *squeeze*, *bladder*); lo minaccia cioè di farlo finire nel «mar Rosso», secondo la credenza che gli spettri ne odiassero in particolar modo le acque, e provoca una risposta ancor più bassa – ma in contrasto con l'idea sottesa: Gaffer Thumb si immergerebbe in quel mare, foss'anche fatto di «gin d'Olanda» – bevanda popolarissima a Londra nel Settecento, si pensi a *Gin Lane* di Hogarth<sup>101</sup> – pur di salvare il figlio (idea elevata, degna di un personaggio tragico). Dopo l'abbraccio, assai concretamente espresso, tra il re ed il fantasma ormai riconosciuto e che sul re ha un vantaggio («*For I feel thee, while thou dost not feel me*», p. 256), lo spettro può finalmente parlare. Questo è il passo più efficace della scena: Gaffer Thumb, rivelata al re una parte della profezia per cui è venuto

ghe separazioni tra innamorati – o intervalli di tempo che *sembrano* lunghi – fa dire a Stormandra: «*Is it a ghost I see? It is a ghost...*».

98. Cfr. *Three Hours After Marriage*: Fossile parlando della nipote tragediografa, dice: «*When she should be raising paste, (she) is raising some ghost in a new tragedy*», in *Burlesque Plays cit.*, p. 100.

99. Bayes: «*You must ever interlard your plays with songs, ghosts, and dances*» (atto III, scena 1), cfr. *The Rehearsal*, in *Burlesque Plays cit.*, p. 27.

100. La parodia si riferisce ovviamente a *Richard III* e *Macbeth*.

101. Cfr. *Tumble-Down Dick*: da una botte si alza «*the genius of gin*» a compiere prodigi, in Fielding, *The Works cit.*, vol. III, p. 435.

sulla terra, quella che riguarda la rivolta del regno capeggiata da Grizzle, interrompe la profezia con una serie di otto similitudini, che gli porteranno via il tempo concessogli fino al cantar del gallo, concludendo con un avvertimento che rispecchia parodisticamente il carattere sibillino di molte profezie dei drammi eroici.

Si potrebbe pensare alla categoria di «*the inanity or nothingness*» per questo avvertimento («*if thou'rt kill'd to-day / to-morrow all thy care will come too late*»), e alle digressioni popiane sulle similitudini a proposito degli otto paragoni dello spettro<sup>102</sup>. Per questi, Fielding usa il principio dell'accumulazione, controllato però da una struttura simmetrica formalmente perfetta, che ricalca il gioco di simmetrie della *poetic diction*, rivelando però al di sotto delle apparenze una serie di contraddizioni che servono a fare scattare il meccanismo del burlesco. Così si esprime lo spettro del padre di Tom:

I	II	III
1 So have I seen	the bees	in clusters swarm,
2 So have I seen	the stars	in frosty nights,
3 So have I seen	the sands	in windy days,
4 So have I seen	the ghosts	on Pluto's shores,
5 So have I seen	the flowers	in spring arise,
6 So have I seen	the leaves	in autumn fall,
7 So have I seen	the fruits	in summer smile,
8 So have I seen	the snow	in winter frown (p. 257).

La struttura è simmetrica visivamente, con la ripetizione della 'formula' fissa del paragone<sup>103</sup>, gli oggetti del paragone (II parte), seguiti da qualificazioni (III parte). La prima incrinatura della simmetria apparente è fornita dall'area semantica dei sostantivi che indicano gli oggetti del paragone: *bees - stars - sands - ghosts* hanno aree semantiche diverse tra di loro e rispetto ai quattro so-

102. La più celebre parodia delle similitudini rimane quella fatta a spese di Dryden in *The Rehearsal* (atto I, scena II); nello stesso dramma è ancora sottolineato l'elemento della sorpresa, a cui ricorre anche Pope nelle indicazioni riguardanti le similitudini nel *Περὶ Βάδου*; anche Fielding vi fa riferimento nella prefazione a *Pasquin*.

103. Nel II atto (scena II) di *The Tragedy of Tragedies*, le due lunghe similitudini usate da Grizzle e da Huncamunca incominciano nello stesso modo; nel primo caso la tempesta della mente è paragonata ad un realistico temporale, descritto con l'occhio attento al dettaglio sudicio, nel momento in cui si scatena con la violenza dell'ira di Grizzle; nel secondo caso, Huncamunca paragona la sua situazione (era incerta fra due pretendenti e li voleva entrambi) a quella della ragazza che cade con il sedere per terra, avendo la scelta fra due sgabelli; ancora una volta l'uso dei termini e dell'argomento volgare costituisce un *anticlimax* assai efficace.

stantivi seguenti, che invece formano una serie completa, in cui *snow* è chiaramente accettabile per estensione. Per quanto riguarda la III parte del verso, la contrapposizione è analoga: la preposizione *in* si rivela in parte illusoria (1 = modo; 2,3,5,6,7,8 = tempo, con connotazioni di luogo al 2); la contrapposizione sintattica all'interno dei primi quattro versi è analoga a quella semantica della II parte del verso e si distingue – per varietà – dall'uniformità dei versi 5-8, identici per struttura grammaticale e sintattica (*in spring arise - in autumn fall*, ecc.) e coerenti tra di loro semanticamente (le stagioni), con due simmetrie di opposti semantici nei verbi (*arise-fall; smile-frown*). Fielding aumenta dunque l'efficacia della parodia, proprio servendosi di una struttura simmetrica<sup>104</sup> e rompendola dall'interno; questi versi da soli servirebbero a sfatare la leggenda di un Fielding drammaturgo sempre ed esclusivamente commerciale<sup>105</sup>.

Se con l'apparizione dello spirito di Gaffer Thumb e con quella di Merlino Fielding sfrutta nuovi elementi per il suo dramma burlesco, a questi si possono aggiungere altri elementi spettacolari che concorrono all'effetto generale della parodia delle scene violente, battaglie, carneficine, già sfruttate – come abbiamo accennato – in chiave minore nelle scene del balivo.

Se tuoni e lampi annunciano la discesa di Merlino, tuoni e lampi sottolineano il fragore della battaglia; Addison aveva scritto i famosi passi su questo e quelli<sup>106</sup>, già parodiati del resto nel *Rehearsal*<sup>107</sup>. Fielding, definito il luogo dell'incontro – una pianura – presenta separatamente i due campi nemici, quello di Lord Grizzle, Noodle e i ribelli (scena VII) e quello di Tom e Glumdalca, *cum suis*, (scena VIII), prima di gettarli insieme nella mischia, che si verifica però dopo che gli avversari si sono scambiati le dichiarazioni di rito. Tom chiede a Grizzle: «*Are you the man whom men fam'd Grizzle name?*», e Grizzle, osservando le regole della convenzione risponde «*Are you the much more fam'd Tom Thumb?*»; il fatto che i due generali si conoscano non impedisce la

104. In *The Covent Garden Tragedy* Fielding usa una struttura analoga a questa, formalmente simmetrica (atto I, scena IX): «*Not so the miser loves to see his gold / Not so the poet loves to see his play*», ecc., in *Burlesque Plays cit.*, p. 192.

105. Il passo di cui sopra non era presente nel *Tom Thumb*, evidentemente abbozzato rapidamente, a differenza di *The Tragedy of Tragedies*.

106. Cfr. Addison su lampi e tuoni (*Spectator* 5, e 38), sulle battaglie in scena (42).

107. Cfr. *The Rehearsal*, atto I, scena II.

domanda celebrativa del reciproco valore. Segue la dichiarazione dei principî per cui combattono, inevitabilmente 'libertà' per uno, 'amore' per l'altro. A questo punto la didascalia spiega assai bene la battaglia: «*A bloody engagement between the two armies here. Drums beating, trumpets sounding, thunder and lightning...*»<sup>108</sup>. Dopo l'eroica presentazione dei due combattenti, il tono cade con la fuga di Grizzle davanti a Glumdalca, fuga giustificata da Grizzle perché una donna è *too ignoble* per essere affrontata da un uomo; ma subito dopo Grizzle la uccide. A sua volta Grizzle viene ucciso, con uno scambio ulteriore di battute che accompagnano i colpi di spada, seguite da un'ultima minaccia, quando ormai sta per morire, di tornare sulla terra, come spirito, a riprendersi Huncamunca. Anche la norma di far parlare i combattenti durante la battaglia, fino alla morte, è qui presa di mira. Dopo tanto eroismo, il pensiero di Tom per la colazione, piuttosto che per i trionfi che l'aspettano, provoca la consueta caduta di tono.

Con il secondo trionfo di Tom si arriva alla scena finale del dramma (scena x). Lo splendore del trionfo iniziale (atto I) impallidisce davanti a questo, anche perché alla vittoria sui ribelli si aggiungono le celebrazioni per il matrimonio di Huncamunca. L'ordine del re di aprire le prigioni, pagare i debiti dei carcerati ecc. sottolinea il gaudio della giornata; sarà l'ordine contrario – si richiudano le prigioni, non venga sborsato neppure un soldo, siano tutti impiccati, colpevoli e innocenti – a segnare l'avvenuto trapasso dal gaudio alla tragedia, una volta annunciata la morte di Tom; in tali ordini contraddittori si può vedere un'ulteriore parodia del personaggio del tiranno, già abbozzata in precedenza. L'annuncio della morte di Tom avviene per bocca di Noodle, arrivato a interrompere danze celebrative con improvvise parole d'orrore:

Oh! monstrous, dreadful, terrible, oh! oh!  
 Deaf be my ears, for ever blind, my eyes!  
 Dumb be my tongue! Feet lame! All senses lost!  
 Howl wolves, grunt bears, hiss snakes, shriek all ye ghosts! (p. 266).

L'effetto burlesco di questi versi è basato su un doppio procedimento: lo sviluppo interno delle esclamazioni e la seguente interruzione del re («*What does the blockhead mean?*»), a cui Noodle risponde:

108. *Ibidem*, atto V, scena I, per la didascalia della battaglia («*hobby horses*»).

I mean, my Liege,  
Only to grace my tale with decent horror (p. 266)

continuando il discorso in tutt'altro tono. Per quanto riguarda l'organizzazione interna dei quattro versi sopra citati, Fielding usa da un lato l'accumulazione iperbolica e dall'altro l'estensione volgare, ma sviluppata in perfetto parallelo, seppure fino all'assurdo, di espressioni tragiche (ottative), comunemente usate. Così a *dumb be my tongue* corrisponde per estensione – ancora grazie ad un'ottima *spinning wheel* – l'irresistibile, e volgare, *feet lame*, riconducibile al capitoletto popiano «*Of expression*». L'effetto è poi completato dalla serie di animali e spiriti chiamati in causa, assurdi perché l'atmosfera di tragedia che si vuol ricreare non riguarda una landa o una foresta, bensì un palazzo, e assurdi perché gettati insieme alla rinfusa (una delle «*variegating figures*» nel Περὶ Βάθους)<sup>109</sup>. Nel *decent horror* che invoca Noodle è ovvio l'attacco ai principî della *diction* eroica, che cessa improvvisamente nella narrazione della morte di Tom, dove – malgrado la moltiplicazione iperbolica dei personaggi («*twice twenty shoeboys*», «*twice two dozen links*») il tono è decisamente realistico e l'insistenza è sui personaggi popolari impiegati nei mestieri più umili. La mucca che divora l'eroe appare infatti in una strada fittamente popolata di lustrascarpe, portatori di fiaccole, facchini, cocchieri e prostitute: il fatto che Tom porti in alto la testa del rivale ucciso, avanzando in mezzo alla folla, sottolinea il contrasto tra trionfo e misera fine dell'eroe – malgrado la mucca sia «*of larger than the usual size*». In questa descrizione, che ha la consueta funzione di 'abbassamento', sembra prevalere però il gusto della descrizione – quale si troverà nei romanzi – e la presentazione di uno scorcio di vita londinese, vista con realismo pittorico, dalla finestra di una soffitta.

Oltre alla chiusura delle prigioni, l'annuncio della morte di Tom provoca la famosa carneficina finale – presente anche nel *Tom Thumb*. Il messaggero è ucciso dalla regina, questa da Cleora, Cleora da Huncamunca, costei da Doodle, Doodle da Mustacha, Mustacha dal re che alla fine si uccide, vantandosi di morire per ultimo ma non senza aver prima paragonato la caduta di tante donne e uomini ad un gioco di carte per bambini, secondo il consueto paragone di tipo domestico, o forse ricorrendo alla catego-

109. Cfr. A. Pope, Περὶ Βάθους, in *The Works cit.*, p. 374 e 377.

ria di «*the infantine*»<sup>110</sup>. Si noti che tutti i personaggi spiegano il motivo della vendetta nel momento in cui uccidono chi sta loro davanti, e chi non ha motivo di vendetta, crea un *old grudge* oppure un *new grudge*, del tutto inconoscibile ma assai utile allo scopo.

La scena doveva avere grande popolarità per l'ammassarsi comico dei morti in scena, ricalcato sulla strage finale nel *Cleomenes* di cui Scriblerus cita «*the charming and bloody catastrophe*» in nota, e sul finale di *The Rival Ladies*, con quella catena di innamorati uniti dalla morte; Fielding non risparmia nemmeno il Dryden teorico, citando e interpretando a suo modo le osservazioni sulla violenza dell'*Essay on Dramatick Poetry*, ed estendendole in modo da attribuire le disposizioni marziali degli inglesi e le loro vittorie sulla Francia al benefico influsso di scene simili rappresentate in teatro.

Abbiamo visto nel corso della nostra analisi qualche esempio del linguaggio usato da Fielding per mettere in ridicolo gli eccessi della *diction* eroica. È noto che il linguaggio del dramma eroico si sviluppò in linguaggio esagerato e ridondante per il tentativo di emulare la presupposta grandezza del linguaggio dell'epica. Il linguaggio dei re e delle regine del dramma eroico, nei momenti di maggior intensità – scene d'amore o di guerra – doveva essere libero di innalzarsi senza freni e di trovare immagini metafore e similitudini di una vastità e maestosità degna di chi parlava. Di qui al *rant* bombastico il passo è breve, con un'insistenza sempre maggiore sul suono delle parole piuttosto che sul loro significato. La satira del linguaggio procede analogamente a quanto avviene nella satira della concezione generale del dramma eroico, mediante un'alternanza pressoché continua di registri: al passo di *rant* eroico segue nella maggior parte dei casi, come abbiamo in parte già visto, un elemento domestico o volgare, inserito nel testo soprattutto mediante paragoni. Abbiamo così numerose immagini di animali – non certo nobili o fieri – quali *cocksparrow*, *turkeys* (p. 225), *mouse* (p. 230), *dogs* (p. 232 e p. 235), *maggots* (p. 251), oltre alla ben nota mucca; una serie di riferimenti alla vita domestica, con indicazioni di cibi, *pig*, *beef*, *duck*, *goose* (p. 260), di abitudini borghesi (la gita a Hampstead, p. 265) o in genere riferimenti familiari (la donna che perde l'ago nella paglia, anche se

110. *Ibidem*, p. 383.

proverbiale, p. 250); abbiamo inoltre una serie di riferimenti a mestieri umili (lo spazzacamino, p. 232; il negozio di scarpe, le prostitute, p. 247; i portatori di *chaises*, p. 225; i lustrascarpe, i portatori di fiaccole, ecc. p. 266; il mercato del pesce, p. 233), e infine altri riferimenti 'bassi' di vario tipo, ma sempre con connotazioni di sporcizia (*the gutters*, p. 227; *spouts*, p. 253) o di volgarità (*the stool*, p. 253) o di stati antieroici (*drunk*, p. 227). Non mancano i paragoni elevati e le metafore stereotipe (*heart/ship*, p. 230; *heart/threshold*, p. 231; *eyes/windows*, p. 240; *eyes/cardmatches*, p. 245) o ancora metafore tradizionali sviluppate all'estremo («*Sure nature means to break her solid chain*», p. 251), ma sempre usate a scopo burlesco o per l'alternanza di registri o perché pronunciate da personaggi che a tale alto linguaggio non corrispondono perfettamente.

Per quanto riguarda il metro della *Tragedy of Tragedies*, cioè lo *heroic couplet* il *blank verse* e poche battute in prosa, rimane da osservare che anche l'uso di un metro piuttosto che dell'altro corrisponde alla convenzione: lo *heroic couplet* è usato nei momenti di massima esaltazione – come avveniva nelle tragedie in *blank verse* – e spesso alla fine delle scene, dove era utile per le sue qualità epigrammatiche, e diventa addirittura *triplet* (con il segno tipografico della graffa che ne mette in rilievo la presenza) in pochissimi casi; le battute in prosa sono pronunciate da un'ancella, anche in questo caso secondo i principi del *decorum*.

Fielding completa così il suo attacco a quanto vi era di assurdo e stereotipo nel teatro, attraverso un dramma burlesco che se in apparenza può sembrare uno dei tanti tra quelli che venivano scritti nel periodo<sup>111</sup>, per la costruzione attenta e la molteplicità degli elementi eroici presi di mira è in sé un attacco agli spettacoli di tipo improvvisato, o basati su elementi puramente spettacolari. Fielding si servì *anche* degli elementi spettacolari, e il successo della tragedia sulle scene di Londra dovette dipendere an-

111. Per tutto il Settecento il termine «burlesco» si confondeva facilmente con «farsa», ed era generalmente di uso incerto. È noto che il termine, nato dall'italiano «burla», (cfr. il Berni) fu importato verso la metà del '600 in Inghilterra dalla Francia, dove fu Scarron a renderlo di moda (*Typhon*, 1644), sebbene fosse già stato usato alla fine del secolo precedente; in Inghilterra fu S. Butler a renderlo popolare (*Hudibras*, 1 parte, 1663). Per la storia del «burlesco» anche come termine letterario, cfr. V. C. Clinton Baddeley, *op. cit.*; G. Kitchin, *A Survey of Parody and Burlesque in English*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1931; e per quanto riguarda il romanzo, cfr. A. B. Shepperson, *The Novel in Motley*, Cambridge, Harvard U.P., 1936.

che dagli elementi che facevano spettacolo – Glumdalca era impersonata dall'attore che recitava normalmente la parte di Falstaff, e Tom era una donna – ma d'altro canto abbiamo visto che al di là dell'occasione spettacolare la scelta del piccolo eroe era basata su una polemica squisitamente letteraria; Fielding non usò macchinari complicati e basò la sua satira su una conoscenza dettagliata del dramma eroico, attuata soprattutto attraverso il linguaggio, secondo i principî 'batetici' popiani. Dietro allo 'scherzo' c'era dunque una profondissima conoscenza del teatro inglese, ed una lucida coscienza critica. Ma si potrebbe giungere, paradossalmente, ad una conclusione opposta: la misura della grandezza di Fielding, già in questo dramma, sta proprio nell'essere riuscito a fare apparire un dramma burlesco, così profondamente radicato nella vena satirica del Settecento, e nella storia del teatro inglese, come qualcosa di divertente innanzitutto, *a perfect butterfly*, allegra e colorata.

## NOTE E RASSEGNE

---

COSTANTINO DI PAOLA

### Note su Isaak Babel'

(1925-1931, gli anni del silenzio)

*Gli anni che vanno dal 1925 al 1931 sono sempre stati considerati tra i più oscuri dell'attività letteraria di Isaak Babel'. In questo periodo lo scrittore odessita pubblicò infatti soltanto due sceneggiature cinematografiche e il dramma Tramonto. Circa la sua attività nel campo della narrativa, sono state avanzate supposizioni il più delle volte basate su testimonianze poco attendibili. Con questo nostro lavoro si vuol tentare una ricostruzione dell'attività letteraria di Babel' relativa agli anni 1925-1931, sulla scorta di quanto pubblicato dell'epistolario dello scrittore e con l'ausilio di alcuni lavori apparsi negli ultimi anni in Unione Sovietica.*

Gli ultimi racconti appartenenti al ciclo sull'*Armata a cavallo* furono pubblicati nel 1925, sui fascicoli di febbraio e di marzo della rivista «Krasnaja Nov'»<sup>1</sup>. Sul numero di maggio della stessa rivista infatti, quando critica e pubblico attendevano altre «miniature» di *Konarmija*, apparve invece il racconto *Istorija moej golubjatni* (*Storia della mia colombaia*)<sup>2</sup> che stando alla

1. Si tratta dei racconti *Eskadronnyj Trunov* (*Trunov il caposquadrone*), in «Krasnaja Nov'», 1925, n. 2 (febbraio) e *Pesnja* (*La canzone*), in «Krasnaja Nov'», 1925, n. 3 (aprile). In prima pubblicazione apparve con il titolo *Večer* (*Una sera*). Con il titolo *Pesnja in Kornamija* (1926).

2. Il racconto *Istorija moej golubjatni* fu pubblicato sulla rivista «Krasnaja Nov'», 1925, n. 4 (maggio). Interessante è la vicenda legata alla pubblicazione di questo racconto. Nell'aprile del 1925 Babel' si trovava a Kiev ed aspettava dalla redazione di «Krasnaja Nov'» le bozze di stampa del racconto. Una serie di lettere spedite a Mosca ed indirizzate alla amica T. K., testimonia della preoccupazione dello scrittore di non riuscire ad apportare, prima della pubblicazione, determinate modifiche al manoscritto consegnato alla redazione della rivista: «...Telefonate alla redazione di «Krasnaja Nov'», e chiedete di Evgenija Vladimirovna Muratova. Ditele a nome mio che aspetto con impazienza le bozze, come mi è stato promesso, qui al mio indirizzo di Kiev. Le rispedirò alla redazione subito, il tempo di correggerle...» (22.4.1925). «...Avete telefonato alla Muratova? Telefonate ancora per favore. Ho estremo bisogno di quelle bozze. È gente piuttosto sprovveduta e se non le si sta dietro finirà col mandare in composizione il manoscritto non corretto...» (24.4). «...Da «Krasnaja Nov'» nemmeno una parola. Che gente balorda! Ho telegrafato ieri alla redazione e domani manderò un altro telegramma. Per favore, telefonate ancora una volta alla Muratova e ditele a mio nome che protesterò se il racconto verrà pubblicato senza le correzioni che intendo apportarvi (...) e che protesterò formalmente. Aleksandr Konstantinovič (Voronskij) mi aveva promesso addirittura le terze

nota posta in calce al racconto stesso, doveva segnare l'inizio di un nuovo romanzo di genere autobiografico<sup>3</sup>. Ma nonostante l'impegno che Babel' intese prendere con i suoi lettori pubblicando *Istorija moej golubjatni*, questo racconto (e con esso *Pervaja ljubov'*), oltre a porre definitivamente fine alla frenetica cavalcata della penna di Ljutov, lo scrittore «con gli occhiali sul naso e l'autunno nel cuore», segnò per Babel' narratore l'inizio di un periodo di silenzio che si sarebbe protratto per sei anni, fino cioè all'autunno del 1931 quando vennero pubblicati i racconti *Probuždenie* (*Risveglio*), *V podvale* (*Nello scantinato*) e *Gapa Gužva* (*Gapa Gužva*)<sup>4</sup>.

bozze...» (27.4). Ma nonostante tutte queste pressioni, Babel' non ebbe alcuna risposta dalla redazione di «Krasnaja Nov'»: «...Da «Krasnaja Nov'» nessuna risposta. Non mi resta che spedire una copia del manoscritto con le correzioni...» (30.4). Quali fossero le modifiche (o la modifica) che Babel' intendeva apportare al suo racconto è difficile stabilire con esattezza poiché non esistono testimonianze o dati certi a riguardo. Si può comunque ipotizzare una modifica di tipo strutturale tenendo conto della successiva vicenda del manoscritto. Questo, all'atto della pubblicazione su «Krasnaja Nov'» risultò mancante di una parte, o quanto meno diviso in due parti di cui soltanto la prima pubblicata. In una lettera a M. Kor'kij (cui Babel' aveva dedicato il racconto) del 25.6.1925 Babel' infatti scrive: «...per quanto riguarda il racconto a voi dedicato e pubblicato sul penultimo numero di «Krasnaja Nov'», c'è stato un equivoco. Per motivi a me estranei, il racconto è stato diviso per metà. La seconda parte verrà pubblicata sull'almanacco «Krasnaja Nov'», che uscirà a giorni. Il fascicolo vi verrà spedito immediatamente. Mi ha molto amareggiato il fatto che proprio con il racconto che vi ho dedicato, sia successa una storia tanto spiacevole e sciocca...». Gor'kij da parte sua, in una lettera al redattore di «Krasnaja Nov'», A. K. Voronskij, così si espresse circa il racconto dedicatogli da Babel': «...E con voi Babel'? Stringetegli la mano, gli sono molto grato per avermi dedicato la colombaia. Cresce quest'uomo e scrive sempre meglio. Deve solo trattare la lingua con rigore ancora maggiore...» (cfr.: I. Babel', *Izbrannoe*, «Chudož. Literatura», Moska, 1966, p. 481). «Babel' - scrive a questo proposito I. A. Smirin - non lasciò inascoltato questo consiglio. Ritornato sul racconto vi apportò circa cinquanta correzioni...» (cfr.: I. A. Smirin, *Istorija odnogo zamysla Babelja*, «Filologičeskij sbornik», v, Alma-Ata, 1966, p. 30). *Pervaja ljubov'* fu pubblicato sull'almanacco «Krasnaja Nov'», «Gosizdat», I, M.-L., 1925.

3. Il genere autobiografico aveva attratto l'interesse di Babel' fin dal lontano 1915, quando lo scrittore era praticamente agli esordi della sua attività letteraria. Al 1915 risale infatti il progetto del racconto (o romanzo) autobiografico *Detstvo* (*Infanzia*), che come indica esplicitamente il titolo doveva trattare episodi ed esperienze legati agli anni della infanzia dello scrittore. Di questa progettata opera è rimasto solo il secondo capitolo *U babuški* (*Dalla nonna*) (Cfr.: I. A. Smirin, *I. Babel'. Novye materialy*, in «Literaturnoe Nasledstvo», 74, Moskva, 1965). Dopo questo iniziale esperimento, Babel' ritornò al genere autobiografico nel 1922 con il racconto *Gjui de Mopassan* (*Gui de Maupassant*), che rimase tuttavia a livello di abbozzo. Il racconto *Gjui de Mopassan* fu pubblicato nella sua redazione definitiva nel 1932 dopo essere passato per una variante intermedia nel 1927. Gli altri racconti a soggetto autobiografico, dati alle stampe da Babel', sono: *Istorija moej golubjatni*, *Pervaja ljubov'* (Cfr. nota 2) e *Di Grasso* (*Di Grasso*), pubblicato in «Ogonek», 1937, n. 23 (agosto).

4. *Probuždenie*: in «Molodaja Gvardija», n. 17-18 (settembre), con il sottotitolo *Iz knigi «Istorija moej golubjatni»* (*Dal libro «Storia della mia colombaia»*), datato dall'autore: 1930.

*V podvale*: in «Novyj Mir», n. 10 (ottobre), con il sottotitolo *Iz knigi «Istorija moej go-*

Il fatto che i primi due dei suddetti racconti appartengano al genere autobiografico sta ad indicare, a nostro giudizio, che Babel', negli anni tra il 1925 e il 1931 continuò a lavorare al ciclo di racconti sulla sua infanzia. A questo vanno riferite infatti le informazioni che lo stesso scrittore dà del suo lavoro nell'epistolario relativo al periodo in esame. È importante tuttavia precisare che gli accenni al ciclo autobiografico reperibili nelle lettere di Babel' non seguono immediatamente la pubblicazione dei primi due racconti, avvenuta nel 1925, ma distano da questa più di due anni. È infatti con la lettera che Babel' inviò da Parigi<sup>5</sup> al redattore della rivista «Novyj Mir», A. V. Polonskij, il 29 ottobre 1927, che lo scrittore torna a manifestare l'intenzione di portare a termine il lavoro al ciclo dei racconti autobiografici: «...I racconti che manderò fanno parte di un grosso insieme. Ci lavoro a scatti, quando lo spirito me lo detta...»<sup>6</sup>. Riferimenti più o meno puntuali a questi racconti sono individuabili nelle lettere relative all'intero periodo di permanenza di Babel' in Francia: «...Secondo i piani manderò entro la primavera un racconto a «Prožektor», quanto al libro ne riparleremo questa estate a Mosca...» (lettera a E. D. Zozulja del 10.1.1928); «...Ogni centinaio di rubli mi può avvicinare allo scopo, allo scrivere cioè il secondo libro...» (lettera a A. G. Slonim del 3.2.1928). Ma le lettere che Babel' scrisse durante il soggiorno in Francia sono anche la testimonianza delle difficoltà che lo scrittore incontrò in questo suo tentativo di portare a termine il lavoro cominciato anni prima, difficoltà che erano il riflesso di un incalzare continuo di dubbi e di una sfiducia che a questi si accompagnava: «...Cerco di lavorare – scrive Babel' all'amica T. K. l'11 novembre del 1927 – ma senza ottenere risultati concreti. È molto difficile trattare i temi che ora mi interessano, molto difficile se vuoi rimanere onesto...». Le difficoltà che erano d'ostacolo al lavoro di Babel' e i dubbi che le provocavano investivano il problema, essenziale, della ricerca di una nuova forma di linguaggio e della individuazione dei mezzi espressivi più idonei alla particolare materia tratta-

*lubjatni*», datato dall'autore: 1930.

*Gapa Gužva*: in «Novyj Mir», n. 10 (ottobre), con il sottotitolo *Pervaja glava iz knigi «Velikaja Krinica»* (Primo capitolo del libro «Velikaja Krinica»), datato dall'autore: Primavera 1930.

5. Babel' partì per Parigi nell'agosto del 1927 e tornò in Russia nell'ottobre del 1928

6. Le lettere citate nel presente lavoro sono tratte dalle seguenti pubblicazioni: per le lettere indirizzate a I. L. Livsic, L. V. Nikulin, V. P. Polonskij, A. G. Slonim, D. E. Zozulja, cfr.: *Iz pisem k druž'jam*, «Znamja», 1964, n. 8. Tr. it. in: *Isaak Babel' Manoscritto da Odessa*, «De Donato Ed.», Bari 1966; *Isaak Babel'. Stelle erranti*, «Einaudi», Torino 1971. Per il carteggio Babel'-Gor'kij, cfr.: *I. Babel'. Izbrannoe*, «Chudož Literatura», Moskva 1966; *Gor'kij i sovetskie pisateli. Neizdannaja perepiska*, in: «Literaturnoe nasledstvo», 70, Moskva 1963.

Per il carteggio con i familiari: *Isaak Babel'. Racconti proibiti e lettere intime*, «Feltrinelli», Milano 1961. Per il carteggio Babel'-T. K.: E. Krasnoščekova, *Tri goda žizni I. Babel'ja*, «Sever», (Petrozavodsk), 1969, n. 9.

ta nel nuovo ciclo di racconti: «...Non è molto che ho ripreso a lavorare, ma mi è difficile trovare la forma...», comunicava Babel' ad un suo corrispondente nel maggio del 1928 (lettera a T. K. del 5.5.1928). Di questo suo tormentato lavoro Babel' informò anche Gor'kij, che era l'unico a conoscere la natura di questa crisi e quando essa cominciò a manifestarsi: «...Lotto sempre con quel lavoro cominciato tanto tempo fa...»; «...porterò a termine quel maledetto libro dal quale non riesco in nessun modo a venir fuori...»<sup>7</sup> (lettere a Gor'kij del 26 e del 29.1.1928). La crisi di sfiducia nella quale si dibatteva lo scrittore e che condizionava in misura affatto determinante l'attività di Babel' narratore, era esplosa subito dopo la pubblicazione dei primi due racconti del ciclo autobiografico. Le cause di questa crisi furono indagate, con estrema obiettività e lucidità, dallo stesso Babel' e i risultati di questa autocritica comunicati a Gor'kij in una lettera del 25 giugno del 1925 (successiva quindi alla pubblicazione del racconto *Istorija moej golu-bjatni* e di poco precedente quella di *Pervaja ljubov'*): «...All'inizio di quest'anno, dopo un periodo di lavoro protrattosi per un anno e mezzo, mi sono venuti dei dubbi su quanto ho scritto. Ho trovato in essi preziosismi e leziosità. Temo che si stiano preparando per me tempi difficili...».

Per quanto il riferimento cronologico indicato in questa lettera circoscrive esattamente il periodo in cui Babel' lavorò alla composizione dei racconti di *Konarmija*<sup>8</sup>, non è a questo ciclo che lo scrittore intendeva riferirsi con la sua lettera a Gor'kij. Anche se *Konarmija* continuò ad impegnare Babel' fino al febbraio del 1926<sup>9</sup>, è noto che nell'ultimo periodo lo scrittore lavorò esclusivamente a definire la struttura del libro (la disposizione dei capitoli, la modifica di alcuni titoli, la sostituzione di nomi di personaggi reali con nomi di fantasia) e che gli interventi sul testo si limitarono alla soppressione di alcuni passi «pericolosi», come ebbe a definirli lo stesso Babel'<sup>10</sup>.

Babel' avvertì invece il sostanziale vuoto di esperienza che si determinò in lui una volta rivissuta artisticamente, e nella sua totalità, l'eccezionale avventura rivoluzionaria del 1920. E si può affermare che fu nel corso del progressivo realizzarsi sul piano della scrittura di questa trascorsa esperienza che Babel' maturò il suo incomparabile stile. Fu quindi la consapevolezza di non possedere una realtà altrettanto valida da sostituire a quella che fece di Babel' l'epico cantore della campagna russo-polacca dal 1920 a provocare nel-

7. Secondo una testimonianza della vedova di Babel', A. N. Pirožkova, lo scrittore intendeva riferirsi al romanzo *Kolja Topus*. (Cfr.: *Gorkij i sovetskie pisateli, cit.*, nota 3 alla lettera del 26 gennaio 1928).

8. Ad eccezione di *Argamak (Argamak)*, la cui redazione definitiva risale al 1932, pubblicato su «Novyj Mir», n. 3 (marzo), 1932 ed incluso in *Konarmija* a partire dalla 7ª edizione, tutti i racconti del ciclo di *Konarmija* furono composti nel periodo *inverno 1923-primavera 1925*.

9. Cfr. la lettera a A. O. Furmanov del 4.2.1926 (cfr.: *Iz pisem k druž'jam, cit.*, p. 148).

10. Cfr. nota 9.

lo scrittore la crisi di sfiducia subito dopo aver portato a termine la composizione dei racconti di *Konarmija*. L'impossibilità di colmare questo vuoto d'esperienza e la consapevolezza, coscientemente raggiunta, dell'urgenza di tentare nuovi esperimenti stilistici, convinsero Babel' della necessità di dimenticare temporaneamente la «professione», di interrompere cioè il lavoro al ciclo autobiografico nei cui primi racconti lo scrittore aveva individuato d'improvviso tanti ed ingiustificati «preziosismi e leziosità». I due anni che trascorsero tra la pubblicazione del racconto *Pervaja ljubov'* e la ripresa del lavoro al ciclo autobiografico, non furono comunque anni di disorientamento sperimentare in quanto la ricerca di «nuove forme e di un nuovo linguaggio» non fu che la conseguenza di una precisa diagnosi e il risultato di una scelta lucidamente meditata: «Negli ultimi giorni ho molto pensato alla vostra arte e alla mia e mi sono convinto che è assolutamente indispensabile che io dimentichi la professione per due anni. La mia vita ne guadagnerà e tra due anni potrò fare ciò che è necessario che io faccia...» (lettera a T. K. del 23.4.1925).

La decisione di Babel' di «dimenticare per due anni la professione» avvicinò lo scrittore a nuove esperienze. Nella primavera del 1925, su suggerimento di Gor'kij, Babel' iniziò a lavorare alla sua prima sceneggiatura cinematografica, *Benja Krik*, attingendo il materiale ai due racconti del ciclo di Odessa, *Korol' (Il re)* e *Kak eto delalos' v Odesse (Gente di Odessa)*<sup>11</sup>. Questa sceneggiatura non fu comunque concepita da Babel' come una semplice trasposizione nel linguaggio del cinematografo dei due racconti. A differenza che in questi, la città di Odessa ha un suo preciso profilo storico e sociale all'interno del quale appaiono socialmente definiti anche gli eroi della Moldavanka. Ciò è soprattutto evidente nell'ultima parte della sceneggiatura, dove la Moldavanka è osservata nel momento del suo impatto prima con la rivoluzione di febbraio (il regime di Kerenskij), poi con il potere sovietico, che a questo successe.

Questa parte della sceneggiatura fu da Babel' affrontata con particolare rigore ma fu anche quella nella quale lo scrittore si mosse con maggior difficoltà. Nel giugno del 1925 lo scrittore comunicava infatti all'amica T. K.: «...conto di finire le prima quattro parti in settimana, per le altre due bisognerà che prima mi documenti sulla guerra civile relativamente a questo periodo, ma non dovrebbe essermi difficile...» (lettera del 14.6.1925). Il lavoro alla parte conclusiva della sceneggiatura si iniziò il 25 giugno del 1925, come si legge in una lettera di Babel' indirizzata a T. K., («...delle sei parti della sceneggiatura quattro sono già scritte; oggi comincerò a scrivere la quinta...») e si concluse, non senza difficoltà, il 12 luglio dello stesso anno: «...Soltanto ora (sono le tre del mattino) ho finito di scrivere questa mia maledetta sceneggiatura. Immagina un po', ho scritto le prime quattro parti in sette giorni, e sulle ali di questo successo pensavo che l'ultima parte l'avrei ultimata in un tempo ancora minore, ma non è stato così. Solo l'altro ieri mi è venuta l'i-

dea buona (sperando che sia buona!) e in una giornata e mezza ho buttato giù una quantità di scene...».

Questa prima sceneggiatura di Babel' avrebbe dovuto essere realizzata, con la regia di Sergej Ejzenštejn<sup>12</sup>, dal Primo studio del Sovkino<sup>13</sup>. Tuttavia il progetto di Babel' e di Ejzenštejn non poté attuarsi in quanto il comitato di censura decise di non concedere il nulla osta per le riprese dopo che Babel' rinunciò alla possibilità offertagli di apportare alla sceneggiatura alcune modifiche. Dopo qualche mese la Vufku (Casa cinematografica dell'Ucraina)<sup>14</sup> riuscì ad ottenere il permesso di lavorazione e il film, diretto dal regista V. Vil'ner, uscì sugli schermi il 18 gennaio del 1927.

Mentre era ancora intento alla composizione di *Benja Krik*, la Goskino<sup>15</sup> commissionò a Babel' la riduzione cinematografica del romanzo *Bluždajuščie zvězdy* (*Stelle erranti*) dello scrittore ebreo Šolom Alejchem<sup>16</sup>. Babel' accettò la proposta della Goskino ma chiese che nel contratto non venisse fatta menzione del termine di consegna della sceneggiatura in quanto, prima di iniziare a lavorarvi, intendeva portare a termine la traduzione in ebraico di alcuni suoi racconti già pubblicati, che insieme a quelli di altri undici scrittori ebrei avrebbero dovuto essere pubblicati in volume con il titolo di *Bereshit*<sup>17</sup>.

Ultimato il lavoro di traduzione per la raccolta *Bereshit* Babel' ultimò, con le difficoltà di cui lo stesso scrittore informa nella prefazione alla sceneggiatura stessa, il lavoro alla riduzione cinematografica di *Bluždajuščie zvězdy* e subito dopo si accinse a scrivere la sceneggiatura del racconto

11. La sceneggiatura *Benja Krik* (*Kar'era Beni Krika*) fu pubblicata sulla rivista «Krasnaja Nov'», 1926, n. 6 (Cfr.: E. Krasnoščekova, *cit.*, p. 112).

I racconti di *Odessa* (*Odesskie rasskazy*) furono pubblicati per la prima volta riuniti in volume in: *Isaak Babel. Geschichte aus Odessa*, «Malik Verlag», Berlin 1926 (*Wie es in Odessa gemacht wurde; Der König; Der Vater; Ljubka Kozak. Die Geschichte meines Taubenslages, Meine erste Liebe*).

12. Il regista S. Ejzenštejn accettò di dirigere il film sceneggiato da Babel' dopo che questi gli ebbe letto le prime quattro parti della sceneggiatura (Cfr. E. Krasnoščekova, *cit.*, p. 110).

13. SOVKINO: Vserossijskoe fotokinematografičeskoe akcionernoe obščestvo «Sovetskoe kino».

14. VUFKU: Vseukrainskoe fotokinoupravlenie.

15. GOSKINO: Central'noe gosudarstvennoe fotokinopredpriятие Narkomprosa (NAR-KOMPROS: Narodnyj komissariat prosveščeniija).

16. Šolom-Alejchem: pseudonimo di Šolom Nochumovič Rabinovič (1859-1916); romanziere e drammaturgo. Tra le opere più importanti i cicli di racconti *Tev'e Moločnik*, *Mal'čik Moil* e il romanzo *Bluždajuščie zvězdy* (1912). Per la produzione drammatica *Razbrod* (1905), *V dobryj čas* (1899) e *Ljudi* (1907).

17. Per ulteriori notizie riguardanti la raccolta *Bereshit* vedasi: Shmeruk, Ch., *Pirsumim Yehudim Bivrit Hamoazot* (Jewish Publications in the Soviet Union), «Galuyot», *The Historical Society of Israel*, Jerusalem 1961.

Introduzione a: Jehuda Slutski, *Hebrew Publications in the Soviet Union during the years 1917-1960*.

*Sol' (Un po' di sale)*, tratto dal ciclo sull'Armata a cavallo, che rimase tuttavia incompiuta.

Queste due sceneggiature, in particolare *Benja Krik*, con il continuo alterarsi ed intrecciarsi in esse di elementi narrativi e drammatici, rappresentarono per Babel', in quanto preparatorie al suo successivo sperimentare il genere drammatico, un'esperienza e un momento certamente determinanti.

Nell'agosto del 1926, in soli nove giorni, Babel' scrisse, nella variante iniziale, il dramma, *Zakat (Tramonto)*: «... A Vozrel' – scrive all'amica T. K. – in nove giorni ho scritto un dramma. Significa che nove giorni trascorsi in condizioni favorevoli hanno fruttato più che un anno di lavoro (...) Ti prego, non dir nulla a nessuno di questo mio dramma...» (lettera del 26.8.1926). Le ulteriori vicende di *Zakat* sono note<sup>18</sup>: la facilità con cui fu scritta la prima variante si rivelò fatto del tutto casuale. Prima che il dramma fosse rappresentato, e ciò avvenne nell'ottobre del 1927, il manoscritto fu più volte da Babel' rivisto, corretto, modificato. Perfino dalla Francia, dove si era recato nell'agosto del 1927, Babel' cercò di dare delle indicazioni circa le modifiche che egli avrebbe voluto fossero apportate al testo del dramma: «...Se ti capita di parlare con Bersenev<sup>19</sup>, digli di ridurre la terza scena, in particolare la canzone...» (lettera a T. K. del 4.10.1927); «...Ho spedito oggi a Gripič<sup>20</sup> tutte le indicazioni necessarie...» (lettera a T. K. del 16.10.1927).

Nell'agosto del 1927 Babel' partì per Parigi e qualche mese più tardi riprese, all'inizio molto fiduciosamente e con entusiasmo, la composizione dei racconti interrotta due anni prima. «...I primi mesi del mio soggiorno a Parigi, mesi di sistemazione, non sono certo stati favorevoli all'ispirazione. Ma a poco a poco mi sono messo a lavorare. Di nuovo, come nei giorni della mia giovinezza, penso ad un *coup d'état* nella mia letteratura...» (lettera a I. L. Livšic del 10.1.1928). Tuttavia le perplessità, i dubbi, lo sconforto, non tardarono ad attanagliare Babel' con immutata violenza: «...Del mio lavoro. I suoi contorni, il suo successo o insuccesso (per me) si riveleranno, penso, fra tre mesi, o giù di lì. Allora te ne scriverò dettagliatamente. Per ora cosa potrei dire? Lavoro con difficoltà, lentamente, con accessi tormentosi di scontentezza e di dubbio...» (lettera a I. L. Livšic del 26.1.1928). In questo periodo Babel' era legato da contratto alla rivista «Novyj Mir» ed era tenuto a cedere a questa ogni suo nuovo racconto. Il redattore della rivista, V. P. Polonskij, rimase in contatto con Babel' per tutto il periodo della permanenza di questi in Francia, pressandolo continuamente con la richiesta dei racconti da pubblicare e chiedendogli di porre dei ter-

18. Il dramma *Tramonto* è stato pubblicato per la prima volta in «Novyj Mir», 1928, n. 2 (febbraio). La prima rappresentazione è avvenuta il 23 ottobre 1927 al «Bakinskij rabočij teatr» (BRT) di Baku.

19. I. N. Bersenev (1889-1951), regista e vice-direttore del MChAT-2°.

20. A. L. Gripič (1891), regista del Teatro russo di Odessa.

mini precisi circa la consegna dei manoscritti, la qual cosa aveva un solo significato per Babel', forzare i tempi di un lavoro che in quel periodo procedeva, come abbiamo visto, tra infinite difficoltà. «...Risponderò il più sinceramente possibile e dirò quello che penso. Penso che nonostante i miei affari personali così intricati, non cambierò un'acca del mio sistema di lavoro, non l'accelererò neppure di un'ora ad arte o forzatamente...» (lettera a V. P. Polonskij del 31.6.1928); «...Manderò oggi un messaggio chiaro e sincero a «Novyi Mir». Dirò loro che nonostante tutto non cambierò nulla del mio sistema di lavoro, non lo accelererò forzatamente neppure di un'ora, e non indicherò nessun termine fisso...» (lettera ad A. G. Slonim del 31.7.1928). Ma anche le scadenze previste da Babel' per la consegna del lavoro subirono ripetuti spostamenti: «...sono convinto di poter pubblicare molte cose nel 1928...» (lettera a T. k. del 16.12.1927); «...secondo i piani manderò un racconto a «Prožektor» entro la primavera, quanto al libro ne riparleremo questa estate a Mosca...» (lettera a E. D. Zozulja del 10.1.1928); «...come prima, penso che potrò consegnare alcune cose entro il primo gennaio...» (lettera a V. P. Polonskij del 31.6.1928); «...non ho ancora messo i miei scritti in uno stato idoneo alle stampe. Né potrò farlo presto...» (lettera a S. N. Nikulin del 30.8.1928); «...E poiché come prima, compongo non a pagine, ma una parola dietro l'altra, può immaginare che vita faccio. In agosto le manderò il primo manoscritto...» (lettera a V. P. Polonskij dell'8.4.1929).

I due anni che Babel' aveva passato lontano dalla «letteratura pura» nella speranza di superare la crisi che lo aveva colpito, la serietà e il rigore con cui aveva affrontato generi letterari mai prima sperimentati e risolto i molti problemi legati alle nuove forme di linguaggio, non bastarono a ristabilire nello scrittore quella «sintesi di formulazioni dialettiche» che aveva prodotto una tra le opere fondamentali della narrativa sovietica degli anni '20, *Konarmija*.

L'ultimo periodo di permanenza in Francia fu caratterizzato da un profondo senso di nostalgia di Babel' per la Russia, per «il vento delle vaste idee e delle grandi passioni» che percorreva la Russia sovietica in quegli anni, per gli «spazi planetari russi» nei quali lo scrittore sperava di ritrovare l'«esaltazione di un tempo». «...Farò come ho fatto nel passato, mi tufferò nelle «masse»; non ne verrà che bene a me e alla mia letteratura...», scriveva Babel' a Polonskij nel giugno del 1928, alla vigilia cioè del ritorno in Russia, che per Babel' significava soprattutto ritornare «tra la gente» alla ricerca di «nuove esaltanti esperienze». Con il ritorno dalla Francia può dirsi chiuso uno dei periodi, forse, tra i più difficili e critici che Babel' scrittore abbia vissuto. Le lettere scritte subito dopo il ritorno in Russia ci presentano un Babel' entusiasticamente «sconvolto» da questo contatto con la realtà, ma ciò che è più importante è riscontrare come ritornino nelle lettere quelle immagini tipicamente babeliane, dal taglio rapido e incisivo, che sono il ri-

sultato della straordinaria capacità dello scrittore di osservare e di trasformare in scrittura l'emozione in lui provocata dalla realtà e che così da vicino ricordano il diario che scrisse quando partecipò alla campagna russo-polacca del 1920 e che fu, come è noto, alla base dei racconti sulla prima Armata a cavallo: «...La patria – sono passato dalla stazione Sepetovka – mi ha accolto con l'autunno, la pioggia, la miseria e con l'unica cosa che essa ha per me adesso, la poesia. Sono del tutto confuso ora, sono sommerso dall'impeto delle impressioni e dei nuovi pensieri, malinconici e allegri...» (lettera a V. P. Polonskij del 16.10.1928); «Vivo in periferia, un villaggio operaio (...) vivo bene, nel silenzio, tra operai veri (...) mi alzo alle sei, posso dire di notte, quando è ancora buio, e penso che grazie a questi eroici sforzi mi ridurrò presto in uno stato adatto al lavoro (...)» (lettera ad A. G. Slonim del 9.11.1928).

«Per Babel' era giunto il momento di allargare e di rinnovare le proprie esperienze, di guardare più da vicino le grandi trasformazioni che andavano producendosi nel paese, che proprio in quel 1928 entrava nel primo anno del piano quinquennale. Fino a quel momento i suoi racconti avevano proposto soprattutto le esperienze vissute durante la guerra civile e i primi anni del regime sovietico. La vita esigevo invece la ricerca di temi e di conflitti nuovi ed attuali...»<sup>21</sup>. Si iniziò infatti per Babel' un periodo di intenso viaggiare, uno spostarsi continuo di città in città fino ai più remoti centri di campagna. L'8 aprile del 1929 Babel' comunicava al redattore di «Novyj Mir» la sua intenzione di visitare le zone della collettivizzazione integrale: «...In luglio intendo viaggiare. Le mie occupazioni richiedono lo studio di molte cose e di molti luoghi. Dovrei anche visitare l'Ucrania, il governatorato di Voronež e il Volga...». E agli amici Slonim: «...In estate lavorerò e vagabonderò. Intendo visitare Stavropol', Krasnodar, andrò per qualche giorno nel governatorato di Voronež, poi nel Dagestan e in Kabardà...» (lettera ad A. G. Slonim del 5.5.1929). Gli spostamenti di Babel' in questo periodo sono facilmente ricostruibili seguendo le indicazioni topografico-cronologiche delle lettere: Rostov sul Don, Chrenovoe, Dneprostroj, Sel'maštroe, Lipeck, Dnepropetrovsk, Char'kov, Borispol'. E durante questo girovagare l'occhio vigile di Babel' spaziò certo avido a cogliere l'intimo fremere di una realtà soggetta a sollecitazioni e a trasformazioni gigantesche. Un andare continuo, un correre senza sosta, quasi a voler recuperare il tempo perduto e sempre, dinanzi agli occhi, il pulsare incessante di un vivere e di un lavorare nuovi. «...Parto oggi per la campagna, nella zona della cosiddetta collettivizzazione integrale. È in corso infatti una completa trasformazione della vita agricola e del villaggio. Io mi sarei rammaricato tutta la vita, se non mi fosse riuscito di vedere questo avvenimento, che per interesse e per importanza sorpassa quanto abbiamo veduto ai nostri tempi...» (lettera ai familiari del 16.2.1930);

21. I. A. Smirin, *Istorija odnogo zamysla Babelja*, «Filologičeskij sbornik», v, Alma-Ata, 1966, p. 30.

«...perché non sto fermo in un posto, ma fuggo invece nell'immensa vita che pulsa qui da noi e vado incontro ai suoi successi, li osservo ad occhi aperti...» (lettera ai familiari del 10.5.1930).

All'inizio del 1928 Babel' era ancora intento alla composizione dell'opera che egli stesso aveva definito il suo «secondo libro» e che come abbiamo visto era rappresentato dal ciclo dei racconti autobiografici. Dopo il ritorno dalla Francia il carteggio con i vari corrispondenti non dà più informazioni circa la sorte di questo libro mentre trova notevole spazio, specialmente nella corrispondenza con i familiari, un nuovo progetto di lavoro: «...Ho in mente un'opera e la sto componendo lentamente e con costanza...» (lettera del 2.1.1929); «...Per le mie esotiche faccende devo recarmi nella regione del Kuban'...» (lettera del 28.1.1929); «...Oggi parto per Char'kov, devo fare delle ricerche in quell'Archivio della Guerra civile...» (lettera del 29.6.1929); «...Il mio lavoro è entrato in una fase propizia e si stanno delineando certi contorni...» (lettera del 4.5.1929).

Di questi viaggi, delle nuove esperienze, della necessità di documentarsi negli archivi storici e delle continue ricerche necessarie al nuovo lavoro lo scrittore tenne costantemente informato il redattore di «Novyj Mir». Dal loro carteggio è possibile seguire la storia, invero singolare, del debutto di Babel' sulla famosa rivista: «...Ecco dunque: le opere destinate a «Novyj Mir» sono finite da qualche giorno (letteralmente da qualche giorno). Vanno scritte a pulito. Non lo posso fare (...). Comincerò a pubblicare nel 1931 (...), prevedo di consegnare il materiale in primavera (...). Io chiedo al mio difficile destino un ultimo rinvio. Mi aiuti ad ottenerlo...» (lettera a V. P. Polonskij del 10.12.1930). La successiva lettera alla redazione del «Novyj Mir» nella quale tornano gli accenni ai racconti del debutto, è posteriore di quasi un anno<sup>22</sup>. In questo periodo è ancora al carteggio con i familiari che bisogna ricorrere per seguire l'attività letteraria di Babel' e le notizie che da esso si ricavano confermano in quale misura tale attività fosse legata alle profonde trasformazioni sociali in atto allora nell'Unione Sovietica. «...Devo adesso immagazzinare impressioni nuove e molto importanti per me, e per riposarmi e per rinfrescarmi prima della fase decisiva del lavoro...» (lettera del 10.11.1930); «...Mai ho lavorato alle cose mie tanto e con tanta perseveranza, senza lasciarmi distrarre da nulla. Mi sembra che, per la sua importanza, questa sia stata un'epoca decisiva nella mia esistenza...» (lettera del 28.12.1930); «...A Molodenovo ho mandato avanti un bel po' di lavoro, che è per me di un interesse grandissimo...» (lettera del 15.7.1931). Il 10 settembre di questo stesso anno Babel' comunicò a Polonskij di essere finalmente pronto per il debutto su «Novyj Mir». Babel' debuttò con i racconti *V podvale* e *Gapa Gužva*, pubblicati sul fascicolo di ottobre (n. 10) della rivista e recanti come sottotitolo, ri-

22. In una lettera a V. P. Polonskij del 10.9.1931, Babel' scrive: «...Ho appena finito un racconto per il «debutto» su «Novyj Mir» (...). Nelle prossime due settimane terminerò certe rifiniture e alla fine di settembre lo consegnerò...».

spettivamente, *Iz knigi «Istorija moej golubjatni»* e *Pervaja glava iz knigi «Velikaja Krinica»*. Non fu comunque con questi due racconti che Babel' pose termine al periodo di silenzio, iniziatosi, come sappiamo, sei anni prima, nel maggio del 1925, subito dopo la pubblicazione del racconto *Pervaja ljubov'*. Nel settembre dello stesso 1931, cioè un mese prima che Babel' debuttasse su «Novyj Mir», fu infatti pubblicato sulla rivista «Molodaja Gvardija» il racconto *Probuždenie*<sup>23</sup>, recante anch'esso, al pari di *V podvale* il sottotitolo *Iz knigi «Istorija moej golubjatni»*. Circa la pubblicazione di quest'ultimo racconto così Babel' aveva informato i familiari: «Prima di partire ho mandato a voi e a Ženja un fascicolo di «Giovane Guardia»: vi ho debuttato dopo qualche anno di silenzio con un corto brano tratto dal volume di racconti che saranno riuniti con il titolo *Storia della mia colombaia*. I soggetti sono tutti dell'età infantile ma naturalmente ho inventato molte cose e altre cambiate...» (lettera del 14.10.1931). La pubblicazione, praticamente contemporanea, di due racconti appartenenti al ciclo autobiografico (*Probuždenie* e *V podvale*) indurrebbe a pensare che Babel', scrivendo al Polonskij «...le opere destinate a «Novyj Mir» sono finite da qualche giorno...», intendesse riferirsi ai racconti di questo ciclo, e che con uno di questi egli volesse debuttare su «Novyj Mir». Di questa opinione è I. A. Smirin, che in un suo articolo dedicato ai racconti del ciclo autobiografico di Babel' scrive: «...il lavoro andò oltre questo termine e soltanto l'11 settembre del 1931 Babel' comunicò al Polonskij di aver finito il racconto per il debutto su «Novyj Mir». Si trattava del racconto *V podvale*»<sup>24</sup>.

A nostro giudizio è estremamente importante stabilire con quale racconto intese effettivamente debuttare Babel' poiché a questa individuazione è strettamente connesso il problema specifico della identificazione dei racconti alla cui tematica andò sostanzialmente l'interesse di Babel' negli anni successivi al suo ritorno dalla Francia.

Noi stessi abbiamo ammesso che a cominciare dal 1927, cioè dopo i due anni di volontario distacco dalla «professione», Babel', pur tra le notevoli difficoltà dovute al non aver egli superato ancora la crisi di sfiducia in cui era caduto, ritornò alla composizione dei racconti del ciclo autobiografico. Aggiungiamo ora che al 1927 appartiene una variante (tuttora conservata)<sup>25</sup> del racconto *Gjui de Mopassan* e che nell'aprile dello stesso anno ad Odessa, nel corso di una serata a lui dedicata, Babel' lesse alcuni suoi racconti ancora inediti, certamente appartenenti allo stesso gruppo di *Gjui de Mopassan*. «Ad Odessa entrambe le serate dedicate a Babel' ebbero luogo al teatro drammatico russo. Nel corso della prima serata Babel' lesse *Tramonto* e il racconto *Il re*, a questo affine per soggetto. Per la seconda serata fu organizzata una speciale conferenza riguardante l'opera di Babel', gli artisti lessero dei racconti tratti da

23. Cfr. nota 4.

24. Cfr. nota 4.

25. Cfr. nota 21.

*Konarmija* e lo stesso scrittore alcuni suoi racconti ancora inediti...»<sup>26</sup>. Abbiamo tuttavia messo anche in evidenza come Babel', dopo il ritorno in Russia, non accenni, nelle lettere, al «secondo libro» e come nel carteggio con i familiari molto spazio dedichi egli al suo nuovo progetto, ai racconti cioè aventi per tema il processo di collettivizzazione delle campagne. A quest'opera Babel' si dedicò con vigore ed entusiasmo e di ciò testimonia il seguente brano tratto da una lettera ai familiari del 3 luglio 1931: «...Ho dovuto consegnare certi manoscritti, ma i redattori esigono delle aggiunte; hanno ragione, i racconti sono di una attualità troppo sensazionale e, per poterli pubblicare, bisognerebbe aggiungere altro materiale contemporaneo, cosa che sto facendo appunto adesso...».

A questa data Babel' aveva portato a termine una quantità notevole di lavoro, traducibile in un numero certamente considerevole di racconti: «...Mi occupo principalmente di trattative con le redazioni, perché sto consegnando certo materiale...» (lettera ai familiari del 17.6.1931); «...Sono arrivato in città. Passo le intere giornate in redazione a dettare i miei manufatti. È finita la vita quieta...» (lettera del 6.10.1931). Quest'ultima lettera, è importante sottolinearlo, è successiva alla data di consegna dei racconti per il debutto su «Novyj Mir». Per questo debutto Babel' aveva stipulato con Polonskij un contratto che prevedeva la pubblicazione di quattro racconti. Così ci informa I. A. Smirin: «...*Gapa Gužva* rappresenta l'inizio di un ciclo epico sulle grandi trasformazioni sociali della campagna. Consegnando il manoscritto alla redazione di «Novyj Mir» Babel' si accordò perché il debutto avvenisse con quattro racconti...»<sup>27</sup>. Questi inoltre avrebbero dovuto essere tutti dello stesso ciclo cui apparteneva l'unico di essi che apparve, *Gapa Gužva*. Quale fu la sorte degli altri racconti del ciclo *Velikaja Krinica*? Per quale motivo non vennero pubblicati su «Novyj Mir» al posto di *V podvale* e perché su «Molodaja Gvardija» apparve il racconto *Probuždenie*? Il carteggio con i familiari ci dà la chiave per individuare il motivo della mancata pubblicazione dei racconti sulla collettivizzazione. I redattori della rivista, dopo averli esaminati, non accettarono i manoscritti in quanto, secondo il loro parere, «riflettevano incompiutamente, senza approfondirla, una realtà sociale e politica che non poteva limitarsi a fare da semplice sfondo agli avvenimenti narrativi»<sup>28</sup>. E di questa decisione Babel' riferisce ripetutamente ai familiari: «...Ho consegnato in redazione certi manoscritti, i redattori esigono delle aggiunte, i racconti sono di una attualità troppo sensazionale e per poterli pubblicare bisognerebbe aggiungere altro materiale...» (lettera del 3.7.1931); «...ti avevo già detto che mi obbligano a finir di scri-

26. Kranoščekova, E., *Tri goda žizni I. Babelja*, «Sever» (Petrozavodsk), 1969, n. 9, p. 115.

27. I. A. Smirin, *Babel' v rabote nad knigoj o kollektivizacii*, «Filologičeskij Sbornik», VI-VII, Alma-Ata 1967.

28. Cfr. nota 21.

vere, ad allungare i miei componimenti, cosa che sto facendo adesso...» (lettera del 15.7.1931); «...Sono costretto a lavorare al di là delle mie forze, e mi angoscia il pensiero che questo possa riflettersi sulla qualità...» (lettera del 15.7.1931). Il debutto comunque, pur non avendo la redazione di «Novyj Mir» accettato i racconti nella stesura che Babel' considerava definitiva, non poteva essere ulteriormente procrastinato. Per questo motivo Babel' si vide costretto a ricorrere ai racconti del ciclo autobiografico, ma il debutto «vero» va considerato avvenuto con il racconto *Gapa Gužva*.

I motivi che indussero la redazione di «Novyj Mir» a richiedere a Babel' una revisione dei racconti del ciclo *Velikaja Krinica* vanno ricercati nel pesante clima politico di quegli anni e nella particolare situazione che proprio allora andava determinandosi nei rapporti tra i vari raggruppamenti degli scrittori e la politica culturale condotta dal partito. Alla difficile situazione nella quale anche Babel' venne a trovarsi all'inizio degli anni '30, accennano alcune lettere dello scrittore ai familiari: «...dopo una lunga interruzione ho ripreso contatto con il *bazar* letterario: molte cose mi hanno sconvolto (...); Fenjusa, chi s'attacca al carro non può dire «non ce la faccio», indietreggiare non è possibile più, devo seguire la mia linea...» (lettera del 14.10.1931); «...anche se ne andasse della mia vita, anche se una creatura dovesse morirmi sotto gli occhi – non otterrei nulla facendo violenza a ciò che scrivo...» (lettera del 21.11.1931).

Babel' rifiutò quindi di piegarsi alle decisioni che i redattori di «Novyj Mir» avevano preso circa i racconti del ciclo *Velikaja Krinica*, non volle fare ad essi «violenza». Babel' ambiva a scrivere diversamente dagli altri: «...è estremamente duro che le condizioni della mia professione non permettano di disporre liberamente di se stessi; mentre io vorrei scrivere in maniera diversa dagli altri...» (lettera ai familiari del 16.10.1932).

Il desiderio e l'ambizione dello scrittore di «cercare di esprimere in linguaggio poetico lo straordinario ed eccezionale ritmo con cui va edificandosi la nuova vita», furono però bruscamente soffocati dalla constatazione di quanto labile fosse ormai diventato il «sigillo della rivoluzione».

Concludiamo queste brevi note riportando alcune parole di Babel', pronunciate poco prima di essere arrestato: «È bello qui nel bosco perché ci si sente liberi, puoi pensare, fare progetti, inventare, ecco inventare e raccontare agli alberi, ma basta che tu senta sferragliare un tram e sai che potresti d'improvviso non sentirlo più, perché non vogliono che tu lo senta, perché di inventare nessuno può proibirti...».

BIANCA TAROZZI

## Due poesie dal Notebook 1967-68 di Robert Lowell

Dopo un'intensa stagione poetica iniziale caratterizzata da una poesia ad alta concentrazione metaforica, in cui la *imagery* è prevalentemente biblica, Robert Lowell si stacca apparentemente dalla tradizione del Sud che gli aveva dato maestri come Allen Tate, soprattutto, ma anche come R. P. Warren e J. C. Ransom. Pubblica cinque sole poesie in circa cinque anni<sup>1</sup> prima di scrivere quel che dalla critica recente è considerato il suo capolavoro: *Life Studies* (1956). Qui il persistente linguaggio metaforico si sviluppa per *statements* ironici o grotteschi mentre il ritmo si distende, allontanandosi dalle intensità ritmiche e dalle strutture metriche tradizionali della poesia precedente. È una poesia che è stata definita «di confessione»<sup>2</sup>, sebbene la definizione non venga accettata senza riserve né da molti critici, né dallo stesso Lowell che concepisce la poesia come fatto di cultura inclusivo di temi pubblici e privati. Se vi è infatti prevalente la dimensione del ricordo in cui l'angoscia è suggerita da un'apparente impassibile calma, il tema «pubblico» è dato da alcuni gruppi di poesie che fanno da sfondo alla storia personale e che forniscono la cornice storica a tutta la raccolta localizzando le corrispondenze fra una stagione politica di esasperante mediocrità (i «*tranquillizing fifties*», cfr. «Memory of West Street and Lepke») e la storia privata tesa a ricercare nel passato familiare le radici del malessere.

Dopo *Life Studies* Lowell pubblica un libro di traduzioni in cui sono presenti tutti i grossi nomi della poesia romantico-simbolista, ed è questa per il poeta una pausa necessaria, un'utile meditazione sulla poesia. Nelle raccolte seguenti – da *For the Union Dead* a *Near the Ocean* (1964 e 1967), con l'intervallo costituito dai tre atti unici *The Old Glory* (1965), che per ovvie necessità di tecnica teatrale semplifica il linguaggio metaforico per conferire la propria carica simbolica all'interazione drammatica dei personaggi – Lowell pare riavvicinarsi alla complessità ritmica e barocca dei primi versi.

1. Cfr. *A conversation with Robert Lowell* in «The Review», n. 26 Summer 1971, p. 12: «*Life Studies*» was a windfall. It was after six or seven years ineptitude – a slack of eternity. I remember a cousin proving to someone that I was finished – at only thirty-nine! Five messy poems in five years».

2. Cfr. M. L. Rosenthal, *The New Poets*, New York, Oxford University Press, 1960.

Finalmente col *Notebook 1967-68* ci si trova di fronte a un vero *puzzle* linguistico. Il *Notebook 1967-68* è fra le più voluminose raccolte di Lowell: ben 275 poesie divise in 58 sequenze<sup>3</sup>. La struttura diaristica permette un alternarsi di temi pubblici e privati, e tuttavia esiste nel libro una trama definita. Il linguaggio è inclusivo: *slang*, *conversational manner*, in alcuni casi, in altri un linguaggio poetico raffinatissimo, criptico, allusivo, tipico della sua prima stagione poetica, sebbene la *imagery* abbia tutt'altri riferimenti.

Il libro è costituito da sonetti non rimati in *blank verse* irregolare: non si tratta di un ritorno alla metrica libera di *Life Studies*, bensì del tentativo di sfruttare, dopo *Near the Ocean*, una struttura metrica più libera dell'ottava Marvelliana. Questa struttura permette a Lowell di includere, se necessario, il ritmo del parlato e definisce i passaggi fra una maniera e l'altra. Si rende così possibile una precisa costruzione retorica e formale, mentre sussiste la possibilità di sfuggire ad essa allungando o restringendo il verso e diversificando i ritmi. Se *Life Studies* era stato un libro di «ricordi» inquadri in una rigorosa cornice storica, e se in *Near the Ocean* il tema pubblico, sospinto dal metro regolare e oratorio, aveva prevalso su quello privato, nel *Notebook 1967-68* i due piani coesistono: «*Notebook mixes the day-to-day with history*»<sup>4</sup>. Lowell cerca di registrare l'istante: vuole «*a flash of haiku to lighten the instant*». Benché ogni componimento sia un'unità completa in se stessa il discorso continua da un sonetto all'altro.

Un discorso semplicemente narrativo avrebbe portato secondo Lowell a una *formlessness* da evitare. Attraverso l'unità retorica del sonetto e delle sequenze risulta più facile definire la struttura circolare del libro, evidentissima se si confrontano le sequenze iniziali e finali: la trama scorre con le stagioni instaurando così un metaforico confronto fra di esse e le età dell'uomo. L'estate su cui si apre il libro e quella sui cui si chiude pongono le stesse domande e l'ultima poesia si conclude significativamente con un interrogativo senza risposta<sup>5</sup>. Proprio in questa struttura circolare si rivela il carattere narrativo della raccolta, che lo stesso Lowell ha indicato: «*I hoped to steal from the novel – because I think poetry must escape from its glass*»<sup>6</sup>.

3. Il libro, nella sua prima versione, che è quella qui esaminata, è stato pubblicato a New York dalla Farrar, Straus and Giroux nel 1969. Esiste poi una seconda edizione, arricchita da qualche variante e dall'inclusione di una novantina di nuove poesie che si intitola semplicemente *Notebook*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970.

4. Cfr. *A Conversation with Robert Lowell*, cit., p. 13.

5. Nonostante le affermazioni che lo stesso Lowell fa nel «Afterthought» del *Notebook 1967-68* («My plot rolls with the season. The separate poems and sections are opportunist and inspired by impulse...»), la corrispondenza precisa che esiste fra le prime e ultime sequenze del libro non può essere negata. È significativo a questo proposito che la seconda edizione riveduta del *Notebook*, nonostante l'aggiunta di numerose poesie, lasci quasi intatte le sequenze iniziali e finali.

6. Cfr. *A Conversation with Robert Lowell*, cit., p. 17.

Sulla struttura narrativa domina però un'organizzazione quasi musicale dei temi di volta in volta abbandonati e ripresi nel corso del volume e all'interno delle sequenze. Un discorso generale sull'orchestrazione degli elementi di base presenta grandi difficoltà. Fra i problemi principali basterà accennare al trattamento del mito qui ormai del tutto ironizzato (a differenza di una delle prime opere di Lowell: *The Mills of the Kavanaughs*, 1951) e della storia, che non è più escatologia e ricerca della salvezza, ma ciclica fatalità di sangue e violenza. Esiste in Lowell un'interpretazione psicoanalitica della storia che si accompagna all'uso di modi grotteschi o ironici, che sono poi il mezzo concreto con cui si attua il distacco formale della poesia in molti casi del *Notebook 1967-68*. Quanto al «quotidiano», lo *haiku* di cui parla Lowell nell'intervista non è mai costituito dalla sola immagine: l'oggetto, la città, sono simboli costanti di un paesaggio interiore. Esiste un'atmosfera che accomuna gli oggetti, i brandelli del ricordo, le domande angosciose. Nei sonetti più chiaramente «privati» è però a volte quasi impossibile rintracciare un'unità tematica nella ricchezza dei motivi che si affollano e si sovrappongono.

Da un punto di vista formale è tuttavia possibile distinguere alcuni modelli che si ripresentano con una certa frequenza nel corso del volume: esiste prima di tutto – è l'esempio più frequente – il monologo lirico, il più delle volte reso da passaggi velocissimi dall'immagine concreta alla metafora, in cui la situazione oggettiva del *self* e dell'interlocutore si svela con difficoltà ed è spesso soltanto implicita. Sono le poesie più complesse ed ermetiche, in cui le tecniche di tipo surrealista vengono abilmente sfruttate nel persistente accostamento di momenti, oggetti e personaggi disparati. Esempi di questo tipo sono frequenti nelle sequenze iniziali («Harriet», «Long Summer») e finali («Summer», «Half a Century Gone») ma percorrono obliquamente tutto il volume.

Il secondo caso è quello del sonetto «narrativo», quasi di cronaca: alcuni esempi sono i due sonetti intitolati «The March» dedicati a Dwight Macdonald e una parte delle sequenze «The Races» e «Mexico» sebbene il procedimento sia molto raramente solo narrativo e questi due modi non siano sempre chiaramente distinguibili in un sonetto.

Altra forma frequente è quella del ritratto. In questi casi il sonetto racchiude un personaggio di cui viene delineato il paesaggio mentale, la tensione interna. È il caso di tutta la galleria di personaggi storici delle sequenze «Names» e «Power», del sonetto «Leader of the Left», ecc. A volte si tratta di un ritratto d'artista: William Carlos Williams, Ezra Pound, T. S. Eliot, Allen Tate. In questi casi il sonetto si svolge spesso come monologo del personaggio rappresentato, o per mezzo di una conversazione.

Secondo le indicazioni metodologiche di Jean Cohen, gli elementi principali che contraddistinguono il linguaggio poetico sono la prosodia in senso stretto (*versification*), la struttura sintattico-grammaticale e il linguaggio me-

taforico espresso nella *prédication, détermination e coordination*<sup>7</sup>, che implicano a livello semantico i problemi della pertinenza e della ridondanza. Si parte ovviamente dal presupposto che il linguaggio poetico presenta sempre uno scarto rispetto alla norma del messaggio comunicativo (il modello di confronto adottato è quello della prosa scientifica), ma di uno scarto «significativo»: «*Là est le but de toute poésie: obtenir une mutation de la langue qui est en même temps... une métamorphose mentale*»<sup>8</sup>. Quello che interessa qui è, infatti, non tanto l'esame dei vari tipi di scarti di linguaggio presi singolarmente, quanto il fatto che essi abbiano una precisa funzione e contribuiscano ad una unità d'affetto.

Nella più recente poesia di Lowell questa unità parrebbe rara. Si cerca una coerenza interna, ma i riferimenti a volte sfuggono e il discorso pare volutamente confuso fino all'inintelligibilità. I livelli lirici e narrativi o di meditazione si alternano nell'ambito di singole composizioni poetiche, e pare quindi difficile rilevare quella stretta interrelazione di elementi e una coerenza interna che possono convincere il critico della riuscita di una poesia. A questo atteggiamento si potrebbero opporre altre argomentazioni. Che cioè l'alternarsi all'interno di una poesia di livelli stilistici differenziati corrisponda ad una necessità strutturale del libro che include, come abbiamo visto, il quotidiano e la storia, allargando il tempo immaginario del sonetto a una inclusione di elementi apparentemente o volutamente discordanti.

Solo una precisa analisi di alcune fra le poesie più significative della raccolta potrà avviare un contributo alla soluzione del problema. Prescindendo, per quanto è possibile, da considerazioni di valore si cerca qui di confrontare due schemi frequenti nella poesia lowelliana del *Notebook 1967-68*. Il primo esemplifica il monologo alla prima persona in cui lo «*I*» è riferito al poeta; si tratta di una poesia particolarmente significativa perché il motivo del sogno e dell'incubo si presentano di frequente in tutto il volume. Altri esempi simili sono la sesta frequenza («*Five Dreams*») e alcuni sonetti di «*Through the Night*» fra cui in particolare «*Sloping, torn tarpaper on a wet roof*» dove con intensità minore viene riproposta la condanna del *self* e la sua esecuzione nell'incubo. Il secondo sonetto analizza invece il caso di una struttura prevalentemente narrativa e di un tema «pubblico». Il caso del ritratto non viene per il momento esaminato perché presenta varie articolazioni e modi che non potrebbero essere esauriti per mezzo di unico esempio.

Come si vedrà dalle analisi fatte ci sembra di poter concludere che Lowell sfrutti in entrambi i sonetti la duttilità del *blank verse* per un'abile diversificazione di ritmi. La poesia privata tuttavia presenta una maggiore complessità nell'organizzazione sintattica e una maggiore frequenza metaforica. Le allitterazioni, ovviamente presenti in entrambe le poesie, si articolano nella

7. J. Cohen, *Structures du Langage Poétique*, Paris, Flammarion 1966, capitoli II, III, IV, V e VI.

8. *Ibidem*, p. 115.

prima per unità di suoni a volte assai aspri mentre nella seconda prevale il ripetersi di parole chiave in funzione simbolica. L'esempio dato di una poesia centrata sulla «*History in the Making*» presenta forse maggiore unità di tono e certamente interessanti livelli di ironia del tutto estranei alla poesia «privata». In quest'ultima invece la tensione è spinta fino al *climax* finale anche se la concentrazione metaforica e le elisioni sintattiche non si mantengono sempre allo stesso livello di intensità e frequenza. Esiste in ogni caso una ben precisa corrispondenza nella poesia «pubblica» e «privata» di Lowell, esattamente individuata da Randall Jarrell<sup>9</sup>: «*Perhaps because his own existence seems to him as terrible as the public world – his private world hangs over him as the public world hangs over others – he does not forsake the headlined world for the refuge of one's private joys and decencies, the shaky garden of the heart...*».

Le prime due sequenze del *Notebook 1967-68*, «Harriet» e «Long summer», sono entrambe ermeticamente<sup>10</sup> private. La stagione è l'estate, il luogo una casa del Maine cancellata dalla nebbia, i personaggi la figlia e la moglie del poeta, o meglio della *speaking voice* dei sonetti. Poi «altri» indistinti, amici e ospiti di cui stanno a testimoniare i resti di un banchetto. Il luogo, in cui la nebbia è elemento di separazione insieme metaforico e reale, è isolato, inondato raramente da macchie di colore. I tempi sono quelli del presente alternato a improvvisi *flashbacks*. Dopo la partenza degli ospiti, la battaglia e la pacificazione apparente del *self* con gli altri e con se stesso, un'istante di illuminazione, si giunge al terzo sonetto della seconda sequenza che segna il momento di crisi, l'incubo dell'io a diretto confronto coi suoi fantasmi:

1 Months of it, and the inarticulate mist so thick  
 2 we turned invisible to one another  
 3 across the room; the floor, aslant, shot hulling  
 4 through thunderheads, gun-cotton dipped in pitch,  
 5 salmon, when lighted, as the early moon,  
 6 snuffed by the maladorous and frosted murk –  
 7 not now! Earth's solid and the sky is light,  
 8 yet even on the steadiest day, dead noon,  
 9 the sun stockstill like Joshua's in midfield,  
 10 I have to brace my hand against the wall,  
 11 to keep myself from swaying – swaying wall,  
 12 straitjacket, hypodermic, helmeted  
 13 doctors, one crowd, white-smocked, in panic, hit,  
 14 stop, bury the runner on the cleated field.

9. R. Jarrell, Nota in copertina al *Notebook 1967-68* cit.

10. *Notebook 1967-68*, «Afterthought»: «My opening lines are as hermetic as any in the book», cit., p. 159.

## VERSIFICAZIONE

Lowell stesso ha riconosciuto di aver usato un «*loose blank verse*» non riamato anche perché tale forma lo rendeva libero di riprodurre quanto si può dire in una conversazione o in una lettera. Tuttavia non si trattava tanto di riprodurre il ritmo del parlato, quanto di costringere il linguaggio al ritmo che Lowell intendeva imporre. Questo è certamente quanto avviene in questa poesia anche se altri elementi, la costruzione sintattica per esempio, paiono prevalere sulla prosodia tanto da far sembrare che essa abbia una funzione assai limitata<sup>11</sup>. La verità è invece che il *blank verse* si spiega qui in una eccezionale diversificazione di ritmi che conferiscono grande drammaticità e tensione a tutto il sonetto.

Sebbene il giambo ricorra con maggiore frequenza, le sostituzioni trocatiche all'inizio dei versi 1.5.6.12.13 e 14 contribuiscono all'intensificarsi della tensione mentre le sostituzioni trisillabiche consentono a Lowell una considerevole libertà ritmica strettamente collegata ai livelli semantici del discorso. A questo proposito sarà bene osservare l'eventuale opposizione fra pausa metrica e pausa sintattica. La prima proposizione del sonetto comprende due versi e mezzo che introducono la situazione iniziale. L'accento cade con grande forza sugli elementi più significativi del discorso (*months, inarticulate, mist, thick*) anche se la frequenza delle sillabe atone (verso 2) pare avvicinare il verso a un ritmo prosastico. La seconda proposizione, invece, è di tre versi e mezzo. I giambi sono quasi regolari all'inizio: un ritmo veloce che pare scandire la minaccia per poi distendersi, al sesto verso, invece bruscamente interrotto dalla lineetta. Dopo l'esclamazione «*not now!*», isolata dal *dash* e dall'esclamativo, inizia la terza proposizione (quattro versi e mezzo) meditativa e di commento, in cui il *self* verifica il frequente ripetersi della minaccia. Dopo un'interessante diversificazione di accenti, al verso 10 e 11 si ha nuovamente una struttura metrica regolare. In seguito, nella quarta proposizione, la minaccia è diventata incubo, e l'incubo si visualizza riprendendo lo «*swaying*» della frase precedente: negli ultimi tre versi, rapidissimi, le virgole si accavallano sempre più fitte in un crescendo di terrore sottolineato dai forti accenti iniziali e finali dei versi 13 e 14:

swaying wall  
straitjacket, hypodermic, helmeted  
doctors, one crowd, white-smocked, in panic, hit  
stop,



Come si vede la virgola chiude unità foniche sempre più brevi: l'angoscia sospesa dei primi versi si è fatta grido. I due monosillabi finali «*stop, hit*» corrispondono al *climax*. In seguito la frase si distende nell'ultimo verso: «*bury*

11. Cfr. *A Conversation with Robert Lowell*, cit., p. 13: «My next poem, *Notebook*, is unrhymed, loose blank verse sonnets, a roomier stanza, less a prosodist's darling...».

*the runner on the cleated field*». La minaccia si è avverata, il fuggitivo è stato raggiunto: la pace, la morte sopravvengono dopo il terrore. Alla concitazione degli ultimi versi corrisponde un più deciso spezzarsi dell'unità sintattica e «*helmeted / doctors*» è l'unico caso di separazione fra aggettivo e sostantivo nei quattordici versi del sonetto.

Alla rima pressoché inesistente si sostituisce per tutto il componimento il corrispondersi delle vocali finali e la loro assonanza: «*thick, pitch, field* (due volte), *helmeted, hit*», con un prevalere del suono breve o lungo della *i*. Rime vere e proprie sono «*moon*», «*noon*» e «*wall*» ripetuto per due volte a fine verso. I monosillabi accentati prevalgono a fine verso (dieci su quattordici) accentuando la velocità del discorso. All'interno le allitterazioni vocaliche o consonantiche hanno una precisa funzione: nel primo verso ad esempio il ripetersi orchestrato delle «*m, n, t, th*» in fonemi variati (*months, it the, inarticulate, mist, thick*) contribuisce, insieme al forte accento di *months* allo scandirsi martellante del ritmo in cui la locuzione temporale è infatti un'esclamazione di esasperata impazienza. Procedimenti simili si possono verificare in ciascuno dei versi in cui i suoni si inseguono alternandosi, anche se le funzioni sono differenziate. Nel verso 2 continua, meno esasperato, il contrappunto fra «*n*» e «*t*»; nel verso 6 invece il prevalere delle «*f*», «*r*», «*m*», «*s*» (*snuffed, frosted, murk, maladorous*) pare accomunare in una sensazione di disgusto e angoscia tutto l'enunciato. Proprio ai versi 1 e 6 in cui si ha il prevalere delle sillabe atone poi l'insistenza allitterativa delle consonanti contribuisce alla definizione del ritmo. Nel verso 8 invece il suono vocalico della «*e*» (*yet, steadiest, day, dead*) quasi sempre accentata sembra sottolineare l'esasperazione espressa dal contesto.

Nei versi 12 e 13 prevalgono con durezza le dentali (*straitjacket, hypodermic, helmeted / doctores, one crowd, white-smocked, hit*) e l'asprezza raggiunge il punto massimo nell'incontrarsi della «*d*» finale di *helmeted* e quella iniziale di *doctors*. Come abbiamo visto le due parole sono separate dalla pausa metrica che attutisce leggermente l'incontro delle dentali; si tratta comunque di uno dei momenti più drammatici della poesia, quello cioè in cui dopo che il «*self*» ha visualizzato gli oggetti di tortura (la camicia di forza, la siringa), compaiono i carnefici.

In conclusione, le figure più usate nella versificazione sono le sostituzioni trocaiche alternate al ritmo giambico e l'allargamento del piede a tre sillabe. Le allitterazioni consonantiche e vocaliche sono utilizzate con particolare insistenza nei versi con prevalere di sillabe atone (1.2.6) o comunque non regolari (8.12.13).

#### STRUTTURA SINTATTICA

Fattore importantissimo nella poesia ermetica e concentrata di Lowell è il verbo, o, molto spesso, la sua mancanza. Nel sonetto riportato l'elimina-

zione del verbo è attuata nella prima proposizione in cui manca la copula che sarebbe necessaria nel discorso prosastico: «*the inarticulate mist (is) so thick...*». Ancor prima la determinazione temporale senza verbo né soggetto lascia nel vago il vero protagonista di questa esasperante continuità: la nebbia forse, o la posizione del *self* rispetto agli altri, o l'immobilità sospesa della minaccia che scoppierà in seguito. Il verbo compare nella seconda proposizione sotto forma di participio passato («*shot*») che potrebbe anche essere un sostantivo. In entrambi i casi manca il verbo essere che si direbbe sostituito dalla virgola: «*the floor... shot hulling*». Il verbo compare sempre come participio presente o passato, e la frase non è completa, ma viene anzi interrotta violentemente al verso 7 in cui inizia la proposizione meditativa. Allora il discorso si allarga in una frase finita, il verbo è espresso chiaramente e la copula compare due volte («*Earth's solid and the sky is light*»). Proprio in questa proposizione la pausa metrica coincide con quella sintattica in tre versi (7.8.9) su quattro. Oltre a delimitare la fine del verso nei casi citati, la virgola appare una sola volta all'interno del verso poiché qui non si tratta più di accentuare con la punteggiatura la concitazione del discorso. Oltre alla copula, le altre forme verbali sono dichiarative e espresse al modo finito. La proposizione è chiusa, completa, priva di elisioni. Tuttavia l'ultimo participio presente, «*swaying*», è ripreso nell'ultima proposizione dopo la lineetta che presenta la descrizione dell'incubo e il succedersi frenetico delle immagini. I verbi dell'ultimo movimento, sebbene espressi, sono in rapidissima successione, il che corrisponde formalmente all'elisione concitata dei primi movimenti.

Potrebbe così dimostrarsi che le elisioni del verbo all'inizio della poesia e la frequenza della punteggiatura nel finale abbiano una funzione ritmica di accelerazione del discorso che visualizza dapprima la minaccia, poi l'incubo vero e proprio.

È da notare che i pronomi personali compaiono due sole volte in tutta la poesia. Il primo è «*we*» articolato col verbo al passato, quasi a rendere definitivo l'isolamento. Il secondo pronome, «*I*», compare un'unica volta nella proposizione meditativa e di commento. L'incubo poi visualizza la vittima come «*runner*», non come «*I*». Questo potrebbe essere consistente con la sensazione frequente nel sogno, in cui si è contemporaneamente vittime e spettatori. Tutta la poesia pare portare all'identificazione del «*runner*» come *self*; il fatto però che non sia usato il pronome personale alla prima persona nella frase finale serve ad oggettivare maggiormente l'incubo. È chiaro però il contrasto fra le parti iniziali e finali, e quella centrale. «*not now!*» e «*I have to brace*» portano il discorso-commento del *self* alla situazione dichiarando la paura invece che suggerirla, in contrasto con le proposizioni precedenti e susseguenti.

Mentre il soggetto della seconda proposizione, «*the floor*», sostiene ben quattro versi, senza che la frase venga conclusa, nella terza proposizione

l'apparizione del soggetto «I», viene efficacemente ritardata e la frase appare esplicitamente dichiarativa solo al verso 10. Nell'ultima proposizione invece i soggetti compaiono subito («*swaying wall, straitjacket, hypodermic, helmeted / doctors, one crowd...*») in un ritmo concitato e di corsa mentre la vittima, «the runner», compare solo alla fine, spinta, sepolta nel campo a cuneo.

Esiste un contrasto di strutture sintattiche e di ritmo fra la parte centrale della poesia e quelle iniziali e finali. La frase esclamativa e la dichiarazione del *self* paiono intrudere nella costruzione rigorosa dell'incubo fornendo un commento che pare estraneo e non necessario.

#### METAFORA

Credo che, in poesia, ogni figura tenda alla metafora. Esiste un simbolismo fonico ancora in gran parte da esplorare; esiste, lo abbiamo visto, una grammatica della metafora<sup>12</sup> e quindi un valore metaforico della grammatica. Questa è perlomeno la direzione verso la quale si sente il bisogno di muoversi. Perciò questa sezione non deve intendersi separata dalle precedenti, ma è da considerarsi una continuazione dello stesso discorso.

L'aggettivo «*inarticulate*» riferito alla nebbia è il primo esempio di linguaggio esplicitamente metaforico. *Inarticulate*, vuol dire, è vero, disarticolato, casuale, confuso, ma anche muto, incomprensibile. Dal campo della vista che percepisce la nebbia il linguaggio figurato ci porta nel campo della parola. *Inarticulate* si riferisce dunque alla nebbia, ma anche al «*we*», a coloro che, pur vicini, non possono comunicare le proprie paure. Nel terzo verso è introdotta la *mixed metaphor*. Il sostantivo «*floor*» regge tutta la proposizione trasformandosi metaforicamente in un proiettile lanciato come uno scafo nella tempesta (ma il sostantivo «*thunderheads*» qui usato indica letteralmente «le nubi che annunciano la tempesta: è ancora soltanto una minaccia, come lo è il *gun-cotton dipped in pitch*») e fulmicotone immerso nella pece. L'inglese diversifica grammaticalmente le due metafore (*shot-hulling* e *gun-cotton dipped in pitch*) contribuendo ad una maggior tensione del movimento. «*Salmon*», invece, che indica il colore della scintilla minacciosa, mantiene in questa versione<sup>13</sup> una forte ambiguità e non si capisce bene se si tratti di aggettivo o sostantivo. I versi 5 e 6 tuttavia possono essere suffi-

12. C. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, Secker & Warburg, 1958.

13. Nell'edizione successiva del *Notebook* si legge invece: «*Salmon-glow as the early lighted moon / snuffed by the malodorous and frosted murk*». L'immagine del salmone appare in *Near the Ocean* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1967, p. 15) nella poesia «*Walking early Sunday Morning*» in cui il pesce, teso verso l'impossibile, risale la cascata «*alive enough to spawn and die*». Oltre alla notazione del colore può essere contenuta nell'immagine questa implicazione: lo scintillio del salmone è allora immagine iridiscente che precede la morte.

cienti a spiegare che si tratta dello scintillio della luna subito spento dall'oscurità maleodorante e gelata. Le immagini che indicano la minaccia hanno tutte la velocità di una scintilla che precede lo scoppio: così l'intuizione del pericolo si presenta fulmineamente alla coscienza.

Il rapporto con l'altro è esemplificato dapprima dall'invisibilità, poi dalle immagini paranoiche finali. Ma anche prima, come segno dello sconvolgersi della mente, si ha l'obliquità del pavimento (collegato anche all'immagine della nave che entra nella tempesta) e l'oscillare della parete. Significativo poi nel contesto dell'incubo paranoico le immagini che si riferiscono alla guerra: «*shot*», «*gun-cotton*», «*helmeted doctors*», «*cleated field*»<sup>14</sup>. È chiaro che tutta la poesia converge alla definizione di uno squilibrio mentale in cui l'altro diventa invisibile o è visto come nemico.

È interessante notare come la *imagery* si presenti con più densità e frequenza nella seconda e quarta proposizione, mentre nella terza, al verso 9, è addirittura espresso il *like* e si ha una vera e propria similitudine che contrasta con la concisione metaforica precedente e successiva.

Per quel che riguarda il lessico invece non mi pare si possano riscontrare dislivelli. Il tono è *high*, le parole arcaiche o insitate (*murk* ad esempio) non contrastano con la *imagery* guerresca e i riferimenti biblici.

In conclusione si può dire che tutta la poesia, ad eccezione del terzo movimento, è costruita verso il climax, la crisi finale. Dapprima l'immagine della nebbia è il segno premonitorio dell'isolamento e della minaccia, espressa anche dalla *imagery* della prima proposizione che evoca il momento precedente alla tempesta, allo scoppio. Si ha poi il commento esasperato del *self*, seguito dal visualizzarsi della minaccia. Il ritmo, progressivamente più veloce, si spegne nell'ultimo verso quando, dopo che il pavimento e le pareti hanno perso ogni stabilità, e la mente ogni riferimento che possa salvarla, la vittima cade finalmente sotto i colpi dei carnefici e sopravviene l'immobilità definitiva.

Risulta evidente da questa composizione, come da molte altre liriche «personali» del *Notebook 1967-68*, che la problematica lowelliana, qui come in *Life Studies* e in *For the Union Dead*, è quella dell'isolamento, dell'alienazione e della colpa. Temi non nuovi evidentemente, ma che s'impongono all'attenzione del lettore per l'alto grado di organizzazione formale e di intensità drammatica.

14. Cfr. nel *Notebook 1967-68* i numerosi esempi di uso della *war imagery* in riferimento al rapporto con l'altro e in particolare con la donna: «Amazon, who saw me, cool and pop-eyed, / true, ageless, holding back her warhoop —», cit., p. 14, n. 3; oppure (p. 29, n. 2): «If I look for the unbelievably beautiful / in a city, it's mostly women in their war paint —». Mi sembra in qualche modo collegata a questo tipo di *imagery* l'insistenza di Lowell su immagini di esplosioni o mutilazioni. Vedi in proposito J. Lacan, *Écrits*, «L'agressivité en psychanalyse», Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 105.

L'undicesima sequenza del *Notebook 1967-68*, «October and November», continua a trattare il tema pubblico inaugurato dal sonetto precedente, «Munich 1938», che ha valore di premessa al tema della monotona violenza della storia. I primi due sonetti di questa sequenza, «Che Guevara» e «Caracas», riguardano il mito dell'eroe e la violenza del potere. Che Guevara è allora «*the last armed prophet*», venduto e assassinato, esempio di «*violence cracking on violence*». Nel secondo sonetto, che mostra un presidente sudamericano circondato dalla sua guardia del corpo («*his small men with 18 / inch repeating pistols...*») come nel primo il tema della violenza è riportato alle immagini familiari di Manhattan («*where our clasped, illicit hands / pulse, stop the bloodstream as if it hit rock*») e di Washington, vista come simbolo della democrazia statunitense: «*This house; this pioneer democracy, built / on foundations, not of rock, but blood as hard as rock*». È quindi logico che nel terzo e quarto sonetto della serie le immagini si concentrino su un importante avvenimento politico: la marcia pacifista su Washington in protesta contro la guerra del Vietnam. La cronaca si articola in due sonetti: nel primo la descrizione della marcia, dei discorsi, e del primo incontro con la polizia. Nel secondo la disfatta dei pacifisti, aggrediti brutalmente, e in parte dispersi dalle «forze dell'ordine». Si esamina qui il primo sonetto, dedicato a Dwight Macdonald che era stato uno degli organizzatori della marcia.

The March

(For Dwight Macdonald)

- 1 Under the too white marmoreal Lincoln Memorial,
- 2 the too tall marmoreal Washington Obelisk,
- 3 gazing into the too long reflecting pool,
- 4 the reddish trees, the withering autumn sky,
- 5 the remorseless, amplified harangues for peace –
- 6 lovely to lock arms, to march absurdly locked
- 7 (unlocking to keep my wet glasses from slipping)
- 8 to see the cigarette match quaking in my fingers,
- 9 then to step off like green Union Army recruits
- 10 for the first Bull Run, sped by photographers,
- 11 the notables, the girls... fear, glory, chaos, rout...
- 12 our green army staggered out on the miles-long green fields,
- 13 met by the other army, the Martian, the ape, the hero,
- 14 his new-fangled rifle, his green new steel helmet.

VERSIFICAZIONE

L'organizzazione metrica in questo sonetto pare ancor meno regolare che in quello esaminato precedentemente, tanto che è perfino difficile riscontrarvi un esatto ritorno, di verso in verso, dello stesso numero di accenti. Il movimento tende maggiormente verso la prosa ed è certamente meno drammati-

co e ricco di tensione. Alla fine di ogni verso (con due eccezioni ai versi 6 e 9) appare la virgola che fa così coincidere pausa metrica e sintattica, mentre all'interno divide più raramente l'unità della riga (versi 4.5.6.10.11.13 e 14) di quanto non accadesse in *Months of it*. Il discorso scorre quindi apparentemente con più facilità.

Il primo movimento del sonetto comprende ben cinque versi, interrotti dalla lineetta (procedimento frequentemente usato da Lowell, e non solo nel primo sonetto esaminato) e scanditi dalla virgola a fine verso. Si è così introdotti nel luogo della marcia e l'andamento è disteso e descrittivo. La sostituzione trisillabica all'interno del piede allunga il verso in cui sono frequenti le corrispondenze di fonemi e morfemi: *marmoreal Memorial* al primo verso, mentre l'avverbio «*too*» ripetuto al verso 1.2 e 3 (*too white, too tall, too long*) con l'aggettivo che l'accompagna sempre fortemente accentato sostiene il ritmo per mezzo dell'allitterazione (Si ha il prevalere delle «n», «m», «l» al verso 1; «t», «l», «m», «n» al 2; «t», «l» al 3. Nei versi 4 e 5 invece i suoni ricorrenti cominciano a diversificarsi e «r», «th» e «s» prevalgono prima del secondo movimento).

Pare derivare da queste ripetizioni e corrispondenze nel testo un senso di oppressione e immobilità: il marmo troppo bianco, l'obelisco troppo alto sembrano riferirsi a quella che Lowell ha definito «la monotonia del sublime nel sogno americano»<sup>15</sup>, una grandezza magniloquente e presuntuosa espressa dall'architettura celebrativa di Washington. In questa cornice gli stessi discorsi rivolti alla folla paiono sfacciatamente rumorosi e interminabili.

Il secondo movimento inizia con vivacità resa dall'accento iniziale del verso 7 e continua poi per sei versi, interrotti dalla parentesi, accelerando nuovamente il ritmo nel finale. La ripetizione di *lock* («*lock*», «*locking*», «*unlocking*») unisce i versi 7 e 8 per il ripresentarsi dello stesso morfema. Al decimo verso il ritmo si accelera e le virgole s'infittiscono mentre i puntini sostituiscono il rapporto sintattico casuale non espresso. Precedentemente solo il verso 6 era stato separato al centro dalla virgola. L'alternarsi di sillabe accentate iniziali e sillabe atone nel primo piede del verso pare rendere metaforicamente l'avanzata faticosa della marcia, resa anche dal contesto: *lòvelý / tō lōck árms / to márch / äbsúrd / lý lōcked*<sup>16</sup>.

15. Cfr. A. Alvarez, *A talk with Robert Lowell* in «Encounter», Febbraio 1965, p. 39: «That sort of whimsical patience that other countries have – that's really painful to endure: to be a minor. We leap for the sublime...» e R. Lowell, *Near the Ocean, cit.*, p. 24, la poesia «Walking early Sunday Mornig»: «Pity the planet, all joy gone / from this sweet volcanic cone; / peace to our children when they fall /in small war on the heels of small / war – until the end of time / to police the earth, a ghost / orbiting forever lost / in our monotonous sublime».

16. Questa scansione non è, ovviamente, l'unica possibile. Riguardo ai segni usati ho seguito il metodo di P. Valesio, «Problemi di metrica» in *Lingua e Stile* n. 3 1966. Le linee oblique separano i piedi. I termini e i simboli della metrica classica non sono usati nel loro valore prosodico originario (indicazioni di quantità lunga e breve) ma nel valore pro-

All'allegria assurdità del procedere al sesto verso pare rispondere, al settimo, un momento di riflusso (ūnlōck / īng tō kēep / m̄y wēt glāss / ēs frōm slīp / pīng) reso anche dalla sillaba atona all'inizio del primo piede. Lo stesso procedimento è usato anche al verso 8 che continua la pausa: tō sēe / the cīg / aḡēte mātch quāking / īn m̄y fīng / ērs. Il movimento in avanti riprende al verso 9 e puntualmente troviamo qui una sostituzione trocaica al primo piede: thēn tō / stēp ōff /. Il movimento si accelera ai versi 10 e 11 dove le virgole si inseguono come a rendere l'accalcarsi della folla:

sped by photographers,  
the notables, the girls,

Nell'ultimo e terzo movimento, che comprende tre versi, il dodicesimo, lunghissimo, in corrispondenza allo scaglionarsi del pacifico esercito per i prati, è chiuso dalla virgola finale mentre al 13 e 14 le virgole e gli accenti sembrano scandire il passo minaccioso delle truppe di polizia che avanzano in direzione opposta: the Märtian, the ápe, the héro, Contemporaneamente alcune parole si ripetono creando corrispondenze precise:

our *green army*  
the other *army*

miles-long *green field*

his *green* new steel helmet.

Elemento ripetitivo, questo, che era stato usato due sole volte nel sonetto precedente e che è qui invece abbondantemente utilizzato.

#### STRUTTURA SINTATTICA

Nel primo movimento manca il verbo al tempo finito che è invece sostituito, con procedimento frequentissimo in Lowell, dal participio presente. Le implicazioni sono una specie d'immobilità monumentale e di paesaggio e infatti l'apparizione del soggetto – «*the reddish trees, the withering autumn sky*» – è rimandata al quarto verso dando così immediato rilievo innanzi tutto al marmoreo biancore degli edifici. L'ambiguità della costruzione è evidente poiché anche «*the harangues for peace*» potrebbero far parte del soggetto e «*gazing*» potrebbe riferirsi a un non espresso ma implicito «*we*». Anche la seconda proposizione, che comprende sei versi, non esprime il verbo al modo finito e anzi lo elimina addirittura: «*(it is) lovely to lock arms*». Il verbo omesso potrebbe essere il passato che compare nell'ultimo movimento: in ogni caso l'omissione rende più diretto e immediato il discorso che si articola come un'esclamazione di gioia e sorpresa. Il periodo è soggetto e le frasi si appoggiano tutte a *lovely* per mezzo dei verbi all'infinito, mentre alla fine del movimento compare il participio passato (*sped by*) che implica il soggetto *we* non espresso della frase frase passiva.

sodico di indicazioni di tonicità. Il simbolo   (invece del semplice –) indica sillaba tonica, il simbolo – (invece di ◡) indica sillaba atona.

Nell'ultimo movimento si ha la sola proposizione finita di tutto il sonetto: il soggetto è immediatamente espresso e seguito dal verbo e l'elaborazione sintattica si articola nella serie parallela degli aggettivi («*miles-long green fields*», «*green new steel helmet*») come avveniva del resto nella prima proposizione. «*Our green army*», soggetto, sostiene anche i versi 13 e 14 in cui compare nuovamente il participio passato («*met*»), non sostenuto dall'ausiliare passivo.

Come si vede lo schema sintattico, se pur più semplice rispetto a *Months of it*, non è certo lineare o tipico di un linguaggio immediatamente narrativo. Rispetto al sonetto precedentemente analizzato i movimenti sono ridotti a tre e la diversificazione del ritmo avviene soprattutto a livello di accenti e non di punteggiatura. Infatti le pause sintattiche e metriche coincidono quasi sempre e i versi giambici regolari sono quasi del tutto assenti. Esiste una maggiore omogeneità ritmica e sintattica, il tono è in genere più uniforme e la concisione non si spinge ai livelli quasi ermetici della poesia precedente.

Il vero soggetto del sonetto, non nominato se non alla fine, è l'esercito pacifista e il *self* che racconta e interpreta è messo in risalto esclusivamente dal possessivo («*my wet glasses*») del verso 7 anche se vediamo chiaramente la sua figura incerta e miope aggiustarsi gli occhiali sulla fronte e accendersi una sigaretta. L'ultima proposizione del sonetto, come accadeva in *Months of it*, è completa e pare indicare la necessità di una sintesi conclusiva alla composizione.

#### METAFORA

Manca in questo sonetto la concentrazione metaforica del precedente e il discorso pare quasi procedere realisticamente. Tuttavia il «*too*» riferito agli aggettivi è esempio di impertinenza metaforica: l'attenzione si concentra immediatamente sulla bianchezza immobile del marmo, sull'obelisco troppo alto, simboli di una vuota e fredda ambizione celebrativa oltre che di una purezza d'ideali inesistente o tradita. A quel bianco corrisponde l'illividirsi del cielo autunnale e l'immobilità dello stagno. Il *mood*, ovviamente ironico, è sottolineato dal ripetersi dell'avverbio in «*too long reflecting pool*» e dal verbo «*reflecting*» in cui concorrono i significati di rispecchiare, rimandare l'immagine e meditare inutilmente. Tutto il sonetto è costruito sull'opposizione, abbastanza insolita in Lowell, di notazioni coloristiche che assumono valore simbolico: il monumento troppo bianco, gli alberi rossastri, il cielo impallidito, il verde dei prati, dei caschi, del giovane esercito pacifista. L'ironia continua nella aggettivazione dei discorsi («*the remorseless, amplified harangues for peace*»), anche quelli, presumibilmente troppo lunghi, e nella figura del poeta che sente contemporaneamente l'allegria e l'assurdità dei riti propiziatori dell'esercito della pace, lui già anziano e ridicolmente *self-conscious*.

Il discorso agisce quindi a livello di immagini concrete che diventano simboli (i colori, i gesti del poeta, l'aspetto dei poliziotti), più che nella imperinenza della metafora. Tuttavia i verbi «gazing» e «reflecting» riferiti a sostantivi inanimati determinano l'ambiguità ironica del periodo, per altro «realistico» e descrittivo. Nella seconda proposizione compare la similitudine introdotta da *like*: «*like green Union Army recruits / for the first Bull Run*». È infatti un esercito predestinato alla sconfitta, come quello dell'Unione nelle due battaglie di Bull Run, agli inizi della guerra di Secessione, quello che si muove contro gli schieramenti di polizia e le giovani reclute pacifiste stanno insomma per affrontare una specie di Waterloo. Nell'ultima proposizione la metafora è espressa dall'apposizione<sup>17</sup>: «*the other army, the Martian, the ape, the hero...*». L'altro esercito diventa espressione di una pura imbecillità primitiva, falsamente eroica (i versi finali esagerano ironicamente la terribilità dell'avversario) perché ben protetta dal casco e dal fucile ultimo modello.

Nonostante la mancanza di concentrazione metaforica e la semplificazione dei movimenti, si mantengono però nel sonetto alcune costanti stilistiche di Lowell date dalla concisione sintattica e dalla diversificazione del ritmo del *blank verse* mentre prevale un'assai articolata orchestrazione simbolica e il modo è quello dell'ironia narrativa. Ironia inevitabile, e del resto frequente in Lowell, e tanto più necessaria nella narrazione che vede il poeta aristocratico e il *grand conservateur*, come lo definisce Norman Mailer<sup>18</sup>, imporsi i pericoli e le scomodità purgatoriali di una marcia di protesta.

17. J. Cohen, *o.c.*, p. 153 sulla differenza fra epiteto e apposizione: «La différence entre épithète et apposition (ou épithète détachée, comme l'appelle Grevisse) tient à la simple présence ou absence d'une pause entre le nom et l'adjectif... L'épithète détachée n'a plus de fonction déterminative, en effet, mais prédicative».

18. N. Mailer, *The Armies of the Night*, Penguin book 1968, p. 28: «Yes, their snobbery was on this mountainous face close to identical – each had a delight in exactly the other kind of party, a posh evil social affair, they even supported a similar vein of vanity (Lowell with considerably more justice) that if they were doomed to be revolutionaries, rebels, dissenters, anarchists, protesters, and general champion of one Left cause or another, they were also, in private, *grands conservateurs*, and if the truth be told poor damn émigré princes...» e ancora a p. 54: «One did not achieve the languid grandeur of that (Lowell's) slouch in one generation – the grandsons of the first sons had best go through the best troughs in the best eating clubs at Harvard before anyone in the family could try for such elegant note...». La posizione politica di Lowell e le contraddizioni dei pacifisti americani sono esaminate nel libro di Mailer (p. 196). Significativo a questo proposito è che Lowell durante la marcia evitò di essere arrestato nel momento in cui si trova casualmente vicino a un dimostrante con una bandiera Vietcong. Mailer, naturalmente, non ha obiezioni al riguardo e fa di tutto per essere arrestato.

## RECENSIONI

---

ERWIN PANOFSKY: *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, tr. di M. Taddei, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 390.

Con ritardo, appare in veste italiana il volume di Erwin Panofsky *Renaissance and Renaissances in Western Art* (Stockholm, 1960), ben noto agli storici d'arte, che conserva intatta, a tanti anni dall'edizione originale, una sua carica eversiva verso pregiudizi comuni, e il senso di una vasta operazione culturale che investe tutta la civiltà europea dal IX al XVI secolo. Il Panofsky, se non è studioso ignoto al nostro pubblico grazie a qualche meritoria traduzio-

ne, resta ancora appannaggio di pochi specialisti, lontano dai consueti dibattiti sulle metodologie critiche e dimenticato da molti italianisti, verso i quali ha invece contratto crediti che solo il tempo metterà chiaramente in luce. I motivi del disagio «percettivo» (che rende quindi polemica la traduzione) sono evidenti: la formazione intellettuale assai complessa dell'autore, legato alla cultura tedesca del neokantismo, e il suo muoversi dall'ambito figurativo a quello letterario, con una disinvoltura non gradita a estetiche di tradizione crociana o alla critica figurativa visibilistica legata al magistero di un Berenson o del Wölfflin\*.

\* Di Erwin Panofsky (1892-1968) sono state tradotte le seguenti opere: *La scultura tedesca dall'XI al XIII secolo*, Milano 1937; *Idea, contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952; *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962; *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Milano 1966<sup>2</sup>; *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1967; mancano all'appello, ed è grave lacuna, gli *Studies in Iconology*, New York 1967 (1939<sup>1</sup>); *Gothic Architecture and Scholasticism*, London 1951; *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953; *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (in collaborazione con R. Klibansky e F. Saxl) London 1964 (col titolo *Dürers «Melencolia I»*, Leipzig 1923) – la traduzione di questo splendido lavoro fu caldeggiata anche

da Cesare Pavese (*Lettere 1926-1950*, Torino 1968, II, p. 660) – infine *Problems in Titian, mostly Iconographic*, New York 1969. Opere particolarmente utili per l'italianista e in attesa di traduzione sono: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst*, Leipzig 1930 (significativo per il tema dell'*homo viator* dall'antichità a Petrarca); *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory. The Pierpont Morgan Library Codex M. A. 1139*, London 1940 (ristampa anastatica Nendeln, Liechtenstein 1971); *Galileo as Critic of the Art*, The Hague 1958. Sui metodi dello studioso basti il rinvio a P. Bourdieu, *Postface* alla traduzione francese *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris 1967 (che contiene anche una bibliografia completa degli scritti dello storico, più di cento) e alla bella re-

In effetti, leggere le opere di Panofsky significa prendere coscienza dei rapporti che legano letteratura e arti figurative, non vedere mai fenomeni che siano disgiunti da una dialettica di sostrati sociali e soprattutto conoscere da vicino il modo di lavorare del Warburg Institute (a cui il nostro storico ebbe l'onore di appartenere) fatto di millimetriche analisi sui reperti figurativi del passato, con una disponibilità storica totale che pare eco della romantica *Geistesgeschichte* diltheyana, mentre è raffinata filologia connessa alla *Philosophie der symbolischen Formen* di Ernst Cassirer e alle strenue ricerche formali di Alois Riegl e Fritz Saxl. Certo oggi, grazie alle ricerche che fanno capo a Chastel, Hauser, Wittkower e Francastel, giudichiamo esaurita la punta rivoluzionaria della convergenza interdisciplinare delle arti sorelle, eppure il Panofsky riesce ancora a colpire nel segno, grazie a una rara sensibilità plastica e coloristica e ad un corredo erudito che rammenta maestri come Schlosser o Friedländer. Questa sedimentazione culturale dà al libro un peso pari al titolo ambiziosissimo e costringe lo studioso italiano a una ponderata analisi che richiama in causa anche categorie generali del fenomeno Rinascimento.

Come prevedibile, il nucleo iniziale dell'opera è interamente dedicato a problemi di periodizzamento e a temi di fondo scottanti, che hanno il loro archetipo remoto nella questione – così ben delineata a suo tempo dallo Chabod – dei rapporti tra Rinascimento e Medioevo, tra Rinascimento ed età successive. In propo-

sito il Panofsky è quanto mai secco e polemico: a tacere dei filosofi che negano il concetto di periodo storico, l'accusa d'incomprensione storiografica di uno dei grandi momenti della civiltà occidentale è rivolta esplicitamente ai medievalisti (da Huizinga a Gilson) – incapaci di riconoscere uno stacco deciso tra l'arte del XIV e del XV secolo – e in maniera assai implicita ai teorici del manierismo (da Hauser a Sypher) che, spostando sempre più a ritroso gli anni di una crisi del Rinascimento, rischiano di offrire del periodo una fisionomia sfuggente ed esangue, quasi fosse una stagione primaverile minacciata da un senso imminente di morte, il cui respiro si chiuderebbe tra Leonardo e Botticelli, tra Leon Battista Alberti e il Mantegna, essendo Michelangelo, con i suoi tormenti esistenziali, già fuori dall'eliso, già uomo d'altra età.

A simili schemi, lo storico contrappone una visione unitaria della civiltà rinascimentale, che si affermerebbe come cosciente scoperta dell'antichità greco-romana; un mondo letterario, filosofico e figurativo identificato con un'idea euritmica e scientifica di natura, e in cui è possibile ancora rivivere una intesa solida tra macrocosmo e microcosmo, tra individuo e universo. Questa tesi (che ricorda il Cassirer di *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*), è però incarnata in un arco cronologico preciso, compreso tra il primo vertice dell'umanesimo petrarchesco, l'*Africa* (1338 circa) e la stesura delle *Vite* del Vasari (terminata nel 1568). La delimitazione può apparire scontata e tradizionale – difficile non ricorda-

censione di *Renaissance and Resuscitations* pubblicata da P. O. Kristeller in 'Art Bulle-

tin' XLIV, 1962.

re il Symonds – ma l'Autore sa dedurla da uno spoglio meticoloso di testi noti e dimenticati. Solo a ricordare i principali personaggi da cui appare espressa una coerente partecipazione all'idea di rinascita, si passa da letterati come Petrarca, Giovanni Dondi, Leon Battista Alberti, Lorenzo Valla, Enea Silvio Piccolomini a scrittori-artisti come il Filarete, il Ghiberti, il Dürer, lo stesso Vasari. Domina quasi l'impressione che lo storico riviva il mito della *sacrosancta vetustas* con una logica affettiva, e certo non è facile dimenticare il ritratto di scorcio del Petrarca, profeticamente teso al riscatto del passato (...non omnes veniet Lethæus in annos / Iste sopor! Poterunt discussis forte tenebris / Ad purum priscumque iubar remeare nepotes...), di un Filarete, incapace di pensare dopo il contatto con gli umanisti una «minima cosa che non la facessi al modo antico» o l'attornita sorpresa di un Valla al cospetto di un *revival* ormai incontrollabile: «Nescio cur illae artes quae proxima ad liberales accedunt, Pingendi, Sculpendi, Architectandi, aut tandiu tantasque opere degeneraverint, ac paene cum litteris ipsis demortae fuerint... hoc tempore excitentur ac reviviscant...». Ma più di queste battute, su cui da tempo si sono soffermati studiosi come Eugenio Garin o Hans Baron, colpisce la coscienza problematica dello storico, pronto a rimettere in discussione limiti e concetti espressi. Posto che il Rinascimento tragga le sue linfe vitali dall'antichità classica «possono indicarsi differenze qualitative o strutturali tali da distinguere non soltanto questo Rinascimento da precedenti e analoghe rinascite, ma anche queste precedenti rinascite fra loro?».

La risposta è complessa, perché lo

studioso deve seguire le modalità di acquisizione del mondo classico dal Medioevo alla Firenze medicea, definita come centro d'irradiazione della «maniera antiqua» nell'arte e nella letteratura: e al di là delle rivendicazioni cronologiche, questa è la sezione dell'opera in cui il Panofsky gioca in modo calcolatissimo tutte le sue carte migliori. La tesi sostanziale è che se il Rinascimento è periodo assimilativo e creativo, nel Medioevo vi fu invece un alternarsi di fasi eterogenee in cui il mondo classico non risulta mai reinterpretato, ma ridotto a ruolo di citazione, parafrasi o allegoria moralizzante. La stessa *renovatio* carolingia, ad esempio, malgrado il mito della *translatio imperii* diffuso dalla storiografia ufficiale di Eginardo, fu incapace di rivivere, con coscienza storicizzata, un patrimonio di antichi miti figurativi o letterari su cui aleggiava ancora l'ombra delle stilizzazioni paleocristiane e bizantine. All'analisi del Panofsky no sfugge che i *poëtae aevi Karoli* (Alcuino incluso) o scrittori della tempra di un Lupo di Ferrière, dimostrano al pari degli Evangelieri miniati, del Salterio di Utrecht, delle illustrazioni di tanti codici, un gusto di faticoso *pastiche*, non diverso da quello che informa la Cappella palatina di Carlomagno, in cui l'*imitatio* dell'arco di Costantino o le lesene corinzie sono celate dall'insistito ricordo del S. Vitale ravennate. Più complessa, certo, la ricognizione sul tardo medioevo francese, borgognone e italiano, dato che l'area artistica si dilata da Rheims a Chartres, da Senlis a Monreale e gli scrittori si dispongono secondo geografie e scuole apparentemente irreconciliabili: la *magna curia* federiciana, i maestri delle *artes dictaminis*, Marbodo di Rennes, Idelberto di Lavar-

din, Remigio di Auxerre, la tradizione mitografica, Dante, Pierre Bersuire e Gualtiero di Châtillon.

L'*impasse* offerta da un materiale eterogeneo, è superata con l'interessante ricorso a campioni iconografici, connessi a vicende letterarie tali da far emergere, in modo nitido, la sintassi filologicamente astoricizzata della sensibilità poetica e figurativa dell'epoca: qualcosa di affine a quanto fatto dall'Auerbach in *Mimesis* con i suoi brani-modello, con la differenza che il Panofsky dal *segno* risale a una *forma mentis* sottesa allo stile (a un universale figurativo: c'è chi ha fatto in proposito un accostamento alle metodologie di Chomsky), l'Auerbach invece, più che alle *strutture* del profondo, guarda alle *convenzioni* letterarie che legano uno scrittore al pubblico, alle leggi della *factio* più che a quelle dell'*intentio*, se è lecito ricorrere alla terminologia degli scolastici. Alcuni di questi campioni, pur non escludendo la *trouvaille* capricciosa, sono reperiti dal Panofsky con gusto felice: così quella *concam marinam* diventata *aucam marinam* nell'*Ovide moralisé*, creando, nel nome del mito di Venere, pitture aberranti (Ginevra, Bibl. Publ. et Univ., Ms. fr. 176, c. 216r), o la storia di Piramo e Tisbe, moralizzata in cadenze gotiche in celebri miniature (Parigi, Bibl. Nat., Ms. lat. 15158 c. 47r), o il tema di Eros trasformato sulla scorta della *Psychomachia* nel *topos* negativo dell'*Amor concupiscibilis*, che trionfa nelle sculture di Wiligelmo della cattedrale di Modena, più compromesse con il *De bestiis et aliis rebus* di Ugo da San Vittore che con l'iconografia di Cupido. Anche da questi esempi (ma il Panofsky ne fornisce moltissimi con bella disinvolture), si può comprendere come siano rag-

giunte le costanti psicologiche di un'età che lega in modo indissolubile il fantastico alla verità teologica e morale contingente, senza costituire nella mente quel passaggio dalla «visione prossima» alla «visione distante» (regno del mito) in cui forse si cela il segreto dell'arte rinascimentale: ed è fatto singolarissimo notare come nell'ipotesi il nostro storico coincida con gli studi di un Baltrušaitis (*Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris 1960) e con le vecchie pagine, mai dimenticate, di Ortéga y Gasset (*On Point of View in the Arts* in 'Partisan Review' xvi, 1949). I «primi lumi» (l'espressione è del Vasari) a questa situazione non potevano essere offerti, secondo il Panofsky, che dalla rivoluzione visiva operata dai grandi pittori dell'autunno medievale toscano (Giotto, i Lorenzetti, Cavallini, Duccio, Taddeo Gaddi, Traini) e da un personaggio inquietante come Altichiero, pronti a riscoprire – espressione di una società a un tempo mercantesca e raffinata – una *Pathosformel* da cui è coinvolta la prospettiva, l'iconografia del passato, l'attenzione alle proporzioni reali. Forse, le prime tracce che vagamente preludono al Rinascimento quattrocentesco, si possono proprio reperire con lo storico nel *Buon governo* di Ambrogio Lorenzetti (laddove la *Securitas* è ispirata scientemente a una vittoria romana) o nella *Liberazione di Piero d'Assisi per l'intervento di S. Francesco* (l'ambiente romano è visivamente ottenuto con una citazione dalla colonna traiana) o quando Giotto per primo è capace, nella *Lamentazione*, di citare un gesto ricavato dal sarcofago di Meleagro. Sarebbe nondimeno inesatto (e il Panofsky ne dimostra precisa coscienza) dare a queste anticipazioni un

peso maggiore di un'ipotesi aperta verso il futuro; l'im maturità dei tempi è facilmente dimostrata con il ricorso ai testi letterari che dimostrano un *décalage* in ordine alla recezione del mondo classico: fra il *pulpito* di Nicola Pisano le cui figure sono animate da un naturalismo che preme i confini dell'*interpretatio christiana* e le cadenze tutte medievali dell'antichità dantesca, boccacciana (le *Genealogie deorum*) e petrarchesca (il *De viris illustribus*), esiste ancora un contrasto destinato a scomparire solo con la generazione umanistica del Quattrocento. La sintesi autentica di tutti gli studi sulla classicità, si ebbe solo nella Firenze del xv secolo, unico *milieu* ove era possibile che la *Calunnia di Apelle* di Luciano fosse tradotta nel 1408, raccomandata da Leon Battista Alberti nel 1435 come soggetto per pittori, e infine eseguita con squisito gusto antiquario dal Botticelli; o il *Codex Montecassinensis* di Vitruvio, scoperto da Poggio nel 1414, passasse nelle teoresi dell'albertiana *De architectura*, per poi offrire canoni estetici a Michelangelo ed ai Sangallo; o infine Piero di Cosimo riuscisse in un quadro (*La scoperta del miele*) ad attuare visivamente le *Metamorfosi* ovidiane.

Questa sublime coerenza di arte e letteratura, inverata dalla coscienza storica di aver «capito» l'antichità e di poterla far «rivivere» nei suoi aspetti migliori nelle forme del presente, è verificata dal Panofsky ancora in due opere-modello, l'*Alys-Cupido* di Donatello e la *Primavera* del Botticelli, omaggio quest'ultimo dedicato a un maestro come Aby Warburg che fu tra i primi a riconoscere nel Botticelli il più grande interprete della *Rinascita del paganesimo antico*. Nel primo caso, una

scultura è capace di sintetizzare il mito del *tempo*, nel secondo, è il tema della *bellezza* platonica che si rende tangibile dopo secoli di silenzio includendo nella sua orgogliosa apparizione Poliziano e Ficino, Lucrezio e Ovidio: Botticelli, per il nostro storico, crea il modello di un *nuovo* artista legato alle forme ed a un'ideologia sottesa che costituisce l'archetipo di una tradizione il cui sbocco naturale è il Raffaello del *Parnaso* e della *Scuola d'Atene* e la superba fioritura di artisti-umanisti del Cinquecento.

Il forte impegno di metodo verso le sintesi storiche dimostrato dall'opera, con il suo ricorso a una filologia totale che investe le lettere e la semiologia figurativa, non deve comunque velare quanto resta ancora da compiere sul terreno di un metodo affine. A lasciare in secondo piano l'invito ai testi degli scrittori d'arte (dal Filarete al Vasari) o alle illustrazioni dei codici così trascurate in Italia, resta dominante l'impegno a una verifica delle categorie panofskiane: la *recensio* degli *exempla* deve allargarsi, magari inglobando correlazioni storiche precise che allo studioso, lavorando su tempi lunghissimi sono sfuggite: ad esempio rapporti tra testi letterari, figurativi, e le *Weltanschauungen* determinate dalle prediche di un Savonarola, dalla crisi del 1527, dal mondo della riforma protestante. Non dimentichiamo che il Panofsky, come molti studiosi tedeschi, è affascinato dal mito di una *rinascita* italiana «solare», in cui tutto si compone in nome dello stile, della volontà artistica (il *Kunstwollen* di Riegl), mentre oggi, da molte parti (si tratti del Tasso o del Raffaello della *Trasfigurazione*), si tende al recupero di una

dialettica di stati d'animo, di sensibilità contingenti, che al nostro studioso teso alla ricerca delle *costanti* di un periodo sfuggono o restano nell'ombra. Come ebbe a dire il Gombrich, studioso d'arte attento come pochi alle insidie della storiografia, l'uso di campioni iconologici patrocinato dal Panofsky è forse quanto di più scientifico sia stato offerto dalla critica degli ultimi anni, ma spesso può incorrere nella fallacia metafisica di trasformare ogni miniatura, ogni capitello, ogni testo mitografico in un simbolo di realtà concettuali trascendenti schematizzate *a priori* o portate a un limite in cui si soggiace al fascino del gioco. Occorre sempre che la lezione gene-

rale ridiscuta le componenti individuali, che l'affresco non smarrisca i legami di scala con i cartoni che lo compongono. Il Panofsky stesso non è esauriente nel tratteggiare l'età post-vasariana e il fragore delle armi non turba mai la quiete di un elio artistico che pure dovrebbe fondarsi su strutture politiche: si ha l'impressione di entrare talvolta più nel tempio dell'arte rinascimentale che non nel contesto drammatico che lo vide nascere, ma se si osserva con quale erudizione l'edificio sia prospettato nelle sue strutture portanti, si può perdonare che il maestro abbia lasciato un'eredità così ardua per i suoi successori e seguaci.

BRUNO BASILE

*Socrate - Tutte le testimonianze da Aristofane e Senofonte ai Padri Cristiani*, a cura di G. Giannantoni, ed. Laterza, 1971, pp. 594.

Il filosofo più sconcertante e inquietante della storia del pensiero è Socrate: discutendo instancabilmente del Bene, del Giusto, della Virtù riesce a convincere della necessità di *vivere da uomini*, con equilibrio e misura sì che ciascuno sappia quale posto occupare nella comunità. Un insegnamento volto non a cercare le ragioni dell'Essere, né a fornire un sapere formale, ma diretto a definire l'uomo nell'impegno sociale si comprende come dovesse provocare i conservatori ateniesi, anche se l'ambiente culturale era molto aperto, «illuministico» – Anassagora, Democrito, i pitagorici Archita e Filolao e i grandi sofisti l'avevano rinnovato in nome di un sapere operativo. La tradizione democratica e gli *homines novi* favorivano il dibattito

e lo scontro dialettico, a tutto vantaggio dell'arte suasoria. Socrate vi eccelleva tanto da irritare. Il rifiuto del denaro e del successo, l'onestà e la modestia, la preferenza per i temi etico-politici dovevano renderlo un «sofista» singolare; il fatto poi che insegnasse per dovere, sollecitato dal «demone», un rivoluzionario, un pericoloso sovvertitore delle istituzioni. Facendo sul serio, scuotendo le coscienze, metteva davvero in discussione i valori accettati: l'*establishment* lo capì.

Aristofane, nelle *Nuvole*, presentate nel 423, in cui ironicamente vuol mostrare come il Discorso Ingiusto possa vincere il Discorso Giusto, come sofisticamente la Parola sia strumento di Potere, sceglie quale corifeo della nuova cultura proprio Socrate, un Socrate dimesso, dal mantello troppo corto, chiacchiere, perdigiorno. Il giovane e già famoso commediografo aveva certamente intuito che costui era il mag-

giore innovatore: infatti nel «Pensatoio» non si insegnava a vincere le cause perse, né si usciva abili e presuntuosi. Facendo di Socrate un personaggio comico, ridicolizzandolo, Aristofane ne tenta una squalifica a vantaggio della tradizione. Se politico era l'insegnamento di Socrate si capisce anche il perché dell'accusa, il processo e la condanna in uno dei momenti tra i più tormentati della storia ateniese.

Importante per la definizione del socratismo il dibattito sviluppatosi tra i discepoli: Platone insiste sul motivo politico di una riforma etica in disaccordo con Antistene, Aristippo ed Euclide di Megara, che fanno proprio quello eristico-dialettico, logico-linguistico. È veramente difficile, addirittura impossibile, presentare Socrate in modo univoco essendo preoccupato soprattutto della corretta metodologia e interessato a molti «temi» filosofici: coesistono più Socrati, tutti validi e giustificati, il pensiero posteriore darà rilievo a quello che maggiormente risponderà alle istanze del momento.

Nulla avendo scritto il filosofo la discussione sul «vero» Socrate è un argomento storiografico aperto. Platone rimane la fonte principale, Senofonte, mediocre discepolo, ce ne dà un'immagine terra terra, non riesce a cogliere la profondità del «sapere di non sapere», del «conosci te stesso», l'originalità metodologica e la politicità di quell'insegnamento. Il filosofo nelle opere senofontee appare un moralista, dispensatore di buoni consigli, abilissimo sofista sempre disposto alla confutazione, contento degli amici (specie se giovani), paziente con la moglie e amorevole verso i figli, sobrio amante dei piaceri della vita. Mirabilmente vivo e operante nella sua Atene lo ritrae

invece Platone che, intimo dal 408, lo aveva ben conosciuto, amato e capito. Nei primi *Dialoghi* il discepolo storicizza il Maestro e ne precisa il dottrina nel mentre fonda le premesse per la sua personale speculazione. Platone, pur fornendo un'interpretazione e non una raccolta di «detti memorabili» o una biografia rimane attendibile. Neppure la credibilità di Senofonte, nel complesso, viene discussa anzi da alcuni storici la sua testimonianza fu tenuta in gran conto, perché non essendo filosofo, sarebbe stato più obiettivo.

Una determinante chiarificazione al dibattito sul socratismo porterebbe il confronto tra l'interpretazione platonica e quella dei «socratici»; si capirebbe altresì perché la prima si impose. Platone certamente presenta di Socrate ciò che era importante nella precisa situazione storica in cui operò. Possiamo allora, grazie a Platone, dire di conoscere Socrate? La risposta decisiva forse mai potrà darsi, mancando la diretta testimonianza dell'interessato, però è anche vero che non solo è impossibile prescindere da Platone, ma nessun'altra fonte lo contraddice nella sostanza, se mai lo «completa». La storiografia non cessa di interessarsi alla conturbante figura di Socrate e cerca di opporre altre fonti nel tentativo di giungere a deduzioni soddisfacenti. Non crediamo, stando alla documentazione esistente, si possa offrire un Socrate fondamentalmente diverso da quello platonico. La raccolta di tutte le testimonianze a cura di Giannantoni invece vorrebbe proporsi come un contributo in questo senso. Il curatore è persuaso che dopo una rilettura meno preconcetta delle fonti «è forse giunto il momento di un riesame storico della

fortuna di Socrate nell'età moderna e del ruolo che in essa ha avuto il privilegio (in qualche misura astratto e antistorico) accordato ad alcune fonti e in primo luogo a Platone» (p. XIX). La storiografia seria non può accordare privilegi antistorici!

L'aver riunito tutta la letteratura socratica, a parte i *Dialoghi* platonici, è merito non piccolo di Giannantonio, che fornisce così agli studiosi un utile strumento di consultazione, filologicamente accurato: la novità però ci pare consistere soprattutto nella sistemazione ordinata delle fonti post-aristoteliche ed ellenistiche, da Aristosseno a S. Agostino. Un lavoro di ricerca imponente, che riteniamo importante non tanto per discutere Socrate, quanto piuttosto per sapere che cosa di lui si disse nei vari secoli, in relazione alla problematica e alla sensibilità filosofica delle scuole, un contributo insomma non trascurabile alla storia del pensiero classico.

Fondamentali rimangono, oltre quella platonica, le testimonianze di Aristofane, Senofonte e Aristotele, più la biografia laerziana per il quadro d'assieme. Aristotele fa di Socrate l'inventore del concetto, dei ragionamenti induttivi e delle definizioni universali, dandone un'interpretazione che in un certo senso si avvicina a quella dei cinici e dei megarici. È vero che egli tenta di spiegare gli autori precedenti in funzione del suo pensiero, ma Socrate si prestava ad essere ridotto a «loico». Aristotele critica pure la dottrina socratica che la virtù è scienza, perché «toglie via la parte irrazionale dell'anima, e così facendo toglie via anche la passione e il carattere morale». La fonte aristotelica, pur non dimenticando la polemica con Platone, non lo confuta, giacché nei

*Dialoghi* si insiste sull'aspetto protrettico-dialettico del discorrere socratico.

Nelle testimonianze ulteriori niente di essenziale viene affermato, a parte le «cattiverie» di Aristosseno sui rapporti con Archelao, sulla bigamia, l'intemperanza, irascibilità e ignoranza di Socrate. Un certo interesse possono presentare le *Declamazioni* di Libanio, due dissertazioni prolisse del tutto prive dell'*impetus* filosofico dell'apologia platonica, le *Epistole pseudo-socratiche* e le testimonianze patristiche in cui Socrate appare un giusto, un saggio, un riformatore dei costumi (S. Agostino), dominato dal «demone» — inteso come forza maligna — (Lattanzio, Tertulliano e Giustino) e per la sua morte un predecessore di Cristo (Origene). Nelle «testimonianze biografiche o dossografiche» sembra prevalere la fonte senofontea, forse perché più popolare e gnomica.

Tuttavia, ci pare, che Platone, qui assente, costituisca un continuo punto di riferimento: i vari Socrati non contrastano con il Socrate platonico, del resto già proteiforme e perciò potentemente suggestivo. Se, per assurdo, si volesse scartare o di molto ridimensionare la fonte platonica, Socrate diventerebbe una figura evanescente, dal rilievo incerto e sfumato: la sua fortuna e successo rimangono pertanto, a nostro avviso, legati ai *Dialoghi*, di cui si sente nostalgia leggendo questi testi. Siamo consapevoli che non bisogna privilegiare alcuna fonte, che ognuna va storicizzata, ne vanno rintracciate le cause e conosciuti gli autori. Ma nonostante le molte testimonianze e i raffronti alla fine ben poco sappiamo di Socrate: egli rimane un problema, un invito, un modo di pensare e agire, un mito. Però, siamo d'accordo con

F. Adorno, senza Platone, «forse, Socrate non sarebbe stato quello che è stato e che ha fruttato» (*Introduzio-*

*ne a Socrate*, ed. Laterza, 1970, p. 181).

SILVANA CECCHINEL

WANDA BUDZISZEWSKA: *Słowiańskie słownictwo dotyczące przyrody żywej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965, 357 pp.

Sesto fascicolo della serie «Monografie Slawistyczne», edita dall'Accademia delle Scienze polacca, il libro di W. Budziszewska si propone di descrivere e inventariare gli strati del lessico slavo, che si riferiscono alle parti del corpo umano e animale, agli esseri viventi domestici e selvatici, alle piante.

L'autrice, partita da un'esplorazione delle lingue tradizionalmente connesse al polacco, s'è dovuta accorgere ben presto che «il polacco ha, per esempio, molti più termini in comune con l'ucraino che col ceco, mentre quest'ultimo idioma rimanda chiaramente alle lingue slavomericionali». Di qui la necessità di coinvolgere nell'indagine tutto lo spazio linguistico slavo. Il materiale così raccolto è distribuito in una serie di oltre mille lemmi che di norma hanno come punto d'avvio il termine polacco, intorno al quale coagulano, sulla base di affinità etimologiche e/o semantiche, gli apporti delle altre lingue.

Tirando le fila della sua ricerca, l'autrice rileva, in particolare, la notevole stabilità dei nomi degli ungulati sia domestici che selvatici, delle piante coltivate e di certe latifoglie (mentre manca una terminologia unitaria per le aghifoglie). Il più alto grado di differenziamento lo palesano i nomi degli uccelli, degli insetti, dei vermi, dei rettili, presi spesso nelle maglie della tabuizzazio-

ne. Da alcuni di questi dati la Budziszewska crede di poter ricavare informazioni di carattere storico-culturale, che appaiono talora un po' incaute.

Di ben maggiore interesse sono le conseguenze che si delineano a livello strettamente linguistico: le unità lessicali rubricate dall'autrice compongono una trama davvero illuminante, che solo in parte coincide con quella dei fenomeni grammaticali e soprattutto fonetici. Per rendere conto di tutte le intersezioni e sovrapposizioni dei diversi «vocabolari» slavi, è stato necessario, come si vedrà, ridefinire il contenuto dei vecchi schemi di classificazione.

All'interno del lessico studiato dall'autrice, scarse sono risultate le parole diffuse essenzialmente nelle lingue slave «dell'Ovest» (cioè «nord-occidentali» [polacco, polabico, alto-lusaziano, basso-lusaziano, ceco e slovacco] + sloveno e serbo-croato), e ancora più rare quelle comuni fondamentalmente alle lingue slave «dell'Est» (cioè «russe» [ucraino, bielorusso, grande-russo] + bulgaro e macedone). Non solo: parecchi termini «slavo-occidentali» figurano nell'ucraino, mentre più di un fenomeno «slavo-orientale» (soprattutto «russo») interessa il polacco, e nell'ambito di nessi sicuramente anteriori al dominio jagiellonico.

Volendo poi spostare il confronto in senso «latitudinale», si nota, nelle lingue «russe» e nelle «tradizionali» lingue slave del Sud, la presenza di termini sconosciuti altrove, ciò che presuppone una maggiore durata cronologica di rapporti

intertribali. Non c'è dubbio, in ogni caso, che mancano confini netti fra gli idiomi slavi «del Nord» («occidentali» + «russi») e quelli del Sud: da una parte, ad esempio, lo sloveno possiede tutta una serie di arcaismi «slavo-settentrionali» ed è spesso più vicino alle lingue «nord-occidentali» che al serbo-croato e al bulgaro; dall'altra, il ceco e lo slovacco hanno accolto delle innovazioni meridionali e ignorato innovazioni comuni al resto dell'area linguistica «slavo-settentrionale». Il fatto è che già in epoca protoslava, per dirla con O. Trubačev (*Slavjanskoe jazykoznanie*, Moskva 1968, p. 376), «esistevano tra i vari dialetti barriere profonde e stretti legami» identificabili difficilmente con le suddivisioni correnti delle lingue slave in tre o in due gruppi.

I pregi del lavoro di W. Dudziszewska non sono di certo sminuiti dall'omissione, proprio in ambito polacco, di parole che hanno corrispondenti etimologici in diverse altre lingue slave (specialmente «settentrionali»): ad esempio, *łapa* 'zampa', *mizynek* 'dito mignolo', *gniadosz* 'cavallo baio' (ed analoghe designazioni degli animali secondo il colore del mantello), *gogot* 'Clangula glaucion', *kania* 'nibbio', *raróg* 'Falco cherrug', *ogórek* 'cetriolo', ecc.

Un'altra lacuna evidente concerne

le parti «vergognose» del corpo umano. Sulla scorta di dati che l'autrice ritiene però «incompleti», *pizda* ('vulva') è definito «comune a tutti gli Slavi occidentali», mentre l'isoglossa del termine va estesa quanto meno al russo, all'ucraino e ai dialetti bulgari. Non vien fatto neanche un accenno, invece, al sinonimo vetero-polacco *kiep* (ceco *kep*). Un silenzio quasi assoluto circonda gli equivalenti slavi di 'pene': il russo *chuj* (cfr. il polacco quattrocentesco *chuj*, l'aggettivo *chujati* [«formosi penibus»] registrato da P. Bogatyrev in testi rituali della Subcarpazia); come pure il termine *kur* dei dialetti macedoni e del bulgaro popolare, nonché il serbo-croato *kurac* forme con le quali, in certo modo, si allinea tipologicamente il russo dialettale *potka* (cfr. O. Trubačev, *Etimologija* 1964, Moskva 1965, p. 359).

All'origine di questi e analoghi vuoti c'è non tanto una particolare reticenza dei canali lessicografici cui l'autrice ha fatto ricorso, ma piuttosto uno spoglio non sempre rigoroso delle fonti pur elencate nella bibliografia, — e per quanto riguarda lo spazio linguistico russo, la mancata consultazione di quel dizionario favoloso che è il Dal' nell'edizione curata da Baudouin de Courtenay (Sankt-Peterbug-Moskva 1905/9).

REMO FACCANI

EUGENIO MONTALE: *Satura*, Milano, Mondadori 1971, pp. 172.

Precede *Xenia I* ed è una *Botta e Risposta*, anch'essa la prima con le tre che vengono poi a ridirsi disseminate più avanti; qui è 'lei' e scrive da Asolo, ripetendo intanto il

sorriso di silenzio da sempre suo proprio, e dispiega il termine che fu già della filosofia denominata per se stessa scettica ma fu anche dell'altra, quella fenomenologica più recente.

Ma lascia da parte tutto, e con gaiezza invece triste di canzone italiana, la quale va avvolgendosi in-

torno al vecchio avverbio dall'accento ritmico, si abbandona al chiuso e serrato suono della velare: *Vivere di memorie non posso più*: lei gli ha espresso una raccomandazione ed è la preferenza verso il reale, pur insieme con ogni sua morsa.

E la risposta del reale: Montale ne ha prescelto ed eletto alcune immagini. Prototipi quelle stalle dell'Elide, vuote comunque di buoi ma complicate da corridoi ben modernamente elaborati, e sempre sui più sordidi ambienti rurali. La poesia si era elevata a farsi anche da lì cantare, con la sua figurazione rappresa nell'oggetto che adesso trionfale la racchiude: il microfilm, quello magari d'un sonetto eufuista. Echi dell'*anatomy of wit*, eleganze già false allora, giù per la soave ninfa figlia dell'Oceano, «finché» un ventaglio del mitra ributta al luogo fetido. I versi preferiti da Montale a raccontare questa risposta, ancora poetica del reale, ecco indulgono così a linee di quel barocchismo contemporaneo, il quale riemerge talora come avevano già suggerito per esempio alcuni espressionisti, o meglio come aveva insinuato tutta la fantasia rapida ma rappigliata, oppure coagulata dei giorni nostri, quando essa non si stacca dal tragico rumore promiscuo di oggetti e persone, e non si leva dalla mescolanza affollata di loro. Forse per la prima volta s'è presentato il caso di un tempo sovrabbondante, ed addensato in misura maggiore d'ogni medesima e pur sfrenata fantasia; e questo luogo di Montale, scuro allora e fastoso di tragedia, come morbido di lordura, fa rammentare esso stesso la sua giustificazione: fu all'estremo un'immagine da campo di sterminio, la quale si attenne tuttavia ad indi-

cazioni precise di un reale più generico, ed insieme con esso procurò infatti la promiscuità ancora e l'enfasi umana strabocchevole, sotto ogni *Nacht und Nebel*, dove si penetrò oltre e ben oltre la vistosità e lo sfoggio ormai della morte.

Qui Montale, in questo mobile consorzio, si dà il nome determinato di Alfeo, figlio anch'egli dell'Oceano, che tracciò un fiume infatti nel mare anche se verso un punto del litorale; ma infine *erano uomini forse / veri uomini vivi / i formiconi degli approdi?* Non se l'era domandato più Eliot, trentanove anni prima, a proposito della folla moderna, se erano uomini vivi: *A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many.*

Tale moltitudine, sontuosa e stridula di rovina, s'è così presentata di frequente alla poesia, e qui Montale conduce infatti per sentieri oltremodo conosciuti, ed essi si dirigono per vecchi percorsi già raggiunti, come il passo tracciato per chi non va ancora oltre. Ma ecco che se il primo sostantivo del libro, *i critici* (poi *depistati* dal poeta stesso) fa sempre parte della moltitudine, esso lascia il campo al primo termine poi di *Xenia*, che è invece un aggettivo seguito da un altro ad esso simile: *Caro piccolo...* Diversa finalmente una voce disinvolta di libera sincerità, in cui l'acquisita solitudine taciturna si apre a spiegare subito questo titolo, il quale è cordiale ed ospitale, e reca echi differenti di una ibridazione avvenuta ed in atto adesso nel silenzio; come un luccichio notturno dell'*insetto*, piccolo, ronzante, delicatissimo e pure non lirico. Lei era chiamata mosca.

E passa Montale a specificare un

altro aggettivo, imparentato affettuosamente con i due: *povero insetto*. E narra infine la sua vicenda, forse usufruendo ancora di quella scelta, operata su situazioni ed oggetti eccezionali e pure uniformi, secondo la celebre illustrazione raggiunta da Contini, già ai tempi delle *Occasioni*. Ma qui sono gli oggetti sopra tutto: come la realtà grave, ed immediata di tragiche circostanze, premeva sul poeta della *Bufera*, qui sono cose, beni del vivere contemporaneo e strumenti della giornata odierna i quali si raccolgono, riempiono e fanno ressa intorno, ma al solitario lasciano così a caso tralucere e spiare scintillari lievi; il telefono, ripetuto più volte per voce anonima, lungo il balbettio improvviso di un repentino dialogo, dal Canada voce sperduta a tarda notte, ed affidata ad esistere dal mare all'orecchio; la telescrivente che mescola alla legge del ticchettio suo proprio un bisbigliare diverso, chi ascolti; l'infilascarpe di latta arrugginita, il quale mi sembra sappia brillare, nel fondo del canale alla memoria, come ad esempio l'improvviso dente d'avorio nella notte di *Der Mann ohne Eigenschaften*, il dente d'avorio di Walter.

Ma il passo adesso veramente nuovo di Montale è arrivato ad attribuire un'identità al luccichio semicelato delle cose: qualcuno senza peso, da lui congedatosi infatti com'è l'uso del dolore per la generazione degli uomini.

Già negli *Ossi di Seppia* l'andare libero delle immagini veniva ripreso dalle considerazioni violentemente dolorose, tragica ovvietà, dietro la quale le pendici riarse di Monterosso, con terra asciutta di sole, seguivano tuttavia a dare tipico paesag-

gio, «l'unico scritto davvero» come avvertiva Italo Calvino riferendosi alla Liguria; ma ora è la considerazione medesima, il pensiero stesso, a fondersi con l'urto invece improvviso e suadente di quel bagliore, e ciò può accadere poiché il brulichio di luce viene da qualcuno ecco dotato di un nome.

E sono allora meditazioni obiettive su di 'lei', che sa rivivere pur di continuo impedita dalle stesse cose, ma senza le quali non potrebbe per un istante ancorarsi, e comunque fuori definitivamente da ogni quantità di gente: ciò lo sapeva (*scopio delle tue risate, ti vedevo piangere dal ridere, hellish fly*) e lo aveva insegnato a chi adesso non fantastica sulla memoria ma a chi sa infatti unicamente meditare sempre sopra di lei.

E dalla reazione omeopatica, appresa sempre da lei (di Hanhemann questa volta un vocabolo ma anche di altri i termini scientifici, precisi e pur vari, ironici, vaghi e polisensivi fuori del loro precario alveo e racattati così e dati alla poesia), da un mescolarsi cioè di sintomi eguali alla malattia del mondo, la sordidente guarigione da essa, e per lui invece il parlarne, poiché vi si ritrova sopravvissuto in mezzo: è la terza sezione, *Satura* appunto.

Il balenio resiste quindi perché lei s'era sottratta già prima alla vita, con i suoi occhi miopi, riconoscendone soltanto strani particolari, com'è il nome ad esempio di quel dottor Cap, che rovescia integralmente l'accezione pirandelliana, restando profondamente autentico solo per lo stesso nome, cosa e non persona; oppure nella preghiera rivolta a Sant'Antonio, *perché fa ritrovare / gli ombrelli smarriti e altri oggetti*. Mi

risultano due emblematiche varianti di questi versi: un'altra stesura precisava, con uno sciatto e vivissimo pronome dimostrativo, l'aspetto quasi dialettale da colorata superstizione: *...S. Antonio di Padova / quello che fa ritrovare*; ed una seconda denotava l'uso di un aggettivo, escludente le divagazioni estranee al comico ruolo, su cui poggia tuttavia una virtù solamente attribuita al santo, ma perciò forse fondamentale: *Sì, Antonio di Padova, / perché è il solo che fa ritrovare*.

Ed insieme con il suono via sommerso dell'antico ridere, raccoltosi piano a concentrarsi infine nel mororio di luce, il poeta registra e quasi censisce ciò che adesso viene dalla moltitudine scrosciante di uomini e di idee loro: la dialettica triadica, base hegeliana dell'immanentismo marxista (*Se l'uomo è nella storia non è niente*); la figura del letterato, il quale svolge il suo ruolo mondano, Hemingway, dalla doppia morte (*l'uomo delle corride e dei safari*): lo ha sorpreso nella tragedia lenta ed asfissiante dell'albergo che potrebbe essere sempre simile ad un qualsiasi Gritti di *Across the River and into the Trees*; la poesia quale manifestazione lirica, dai ricordi già rigettati (*Piove / da un cielo che non ha / nuvole... piove sugli ossi di seppia*); ed altre cose ancora.

Fra queste l'accusa a Teilhard de Chardin, senza la pronuncia del nome e con parole tra le più aspre, uscite dalla *satura*, ovvero dal piatto riempito ed offerto ormai con dolore che ritorna a se stesso: *...a noi di uccidere / il tempo perché in lui non è possibile / l'esistenza*. Dove i due *enjambements* rilevano l'immagine chiara di chi riflesse invece *une place de l'homme dans la nature*; ma lo sdegno di Montale risulta for-

se sospetto perché non vuole più aprirsi, e non avverte comunque che oltre la pena di un troppo incorporato balenio è la poesia ad abbandonare qualche cosa, sì, in un posto qualsiasi ma certamente della natura, come sono quelle tracce di zampe che fa la lepre sulla neve, appena delicate nell'esistenza ma al modo di un qualsiasi imperfetto, non più per la memoria ma per l'obiettività intera del tempo: *si andava per funghi...*

Le chiama agnizioni, ci sono, ed è una bella parola nella vita.

Sapegno affermò la quasi distruzione del termine esterno in Montale; quasi, e qui adesso infatti, qualche cosa si ostina a sopravvivere: *vera la foglia secca*, il poeta non trascurava di annuire: e nell'esistenza era egualmente vera, sopra la materia, quella stessa *foglia incartocciata* degli *Ossi di Seppia*; ma altresì poi nel tempo: *...si poteva andare, tenersi per mano / riconoscersi*.

Nello splendore opposto della gioia Thomas Mann lo aveva detto già, in occasione del brindisi alla moglie: *Katja Mann zum siebzigsten Geburtstag*, prima richiedendo a lei: *Bleibe Du mir auf dieser Erden, / So soll alles fertig werden!* E poi parlando infine di mano intrecciata con mano, sino al regno delle ombre.

Anche il dolore, perfettamente contrario alla felicità, trattiene qualche cosa di eguale ad essa: che sia un penoso riflettersi di lenti d'occhiali, i quali non seguono lo svanirsi di chi se n'è andato via, e rimangono infatti per il solitario, o che sia il brillare invece comune di bicchieri, alla parola di revocazione e di gratitudine, per la compagnia fondata di uno sguardo.

ERNESTO GUIDORIZZI

N. CHARDŽIEV e V. TRENIN, *Poeti-  
českaja kul'tura Majakovskogo*,  
Moskva, Iskusstvo, 1970, pp. 328.

Il volume raccoglie una serie di articoli scritti da Nikolaj I. Chardžiev e Vladimir V. Trenin, parte in sodalizio, parte individualmente, negli anni trenta e dedicati all'attività poetica del giovane Majakovskij. Ai lavori già noti, alcuni dei quali ritornano qui rielaborati e arricchiti, si aggiungono i contributi approntati in questi ultimi anni da Chardžiev: il saggio su Majakovskij e Chlebnikov (già apparso in forma leggermente diversa nel volume collettaneo *To Honor Roman Jakobson*, III, The Hague-Paris 1967) e le note su Majakovskij (solo alcune inedite, le altre erano state pubblicate in *Novoe o Majakovskom*, Moskva 1958).

Nella letteratura majakovskiana i lavori di Chardžiev e Trenin occupano da tempo un posto di particolare rilievo. Per primi i due studiosi sovietici hanno portato l'indagine critica sui precedenti della poesia di Majakovskij, facendo emergere la fitta trama di rapporti e di concordanze che collega il poeta futurista alla cultura artistica russa ed europea. All'immagine del poeta *bez predkov*, secondo una celebre definizione di K. Čukovskij, essi hanno opposto l'idea del poeta «colto», consapevole della tradizione letteraria, di cui sovente si giova, anche se in un disegno artistico del tutto nuovo («La gamma della cultura poetica di Majakovskij era assai vasta. Majakovskij conosceva perfettamente non solo i classici, ma anche i poeti di secondo piano dell'ottocento russo», p. 256). La ricerca dei nessi e dei rapporti che congiungono Majakovskij alla tradizione non fa mai perdere di vista agli autori il carattere

originale della sua creazione; non viene negata l'innovazione in nome della continuità letteraria, come sovente succede in operazioni critiche di questo tipo, gli autori sono infatti consapevoli che «...in ogni rivoluzione letteraria è importante il momento del salto dialettico, il trasformarsi dei connotati che si sono venuti accumulando in una qualità nuova» (p. 158). A questa concezione della dialettica fra tradizione e innovazione occorre aggiungere l'interesse per la tecnica poetica, di eredità avanguardista, che circoscrive l'indagine sulle influenze in un ambito strettamente letterario.

I nove articoli che compongono il volume anche se hanno in comune, come suggerisce il titolo, il tema della «cultura poetica» di Majakovskij si possono suddividere in due distinte linee d'indagine: una prima dedicata alle fonti della poetica di Majakovskij e una seconda al laboratorio letterario del poeta.

Alla formazione dello stile poetico del giovane Majakovskij concorrono, secondo gli autori, la pittura cubofuturista, la tradizione simbolista russa, i *poèts maudits* e l'esperienza dei *satirikoncy*. Apre il volume l'articolo *Majakovskij i živopis'* (l'ordine con cui i vari lavori si susseguono, che non rispetta la loro cronologia di pubblicazione, sembra suggerire una scala di priorità nelle influenze). Chardžiev ricostruisce sulla base di una grande quantità di materiali, sovente inediti, i rapporti di Majakovskij e degli altri *gilejcy* con i vari gruppi delle avanguardie pittoriche in Russia. Il nesso fra pittura e poesia è in quegli anni strettissimo («Raramente nella storia dell'arte s'incontrano momenti in cui pittura e poesia ebbero rapporti così stretti come nel periodo in cui

sorse il cubofuturismo in Russia», p. 10); i poeti cubofuturisti, che spesso sono anche come D. Burljuk, Kručënych e Majakovskij pittori, cercano di dare l'equivalente verbale delle invenzioni cubiste (Chlebnikov scrive «noi vogliamo che la parola segua ardita la pittura») privilegiando gli aspetti fonici, o grafici, o comunque formali del discorso poetico. L'influenza della pittura cubista su Majakovskij è così vasta e profonda che «alcune poesie del primo Majakovskij si possono addirittura considerare la traduzione di singole opere pittoriche nella lingua della poesia» (p. 47). Tale influenza, che Chardžiev rileva nei suoi aspetti tematici e formali, diminuisce dopo il 1914. Gli elementi cubisti non andranno mai completamente perduti nella poesia di Majakovskij, ma entrando nel «...sistema del verso oratorio, nel sistema della lirica politica acquisteranno una funzione nuova e saranno subordinati a nuovi compiti sociali» (p. 49). Rispetto alla precedente edizione del 1940, l'articolo appare largamente rielaborato; in particolare sono meglio definiti i rapporti fra Majakovskij e D. Burljuk, di grande importanza per la formazione del poeta.

Gli influssi del simbolismo russo e di quello francese su Majakovskij sono analizzati nell'articolo *Poetika rannego Majakovskogo*. Secondo gli autori la formazione dello stile poetico di Majakovskij si può intendere come progressiva liberazione dagli elementi simbolisti, o in taluni casi rielaborazione di tali elementi in un diverso sistema. Da Belyj, che Majakovskij stimava il più interessante dei simbolisti, il poeta futurista deriva la tecnica di rilevare ritmicamente le parole isolandole nel verso, la tendenza al «verso parlato», il gu-

sto di mescolare lirico e ironico. Da Belyj proviene anche l'immagine, fondamentale per il primo Majakovskij, del poeta profeta deriso, tragico buffone (si veda la lirica di Belyj *Večnyj zov* e la tragedia *Vladimir Majakovskij*). Da Blok invece Majakovskij riprende molte immagini delle sue prime liriche. Belyj e Blok anticiparono Majakovskij e il futurismo nei loro cicli 'cittadini' in cui il paesaggio urbano diviene il nuovo soggetto della poesia, il lessico è pieno di voci prosaiche e il *dol'nik* sostituisce il sistema metrico tradizionale. In questo senso i due poeti simbolisti sono assai più innovatori di Majakovskij, che nelle sue prime composizioni rimane ancorato ai metri tradizionali. Il simbolismo francese, che Majakovskij conobbe attraverso D. Burljuk e nelle traduzioni di Annenskij, Livšic e Šeršenevič, servì al poeta come modello di poeticizzazione di temi extrapoetici, di prosaicizzazione del tradizionalmente poetico, di contaminazione di campi semantici lontani.

Ai rapporti fra Majakovskij e i *satirikoncy* è dedicato l'articolo *Majakovskij i «satirikonskaja» poezija*. Nella sua autobiografia (paragrafo *Načalo masterstva*) Majakovskij scrive: «Poeta ammirato Saša Černyj. M'allieta il suo antiestetismo». La citazione indica il senso in cui agì principalmente l'influsso dei collaboratori alla rubrica poetica del «Satirikon». Se Saša Černyj interessava Majakovskij per l'orientamento satirico e antiborghese dei suoi versi e per il largo uso che faceva di lessico estraneo alla tradizione letteraria, sul piano del «...rinnovamento della tecnica poetica gli sono assai più prossimi Potëmkin e... Gorjanskij» (p. 89). Gorjanskij, questo Zoščenko in versi, come lo chiamano gli autori, «nel

settore della ritmica e della sintassi... anticipa persino il verso libero a quattro accenti di Majakovskij» (p. 91). Altre coincidenze fra la poesia di Gorjanskij e quella di Majakovskij sono l'uso di formule colloquiali, le *kalamburnye rifmy* (termine con cui in russo si indicano rime del tipo *pari že / Pariže*). Quando Majakovskij iniziò nel 1915 la sua collaborazione al «Novyj Satirikon», gli elementi fondamentali del suo stile si erano già definiti, secondo gli autori. Il lavoro alla rivista fu «...il primo tentativo di applicare l'arsenale dei procedimenti innovatori a un fine sociale. Il passaggio da un gruppo chiuso a un lavoro calcolato per un vasto uditorio di lettori, a una poesia di ampia risonanza sociale. Inizia qui la linea della pubblicistica e della satira che si svilupperà, ininterrottamente, sino al termine del lavoro poetico di Majakovskij» (p. 95).

In questa mappa delle influenze sono del tutto assenti i riferimenti ai contributi, alle suggestioni, agli influssi che sullo stile del giovane Majakovskij esercitarono gli altri cubofuturisti, D. Burljuk, Guro, Kručënych e soprattutto Chlebnikov. A questo proposito i lavori di Chardžiev e Trenin rispettano la tendenza della critica sovietica degli anni '30 ad isolare Majakovskij dalla esperienza futurista. Ritornando sull'argomento in questi ultimi anni, Chardžiev ha dedicato ai rapporti fra Majakovski e Chlebnikov uno dei suoi lavori più belli (*Majakovskij i Chlebnikov*). Lo *slovotvorčestvo* chlebnikoviano influenzò tutti i poeti futuristi russi. In Majakovskij i procedimenti di creazione verbale che più direttamente si possono riportare al magistero di Chlebnikov sono l'uso di epiteti composti, che

in Majakovskij non hanno mai la natura concettuale e astratta di quelli chlebnikoviani, la creazione di parole nuove con l'aggiunta di suffissi al radicale (in Majakovskij sono in genere suffissi diminutivi e accrescitivi, si pensi alla poesia *Šumiki, šumy i šumišči*), le metafore verbali del tipo *naš bog beg*. Derivano da Chlebnikov anche le costruzioni sintattiche libere con la preposizione in posizione di rima. Chlebnikov agì anche sul piano tematico. Di derivazione chlebnikoviana sono la rivolta degli oggetti, un motivo ricorrente in Majakovskij, e certi elementi utopici che ritroviamo nel teatro di Majakovskij. Questo rapporto non è però unilaterale. Dopo la pubblicazione di *Oblako v štanach* la poesia di Chlebnikov viene accogliendo molti elementi tipici del sistema poetico majakovskiano. Pur tenendo presenti le differenze genetiche e strutturali dei due sistemi poetici, si può dire, secondo Chardžiev, che «...vi furono periodi in cui un sistema poetico ebbe un influsso immediato sull'altro. Gli esperimenti metrici e linguistici di Chlebnikov aiutarono la formazione del metodo poetico di Majakovskij, e, a sua volta, il verso oratorio e pubblicistico di Majakovskij apportò mutamenti funzionali nel sistema poetico di Chlebnikov» (p. 126).

Con *K istorii poemy «150.000.000»*, di Trenin, e *Rabota Majakovskogo nad poemoj «Pro Eto»*, scritto da ambedue, penetriamo nel laboratorio creativo del poeta. Sono questi i soli poemi majakovskiani dei quali sono stati conservati i manoscritti di tutti gli stadi del lavoro: dai *zagotovki*, come il poeta chiamava il magma di appunti, immagini, rime in cui si fissavano le prime idee, fino alle bozze corrette dall'autore. At-

traverso la collazione delle varie redazioni Chardžiev e Trenin individuano nella tendenza a una maggior concretezza delle immagini, nella ricerca dell'orchestrazione verbale e nella eliminazione delle digressioni liriche le linee secondo cui si sviluppa l'invenzione poetica in 150.000.000. L'esame delle correzioni fatte dal poeta alle varie redazioni dei due poemi rivela che «...la tendenza fondamentale dello stile di Majakovskij è la laconicità espressiva» (p. 181). È interessante notare che, almeno negli abbozzi preparatori di *Pro Eto*, la prima forma in cui Majakovskij fissava il futuro intreccio era una serie di rime. La genesi del testo conferma il ruolo fondamentale che nella struttura poetica di Majakovskij hanno le rime.

Estremamente suggestivo l'articolo *Majakovskij o kačestve sticha*, in cui gli autori attraverso le sottolineature e le note fatte da Majakovskij ad alcuni testi di poesia contem-

poranea cercano di ricostruire la sua 'cultura' e la sua concezione della poesia. Questo articolo si può leggere come una glossa a *Kak delat' stichi*. Di minor interesse, pensando alla letteratura sull'argomento, *Majakovskij o jazyke* dedicato alla lotta del poeta contro le varie forme di sclerosi linguistica.

Rimane da dire delle *Zametki o Majakovskom*, un corpus di chiose all'opera del poeta che con erudizione e sagacia critica Chardžiev è venuto approntando in questi anni. In queste note, che non superano quasi mai la misura delle due paginette, si rintraccia l'origine di immagini, forme, temi, vengono stabiliti rapporti nuovi e chiariti luoghi oscuri. Segnaliamo, fra le altre, la 6 e la 10 in cui vengono avanzate una serie di ipotesi suggestive e inedite (Nietzsche, Lautréamont, Guro) sulle fonti letterarie della tragedia *Vladimir Majakovskij*.

MARZIO MARZADURI

CHARLES I. PATTERSON, JR.: *The Daemonic in the Poetry of John Keats*, Urbana Chicago London, University of Illinois Press, 1970, XI+259 pp.

La giustificazione portata dall'autore per questo nuovo studio in profondità di alcuni fra i maggiori testi di Keats, è la nuova interpretazione che può dare a questi e, data la loro rappresentarietà, la nuova prospettiva che tutta l'opera keatsiana riceve. Ciò in base a una differenziazione in un tema già affrontato cinque anni prima da W.H. Evert nel capitolo «My Demon Poesy» del suo studio *Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats* (Princeton 1965), come pure nella precedente

dissertazione di Werner Beyer, *Keats and the Demon King* (New York 1947). Il nuovo studio, quindi, e su esplicita indicazione dell'autore, si basa sulla distinzione di un concetto del quale suppone che Keats fosse a conoscenza, cioè quello del 'daimon' precristiano e moralmente neutro, e quello maligno della tradizione cristiana finora confuso con quello e ritenuto motivo ispiratore della poetica keatsiana.

Il critico ha disposto tutto il suo materiale in modo molto lineare e in otto capitoli ha inteso stabilire e comprovare quanto ha meditato e concluso in quattordici anni di studio (p. VII). Dopo il capitolo iniziale, dedicato alla discussione della natura e delle fonti del 'daimon' in

Keats, nei seguenti rintraccia, secondo l'ordine cronologico dei testi, l'influsso di tale elemento, che individua sempre più come il vero coordinatore di una tematica che si sviluppa parabolicamente: dalla definizione della sua natura e funzione in *Endymion*, trattato a lungo nel secondo capitolo, ai tentativi accettazione e rigetto che precedono il suo trionfo nella «Belle Dame sans Merci» (capitoli 3-4), alla dialettica che la sua presenza conferisce alle grandi odi, fino all'estremo rigetto in *Lamia* e al trionfo dell'elemento opposto nell'*Ode to Autumn*. Nell'ottavo e ultimo capitolo l'arco di questa parabola è definitivamente individuato come una «daemonic quest» (p. 241), che il critico fa conciliare con la tradizione romantica, sottolineando in questa il nucleo vero e proprio, cioè l'ampliamento dell'esperienza e della coscienza dell'io individuale che, storicamente, si esprime nella registrazione di tale ansia e nella creazione di «new artifacts» in cui l'energia si scarica e l'io del poeta si conforta (p. 243). Secondo il Patterson, Keats dirige questa ricerca verso il punto indicato da Wordsworth nel *Prelude* (XI, 142-144), cioè il mondo reale, quotidiano e 'umano', cui però Keats, col suo estremo grado di empatia (traduzione del famoso concetto di «Negative Capability»), dà un sigillo squisitamente personale appunto perché ha vissuto la dialettica imposta dall'incontro con questo elemento precristiano.

Dato che i risultati di questo studio sono quelli di una lettura in chiave del testo keatsiano, prima di tutto occorre verificare l'attendibilità di questa chiave e il rigore del metodo con cui è stata trovata. Il primo capitolo, a ciò dedicato, è di-

scutibile. Già il fatto ammesso nella seconda nota (la prima è per dire che né il Praz, né l'Evert, né il Beyer l'hanno trovata pur essendosi avvicinati) della prima pagina, che Keats stesso non usa scrivere *daemon* ma scrive, quelle poche volte che lo fa, *demon* intendendo però sempre *daemon*, mette in sospetto; ma quando il critico afferma che ci sono prove interne ed esterne per credere che Keats sapesse dell'esistenza del concetto greco (p. 4), ci si chiede se non sia la volontà del critico a vedere queste prove, almeno come illustrazioni precise e coscienti.

Il concetto viene illustrato in tre successive definizioni: nella generale credenza greca dell'esistenza di uno spirito buono e uno cattivo che accompagnano la vita di ogni singolo uomo; in quella sottintesa dagli interlocutori minori dei *Dialoghi* di Platone (dai quali l'A. cita due passi), cioè dell'esistenza di esseri intermediari fra gli dèi e gli uomini, viventi in suprema gioia e senza alcuna connotazione morale. È facile vedere, pensa il critico, come questa seconda definizione, postillata dal Burton nell'*Anatomy* più volte letta da Keats, potesse attrarre il poeta per la possibilità che gli offriva di abbattere i confini della sua carne e, tramite la contemplazione e l'unione con tali esseri, partecipare alla loro vita di bellezza e gioia supreme (p. 6). La ricerca keatsiana di questa unione, tuttavia, non è simile a quella neoplatonica perché in questa c'è la preoccupazione morale che in Keats mancherebbe. Infine, tre passi dalla quarta parte di *Dichtung und Wahrheit* di Goethe elevano questa seconda definizione a principio universale, come fa Keats, anche se questo terzo concetto del

'daimon' non è ancora identico a quello sottinteso da Keats in quanto per Goethe il 'daimon' esiste nel cosmo mentre per Keats esiste internamente al poeta (p. 8).

Per la prima definizione il critico cita la prima quartina del sonetto «Why did I laugh to-night?», che illustrerebbe bene quel concetto se non fosse stato adattato nella teologia cristiana, come avverte il critico stesso senza pensare che Keats non avrebbe quindi avuto bisogno di ricorrere alla fonte greca (e, se occorresse una fonte specifica per un'idea tanto generica, il sonetto 144 di Shakespeare, che richiama una scena simile nel *Dr. Faustus* di Marlowe, potrebbe essere stato ancor più plausibile come fonte data la consuetudine di Keats con Shakespeare). Per la seconda, pur affermando che è spesso illustrata dal poeta, l'A. fa un rimando in nota a tre versi da «I stood tip-toe» (185-187) e pochi altri da *Sleep and Poetry* (29-34), che esprimono ancora un'idea abbastanza generica (c'è un'eco anche in Wordsworth, nell'*Excursion*, IV, 1144). Tuttavia, se le due illustrazioni fossero decisive per affermare che Keats sottintende questi due concetti del 'daimon', sarebbe stato utile dar ragione del fatto che ambedue i concetti, diversi se non contrastanti, potessero coesistere con i netti contorni che l'uso fatto delle citazioni vorrebbe specificare. Per la terza non dà alcun testo keatsiano (rimandando la discussione nei capitoli seguenti), ma solo i tre passi da Goethe che Keats d'altronde non potè mai usare per confermare il suo pensiero al riguardo dato che era già morto quando furono pubblicati.

Non è chiaro se tutto ciò serva a stabilire i precedenti di un'idea spontanea e indipendente in Keats, o as-

similata e fatta personale dal poeta tramite qualche studio. Anche se il Patterson evita di affermarlo esplicitamente, sembra che le due prime definizioni servano come precedenti conosciuti dal poeta e che, cosa ancor più importante, la sua poetica ne sia stata influenzata in misura tale da giustificare uno studio come quello proposto. Se non fosse questa l'idea del critico, e dato che non è possibile verificare (o almeno non è stato fatto) quanto sapesse Keats del pensiero neoplatonico o quanto sapesse di ciò che Goethe avrebbe scritto dopo la sua morte, l'intenzione dovrebbe essere quella di immettere Keats in una corrente di pensiero che il critico, ma non il poeta, può dimostrare di conoscere: col valore che tale operazione può avere. Tutto il capitolo che vuol essere la base dell'intero studio vacilla comunque tra una ricerca di fonti per Keats e un'illustrazione di tale concetto dal punto di vista storico in cui l'apporto, o meglio il 'caso', di Keats non è che un'illustrazione accidentale.

La causa di tutto ciò sembra consistere nella distinzione fatta a p. 11 tra i due effetti della «Negative Capability» rispetto all'oggetto verso il quale è diretta. Se questa attività si dirige verso un oggetto esistente dentro i confini della sfera umana, afferma il Patterson, l'effetto è positivo; se invece si dirige verso un 'daimon', l'effetto è negativo: si opera una scissione dolorosa dalla realtà quotidiana e umana che non sarà più goduta per effetto di quell'esperienza proibita, anche se il 'daimon' non è necessariamente maligno. Ma in Keats, e proprio per effetto dell'applicazione di tale principio nel corso dello studio, sembra essere più importante l'attività che

l'oggetto, perché è la stessa capacità di contemplazione e immersione nell'oggetto contemplato che provoca il dolore nella sua poesia. E qui si avverte l'importanza del fatto che per Goethe, nei passi citati, il 'daimon' sarebbe esterno mentre per Keats sarebbe interno al poeta, come lo stesso critico aveva notato.

*L'aftermath*, che per il Patterson avviene sempre dopo l'effetto *daemonic*, è espresso da Keats anche quando l'oggetto è stato un usignolo o un altro elemento esistente dentro i confini dell'umano. E se l'usignolo può trasformarsi in 'daimon' (se accettiamo questa terminologia), lo può perché Keats lo sa trasformare, con la sua facoltà di «Negative Capability», che è il vero agente *daemonic*, il vero 'daimon' che lo tormenta. Uno dei pochi casi in cui il poeta usa la parola *demon* (e si ammetta che intendesse *daemon*), è nella terza stanza dell'*Ode to Indolence*, appunto, nella quale tenta di rifiutare le sue tre tormentatrici che riconosce come Amore, Ambizione e «The last, whom I love more, the more of blame / Is heaped upon her, maiden most unmeek, / I knew to be my demon Poesy». L'invocazione all'indolenza mette in risalto il fatto che le tre fanciulle sono tre attività e non tre oggetti, e d'altronde è significativo che Keats non sappia esorcizzarle che proclamando ironicamente nell'ultima stanza «I yet have visions for the night, / And for the day faint visions there is store». L'ambiguità dell'apostrofe è quella della sua particolare Musa, la «Negative Capability», per cui anche l'indolenza, che non sfugge al tormento di visioni belle e dolorose assieme, è inevitabile che diventi paradossalmente la stessa attività di contemplazione che, nonostante la

dichiarazione del poeta, irrevocabilmente arriverà alla creazione di altre visioni altrettanto belle e dolorose assieme. Il poeta, cioè, volgendo altrove lo sguardo, non può cambiare perché ha *quello* sguardo e 'vede' comunque e dovunque secondo la propria natura.

Ma ammessa, col critico, la legittimità della chiave rintracciata nel primo capitolo, sarebbe possibile uniformare le tre fondamentali interpretazioni finora date all'*Endymion* (ricerca della bellezza ideale, o dell'esperienza erotica, o dell'immortalità: tutte in conflitto con le restrizioni proprie della mortalità di *Endymion*) in una visione più ampia, specifica e puntuale (p. 23). La ricerca di *Endymion*, infatti, potrebbe essere quella di Plotino fermata, però, allo stadio dell'estasi *daemonic*, confondendo *daemonic* con 'ideale'. I tentativi di ricondurre questa ricerca nel modello neoplatonico sono semplicemente delle incoerenze dovute alla dialettica che suggestioni estranee alla vera ansia del poeta poterono causare, dato che la composizione si prolungò pericolosamente per l'unità del poema. Così, la figura di *Cynthia*, che nella lettura neoplatonica dovrebbe essere simbolo dell'ideale, nella verifica condotta dal Patterson non è che un oggetto, fortemente erotico, di fascino *daemonic* che non suggerisce valori ulteriori perché quando Keats tenta di suggerirli ricadono immancabilmente nella sfera di quelli *daemonic*: una costante vittoria della profonda spinta sentita dal poeta verso questo elemento (p. 43). La prova più evidente è l'emendamento in senso neoplatonico fatto nel primo libro (vv. 778-79 della bella copia) proposto nella lettera a John Taylor del 30 gennaio 1818, quando il te-

sto era già in tipografia. Se quindi si intende *daemonic* invece di 'ideale', si constata che l'opposizione di quello, e non di questo, col 'reale' è una opposizione soddisfacente in quanto funzionale in tutta la narrazione, che finalmente diventa intelligibile (p. 25).

Ma si tratta di rettificare un tipo di lettura che irretisce il poema nelle maglie neoplatoniche, corrette molto finemente, ma adattate a chi forse di Platone e dei suoi epigoni non sapeva molto e, anche se ne avesse saputo abbastanza, con l'età e la qualità che aveva allora la sua poesia, li avrebbe presi come pretesto per illustrare una sua ansia, tanto ineffabile forse in quel periodo quanto fu espressa prolissamente, come riconosce la maggioranza dei critici. Se il «Pleasure Thermometer» di cui parla Keats nella lettera citata fosse di derivazione neoplatonica, l'illustrazione dei vari gradi in quei versi sarebbe stata fatta, appunto come riconosce il critico (p. 23), inconsciamente in quanto sistemata *a posteriori*. E, al limite, concorderebbe col Gittings, che parla di platonismo inconscio o istintivo derivato dalla lettura di Shakespeare (*John Keats*, Penguin 1971, pp. 209, 229) o col Bate che lo definisce «untutored idealism» di eclettica derivazione (*John Keats*, Oxford U.P. 1967, p. 174). Ma il Patterson ritiene la tardiva sistemazione una vera 'sistemazione' e, dopo la correzione, continua il suo studio sempre nell'ambito di questo tipo di lettura, su basi tanto sabbiose quanto Keats stesso definì quelle del poema in sé. Col risultato che le 78 pagine dedicate all'*Endymion* non sono che un'esposizione delle varie avventure puntualmente commentate come effetti ed esperienze del 'daimon': un'iterazio-

ne argomentativa nella quale il principio keatsiano della «surfeit of fine excess» sembra applicato in prosa invece che in poesia.

Inoltre, nella volontà di ricondurre tutto quanto accade in *Endymion* sotto il segno del 'daimon' si avverte il pericolo che sia stato perso di vista il valore che poteva avere una critica più disincantata. Non sfuggono comunque certe sforzature operate per raggiustare alcuni passi del poema che finora erano stati spiegati semplicemente come difetti di costruzione per eccesso di abbandono lirico o narrativo, se non dovuti, molto più realisticamente, al rispetto della tabella di marcia impostasi dal poeta: quattromila versi in quattro libri. Gli episodi di Clauco e Scilla e di Alfeo e Aretusa (pp. 59 ss.) per esempio; o l'ipertrofia dei simboli escogitati per spiegare come mai, nel terzo libro, l'inno sia per Nettuna: è come portare acqua al mare, infatti, dire che Nettuno è stato scelto in quanto l'acqua e le sue forme sono gli archetipi delle forze elementari e spirituali attraverso le quali *Endymion* arriverà alla fine del viaggio, quando appunto in quel libro è nel mare (p. 65). Come pure non sfugge il fatto che nella sottile discriminazione fatta nel personaggio della dea triplice e una Cinzia-Diana-Ecate (per la quale fa un parallelo con la Trinità), l'aspetto infernale non è stato tenuto in considerazione sufficiente, forse perché si opponeva alla sua interpretazione del 'daimon' come essenzialmente neutro o almeno non necessariamente maligno. E a p. 73, inoltre, accenna a un rapporto intercorrente tra il canto della fanciulla indiana sul dolore e il concetto maturato più tardi ed espresso pienamente in *Hyperion* III, 99-120, la cui maturazione potrebbe essere

dovuta a un certo sviluppo filosofico del quale si può essere certi che Keats fosse a conoscenza; ma ciò è accennato e tralasciato.

In che misura questa lettura critica, che continua in questo senso per tutti i successivi capitoli, renda maggior giustizia a Keats e più vivo godimento ai lettori della sua poesia, è difficile dire. Perché certi avvii per la lettura sono quelli già fatti da altri critici. Nella «Belle Dame sans Merci», per esempio, l'A. parte dal fatto che in quella brevissima composizione vi sono due piani opposti che agiscono dialetticamente ma che la struttura ciclica, rinforzata dalla ripetizione dell'inizio nel finale, preclude ogni supremazia; e ciò crea «suspense and appeal» (p. 139). Interessante anche la nota sull'uso dei tempi verbali (p. 130). Ma questo avvio serve per dire che i due piani sono uno *daemonic* e l'altro *antidaemonic*, dopo parafrasi dettagliatissime del testo poetico (e con questo metodo, che spesso diventa tautologia pura, arriva a suggerire che chi parla col cavaliere dovrebbe essere un maschio, probabilmente «in his early teens»: p. 131) e argomentazioni ora di tipo freudiano, come nel caso del «pacing steed» (p. 143), ora del genere più normale nella critica letteraria, come fa nella pagina precedente per delimitare, a favore della sua tesi della neutralità del 'daimon' che è la Belle Dame, il senso del verso «She look'd at me as she did love» (compressione sintattica propria della ballata), ora di quello simbologico, come nel caso del «lilly» e della «fading rose» (p. 135), per la scelta dei quali da parte di Keats non tien conto della nota di Mario Praz che vede un'eco dall'*Introduction to the Tale of the Dark Lady* di Coleridge (*La carne*, è

*la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 4<sup>a</sup> ed., Sansoni, 1966, p. 186). Quando interpreta la grotta come luogo di estasi sessuale col 'daimon', è chiaro che riconduce tutte le letture tradizionali, compresa quella biografica, sotto il segno del *daemonic*: che si colora comunque di tutte le precedenti, confermando il valore di agente catalizzatore previsto già nel primo capitolo dal critico.

I limiti di questo elemento appaiono però troppo vasti se possono conciliare tante diverse interpretazioni precedenti con un'unica aggettivazione. Anche nell'*Ode to Psyche*, per dare un ultimo esempio, i fiori mai visti prima che il giardiniere farà sbocciare in continua varietà di esemplari sono *daemonic* perché il giardiniere è un 'daimon' (p. 155). Ma almeno in questo caso sappiamo che il giardiniere è «Fancy» perché così lo chiama il poeta alla fine dell'ode. Anche se ciò non toglie spazio alla critica, pure questa deve tener conto del fatto che Keats così lo chiama, e che l'immagine è tradizionale nella letteratura rinascimentale, che il poeta conosceva. Quello che non convince, tuttavia, è il fatto che mentre la poesia è in processo di maturazione (e il critico intende illuminarlo), l'aggettivazione è la stessa usata per *Endymion*, e se si qualifica progressivamente non è per virtù propria del termine ma per parafrasi del testo keatsiano o l'uso di altre precedenti letture critiche.

La ragione sembra essere il metodo col quale il critico è arrivato a identificare un'unica chiave nel concetto del 'daimon', e che ha usata nonostante i ragionevoli dubbi che peraltro non ha mai taciuti, ma che ha sottovalutati. Né quel metodo si fermato alla ricerca della chiave,

perché lo vediamo anche nell'uso che fa di altri testi che gli sono utili per continuare tutta l'indagine. L'uso che fa della *Symbolic Rose* della Seward, per esempio (p. 136), oppure del *Hero with a Thousand Faces* del Campbell (p. 94), nei quali non trova solo degli appoggi ma indicazioni specifiche per la sua lettura di Keats, quando quegli studi vogliono dimostrare un'idea generale partendo da certe espressioni che l'idea sembra aver avuto in letteratura, e non l'inverso, e comunque non nominano mai Keats, come avverte il critico stesso. O come quando basa un argomento, sia pure non determinante per il suo punto critico, sul fatto che Thomas Chestre in *Sir Launfall* tratta una situazione simile a quella della ballata, ma che Keats *invece* conclude diversamente: senza provare che Keats avesse letto quel testo (p. 137), che né il Gittings né il Bate citano.

Questo procedimento fa pensare a quanto i lettori di Keats debbano al Garrod, che per un problema di ricerca simile a quello del Patterson ma non tanto vasto (la genesi dell'usignolo dell'ode, e quindi della struttura e dei valori dell'ode stessa: *Keats*, Oxford 1939, pp. 115 ss.) restrinse il campo della sua indagine a Keats e Coleridge basandosi su due passi in cui i due poeti parlano di una conversazione avuta in comune, illustrando i luoghi di quella conversazione, così difficile da ricostruire, con passi autorevoli dai loro scritti: col risultato che arrivò a scoprire limiti e valori dell'ode e della poesia keatsiana, dando al contempo un'idea ben precisa dei limiti della 'filosofia' del poeta.

Ma, a parte la questione del metodo, se si considera la chiave al di fuori dell'uso speciale con cui è usa-

ta in *Endymion* (in cui per lo meno corregge una lettura), non si vede quali altri valori possa avere oltre a quelli di voler riassumere in un unico termine l'ansia di superamento delle barriere della carne, un'ansia che provoca un complesso di immagini e riflessioni che esistono in costante dialettica e che, per la qualità di questa e di quelle e per il fatto che tutte coesistono in diversi equilibri, sono proprie di Keats, ma anche della poesia in genere. Il che era già stato visto dalla critica precedente. Che la causa di tutto ciò sia l'elemento *daemonic* potrebbe essere stato interessante sapere, se per provarlo non fosse stato necessario usare ecletticamente letture diverse e spesso contrastanti che cercano di circoscrivere l'ambito in cui il fatto poetico proprio di Keats si svolge, proponendo angolazioni diverse ma valide in quanto relative rispetto a quel fatto poetico. Se la lettura del Patterson vale rispetto a quelle precedenti letture, l'iclettismo preclude di per sé la discriminazione; se vuol precisare un altro ambito in cui si svolge il fatto poetico proprio di Keats non si può non restare perplessi per i motivi accennati.

E anche in questo caso viene in mente lo studio del Garrod, mai citato dal Patterson (ed è significativo che il Garrod si scusasse di non esaminare l'*Endymion* dicendo che «if it were possible to say something about it without saying too much, it would have been done already»: p. 7); nel quale studio tutto si svolge dentro i limiti imposti dalle prove metriche e stilistiche, e ciò non si risolve solo nell'esposizione della metrica di Keats ma, per le virtù proprie di questo elemento discriminatore, arriva a determinare valori e limiti, facendo opera di illumina-

zione. Si può credere che con questo metodo, che non è stato mai usato dal Patterson, anche la parabola della *daemonic quest*, se fosse vero-

simile come qualche volta potrebbe apparire, si sarebbe avvantaggiata di una maggior discriminazione e illuminazione.

ROBERTO PASQUALATO

## BIBLIOGRAFIA DI ALDO CAMERINO

a cura di Ginevra Vivante Camerino

Aldo Camerino fu scrittore, saggista, critico letterario. Nato a Venezia il 1901, lasciò incompiuti gli studi universitari ad indirizzo commerciale iniziati presso l'allora Istituto Superiore di Ca' Foscari, e si dedicò più liberamente al lavoro letterario, come Saba. Dapprima, fu sopra tutto traduttore: Shakespeare, Ford, Webster, Massinger, Milton, Hardy, Wilde, Stevenson, Lawrence, Joyce, Rolfe, una sua scoperta, tra i prediletti autori della letteratura inglese; poi, Apollinaire, Cocteau, Valery, Eluard, Cervantes, Góngora, Lopez, Valera, Ramón del Valle Inclán. Un centinaio di volumi, che legano il Camerino a quel momento della nostra cultura che intese ad un rinnovarsi della tradizione nazionale attraverso l'accostamento alle più ricche esperienze della cultura europea, quasi affiancato adunque ai programmi di «Novecento» e di «Solaria». Ben presto venne anche la collaborazione ai quotidiani, che gli scaltrì la penna per le sue sottili pagine di scrittore secondo un certo gusto rondista, o alla maniera di certo saggismo inglese di cui aveva in Emilio Cecchi un maestro (il suo sogno d'arte era «scrivere almeno una ventina di pagine che davvero mi contentassero col tono, il ritmo, le cesure che una prosa vigilata ed attiva, saporosa e degna di essere ricordata non può non avere»), e insieme ne fece un giudice apprezzatissimo della letteratura contemporanea, estremamente vivace nella sua assoluta fedeltà ai valori della pagina poetica. Collaborò al «Corriere Padano», alla «Gazzetta del Popolo», alla «Fiera letteraria» e a molti altri periodici e riviste di importanza nazionale; al tempo delle persecuzioni razziali pubblicò con lo pseudonimo di Marco Lombardi; divenne infine critico letterario del «Gazzettino» di Venezia, al quale fu legato dal 1948 sino alla morte, avvenuta in Venezia il 1966.

Uomo di vastissima cultura, di varia e sapida umanità, critico fine e scrittore sensibile, diede le sue prove più significative in alcuni libri di prosa ove raccolse memorie, narrazioni, fantasie, trasformate da una rigorosa esperienza stilistica sul gusto del «frammento» e della «prosa d'arte», ma anche percorse sempre da una nativa vena lirica tra dolce, maliconica e arguta, secondo la tradizione di un giornalismo veneto già insigne con le pagine di Gasparo Gozzi. Giornalista molto fecondo (scrisse centinaia di articoli) e scrit-

tore di non molte pagine ma di alta qualità, Camerino rimane uno dei testi significativi per una storia della prosa novecentesca, oltre che documento di un gusto storico e di una personalissima umanità di artista.

Gli «Annali di Ca' Foscari», pubblicandone la bibliografia completa, sono lieti di rendere omaggio ad uno scrittore che visse ed operò a lungo e fecondamente nella città di Venezia, e di offrirne un contributo assolutamente originale al quadro della situazione culturale italiana durante un trentennio, quale risulta dall'impegno di questo fine, instancabile, straordinario lettore.

ETTORE CACCIA

## BIBLIOGRAFIA

### 1933

1. *Colonna* (Carducci), C.P., 18 giugno.
2. *Brutta copia*, C.P., 7 dicembre.
3. *Biografia di un cane*, C.P., 29 dicembre (rec. di Virginia Woolf, *Flush*, London, The Hogarth Press; rist. in A. Camerino, *Scrittori di lingua inglese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 158-164).

### 1934

4. *Novità di William Faulkner*, C.P., 24 gennaio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 208-215).
5. *Un eccentrico: Frederick Rolfe*, At.Ven., cxxxv, vol. 116, n. 1, febbraio, pp. 13-23 (Rist. come Pref. in Rolfe, *Adriano VII*, Roma, Casini, 1952 e in Rolfe, *Adriano VII*, Milano, Longanesi, 1963; in *Saggi e testimonianze su Baron Corvo* (con A. J. A. Symons, E. Cecchi, A. W. Auden, G. Greene), Milano, Longanesi, 1965, pp. 16-33; ora in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 108-122).
6. *Note su D. H. Lawrence*, C.P., 11 febbraio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 198-122).
7. *Campionario*, C.P., 24 febbraio.
8. *Un piccolo classico*, C.P., 15 aprile (rec. di Constance Holme, *The Splendid Fairing*, Oxford University Press, 1933, rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 149-154).
9. *Capogiro*, C.P., 28 aprile.
10. *Decima legione*, C.P., 4 maggio (rec. di Alfredo Panzini, *Decima Legione*, Milano, Mondadori).
11. *Scoperta di un'isola*, C.P., 6 maggio.
12. *Numeri*, C.P., 9 maggio.
13. *Primo incontro con Anna*, C.P., 10 maggio.
14. *Filosofia della pratica*, C.P., 18 maggio.
15. *Anzianità di Giraudoux*, C.P., 23 maggio (rec. di Jean Giraudoux, *Combat avec l'Ange*, Paris, Grasset).
16. *Lamb, Louise Colet*, At.Ven., cxxv, vol. 117, n. 3, giugno, pp. 196-201.
17. *Sogni*, C.P., 1 giugno.
18. *Leonardo Giustinian*, C.P., 6 giugno.
19. *Charles Lamb*, C.P., 12 giugno (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 25-30).
20. *Un cattivo*, C.P., 19 giugno.
21. *Latteria*, C.P., 1 luglio.
22. *Cinquant'anni di Emilio Cecchi*, C.P., 17 luglio.
23. *Edipo 1934*, C.P., 22 luglio (rec. di Jean Cocteau, *La Machine infernale*, Paris, Grasset).
24. *Artemus Ward*, «La Cultura», XIII, n. 5-6, luglio-agosto, pp. 86-87.
25. *Samuel Taylor Coleridge*, At.Ven., cxxv, vol. 117, n. 1, agosto, pp. 1-5 (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 31-37).

26. *Noterelle*, C.P., 1 settembre.
27. *Bernard Shaw, Short Stories*, At.Ven., CXXV, vol. 117, n. 2, ottobre, pp. 104-108 (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 194-200).
28. *Persone folla*, C.P., 2 ottobre.
29. *Geometria*, C.P., 5 ottobre.
30. *Lettura di Waverley*, C.P., 14 ottobre (rec. di Walter Scott, *Waverley*).
31. *Edmund Blunden*, C.P., 17 ottobre.
32. *Roba da ridere* (Wodehouse), C.P., 26 ottobre (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 139-144).
33. *Stile*, C.P., 30 ottobre.
34. *Vita e miracoli di G. B. Shaw*, «La Cultura», XIII, n. 9, novembre (rec. di Frank Harris, *Vita e miracoli di G. B. Shaw*).
35. *Paesaggio e altre cose*, C.P., 16 novembre.
36. *Ritorno di Twain*, C.P., 22 novembre (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 98-103).
37. *Joseph Conrad, Three Plays*, At.Ven., CXXV, vol. 117, n. 3, dicembre, pp. 196-200 (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 98-103).
38. *Accidia*, C.P., 7 dicembre.

### 1935

39. *Dialogo della pittura*, C.P., 3 gennaio (rec. di Virginia Woolf, *Walter Sickert-A conversation*, London, The Hogarth Press, 1934; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 165-170).
40. *Duetto*, C.P., 10 gennaio (rec. di Colette, *Duo*, Paris, Ferenczi).
41. *Colonna* (Riletture del Berni), C.P., 13 gennaio.
42. *Colonna* (Walter De La Mare), C.P., 22 gennaio.
43. *Colonna*, C.P., 7 febbraio (rec. di James Hilton, *Good-bye, Mr. Chips*).
44. *Colonna* (Charles Lamb), C.P., 15 febbraio.
45. *Conversazione*, C.P., 17 febbraio.
46. *Colonna* (Divagazioni), C.P., 22 febbraio.
47. *Colonna*, C.P., 27 febbraio (rec. di George Moore, *Esther Waters*).
48. *Nero su bianco*, C.P., 1 marzo.
49. *Ricchezza e amicizia*, C.P., 8 marzo.
50. *Colonna* (Divagazioni), C.P., 9 marzo.
51. *Dottor mirabile*, C.P., 13 marzo.
52. *Colaborazione al mistero del mondo*, C.P., 19 marzo.
53. *Prologo a viaggi immaginari*, C.P., 24 marzo.
54. *Colonna* (Fine di un'amicizia), C.P., 27 marzo.
55. *A le belle istorie*, C.P., 2 aprile (rec. di Louise de Vilmorin, *Sainte-Unifois*, Paris, Gallimard 1934).
56. *Parole*, C.P., 6 aprile.
57. *Colonna*, C.P., 6 aprile (rec. di Jules Romains, *Les Hommes de bonne volonté*).
58. *Colonna* (La lettera rubata di E. A. Poe), C.P., 10 aprile.
59. *Mezzanotte*, C.P., 16 aprile.
60. *Colonna*, (Noterella su Dickens), C.P., 19 aprile.
61. *Ricordo di un sorriso*, C.P., 21 aprile.
62. *Colonna* (Il Napoleone nei negri), C.P., 24 aprile.
63. *Viaggi immaginari: Terra di Spagna*, C.P., 27 aprile.
64. *Colonna* (Giorni di contumacia), C.P., 30 aprile.
65. *Delitti e castighi*, C.P., 5 maggio (rec. di James Cain, *The postman always rings twice*, The Albatross).
66. *Colonna* (sui gatti), C.P., 7 maggio.
67. *Colonna* (sugli aggettivi), C.P., 11 maggio.

68. *Prosa di Raymond Roussel*, C.P., 12 maggio.  
 69. *Colonna* (su Kipling), C.P., 16 maggio.  
 70. *Colonna* (Diego Valeri), C.P., 21 maggio.  
 71. *Viaggi immaginari*, C.P., 24 maggio.  
 72. *Colonna* (Corneille), C.P., 29 maggio.  
 73. *Colonna* (Fantasie), C.P., 5 giugno.  
 74. *Appunti per un saggio sul modo di vestire*, C.P., 8 giugno.  
 75. *Colonna* (Divagazioni), C.P., 12 giugno.  
 76. *I misteri dello specchio*, C.P., 9 luglio.  
 77. *Riletto Kipling*, C.P., 20 luglio.  
 78. *Terranuova*, C.P., 27 luglio.  
 79. *Dal «The Desire and the Pursuit of the Whole»* (di F. Rolfe, trad. in *At.Ven.*, cxxv, vol. 119, n. 1-2, luglio-agosto).  
 80. *Ritratto d'uomo*, C.P., 2 agosto.  
 81. *Colonna*, C.P., 7 agosto (rec. di Silvio Branzi, *Cavalcata notturna*).  
 82. *Bella donna*, C.P., 10 agosto.  
 83. *Poveri anonimi*, C.P., 15 agosto.  
 84. *E. Cecchi e gli Anglosassoni*, C.P., 25 agosto (rec. di E. Cecchi, *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Carabba).  
 85. *Colonna* (su Pancrazi e altri), C.P., 14 settembre.  
 86. *Pigrizia-Amore*, C.P., 19 settembre.  
 87. *Maestra e donna*, C.P., 2 ottobre.  
 88. *Centenario di Lope de Vega*, *At.Ven.*, cxxvi, vol. 119, n. 4, ottobre, pp. 121-125.  
 89. *Attempato*, C.P., 8 ottobre.  
 90. *Colonna* (Divagazioni), C.P., 25 ottobre.  
 91. *Eça de Queiros*, *At.Ven.*, cxxvi, vol. 119, n. 5, novembre.  
 92. *Noticine su Lope*, C.P., 9 novembre.  
 93. *Automatico*, C.P., 29 novembre.  
 94. *Adagio con sentimento*, C.P., 4 dicembre.  
 95. *Appunti per un ritratto*, C.P., 29 dicembre.

1936

96. *Alba*, C.P., 5 gennaio.  
 97. *Timido*, C.P., 14 gennaio.  
 98. *Donna lontana*, C.P., 2 febbraio.  
 99. *Silenzio*, C.P., 7 febbraio.  
 100. *Discorso del metodo*, C.P., 18 febbraio.  
 101. *Futuro anteriore*, C.P., 23 febbraio.  
 102. *Ironia*, C.P., 30 marzo.  
 103. *Youth* (poesia in inglese), «The New English Weekly», 6 aprile.  
 104. *Faccetta nera*, C.P., 5 maggio.  
 105. *Città*, C.P., 20 maggio (rec. di Manlio Dazzi, *Città*, Milano, Perinetti-Casoni).  
 106. *In piena luce*, C.P., 2 luglio.  
 107. *Caffè*, C.P., 5 settembre.  
 108. *Pesce fritto*, C.P., 28 settembre (rist. in *L'Apollo buongustaio*, Roma, Dell'Arco, 1962, pp. 77-79; ora in Aldo Camerino, *Gazzetta Veneta*, Milano, Scheiwiller, 1965, pp. 74-77).  
 109. *Vogliamo ridere*, C.P., 26 ottobre.  
 110. *Aria di litigio*, C.P., 7 novembre.  
 111. *Mosaico nuovo*, C.P., 8 dicembre.  
 112. *Due ritratti*, C.P., 12 dicembre.  
 113. *Capolavoro in pericolo*, C.P., 29 dicembre.

114. *Spagnuollette*, C.P., 8 gennaio (rist. in A. Camerino, *Salotto giallo*, Padova, Rebella-  
to, 1958, pp. 161-167; ora in A. Camerino, *Cari fantasmi*, Milano, Mondadori, 1965,  
pp. 192-197).
115. *Otto favole di R. L. Stevenson*, C.P., 15 gennaio (rist. in R. L. Stevenson, *Racconti e  
favole* [a cura di A. C.], Milano, Biblioteca Moderna Mondadori, 1959; in R. L. Ste-  
venson, *Racconti e favole*, Torino, Universale Einaudi, 1960).
116. *Un campanello*, C.P., 31 gennaio.
117. *Ravegnani critico*, C.P., 14 febbraio (rec. di Ravegnani, *I Contemporanei*, Modena,  
Guanda, 1936 [seconda serie]).
118. *Gente nel tempo*, C.P., 26 febbraio (rec. di Massimo Bontempelli, *Gente nel tempo*,  
Milano, Mondadori).
119. *Passi nel buio*, «Meridiano di Roma», 28 febbraio.
120. *Cronaca di un sogno*, C.P., 12 marzo.
121. *Trentadue*, C.P., 26 marzo.
122. *Una casa*, C.P., 3 aprile.
123. *Primavera*, C.P., 9 aprile.
124. *Amaro*, C.P., 23 aprile.
125. *Isola sacra*, C.P., 29 aprile.
126. *Gli affanni e gli agi*, C.P., 3 maggio.
127. *Allegra*, C.P., 13 maggio.
128. *Scherzo e finale*, C.P., 29 maggio (rec. di Diego Valeri, *Scherzo e finale*, Milano,  
Mondadori).
129. *Momenti*, C.P., 3 giugno.
130. *Visita*, C.P., 10 giugno.
131. *Pesce d'aprile*, C.P., 17 giugno.
132. *Grigia*, «Meridiano di Roma», 20 giugno.
133. *Una giornata*, C.P., 23 giugno.
134. *Interno*, C.P., 2 luglio.
135. *Candida*, C.P., 11 luglio.
136. *Le Baruffe Chiozzotte in Campo San Cosmo alla Giudecca* (regia di Renato Simoni),  
C.P., 13 luglio.
137. *Variazioni sul «Bugiardo»*, C.P., 16 luglio.
138. *Luci di una*, C.P., 18 luglio.
139. *Bertoldo*, C.P., 24 luglio.
140. *Un dipinto*, C.P., 29 luglio.
141. *Una voce*, C.P., 5 agosto.
142. *Avventura*, C.P., 12 agosto.
143. *Belvedere*, C.P., 18 agosto.
144. *Stanco*, C.P., 1 settembre.
145. *Festival cinematografico: il Pubblico*, C.P., 4 settembre.
146. *Arte del dire*, C.P., 10 settembre (rist. in A. Camerino, *Macchina per i sogni*, Pado-  
va, Rebella, 1963, pp. 19-24; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 28-34).
147. *Guardaroba*, C.P., 24 settembre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 183-188).
148. *De Amicizia*, C.P., 30 settembre.
149. *Barbiere*, C.P., 7 ottobre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 103-107).
150. *Viso sereno*, C.P., 15 ottobre.
151. *Sera*, C.P., 21 ottobre.
152. *Sonno*, C.P., 29 ottobre.
153. *Botteghe*, C.P., 5 novembre.
154. *Paesaggi con figure*, C.P., 18 novembre.
155. *Un'ora e mezza*, C.P., 1 dicembre.

156. *Bella-Vista*, C.P., 15 dicembre (rec. di Colette, *Bella-Vista*, Paris, Ferenczi).  
157. *Malinconica*, C.P., 31 dicembre.

1938

158. *Ritratto*, C.P., 2 gennaio.  
159. *Colonna*, C.P., 5 gennaio (rec. di G. Marchiori, *Le roi s'amuse*, Il Polesine fascista, 1937).  
160. *Appartamenti*, C.P., 11 gennaio.  
161. *Riscossa della timidezza*, C.P., 21 gennaio (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 31-36; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 41-47).  
162. *Colonna* (Autrice di Bora), C.P., 25 gennaio.  
163. *Passi avanti (adagio)*, C.P., 2 febbraio (rist. in «Giornale d'Oriente» [Alessandria d'Egitto], 18 febbraio).  
164. *Il passero solitario*, C.P., 8 febbraio (rec. di Luigi Risso Tammeo, *Passero solitario*, Milano, Treves, 1937).  
165. *Colonna*, C.P., 25 febbraio (rec. di Dario Ortolani, *Fortezza 1920*, «Orto», nn. 7-8 e 9-10).  
166. *Scherzi del verbo*, C.P., 3 marzo.  
167. *Un poeta giovane: Sinisgalli*, C.P., 11 marzo.  
168. *Preludio all'Eliso*, C.P., 18 marzo (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 25-29; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 35-40).  
169. *Un nome*, C.P., 26 marzo (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 163-167).  
170. *Bar*, C.P., 6 aprile (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 109-112; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 74-79).  
171. *Colonna* (Juti Ravenna), C.P., 28 aprile.  
172. *Controcanto*, C.P., 4 maggio (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 37-41).  
173. *Ninfa nel tempo*, C.P., 22 maggio.  
174. *Invito al viaggio*, C.P., 12 giugno.  
175. *Ritratto improvviso*, C.P., 26 giugno.  
176. *Universo*, C.P., 30 giugno.  
177. *Giorno in provincia*, C.P., 5 luglio.  
178. *Lago*, C.P., 16 luglio.  
179. *Quattro mura*, C.P., 24 luglio.  
180. *Telefono*, C.P., 31 luglio.  
181. *Canicola*, C.P., 4 agosto.  
182. *Solitudine*, C.P., 7 agosto.  
183. *Una regina*, C.P., 17 agosto.

1939

184. *Emilio Cecchi*, «Corriere del Ticino», 3 gennaio.  
185. *Moglie di pittore*, C.P., 7 maggio.  
186. *Ritratto con i baffi*, C.P., 21 maggio.  
187. *Distacco*, C.P., 26 maggio (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 249-253; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 143-148).  
188. *Guardare un quadro*, C.P., 20 giugno.  
189. *Risveglio*, C.P., 27 giugno.  
190. *Una moglie*, C.P., 4 luglio.  
191. *Emily Dickinson*, C.P., 13 luglio (rec. di Emilio e Giuditta Cecchi, *Emily Dickinson*, Brescia, Morcelliana).  
192. *Manlio Dazzi*, C.P., 22 luglio.  
193. *Ricordi di un viaggio*, C.P., 27 luglio.

194. *Silenzio di Venezia*, «L'Illustrazione Italiana», 29 luglio.  
 195. *Stranieri in Italia*, C.P., 29 agosto.  
 196. *Un libro non letto*, C.P., 3 settembre.  
 197. *Pena del traduttore*, C.P., 7 settembre.  
 198. *Di certe parole*, C.P., 18 ottobre.  
 199. *Ritratti*, C.P., 30 novembre.  
 200. *Aspetti della fantasia*, C.P., 19 dicembre.

#### 1940

201. *Trollope*, C.P., 1 gennaio.  
 202. *Cecchi viaggiatore*, C.P., 4 gennaio (rec. di Emilio Cecchi, *America amara*, Firenze, Sansoni).  
 202 bis. *Shakespeare*, C.P., 11 gennaio.  
 203. *Formula per elzeviro*, C.P., 20 gennaio (rist. in Enrico Falqui, *Nostra terza pagina*, Roma, Canesi, 1965, pp. 343-347).  
 204. *Cimbelino*, C.P., 3 febbraio. Rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 1-6.  
 204 bis. *Baldini e le donne*, C.P., 8 febbraio.  
 205. *Vento*, C.P., 13 febbraio.  
 206. *I ritratti nel bosco*, C.P., 20 febbraio (rec. di Enrico Morovich, *I ritratti nel bosco*, Firenze, Parenti).  
 207. *Scrittori viventi*, C.P., 3 marzo.  
 208. *Storia di donne*, C.P., 8 marzo (rec. di Anna Banti, *Il Coraggio delle donne*, Firenze, Le Monnier).  
 209. *Conservatorio di Santa Teresa*, C.P., 22 marzo (rec. di Romano Bilenchi, *Conservatorio di Santa Teresa*, Firenze, Vallecchi).  
 210. *Lo scrittore come lettore*, C.P., 11 aprile.  
 211. *Un americano*, C.P., 22 aprile (rec. di James Cain, *Serenade*, Leipzig, Modern Continental Library, 1939; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 220-224).  
 212. *Rive remote*, C.P., 1 giugno (rec. di Gianna Manzini, *Rive remote*, Milano, Mondadori).  
 213. *Dialoghi e altre prose*, C.P., 19 settembre (rec. di A. Bonsanti, *Dialoghi e altre prose*, Firenze, Parenti).  
 214. *Sbadigli*, C.P., 29 settembre (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 157-160; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 188-191).  
 215. *Primo incontro*, C.P., 5 ottobre.  
 216. *Aspettare*, C.P., 16 ottobre.  
 217. *Di certe parole*, C.P., s.d. (1940).  
 218. *Trovarsi*, C.P., 24 ottobre.  
 219. *Questi occhi*, C.P., 1 novembre.  
 220. *Di un carattere*, C.P., 10 novembre.  
 221. *Lume di candela*, C.P., 30 novembre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 241-244; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 133-137).  
 222. *Caldo di stufa*, C.P., 21 dicembre.  
 223. Luis Vélez de Guevara, *Il Trionfo della fortuna*, (trad. in *Narratori Spagnoli*, Milano, Bompiani, pp. 396-404).  
 224. Vicente Espinel, *Obregón in Algeri* (trad. in *Narratori Spagnoli*, Milano, Bompiani, pp. 115-165).

#### 1941

225. *La magione superata*, «Ansedonia», III, gennaio (rec. di R. L. Stevenson, *La magione superata* [trad. Henry Furst], Milano, Rizzoli).  
 226. James Cain, *Serenata*, «Ansedonia», III, gennaio (trad.).  
 227. *Ricordo di Modena*, C.P., 5 gennaio.

228. *Un volto*, C.P., 16 gennaio.  
 229. *Farsi il ritratto*, C.P., 29 marzo.  
 230. *Povera*, C.P., 9 aprile.  
 231. *Pagine di un diario con Cecchi*, «Lettere d'oggi», III, maggio.  
 232. *Cravatte*, C.P., 21 giugno (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 181-187; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 204-210).  
 233. *Giacomo Leopardi, Epistolario*, «Domus», agosto (rec. di G. Leopardi, *Epistolario*, [a cura di F. Maroncini], Firenze, Le Monnier).  
 234. *Morte e resurrezione di giovinezza*, «Lettere d'oggi», III, agosto (rec. di Giuseppina Fumagalli, *Morte e resurrezione di giovinezza*, Guanda, Parma).  
 235. *Parole per sei dipinti di Vera Cecunova*, C.P., 5 agosto.  
 236. *Scoprirsi*, C.P., 21 agosto (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 119-123; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 85-90).  
 237. *Nel nostro cuore*, «Lettere d'oggi», III, ottobre-novembre (rec. di Ugo Dettore, *Nel nostro cuore*, Milano, Bompiani).

#### 1942

238. Madame de Remusat, *Memorie* (trad. [M. Lombardi], Torino, Einaudi, pp. 578).  
 239. Juan Valera, *Juanita la lunga* (pref. e trad. [M. Lombardi], Milano, Bompiani, pp. 322).  
 240. T. E. Lawrence, *Lettere dall'Arabia* (pref. e trad. [M. Lombardi], Milano, Longanesi, pp. 362. La Pref. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 225-228).

#### 1943

241. John Milton, *Como e Sansone agonista* (pref. e trad. [M. Lombardi], Milano, Bompiani, pp. 185. La Pref. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 7-15).  
 242. R. L. Stevenson, *Racconti e favole* (pref. e trad. [M. Lombardi], Torino, Einaudi; rist. nel 1960, pp. 230. La Pref. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 82-87).  
 243. James Joyce, *Musica da camera* (trad. [M. Lombardi], Venezia, Ed. del Cavallino). Nuova Edizione, Scheiwiller, Milano, pp. 81.  
 244. Guillaume Apollinaire, *Corni da caccia* (trad. [M. Lombardi], Venezia, Ed. del Cavallino. Rist. con aggiunte e una Nota col tit. *I Colchici e altre Poesie*, Padova, Rebelato, 1966, pp. 146).  
 245. *Un amico in Portogallo*, «Italia», 3 luglio.

#### 1944

246. Valéry Larbaud, *A. O. Barnabouth* (trad. [pseud. Angelo Bianco], Milano, Perinetti-Casoni, pp. 298).  
 247. Paul Bourget, *Un Santo, Sensazioni d'Italia* (trad. [Angelo Bianco], Milano, Perinetti-Casoni, pp. 263).  
 248. Paul Valéry, *Il Signor Teste* (trad. e Nota [pseud. Enrico da Mola], Venezia, Ed. del Cavallino, pp. 133).  
 249. Jean Cocteau, *Canto fermo* (trad. [M. Lombardi] Venezia, Ed. del Cavallino, pp. 99).  
 250. Conte de Lautréamont, *I Canti di Maldoror* (pref. e trad. [M. Lombardi], Venezia, Ed. del Cavallino, pp. 231).  
 251. Guillaume Apollinaire, *Il poeta assassinato* (trad. [Angelo Bianco], Venezia Ed. del Cavallino, pp. 152).  
 252. Paul Eluard, *Come due gocce d'acqua*, e *Gli occhi fertili* (trad. in Paul Eluard, *Poesie*, Venezia, Ed. del Cavallino, pp. 51-61).  
 253. John Webster, *Il Diavolo Bianco o Vittoria Corombona* (trad. e Nota, Firenze, San-

soni, pp. 132; rist. in *Teatro Elisabettiano*, a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni, 1948, pp. 881-992).

254. *Casa di Bontempelli*, «Domus», febbraio.

#### 1945

255. Alfred Jarry, *Ubu Re* (trad. e Nota, Venezia, Ed. del Cavallino, pp. 99).
256. Jules Romains, *Luciana* (trad. Milano, Perinetti-Casoni, pp. 235).
257. Jules Romains, *Morte di Uno* (trad., Milano, Perinetti-Casoni, pp. 142).
258. Riccardo Leon, *Alcalá de los Zegries* (trad. [Angelo Bianco], Milano, Perinetti-Casoni, pp. 401).
259. R. H. Tawney, *Nascita e religione del capitalismo* (trad. [M. Lombardi], Milano, Longanesi, pp. 411).
260. Thomas Hardy, *Il Sindaco di Casterbridge* (pref. e trad. [M. Lombardi], Milano Bompiani, pp. 304; la Pref. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 104-107).
261. W. H. Hudson, *Verdi dimore* (pref. e trad. (Angelo Bianco), Milano, Bompiani, pp. 361; la Pref. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 248-251).
262. Francis Stuart, *Il Ponte* (trad., Milano, Bompiani, pp. 338).
263. Jean Giraudoux, «Domani», 15 settembre.
264. *Camere separate*, «Ter.», I, n. 1, 10 ottobre, pp. 3-4, poi in volumetto, Vicenza, Il Pellicano; rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 249-254; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 248-254).
265. *Arte di leggere*, «Ter.», I, n. 1, 10 ottobre, p. 5. Firmato Lotario.
266. *Arte di leggere*, «Ter.», I, n. 2, 25 ottobre, p. 4. Firmato Lotario.
267. *L'Acqua*, «Ter.», I, n. 2, 25 ottobre, pp. 1-2 (rec. di Massimo Bontempelli, *L'Acqua*).
268. *Arte di leggere*, «Ter.», I, n. 3, 10 novembre, p. 2. Firmato Lotario.
269. *Difficoltà*, «Ter.», I, n. 4, 25 novembre, p. 2.
270. *Fiori pari e fiori dispari*, «Ter.», I, n. 4, 25 novembre, p. 6 (rec. di Leonardo Sinigalli, *Fiori pari e fiori dispari*).
271. *Arte di leggere*, «Ter.», I, n. 5, 10 dicembre, p. 4. Firmato Lotario.
272. *Arte di leggere*, «Ter.», I, n. 6, 25 dicembre, p. 7. Firmato Lotario.
273. *Solitudine*, «Ter.», I, n. 6, 25 dicembre, p. 2.
274. *Valgimigli e Campigli* «Ter.», I, n. 6 25 dicembre p. 2.

#### 1946

275. Mark Twain, *Il Diario di quel testone di Wilson*, «Ter.», II, n. 3, settembre-dicembre, pp. 75-80 (trad.).
276. *Il Faggio*, «Ter.», II, n. 3, settembre-dicembre, pp. 84-86 (rec. di Lea Quaretti, *Il Faggio*, Venezia, N. Pozza).
277. *La cravatta rubata*, «Ter.», II, n. 3, settembre-dicembre, pp. 47-54 (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 227-236; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 226-236).
278. O. Henry, *Il Dono dei Re Magi*, Ediz. numerata., Venezia, pp. 39 (trad. e Nota; rist. in G., 29 agosto, 1948).
279. John Steinbeck, *Vicolo Cannery*, Milano, Bompiani, pp. 224 (trad.).
280. R. L. Stevenson, *Virginibus Puerisque*, Padova, Ed. A.P.E., pp. 206 (pref. e trad. la Pref. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 88-90).
281. André Gide, *Paludi*, Venezia, N. Pozza, pp. 76 (trad.).
282. Anonimo, *Fiume profondo* (Spiritual), (trad. in «Poesia» [v], Milano, Mondadori, p. 260).
283. Anonimo, *Amore senza amore* (Blue), (trad. in «Poesia» [v], Milano, Mondadori, p. 264).
284. A. J. Cronin, *Il Castello del Cappellaio*, Milano, Bompiani, pp. 588 (trad. con C. Izzo).

285. William Austin, *Peter Rugg l'Errante, Venezia*, N. Pozza, pp. 57 (trad. e Nota; la Nota rist. in G., [Ve.St.], 12 marzo, col tit. *Un americano che va conosciuto*).
286. Ramón Del Valle Inclán, *Il tiranno Banderas*, Milano, Bompiani, pp. 270 (trad.).
287. *Leggenda minore*, «Secolo Nuovo», 14 febbraio (rec. di C. Izzo, *Leggenda minore*, Milano, Perinetti-Casoni, 1945).
288. *Madre*, «Gazzetta del Nord», 7 settembre (rist. con altre poesie in «Osservatore politico letterario», febbraio 1970).
289. *Thésée*, «Gazzetta Veneta», 28 settembre (rec. di André Gide, *Thésée*, N.R.F.).
290. *Maddalena*, M.d.P., 6 ottobre (rec. di Ugo Facco De Lagarda, *Maddalena*, Venezia, Ongania, 1945).

#### 1947

291. Max Beerbohm, *L'ipocrita felice e altri racconti*, Milano, Bompiani, pp. 206 (trad.).
292. Max Beerbohm, *Quia imperfectum* (trad. in «Prosa» [III], ottobre, 1946, pp. 207-218).
293. Alessandro Dumas, *Monsieur Alphonse*, (trad. in *Dumas figlio*, Torino, S.E.T., pp. 683-725).
294. W. M. Thackeray, *Jonathan Swift* (trad. in *Prospettiva della Lett. Inglese*, Milano Bompiani, pp. 473-497).
295. Matthew Arnold, *William Wordsworth* (Trad. in *Prospettiva della Lett. Inglese*, Milano Bompiani, pp. 473-497).
296. Joseph Beach, *James Joyce* (trad. in *Prospettiva della Lett. Inglese*, Milano Bompiani, pp. 257-281).
297. «*Quashee*», ovvero il ragazzo nato di domenica, M.d.P., 8 gennaio.
298. *Mainly in the Air*, «Le tre Venezie», febr.-marzo (rec. di Max. Beerbohm, *Mainly in the Air*, London, Heinemann, 1946).
299. *Ascoltar musica*, M.d.P., 12 ottobre.
300. *Venezia salvata*, M.d.P., 19 ottobre rec. di Massimo Bontempelli, *Venezia salva*, Venezia, N. Pozza; rist. in «X Festival int. del Teatro», Biennale 1949).
301. *Racconto d'autunno*, M.d.P., 23 ottobre (rec. di Tommaso Landolfi, *Racconto d'autunno*, Firenze, Vallecchi).
302. *Susanna e il vecchione*, M.d.P., 6 novembre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 169-173; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 97-102).
303. *Amleto 1948*, M.d.P., 9 novembre, Firmato William Scone.
304. *La voce del fiume*, M.d.P., 13 novembre (rec. di Lea Quaretti, *La voce del fiume*, Venezia, N. Pozza; rist. in G., 19 settembre 1948).
305. *Autolesionismo britannico*, M.d.P., 16 novembre (rec. di George Orwell, *The English People*, London, Collins. Firmato William Scone).
306. *A. Gide Premio Nobel*, M.d.P., 18 novembre.
307. *Poesie*, M.d.P., 30 novembre (rec. di Paola Masino, *Poesie*, Milano, Bompiani).
308. *Una lettera inedita di Marcel Proust*, M.d.P., 7 dicembre.
309. *G. B. Shaw giovane*, M.d.P., 14 dicembre. Firmato William Scone.
310. *È stato così*, M.d.P., 17 dicembre (rec. di Natalia Ginsburg, *È stato così*, Torino, Einaudi).
311. *Il Pediatra volante*, M.d.P., 25 dicembre.

#### 1948

312. Stephen Crane, *La prova del fuoco*, Torino, Einaudi, pp. 195 (trad.; rist. da Mondadori, pp. 126).
313. Joseph Wanner Beach, *Tecnica del romanzo novecentesco*, Milano, Bompiani, pp. 513 (trad. con Carlo Izzo).

314. *Il vero signore*, «Mattino di Roma», 7 febbraio (rec. di Willy Farnese, *Il vero signore*, Milano, Longanesi, 1947).
315. *Kipling, oggi* (conferenza tenuta il 15 marzo al Circolo di cultura italo-britannico di Udine; ora in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 311-325).
316. *Una tragedia anglo-americana*, «Il Mattino dell'Italia Centrale», 9 aprile (rec. di Evelyn Waugh, *The Loved One*, Londra Horizon; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 271-275).
317. *L'Ulisse di Joyce dopo un quarto di secolo*, «Mattino dell'Italia Centrale», 24 aprile rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 234-235).
318. *I Fratelli Cuccoli*, G., 15 giugno (rec. di Aldo Palazzeschi, *I Fratelli Cuccoli*, Firenze, Vallecchi).
319. *Il viaggio della vedova*, «Corriere Lombardo», 16-17 giugno.
320. *La Svizzera in festa per il centenario della Costituzione*, G., 23 giugno.
321. *In piedi e seduti*, G., 24 giugno (rec. di Leo Longanesi, *In piedi e seduti*, Milano, Longanesi).
322. *Ebbrezza di un astemio*, G., 29 giugno (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 155-159).
323. *Interlaken*, G., 21 luglio.
324. *Terzetto*, «Corriere Lombardo», 3/4 agosto.
325. *Losanna ritrovo di sovrani in esilio*, G., 7 agosto.
326. *Traversata della Manica*, G., 12 agosto.
327. *Questa Inghilterra*, G., 15 agosto.
328. *Strade di Londra*, G., 25 agosto.
329. *D'Annunzio inedito*, G., 31 agosto.
330. *Televisione*, G., 5 settembre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 59-62, col tit. *Televisione ai primordi*, e una Nota del 1963).
331. *Danze in Inghilterra*, G., 19 settembre.
332. *Carlotta e Weimar*, G., 19 settembre (rec. di Thomas Mann, *Carlotta e Weimar*, Milano, Mondadori). Firmato Cam.
333. *Celebrazione di Browning*, G., 28 settembre.
334. *Libri a carrettate nei negozi di Londra*, «Giornale di Sicilia», 2 ottobre.
335. *Visite a Finsbury*, G., 3 ottobre.
336. *Il Paese delle Sigle*, G., 14 ottobre.
337. *La città del carbone*, G., 21 ottobre.
338. *Ristampe di Emilio Cecchi*, G., 28 ottobre.
339. *T. S. Eliot Premio Nobel*, G., 3 novembre (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 263-265).
340. *Nell'antica casa dei Dario il ricordo di Henry de Régnier*, G., 13 novembre. Firmato Cam.
341. *Architettura di Venezia minore*, G., 30 dicembre (rec. di E. Trincanato, *Venezia minore*, Milano, Ed. del Milione).

1949

342. *Panorama letterario 1948*, G., 2 gennaio.
343. *Ricchezza e avarizia di V. Hugo*, G., (Ve.St.), 6 gennaio.
344. *Quarantacinque istantanee di quarantacinque anni fa* (Kodak, Adolfo Orvieto), G., 13 gennaio. Firmato Cam.
345. *Vittorio Alfieri poeta della propria vita*, G., 16 gennaio.
346. *L'inventore del fonografo scrisse poesie per bambini* (Charles Cros), G., (Ve.St.), 30 gennaio.
347. *Copperfield ha cento anni*, G., (St.n.), 6 febbraio.
348. *Mulino a vento*, G., 13 febbraio.

349. *Inventò la cronaca in pillole* (Félix Fénéon), G., (Ve.St.), 15 febbraio.
350. *Marcel Proust e un imbroglione*, G., (Ve.St.), 20 febbraio.
351. *Amante fedele*, G., 27 febbraio (rist. in *Salotto giallo*, col tit. *Oreste*, pp. 35-39).
352. *D'Annunzio*, G., 2 marzo (non firmato).
353. *Sinclair Lewis a Venezia*, G., 15 marzo.
354. *Notturmo con gatto*, G., 25 marzo.
355. *Quindici giovanotti in gamba*, G., (Ve.St.), 30 marzo.
356. *Ricordo di Panzini*, G., 10 aprile.
357. *I «gialli», storia di un'anima*, G., (Ve.St.), 13 aprile.
358. *Vedove*, G., 20 aprile (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 23-27).
359. *Come un libro storico è diventato un romanzo*, G., 21 aprile (rec. di Anna Banti, *Artemisia*, Firenze, Sansoni 1947).
360. *Centenario di Dario Dossi*, G., (Ve.St.), 28 aprile.
361. *Epilogo (e preludio) al premio Venezia*, G., 29 aprile.
362. *Egle zitella*, G., 4 maggio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 87-92; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 155-159).
363. *È morto lo scrittore Alfredo Gargiulo*, G., 13 maggio.
364. *Una romanza di Lope de Vega*, G., (Ve.St.), 17 maggio.
365. *Un ladro in casa*, G., 28 maggio.
366. *Fiore sotto gli occhi*, «Numero unico» (III Congresso naz. della D. Cristiana, Venezia, 2-5 giugno, pp. 33-36 (rist. in «Corriere del Popolo», 7 settembre).
367. *Il Tailleur grigio*, G., 3 giugno.
368. *Quattro traduttori del Vangelo*, G., 9 giugno (rec. di *Il Vangelo*, trad. da Alvaro Bontempelli, Lisi, Valeri, Venezia, N. Pozza; ripr. in G., (St.n.), 16 sett. 1950).
369. *Giudizi di Peggy su Racine*, G., (Ve.St.), 10 giugno.
370. *Storia di Giovanni*, G., 23 giugno.
371. *Angiolo Orvieto, poeta dell'otto-novecento*, G., 1 luglio. Firmato Cam.
372. *Goffredo Mameli nel centenario della morte*, G., 6 luglio.
373. *Bizzarrie di un concorso*, G., 10 luglio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 280-282).
374. *Cari fantasmi*, G., 19 luglio (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 235-239; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 127-132).
375. *Mezzo secolo di storia in un racconto fotografico*, G., 23 luglio (rec. di Leo Longanesi, *Storia di cinquant'anni*, Milano, Rizzoli).
376. *R. L. Stevenson e il romanzo d'avventure*, «Gazzetta Adriatica», 23 luglio.
377. *Cantare*, «Corriere del Popolo», 31 luglio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 261-265; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 261-265).
378. *I Superflui*, G., 3 agosto (rec. di Dante Arfelli, *I Superflui*, Milano, Rizzoli).
379. *Testamento in una bottiglia*, «Gazzetta Adriatica», 6 agosto.
380. *Un amore imperfetto*, G., 10 agosto (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 193-196; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 111-115).
381. *Le Marquis des Saffras* (un romanzo dimenticato), G., 12 agosto (rec. di Jules de la Madelène, *Le Marquis des Saffras*, Bibliothèque Française. Firmato Cam).
382. *Pelham Grenville Wodehouse*, G., 23 agosto (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 145-148).
383. *Una vita*, G., 30 agosto.
384. *Alberto Tallone, maestro stampatore*, G., 9 settembre.
385. *Passeggeri clandestini*, «Gazzetta Adriatica», 17 settembre.
386. *Le bruttezze di Dante*, G., 22 settembre (rec. di Giuseppe Ricciardi, *Le bruttezze di Dante*, Napoli, Marghieri), Firmato Cam.
387. *Mangiar solo*, G., 27 settembre.
388. *Frederick Rolfe Baron Corvo*, G., 4 ottobre (ripr. in «L'Approdo», 1, 1952, n. 3, luglio-settembre).

389. *Poesia per ridere*, G., 6 ottobre (rec. di George Fourest, *La negresse blonde* [1909]). Firmato Cam.
390. *Pietra navigante*, «Gazzetta Adriatica», 24 ottobre.
391. *Partenza all'alba*, G., 3 novembre.
392. *Poesia americana e negra*, a cura di Carlo Izzo, Parma, Guanda, G., 18 novembre (rec.).
393. *Etichetta inglese dei tempi vittoriani*, G., 23 novembre (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 276-279).
394. *Lo Specchio*, G., 26 novembre (rist. in *Salotto giallo* [col tit. *Virtù di Specchio*], pp. 237-241; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 237-242).
395. *Luciano Zuccoli a vent'anni dalla morte*, «Corriere del Popolo», 8 dicembre.
396. *Proposta per un premio*, G., 15 dicembre.
397. *Paura di niente*, G., 22 dicembre.
398. *Landolfo Ruffolo, corsaro*, «Gazzetta Adriatica», 24 dicembre.
399. *Letteratura 1949* (Bilancio di fine d'anno), G., 25 dicembre.
400. *Avventure e rinunce del Principe Dinamite*, G., 29 dicembre (rec. di T. E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, Milano, Bompiani).

1950

401. Constance Holme, *La mia tromba giaceva nella polvere*, Milano, Bompiani, pp. 283 (trad).
402. R. L. Stevenson, *L'isola del tesoro* (trad. in R. L. Stevenson, *Romanzi e Racconti*, Roma, Casini, pp. 5-204).
403. *Capodanno*, G., 1 gennaio.
404. *Un momento del mio tempo*, G., 17 gennaio.
405. *Una ballata e altre cose*, «Gazzetta Adriatica», 21 gennaio.
406. *Proposte per il Premio Venezia*, G., 24 gennaio. Firmato Cam.
407. *George Orwell*, G., 26 gennaio (ripr. in «Il Popolo»; ora in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 289-292).
408. *Epigrammi francesi*, G., 27 gennaio. Firmato Cam.
409. *Un simpatico distratto*, G., 1 febbraio.
410. *Indiscrezioni di V. Hugo*, G., (Ve.St.), 10 febbraio.
411. *Il Salotto giallo*, G., 15 febbraio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 151-155; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 183-187).
412. *Un plagio di Baudelaire*, G., (Ve.St.), 21 febbraio.
413. *Italia di Stendhal*, G., (Ve.St.), 25 febbraio.
414. *Ritorno a Giulio Verne*, «Gazzetta Adriatica», 25 febbraio.
415. *La mia tromba nella polvere*, G., (St.n.), 28 febbraio (rec. di *La mia tromba giaceva nella polvere*, cit.; ripr. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 155-157).
416. *Vivere sola*, G., 1 marzo.
417. *Note inedite su V. Hugo*, G., (Ve.St.), 3 marzo.
418. *D'Annunzio e le arti figurative*, G., 9 marzo (rec. di Bianca Tamassia, *Le arti figurative nell'arte di G. D'Annunzio*, Milano, Fratelli Bocca, 1949).
419. *Ricordo di Parigi*, G., 14 marzo.
420. *L'uomo del sonetto* (Felix Anvers), G., (Ve.St.), 19 marzo, e F.L., 13 maggio.
421. *Serenante pacificazione nella Tebaide di Lisi*, G., (St.n.), 28 marzo (rec. di Nicola Lisi, *La Nuova Tebaide*, Firenze, Vallecchi).
422. *Fumetti*, G., 1 aprile (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 169-174).
423. *Saki, satira e dramma*, «Il Popolo»; 2 aprile (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 297-301; col tit. *Saki; tra umorismo e umor tetro*).
424. *A Romualdo Romano il Premio Hemingway*, G., (St.n.), 3 aprile (rec. di Romualdo Romano, *Scirocco*, Milano, Mondadori).

425. *Strano settembre 1950*, G. (St.n.), 11 aprile (rec. di Donato Martucci e Ugucione Ranieri, *Lo strano settembre 1950*, Milano, Longanesi).
426. *Quattro modi di ascoltare musica*, G., 15 aprile (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 67-71).
427. *L'Avventuriero*, G. (St.n.), 16 aprile (rec. di Joseph Conrad, *L'Avventuriero*, Milano, Bompiani; ora in *Scrittori di lingua inglese* (cit., pp. 186-188).
428. *William Wordsworth attende un traduttore*, G., 23 aprile.
429. *Un romanzo di Vaquer e un idillo di Patchen*, G., (St.n.), 27 aprile (rec. di Eugenio Vaquer, *Il procuratore*, Milano, Bompiani, e di Kennet Patchen, *Arrivederci a domani*, Torino Einaudi).
430. *Bellezza delicata*, G., 3 maggio.
431. *Un racconto di Incoronato tra il realismo e la poesia*, G. (St.n.), 9 maggio (rec. di Luigi Incoronato, *Scala a San Poito*, Milano, Mondadori).
432. *Strana domestica*, G., 16 maggio.
433. *Maglì di Stevenson*, G. (St.n.), 20 maggio (rec. di L. Stevenson, *Romanzi e Racconti*, cit.; ripr. in G., 20 novembre per il centenario di R. L. S.).
434. *La luna e i falò*, G., 27 maggio (rec. di Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi).
435. *Figure di cera*, G., 2 giugno (rist. in *Salotto giallo*, cit., 189-194).
436. *L'Orologio*, G., 9 giugno (rec. di Carlo Levi, *L'Orologio*, Torino, Einaudi).
437. *Thomas Burke novelliere «Il Popolo di Roma»*, 14 giugno (rist. come pref. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 302-306).
438. *Sogno in grigio*, G., 15 giugno.
439. *Su Marcel Proust*, G., 24 giugno. Firmato Cam.
440. *Il «Terzo tempo» di un delicato poeta*, G., 29 giugno (rec. di Diego Valeri, *Terzo Tempo*, Milano, Mondadori. Firmato Cam.).
441. *Il mio gatto*, G., 1 luglio.
442. *Gli Sports e i giochi visti da sedici scrittori*, «Quaderni della Radio», (v), G., 5 luglio. Firmato Cam.
443. *Proust ammirava la tecnica di Balzac*, G. (Ve.St.), 9 luglio.
444. *Aria di vecchio continente nella narrativa americana*, G. (St.n.), 12 luglio (rec. di Truman Capote, *Altre voci, altre stanze*, Milano, Garzanti, e un *Albero di notte*; ora in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 293-296).
445. *Un letterato*, G., 18 luglio.
446. *Che cosa faccio? Scrivo*, G., 1 agosto.
447. *Maupassant a un secolo dalla nascita*, G., 9 agosto. Firmato Cam.
448. *Avventura*, G., 15 agosto.
449. *Rileggendo il Dizionario di Panzini*, G., 25 agosto. Firmato Cam.
450. *Una mosca*, G., 1 settembre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 115-118; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 80-84).
451. *Il Premio Venezia a Michele Prisco*, G., 4 settembre (rec. a Michele Prisco, *Gli Eredi del vento*, Milano, Mondadori; ripr. in G., 22 febbraio 1951).
452. *Impegno di seconda mano in «Terre del Sacramento»*, G., 6 settembre (rec. di Francesco Jovine, *Terre del Sacramento*, Torino, Einaudi).
453. *La poesia italiana degli ultimi quarant'anni, in una Antologia di Giacinto Spagnoletti*, Parma, Guanda, G., 13 settembre (rec.)
454. *Ricordi di un recluso*, G., 15 settembre (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 205-209).
455. *Dizionario Bompiani*, G. (St.n.), 18 settembre.
456. *Frammenti di lusso*, G. (St.n.), 24 settembre (rec. di Raffaele Carrieri, *Brogliaccio*, Milano, Sera Editrice).
457. *Traversata*, G.S., 25/26 settembre.
458. *Un romanzo d'amore di B. Tecchi*, G. (St.n.), 27 settembre (rec. di Bonaventura Tecchi, *Valentina Velier*, Milano, Bompiani).

459. *Il fratello dell'autore*, G., 1 ottobre.  
 460. *Tutto Balzac*, G., (St.n.), 4 ottobre (rec. di Stefan Zweig, *Balzac*, Milano, Mondadori [Medusa]).  
 461. *Edoardo*, G.S., 4/5 ottobre.  
 462. *Una casa malinconica*, G. (St.n.), 10 ottobre (rec. di Guglielmo Petroni, *La casa si muove*, Milano, Mondadori).  
 463. *Il rammendo*, G., 15 ottobre.  
 464. *Vecchia vagabonda*, G.S., 18/19 ottobre.  
 465. *Il gufo impagliato*, G., 1 novembre.  
 466. *Morte di Bernard Shaw, L'uomo e l'artista*, G., 3 novembre.  
 467. *L'America interpretata da un giornalista-scrittore*, G., 8 novembre (rec. di Giuseppe Prezzolini, *L'America in pantofole*, Firenze, Vallecchi. Firmato Cam.).  
 468. *Romanzi brevi*, G., (St.n.), 12 novembre (rec. di David H. Lawrence, *Tutte le Opere* (VIII vol.), Milano, Mondadori).  
 469. *Artista vecchio*, G., 15 novembre.  
 470. *Un felice motivo di M. Moretti*, G. (St.n.), 24 novembre (rec. di Marino Moretti, *Il Pudore*, Milano, Mondadori).  
 471. *Amore coniugale*, «Il Mattino d'Italia», Napoli, 28 novembre.  
 472. *Notte e giorno*, G., 1 dicembre.  
 473. *Spreco di fantasia*, G. (St.n.), 7 dicembre (rec. di Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, Firenze, Vallecchi).  
 474. *Helena*, «Il Popolo di Roma», 14 dicembre (rec. di Evelyn Waugh, *Helena*, London, Chapman and Hall).  
 475. *Lettore di gialli*, G., 17 dicembre.  
 476. *Trilussa è morto all'alba di ieri*, G., 22 dicembre. Firmato Cam.  
 477. *Eroi vecchi e nuovi per i nostri bambini* (Strenne 1951), G., 24 dicembre.  
 478. *Uomini grandi e no al vaglio di I. Montanelli*, G. (St.n.), 28 dicembre (rec. di Indro Montanelli, *Incontri*, Milano, Longanesi).  
 479. *Consuntivo dell'annata letteraria*, G., 29 dicembre.

1951

480. John Maeston, *Il Malcontento* (trad. in *Teatro Elisabettiano* a cura di A. Orbetello, Milano, Bompiani, pp. 512-591).  
 481. Anonimo, *Arden di Feversham* (trad. in *Teatro Elisabettiano*, cit., pp. 225-297).  
 482. John Ford, *Il cuore infranto* (trad. in *Teatro Elisabettiano*, cit., pp. 795-874).  
 483. Anonimo, *L'allegro diavolo di Edmonton* (trad. in *Teatro Elisabettiano*, cit., pp. 387-433).  
 484. Beaumont-Fletcher, *Il Cavaliere del pestello ardente* (trad. in *Teatro Elisabettiano*, cit., pp. 285-372).  
 485. *Gatti e leoni*, G., 2 gennaio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 127-132).  
 486. *Venti anni di letteratura*, G. (St.n.), 4 gennaio (rec. di Enrico Falqui, *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Torino Einaudi, 1950).  
 487. *Il Figlio dell'anno nuovo*, «Il Popolo di Roma», 6 gennaio.  
 488. *Gesù fate luce*, G. (St.n.), 10 gennaio (rec. di Domenico Rea, *Gesù fate luce*, Milano Mondadori, 1950).  
 489. *È morto Sinclair Lewis a Roma*, G., 11 gennaio. Firmato Cam.  
 490. *Viaggiare*, G., 16 gennaio.  
 491. *Tre racconti di Soldati*, G. (St.n.), 21 gennaio (rec. di Mario Soldati, *A cena col commendatore*, Milano, Longanesi).  
 492. *Piccola storia di un poeta*, «Via!», febbraio».   
 493. *Pesce per il gatto*, G., 2 febbraio (rec. di P. A. Pesce, *Il gatto*, Milano, Bolla).  
 494. *Quasi confessioni di Buzzati*, G. (St.n.), 7 febbraio (rec. di Dino Buzzati, *In quel preciso momento*, Venezia, N. Pozza).

495. *Fine di Rigoletto*, G., 15 febbraio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 65-69).
496. *Letterati e giornalisti nelle memorie di Verdinois*, G. (St.n.), 17 febbraio (rec. di Federico Verdinois, *Profili letterari e Ricordi giornalistici*, Firenze, Vallecchi).
497. *André Gide è morto*, G., 20 febbraio. Firmato Cam.
498. *Solitario in Londra*, G., 1 marzo.
499. «*Uccelli*» di Saba, G. (St.n.), 8 marzo (rec. di Umberto Saba, *Uccelli*, Trieste, Zibaldone).
500. *Dello scrivere, mestiere gravoso*, G.S., 8/9 marzo. Firmato Il Tarlo.
501. *Il paese delle nobili signore*, G. (St.n.), 12 marzo (rec. di Elisabeth Gaskell, *Cranford*, Milano, B.U.R.).
502. *Casa nata*, G., 15 marzo (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 255-259; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 255-260).
503. *Quasi una vita*, G. (St.n.), 26 marzo (rec. di Corrado Alvaro, *Quasi una vita*, Milano, Bompiani; rist. in «Omaggio a C. Alvaro», Suppl. Bollet. Sind. Naz. Scrittori, n. 1-2, 1957, pp. 7-9).
504. *Ingiustizia*, G., 1 aprile.
505. *Accettazione della notte*, G. (St.n.), 29 marzo (rec. di Ugo Fasolo, *Accettazione della notte*, Firenze, Vallecchi; ripr. in «Letteratura e Arte contemporanea», 7-8).
506. *Scrittori americani dalle origini a James*, G. (St.n.), 7 aprile (rec. di Luigi Berti, *Storia della letteratura americana*, Milano, Ist. Ed. Italiano).
507. *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, G. (St.n.), 15 aprile (rec. di Cesare Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi).
508. *Atmosfera di un lunedì*, G., 17 aprile.
509. *L'ultimo Shaw*, G. (St.n.), 18 aprile (rec. di Bernard Shaw, *Rhyming Picture Guide to Ayot...*, Luton, The Keagrave Press, 1950; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 201-203).
510. *Capricci di vegliardo*, G. (St.n.), 25 aprile (rec. di Bruno Barilli, *Capricci di vegliardo*, Milano, Ed. della Meridiana).
511. *Matematica*, G., 1 maggio.
512. *Pagine di A. Panzini*, G. (St.n.), 4 maggio (rec. di P. Nardi, *La mia storia, il mio mondo* [Antologia], Milano, Mondadori).
513. *Il terzo uomo*, G. (St.n.), 9 maggio (rec. di Graham Greene, *Il terzo uomo*, Milano, Bompiani; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 283-285).
514. *Inquietudine*, G., 15 maggio.
515. *Cronache letterarie inglesi e americane*, G. (St.n.), 18 maggio (rec. di Mario Praz, *Cronache letterarie anglosassoni*, Roma, Ediz. di Storia e Lett.).
516. *Il Conformista*, G. (St.n.), 23 maggio (rec. di Alberto Moravia, *Il Conformista*, Milano, Bompiani).
517. *Il dolce e l'amaro del 1950*, G. (St.n.), 30 maggio (rec. di 'L'anno 1950, Soc. An. Torinese).
518. *Lettura di una tragedia*, G., 1 giugno.
519. *Lettere di G. Gozzano e A. Guglielminetti*, G. (St.n.), 6 giugno (rec. di «Lettere d'amore», Milano, Garzanti).
520. *L'uomo che ride di V. Hugo*, G. (Ve.St.), 13 giugno.
521. *Il Maresciallo*, G., 15 giugno (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 111-116).
522. *Seconda prova di Vaquer*, G. (St.n.), 20 giugno (rec. di Eugenio Vaquer, *Settanta volte sette*, Milano, Bompiani).
523. *L'Osteria del gatto parlante*, G. (St.n.), 27 giugno (rec. di Franco Serantini, *L'Osteria del gatto parlante*, Milano, Garzanti).
524. *Terza elementare*, G., 1 luglio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 211-215; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 211-215).
525. *Un amoroso incontro*, G. (St.n.), 5 luglio (rec. di *Lettere e Ricordi* [Carducci e Annie Vivanti], Firenze, Le Monnier).

526. *Un poemetto di confessioni*, G., (St.n.), 12 luglio (rec. di Raffaele Carrieri, *Settentrione*, Milano, Ediz. d'Arte Moneta).
527. *Pianto virile*, G., 15 luglio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 243-247; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 243-247).
528. *Interviste con se stessi di scrittori del nostro tempo*, «Quaderni della Radio», G. (St.n.), 22 luglio (rec.).
529. *Un romanziere e un poeta nelle Ediz. di Treviso*, G. (St.n.), 27 luglio (rec. di Giovanni Comisso, *Le mie stagioni*, e di Franco de Gironcoli, *Elegie in friulano*).
530. *Misura della pazienza*, G., 1 agosto.
531. *I compagni sconosciuti*, G. (St.n.), 2 agosto (rec. di Franco Lucentini, *I compagni sconosciuti*, Torino, Einaudi).
532. *Amore e morte*, G. (St.n.), 9 agosto (rec. di Libero de Libero, *Amore e morte*, Milano, Garzanti).
533. *Felici momenti*, G., 15 agosto.
534. *Cinquanta e più «sogni» di una poetessa piemontese*, G. (St.n.), 17 agosto (rec. di Lalla Romano, *Metamorfofi*, Torino, Einaudi).
535. *Premio Viareggio «Opera prima» a P. Sissa*, G. (St.n.), 21 agosto (rec. di Pietro Sissa, *La Banda di Döbren*, Torino, Einaudi).
536. *Sogno di un viaggio*, G., 1 settembre.
537. *Elogio delle Parodie*, F.L., 9 settembre.
538. *Stregoni e stregonerie*, G., 10 settembre.
539. *Fatti di cronaca*, G., 18 settembre.
540. *Miscellanea inglese*, G. (St.n.), 19 settembre (rec. di Mario Praz, *Miscellanea inglese*, Roma, Ediz. di St. e Lett.).
541. *Un inedito di Flaubert*, G. (St.n.), 27 settembre (rec. di *Flaubert à l'exposition del 1871*, Oxford, Clarendon Press).
542. *Invito all'umiltà*, G., 2 ottobre.
543. *Lunga lettera d'amore*, G. (St.n.), 4 ottobre (rec. di Stefano Terra, *Lunga lettera d'amore*, Torino, Vidon).
544. *Profili di vita italiana*, G. (St.n.), 10 ottobre (rec. di Alberto Menarini, *Profili di vita italiana nelle parole nuove*, Firenze, Le Monnier).
545. *Moglie ideale*, G.S., 10/11 ottobre.
546. *Immagini vagabonde*, G., 16 ottobre.
547. *Un commento ai Promessi Sposi*, G. (St.n.), 17 ottobre (rec. di Attilio Momigliano, *Commento ai Promessi Sposi*, Firenze, Sansoni).
548. Appunti di un viaggio in Francia: *Lione*, G., 27 ottobre.
549. Appunti di un viaggio in Francia: *Appuntamenti con Lione*, G., 31 ottobre.
550. Appunti di un viaggio in Francia: *Placida Bourges*, G., 2 novembre.
551. Appunti di un viaggio in Francia: *Tours*, G., 7 novembre.
552. Appunti di un viaggio in Francia: *Le Mans*, G., 9 novembre.
553. Appunti di un viaggio in Francia: *Dialogo al Thabor*, G., 14 novembre.
554. Appunti di un viaggio in Francia: *Saint Malot*, G., 16 novembre.
555. Appunti di un viaggio in Francia: *Mont Saint Michel*, G., 21 novembre.
556. *Tutte le Opere di Oscar Wilde*, G. (St.n.), 23 novembre (rec. del 1 volume [a cura di A.C.], Roma, Casini; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 91-93).
557. Appunti di un viaggio in Francia: *Caen*, G., 24 novembre.
558. Appunti di un viaggio in Francia: *Rouen*, G., 28 novembre.
559. *Phileas Fogg*, G., 1 dicembre.
560. *Vent'anni di vita italiana*, G. (St.n.), 12 dicembre (rec. di Ugo Ojetti, *Cose viste*, Firenze, Sansoni).
561. *Che cos'è un vocabolario?*, G. (St.n.), 14 dicembre (rec. di Bruno Migliorini, *Che cos'è un vocabolario?*, Firenze, Le Monnier).
562. *Uno spavento*, G., 15 dicembre (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 99-103).

563. *Le più belle Novelle dell'Ottocento*, a cura di Mario Bonfantini, Roma, Casini, G. (St.n.), 25 dicembre (rec.).
564. *Bilancio dell'Annata letteraria*, G., 30 dicembre.

1952

565. D. H. Lawrence, *La mosca nel miele o la Bruttura* (trad. in D. H. Lawrence, *Racconti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, pp. 17-22).
566. D. H. Lawrence, *La bella signora* (trad. in D. H. Lawrence, *Racconti*, cit., pp. 907-1036).
567. Oscar Wilde, *Un marito ideale* (trad. in Oscar Wilde, *Tutte le opere*, a cura di A.C., Roma, Casini, pp. 187-221).
568. Oscar Wilde, *Una donna senza importanza* (trad. in Oscar Wilde, *Tutte le opere*, cit., pp. 123-185).
569. Frederick Rolfe (Baron Corvo), *Adriano Settimo* (pref. e trad., Roma, Casini, pp. 393; nuova edizione, Milano, Longanesi, pp. 465).
570. Stuart Cloete, *La collina delle colombe* (trad. Milano, Bompiani, pp. 602).
571. *Dietro la porta*, G., 1 gennaio (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 245-248; ora in *Cari fantasmi*, cit., 138-142).
572. *Quarte «Stravaganze» di Pasquali*, G. (St.n.), 4 gennaio (rec. di Giorgio Pasquali, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, N. Pozza, 1951).
573. *Lo zio prete*, G. (St.n.), 8 gennaio (rec. di Luigi Santucci, *Lo zio prete*, Milano, Mondadori, 1951).
574. *Parenti lontani*, G., 15 gennaio.
575. *Dialoghi alla Radio con Paul Léautaud*, G. (St.), 18 gennaio (rec. di Entretiens avec Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1951).
576. *Bestie del Novecento*, G. (St.n.), 23 gennaio (rec. di Aldo Palazzeschi, *Bestie del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1951).
577. *Can che fugge*, G., 29 gennaio.
578. *I poeti inglesi da Hardy agli apocalittici*, G. (St.n.), 31 gennaio (rec. di Carlo Izzo, *Poesia inglese contemporanea*, Parma, Guanda).
579. *Uccelli - Quasi un racconto*, G. (St.n.), 2 febbraio (rec. di Umberto Saba, *Uccelli - Quasi un racconto*, Milano, Mondadori).
580. *La casa nuova*, «Corriere del Popolo», 5 febbraio.
581. *Tigre incatenata*, G., 6 febbraio.
582. *Tali e quali*, G. (St.n.), 9 febbraio (rec. di Indro Montanelli, *Tali e quali*, Milano, Longanesi, 1951).
583. *I Poveri*, G. (St.n.) 15 febbraio (rec. di Elda Bossi, *I Poveri*, Milano, Rizzo).
584. *Timpanista*, G., 16 febbraio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 145-150; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 176-182).
585. *Novità di Mario Tobino*, G. (St.n.), 22 febbraio (rec. di Mario Tobino, *L'Angelo del Liponard*, Firenze, Vallecchi, 1951, e *Il Deserto della Libia*, Torino, Einaudi, 1951).
586. *La stanza magica*, G., 28 febbraio.
587. *Centosettantasei favole*, G. (St.n.), 6 marzo (rec. di Carlo E. Gadda, *Il primo libro delle favole*, Venezia, N. Pozza).
588. *Appuntamento*, G., 8 marzo.
589. *Fine del pittore*, G., 19 marzo.
590. *Ricorda e si confessa Giuseppina Fumagalli*, G. (St.n.), 21 marzo (rec. di Giuseppina Fumagalli, *Morte e resurrezione di giovinezza*, Parma, Guanda, 1951).
591. *Adone*, G., 28 marzo.
592. *Adriano VII*, G. (St.n.), 1 aprile (rec. di Frederick Rolfe, *Adriano VII*, cit.).
593. *Kon-Tiki*, G., 6 aprile (rec. di Thor Hayerdhal, *Kon-Tiki*, Milano, Martello. Firmato Lector).

594. *Attilio Momigliano è morto a Firenze*, G., 6 aprile. Non firmato.
595. *Destino di Alfredo*, G., 8 aprile (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 59-63).
596. *La pantofola di vetro*, G. (St.n.), 10 aprile (rec. di Pietro P. Trompeo, *La pantofola di vetro*, Napoli, Ediz. Scient. It.).
597. *Il Visconte dimezzato*, G. (St.n.), 16 aprile (rec. di Italo Calvino, *Il Visconte dimezzato*, Torino, Einaudi).
598. *Fantasia di Barilli*, G., 19 aprile.
599. *Dio semina gli uomini*, G. (St.n.), 25 aprile (rec. di Ettore Margadonna, *Dio semina gli uomini*, Bari, Leonardo da Vinci Ed.).
600. *Paura a Madrid*, G., 29 aprile.
601. *È morto Alberto Savinio*, G., 7 maggio. Firmato xxx.
602. *Mi chiamavo Debora*, G., 9 maggio.
603. *Dietro il paesaggio*, G. (St.n.), 10 maggio (rec. di Andrea Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori).
604. *L'orecchino*, G., 18 maggio.
605. *Il Punto debole*, G. (St.n.), 21 maggio (rec. di Ercole Patti, *Il Punto debole*, Roma, Casini).
606. *L'orologio di Utrecht*, G., 28 maggio.
607. *Un'altra libertà*, G. (St.n.), 3 giugno (rec. di Giorgio Bassani, *Un'altra libertà*, Milano, Mondadori).
608. *Intermezzo lagunare di Bruce Marshall*, G., 6 giugno. Firmato C.
609. *Vent'anni fa*, G., 7 giugno.
610. *Mezz'ora con un grande romanziere: John Steinbeck*, G., 12 giugno. Firmato Cam.
611. *Originalità e grazia in Giraudoux giovane*, G. (St.n.), 13 giugno (rec. di Jean Giraudoux, *Les Contes d'un matin*, Paris, Gallimard).
612. *Follia canicolare*, G., 17 giugno.
613. *Mezzo contadino*, G. (St.n.), 19 giugno (rec. di Gilberto Rossi, *Mezzo contadino*, Venezia, N. Pozza).
614. *Riposo del genio*, G., 27 giugno (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 77-81; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 149-153).
615. *Il giorno della locusta*, G. (St.n.), 2 luglio (rec. di Nathanel West, *Il giorno della locusta*, Torino, Einaudi; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 307-310).
616. *Pace per Amina*, G., 9 luglio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 71-76).
617. *Umane e durevoli le opere di Marino Moretti*, G. (St.n.), 11 luglio (rec. di Francesco Casnati, *Marino Moretti*, Milano, Ist. di Propaganda Libreria).
618. *Oggi come oggi*, G. (St.n.), 15 luglio (rec. di Amerigo Bartoli, *Oggi come oggi*, Roma, Casini).
619. *Uomini di pietra*, G., 17 luglio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 17-22).
620. *Novità di Mario Praz*, G. (St.n.), 22 luglio (rec. di M. Praz, *La casa della fama*, Milano-Napoli, Ricciardi).
621. *Il paese del silenzio*, G., 27 luglio (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., 137-141).
622. *Corse al trotto e altre cose*, G. (St.n.), 30 luglio (rec. di Emilio Cecchi, *Corse al trotto e altre cose*, Firenze, Sansoni).
623. *La scuola dei ladri*, G. (St.n.), 5 agosto (rec. di Libero Bigiaretti, *La scuola dei ladri*, Milano, Garzanti).
624. *Un dono scomodo*, G., 7 agosto.
625. *I giorni di prima*, G. (St.n.), 13 agosto (rec. di Giuseppe Longo, *I giorni di prima*, Bologna, Cappelli).
626. *Arcipelago*, G., 17 agosto (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 51-54).
627. *Viaggio nella vita*, G. (St.n.), 20 agosto (rec. di Bruno Cicognani, *Viaggio nella vita*, Firenze, Vallecchi).
628. *Antipatia per il sosia*, G., 28 agosto (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 199-203; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 116-121).

629. *I frammenti del sabato*, G. (St.n.), 29 agosto (rec. di Cesare Angelini, *I frammenti del sabato*, Milano, Garzanti).
630. *Tediosa libertà*, G., 9 settembre.
631. *Capricci italiani*, G. (St.n.), 12 settembre (rec. di Giovanni Comisso, *Capricci italiani*, 632. *Né giallo né poliziesco il Cargo*, G. (St.n.), 16 settembre (rec. di Georges Simenon, *Il Cargo*, Milano, Mondadori).
633. *Città di campagna*, G., 17 settembre.
634. Illustri a Venezia, *Jules Romains*, G., 26 settembre.
635. Illustri a Venezia, *Riccardo Bacchelli*, G., 30 settembre.
636. Illustri a Venezia, *Thornton Wilder*, G., 3 ottobre.
637. *Mitologia popolare di Marotta*, G. (St.n.), 9 ottobre (rec. di Giuseppe Marotta, *Gli alunni del sole*, Milano Bompiani).
638. *Voli d'angeli*, G., 11 ottobre.
639. *Storie letterarie*, G. (St.n.), 14 ottobre (rec. di *Storie delle Letterature di tutto il mondo*, Milano, Casa Ed. Accademia).
640. *Visti da vicino*, G. (St.n.), 17 ottobre (rec. di Leonetta Cecchi Pieraccini, *Visti da vicino*, Firenze, Vallecchi).
641. *Artista umiliato*, G., 21 ottobre (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 93-97).
642. *Storia di Fortunato*, G. (St.n.), 22 ottobre (rec. di Antonio Guerra, *Storia di Fortunato*, Torino, Einaudi).
643. *L'altro elemento*, G. (St.n.), 29 ottobre (rec. di Giovanni Pirelli, *L'altro elemento*, Torino, Einaudi).
644. *Proibito ridere*, G., 5 novembre.
645. *A François Mauriac il Premio Nobel*, G., 7 novembre. Firmato C.
646. *Le Edizioni di Treviso*, G. (St.n.), 9 novembre (rec. di Novella Cantarutti, *Puisiis*, e G. F. Malipiero, *L'Opera* a cura di G. M. Gatti).
647. *Cleribews, ultimo strillo dei Nonsense*, G., (St.n.), 13 novembre (rec. di E. C. Bentley, *Cleribews Complete*, London, Warner Laurie; ripr. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 65-76 [in *Nonsense e limericks*, estratto da «Ulisse», n. 23/1956]).
648. *Un morto fra noi*, G. (St.n.), 20 novembre (rec. di Leo Longanesi, *Un morto fra noi*, Milano, Longanesi).
649. *Croce, un grande italiano*, G., 21 novembre.
650. *Tedio del Robinson*, G., 23 novembre (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 195-198; ora in *Cari fantasmi*, cit., 211-214).
651. *Il Mantello di Cebète, «ritratto» di M. Valgimigli*, G. (St.n.), 26 novembre (rec. di Manara Valgimigli, *Il Mantello di Cebète*, Milano, Mondadori).
652. *Finimondo*, G., 3 dicembre (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 139-143).
653. *Raffinatezza di O. Wilde, poeta e commediografo*, G. (St.n.), 4 dicembre (rec. di Oscar Wilde, (a cura di A. C.) *Teatro e Poesia*, cit.).
654. *G. A. Borgese*, G., 6 dicembre.
655. *La fine di Venezia, incubo di B. Bertù*, G. (St.n.), 11 dicembre (rec. di Berto Bertù, *La fine di Venezia*, Venezia, Tip. A. Vidotti).
656. *Amleto sopravvissuto*, G., 13 dicembre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 89-93; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 63-68).
657. *Vite singolari di medici*, G. (St.n.), 17 dicembre (rec. di Corrado Tumiatì, *Vite singolari di grandi medici dell'800*, Firenze, Vallecchi).
658. *Pietro Pancrazi*, G., 27 dicembre.
659. *Città morta*, G., 31 dicembre.

#### 1953

660. *La letteratura durante il 1952*, G., 2 gennaio. Firmato Cam.
661. *Ridevano*, G., 7 gennaio.

662. *Carteggio Ruskin-Effie Gray*, London, John Murray, 1952).
663. *Amadriade*, G., 17 gennaio.
664. *Nuovissima scelta dalle opere del Nievo*, G. (St.n.), 21 gennaio (rec. di Sergio Romagnoli, *Ippolito Nievo*, «Letteratura Italiana», vol. 57°, Milano, Napoli, Ricciardi, 1952).
665. *Oroscopo*, G., 27 gennaio.
666. *Il «poema» del Belli alla plebe di Roma*, G. (St.n.), 31 gennaio (rec. di Giuseppe Belli a cura di G. Virgolo, Milano, Mondadori, 1952).
667. *Ragazze vendicative in un racconto di Pratolini*, G. (St.n.), 3 febbraio (rec. di Vasco Pratolini, *Le ragazze di San Frediano*, Firenze, Vallecchi, 1952).
668. *Nero e Argento*, G., 5 febbraio.
669. *Favole di Lafontaine, tradotte da Diego Valeri*, G. (St.n.), 12 febbraio (rec. di La Fontaine, 40 *Favole*, Firenze, Sansoni, 1952).
670. *A occhi chiusi*, G., 14 febbraio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 41-44).
671. *Un'avventura*, G., 24 febbraio.
672. *I senza nome*, G. (St.n.), 26 febbraio (rec. di Francesco Roffarè, *I senza nome*, Firenze, Vallecchi).
673. *L'incendio di Milano*, G. (St.n.), 4 marzo (rec. di Riccardo Bacchelli, *L'incendio di Milano*, Milano, Rizzoli).
674. *Sette anni*, G., 5 marzo.
675. *Perdu* (Premio G. Deledda), G. (St.n.), 10 marzo (rec. di Paride Rombi, *Perdu*, Milano, Mondadori).
676. *Marjorie*, G., 17 marzo.
677. *L'ultimo volume di P. Pancrazi*, G. (St.n.), 19 marzo (rec. di Pietro Pancrazi, *Scrittori d'oggi* (terza serie), Bari, Laterza).
678. *Apparizione*, G., 20 marzo.
679. *Illustri a Venezia, Elisabeth Bowen*, G., 25 marzo.
680. *Primo e secondo al Premio Venezia 1952*, G. (St.n.), 31 marzo (rec. di Tristano Varni, *La carne, il cavaliere e le foglie d'autunno*, Milano, Rizzoli, e Ugo Facco De Lagarda, *Marciano allegri*, Milano, Rizzoli).
681. *Giallo stil nuovo*, G., 2 aprile (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 331-334).
682. *Le assurdità di Giono, amico infido di Venezia*, G., 7 aprile (rec. di Jean Giono, *Venise*, Paris, La Table Ronde, ottobre 1952). Firmato Cam.
683. *Una sorpresa*, G., 10 aprile.
684. *Le donne di Tobino vivono in manicomio*, G. (St.n.), 16 aprile (rec. di Mario Tobino, *Le libere donne di Magliano*, Firenze, Vallecchi).
685. *Perduto e ritrovato*, G., 23 aprile.
686. *Palazzeschi romanziere stavolta non si diverte*, G. (St.n.), 25 aprile (rec. di Aldo Palazzeschi, *Roma*, Firenze, Vallecchi).
687. *Premio Venezia 1953*, G., 26 aprile (rec. di Tarjei Vesaas, *I Venti* [Norvegia]).
688. *In grandezza naturale*, G., 1 maggio.
689. *Destino di una famiglia nel nuovo romanzo di Giono*, G. (St.n.), 5 maggio (rec. di Jean Giono, *Le Moulin de Pologne*, Paris, Gallimard).
690. *Illustri a Venezia, Graham Greene*, G., 10 maggio.
691. *Lo stile di O. Wilde, parodiato da R. Hichens*, G. (St.n.), 13 maggio (rec. di Robert Hichens, *Il garofano verde*, Milano, Longanesi).
692. *Svevo e i suoi critici*, G. (St.n.), 22 maggio (rec. di Bruno Maier, *Profilo della critica su Italo Svevo*, Trieste, Editr. Universitaria).
693. *I misurati «caratteri» dello scrittore La Cava*, G. (St.n.), 26 maggio (rec. di Mario La Cava, *Caratteri*, Torino, Einaudi).
694. *Croce sulla schiena* (ricordi di una partigiana), G., 2 giugno (rec. di Ida d'Este, *Croce sulla schiena*, Venezia, Fantoni e C.).
695. *Vent'anni dopo*, G., 3 giugno.
696. *Tre racconti lunghi di G. Bassani*, G. (St.n.), 10 giugno (rec. di Giorgio Bassani, *La*

- passaggiata prima di cena*, Firenze, Sansoni, Bibl. di Paragone [v]).
697. *Reliquie*, G., 12 giugno.
698. *La borghesia di Torino nei racconti nuovi di Gromo*, G. (St.n.), 17 giugno (rec. di Mario Gromo, *Quattro stagioni*, Milano, Mondadori).
699. Illustri a Venezia, *Somerset Maugham*, G., 18 giugno.
700. *Un libro di guerra destinato a rimanere*, G. (St.n.), 23 giugno (rec. di Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*, Torino, Einaudi).
701. *Animali sacri e profani*, G. (St.n.), 30 giugno (rec. di Gianna Manzini, *Animali sacri e profani*, Roma, Casini).
702. *Al rallentatore*, G., 1 luglio.
703. Illustri a Venezia, *Giuseppe Ortolani*, G., 7 luglio.
704. *La Morte dei Cabraz*, G. (St.n.), 10 luglio (rec. di Lucia Sollazzo, *La morte dei Cabraz*, Venezia, N. Pozza).
705. *Il tempo migliore*, G. (St.n.), 15 luglio (rec. di Marino Moretti, *Il tempo migliore*, Milano, Mondadori).
706. *Varietà 1916*, G., 17 luglio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 29-33).
707. «*L'incomparabile Max*» *nella poltrona del critico*, G. (St.n.), 21 luglio (rec. di Max Beerbohm, *Around Theatres*, London, Rupert Hart Davis).
708. *La scapigliatura piemontese a cura di Gianfranco Contini*, Milano, Bompiani, G. (St.n.), 28 luglio (rec.).
709. *Scandalo al grande albergo*, G., 1 agosto (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 133-138).
710. *Casa d'altri*, G. (St.n.), 4 agosto (rec. di Silvio D'Arzo, *Casa d'altri*, Firenze, Sansoni, Bibl. di Paragone).
711. *Lamento del recensore*, G. (St.n.), 11 agosto.
712. *Mitridate*, G., 13 agosto (rist. in *Salotto giallo*, G. (St.n.), pp. 45-49).
713. *Novelle del Ducato in fiamme*, G. (St.n.), 20 agosto (rec. di Carlo E. Gadda, *Novelle del Ducato in fiamme*, Firenze, Vallecchi).
714. *Addio al tabacco*, G., 26 agosto.
715. *Il poeta cieco*, G., 1 settembre (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 55-58).
716. *La chouette aveugle*, G. (St.n.), 8 settembre (rec. di Sedagh Hedayat, *La chouette aveugle*, Paris, Josè Corti).
717. *Fuga dai monti*, G., 10 settembre.
718. *La Sardegna del '700 in un romanzo d'oggi*, G. (St.n.), 16 settembre (rec. di F. Z. Silanus, *C'è un'isola antica*, Milano, Martello).
719. *Misteriosa*, G., 19 settembre.
720. Illustri a Venezia, *Eugenio Montale*, G., 25 settembre.
721. *Il Trovatore*, G. (St.n.), 30 settembre (rec. di Raffaele Carrieri, *Il Trovatore*, Milano, Mondadori).
722. *Muti messaggi*, G., 1 ottobre.
723. Illustri a Venezia, *Aldo Palazzeschi*, G., 6 ottobre.
724. *Centenario di Idelfonso Nieri*, G. (St.n.), 13 ottobre (rec. di Idelfonso Nieri, *I Carratteri*, Venezia, N. Pozza).
725. Illustri a Venezia, *Diego Valeri*, G., 20 ottobre.
726. *La sedia scomoda*, G. (St.n.), 30 ottobre (rec. di Antonio Terzi, *La sedia scomoda*, Torino, Einaudi).
727. *Vano sogno*, G., 3 novembre.
728. *Neri Pozza editore in Venezia*, G., 5 novembre.
729. *Placida cittadina*, G., 10 ottobre.
730. *I Sognatori*, G. (St.n.), 12 novembre (rec. di Sergio Maldini, *I Sognatori*, Milano, Mondadori).
731. *Un rodigino spirito bizzarro: Livio Rizzi*, G., 24 novembre.
732. *Krodhâgâra*, G., 25 novembre (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 11-16, col tit. *Stanze dell'ira*).

733. *Amor dei libri*, G., 29 novembre.  
 734. Veneti illustri, *Luigi Messedaglia*, G., 3 dicembre.  
 735. *Clessidra*, G., 9 dicembre.  
 736. *La prova del nove*, G. (St.n.), 12 dicembre (rec. di Guido Lopez, *La prova del nove*, Milano, Mondadori).  
 737. *Enrico Turolla traduttore di Platone*, G., 16 dicembre (rec. di *I Dialoghi, l'Apologia e le Epistole*, Milano, Rizzoli).  
 738. Veneti illustri, *Vittorio Lazzarini*, G., 24 dicembre.  
 739. *Diario di una scrittrice*, «Epoca Lettere», 27 dicembre (rec. di Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, London, Hogarth Press).  
 740. *La letteratura nel 1953*, G., 31 dicembre. Firmato Cam.

1954

741. *Anima in pena*, G., 2 gennaio.  
 742. *L'ospite dell'Hôtel Roosevelt*, G. (St.n.), 6 gennaio (rec. di Giacomo Natta, *L'ospite dell'Hôtel Roosevelt*, Milano, Ediz. della Meridiana, 1953).  
 743. *Re Mida*, G., 10 gennaio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 83-86).  
 744. *Automobili*, G., 15 gennaio.  
 745. *Silvio Bottegai fa il pittore, ma è un poeta ermetico*, G., 22 gennaio.  
 746. Illustri a Venezia, *Louis Guilloux*, G., 24 gennaio.  
 747. *Sette secoli di novelle italiane*, a cura di Goffredo Bellonci, Roma, Casini, 1953, G. (St.n.), 2 febbraio (rec.).  
 748. *Ore in Irlanda*, G., 4 febbraio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 105-109; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 160-164).  
 749. *Qualcuno come voi*, G. (St.n.), 9 febbraio (rec. di Ronald Dahl, *Qualcuno come voi*, New York, Knopf 1953; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 343-346).  
 750. *Solo, di domenica*, G., 12 febbraio.  
 751. *Ho guardato il cielo e la terra*, G. (St.n.), 16 febbraio (rec. di Adriana Ivancich Biaggini, *Ho guardato il cielo e la terra*, Milano, Mondadori, 1953).  
 752. *Amico delle donne*, G. (St.n.), 20 febbraio.  
 753. *Le Poesie di Barbarani*, G. (St.n.), 23 febbraio (rec. di Berto Barbarani, *Tutte le Poesie*, Milano, Mondadori, 1953).  
 754. *Rock Wagram, l'indistruttibile*, G. (St.n.), 2 marzo (rec. di William Saroyan, *Rock Wagram, l'indistruttibile*, Milano, Mondadori, 1953; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 339-342, col tit., *L'Armeno d'America in un romanzo di Saroyan*).  
 755. *Mostri in città*, G., 4 marzo.  
 756. *Maria*, G. (St.n.), 9 marzo (rec. di Lalla Romano, *Maria*, Torino, Einaudi, 1953).  
 757. *Avvertimento*, G., 12 marzo (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 223-226).  
 758. *I Parenti del Sud*, G. (St.n.), 16 marzo (rec. di Carlo Montella, *I Parenti del Sud*, Torino, Einaudi).  
 759. *Cineserie*, G., 23 marzo.  
 760. *Marco Visconti, poeta vecchio e nuovo*, G. (St.n.), 30 marzo (rec. di Marco Visconti, *Poesie*, Milano, Mondadori).  
 761. *Notturmo*, G., 1 aprile.  
 762. Illustri a Venezia, *Ernest Hemingway*, G., 8 aprile.  
 763. *Retroterra*, G., 17 aprile.  
 764. Visite a scrittrici, *Lea Quaretti*, G., 21 aprile.  
 765. *Momenti del malato*, G., 28 aprile (rist. in *Salotto giallo*, cit., 217-221; ora in *Cari fantasmi*, cit., 221-225).  
 766. *Onore al merito*, G., 5 maggio.  
 767. *Paura e Pietà*, G., 12 maggio (rec. di Dino Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, Milano,

- Mondadori).
768. *Teiere e Quaglie*, G. (St.n.), 20 maggio (rec. di Edward Lear, *Teapots and Quails*, London, John Murray, 1953; ripr. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 65-76 (in *Non-sense e Limericks*, estratto da «Ulisse», n. 23/1956).
769. Illustri a Venezia, *George Dubamel*, G., 22 maggio.
770. *La Poesia dell'Universo*, G. (St.n.), 25 maggio (rec. di Gino Tibalducci, *La Poesia dell'Universo*, Torino, Soc. edit. Intern).
771. Illustri a Venezia, *Carlo Levi*, G., 28 maggio.
772. Illustri a Venezia, *Aldo Ferrabino*, G., 5 giugno.
773. *La Nuora*, G., 12 giugno (rec. di Bruno Cicognani, *La Nuora*, Firenze, Vallecchi).
774. Illustri a Venezia, *Lionello Venturi*, G., 15 giugno.
775. *Omaggio a Vallecchi*, G., 16 giugno.
776. *Ferdinando Forlati in Terra Santa*, G., 22 giugno. Firmato Cam.
777. Illustri a Venezia, *Bernard Berenson*, G., 27 giugno.
778. Illustri a Venezia, *Bonaventura Tecchi*, G., 3 luglio.
779. *I settant'anni di Emilio Cecchi*, G., 15 luglio.
780. *Incontro letterario a San Pellegrino*, G., 22 luglio.
781. *Finale mosso a San Pellegrino*, G., 18 luglio.
782. Illustri a Venezia, *Dino Buzzati*, G., 27 luglio.
783. *Marco Polo, Veneziano, Mercante, Viaggiatore, Scrittore*, «Rivista Pirelli», Agosto 1954.
784. *Umor Tetro* (Thomas Hood), G., 3 agosto (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 53-57).
785. Illustri a Venezia, *Giacomo Noventa*, G., 17 agosto.
786. *Fantasie di romanziere*, G. (St.n.), 22 agosto (rec. di Giuseppe Longo, *Nuvole e cavalli*, Bologna, Cappelli).
787. Illustri a Venezia, *Orio Vergani*, G., 24 agosto.
788. Illustri a Venezia, *Salvatore Quasimodo*, G., 31 agosto (ripr. in «Fiera letteraria», 17 luglio 1955, col tit., *Non somiglia a nessuno*).
789. Illustri a Venezia, *Maria Bellonci*, G., 8 settembre.
790. Illustri a Venezia, *Benjamin Britten*, G., 8 settembre.
791. *Limpida immaginazione di un poeta*, G. (St.n.), 18 settembre (rec. di Bino Rebellato, *Poesie*, Padova, Rebellato).
792. Illustri a Venezia, *Giovanni Comisso*, G., 21 settembre.
793. *Si è spento improvvisamente Vitaliano Brancati*, G., 26 settembre. Firmato Cam.
794. Illustri a Venezia, *Gianna Manzini*, G., 28 settembre.
795. Illustri a Venezia, *Giorgio Vigolo*, G., 7 ottobre.
796. Illustri a Venezia, *Giuseppe Ungaretti*, G., 14 ottobre.
797. Illustri a Venezia, *Alba De Cespedes*, G., 19 ottobre.
798. *La valle dell'Eden*, G. (St.n.), 23 ottobre (rec. di John Steinbeck, *La valle dell'Eden*, Milano, Mondadori).
799. Illustri a Venezia, *Giacomo Devoto*, G., 27 ottobre.
800. *A E. Hemingway il Premio Nobel*, G., 29 ottobre.
801. *Mezz'ora con Monica Mann*, G., 30 ottobre.
802. Illustri a Venezia, *Sibilla Aleramo*, G., 2 novembre.
803. *Doucha greka*, G., 7 novembre.
804. *L'entrata in guerra*, G. (St.n.), 9 novembre (rec. di Italo Calvino, *L'entrata in guerra*, Torino, Einaudi).
805. Illustri a Venezia, *Marino Moretti*, G., 17 novembre.
806. *Emilio Cecchi critico e viaggiatore*, G., 25 novembre (rec. di Emilio Cecchi, *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, e *Appunti per un periplo dell'Africa*, Milano-Napoli, Ricciardi).
807. *Umorismo americano* (Edward Gorey), G., 4 dicembre (ripr. in *Scrittori di lingua*

- inglese, cit., pp. 71-76 e in «Il mondo», 22 agosto 1961 col tit., *Satira e macabro*).
808. *Malseme*, G. (St.n.), 10 dicembre (rec. di William March, *The Bad Seed*, London, Hamish Hamilton).
809. *Lettor mondano*, G., 14 dicembre.
810. *Ottocento, questo sconosciuto*, G., 21 dicembre (rec. di Marino Parenti, *Ottocento, questo sconosciuto*, Firenze, Sansoni).
811. *Strenne per adulti*, G. (St.n.), 25 dicembre.
812. *La Letteratura nel 1954*, G., 29 dicembre. Firmato Cam.

#### 1955

813. *Uruguayana* (inedito), stampato in tedesco in «Merian», Amburgo, Heft 10, 1955, (dedicato a Venezia), col tit., *Die Huldigung (L'Omaggio)*.
814. *Andò lontano*, G., 2 gennaio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 121-127).
815. *Il motivo biografico nell'opera di Dickens*, G. (St.n.), 6 gennaio (rec. di Carlo Izzo, *Autobiografismo di Charles Dickens*, Venezia, N. Pozza, 1954).
816. *Strano mondo*, G., 11 gennaio (rec. di Saul Steinberg, *L'arte di vivere*, Milano, Mondadori, 1954).
817. *I Taccuini*, G., 18 gennaio (rec. di Ugo Ojetti, *I Taccuini*, Firenze, Sansoni, 1954).
818. *Città nel ricordo*, G., 25 gennaio.
819. *Thesaurus Litterarum* a cura di Vincenzo Errante, Firenze, Nuova Accademia, G. (St. n.), 29 gennaio (rec.).
820. *Deserto che vive*, G., 1 febbraio [rec. di Walt Disney, *Deserto che vive* (trad. di Vieri Nannetti), Firenze, Vallecchi].
821. *Una notte infernale*, G., 2 febbraio.
822. *Ombre*, G. (St.n.), 12 febbraio (rec. di Tommaso Landolfi, *Ombre*, Firenze, Vallecchi).
823. *Laurence e la R.A.F.*, G., 15 febbraio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 229-233).
824. *Dottor mirabile*, G., 23 febbraio (rec. di Gino Meneghel, *Ascolti questo cuore*, Ediz. Minerva Medica).
825. *La cantatrice calva*, G., 2 marzo (rec. di Eugène Ionesco, *La cantatrice calva*, [in «Théâtre di Ionesco»], Paris, Gallimard).
826. *Gli avventurosi siciliani*, G. (St.n.), 8 marzo (rec. di Nello Saito, *Gli avventurosi siciliani*, Torino, Einaudi).
827. *Buongustaio*, G., 16 marzo.
828. *L'estate di Anna*, G. (St.), 19 marzo (rec. di Lea Quaretti, *L'estate di Anna*, Firenze, Vallecchi).
829. *Diario giallo*, G., 22 marzo.
830. *Giorni col poeta*, G., 31 marzo (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 199-204).
831. *Il Cigno lanciere*, G. (St.n.), 2 aprile (rec. di Raffaele Carrieri, *Il Cigno lanciere*, Milano, Schwarz).
832. *Imitatore*, G., 8 aprile.
833. *Emilio Zanette, un poeta della filologia*, G., 13 aprile.
834. *Le traduzioni da Joyce*, G. (St.n.), 22 aprile (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 239-241).
835. *Monologhi bizzarri*, G., 27 aprile (rist. come Pref. a Charles Cros, *I Monologhi*, Milano, Bompiani [trad. di A.B.]).
836. *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, G. (St.n.), 29 aprile (rec. di Giorgio Bassani, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, Pisa, Nistri-Lischi).
837. *Pittor giovane*, G., 3 maggio (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 117-120).
838. *Illustri a Venezia*, *Paul-Emile Victor*, G., 8 maggio.

839. *Gronchi letterato*, G., 10 maggio (rec. di Giovanni Gronchi, *La Poetica di Daniello Bartoli*, Pisa, Tip. Sociale, nel R. Conservatorio Poveri Orfani).
840. *Illustri a Venezia*, *Michele Saponaro*, G., 17 maggio.
841. *La poesia di Sbarbaro*, G. (St.n.), 20 maggio (rec. di Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, Venezia, N. Pozza).
842. *Tiziano*, G. (St.n.), 27 maggio (rec. di Dario Cecchi, *Tiziano*, Milano, Longanesi).
843. *Illustri a Venezia*, *François Mauriac*, G., 4 giugno.
844. *Don Alessandro ne sarebbe felice*, G., 8 giugno (rec. di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, *Manzoni, Tutte le Opere*, Milano, Mondadori).
845. *Sior Carlo e Sior Bepi*, G., 26 giugno (rec. di Carlo Goldoni, *Componimenti poetici*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori).
846. *Jules Romains ricorda i suoi incontri con Landru*, G., 25 giugno. Firmato Cam.
847. *Illustri a Venezia*, *Manara Valgimigli*, G., 28 giugno.
848. *Cominciano solo adesso le fortune di Benso Becca*, G. (St.n.), 1 luglio (rec. di Benso Becca, *Vita sprecata di un italiano*, Roma, Centro Edit. dell'Osservatore).
849. *Acqua d'Arno*, G., 5 luglio (rec. di Marino Parenti, *Manzoni, Firenze e la risciacquatura*, Sarzana, Carpena Edit.).
850. *Amor militare*, G. (St.n.), 9 luglio (rec. di Pier A. Quarantotti Gambini, *Amor militare*, Torino, Einaudi).
851. *Una lettera di Keats*, G., 13 luglio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 49-52).
852. *Marino Moretti ha settant'anni*, G., 19 luglio.
853. *Illustri a Venezia*, *Francesco Carnelutti*, G., 26 luglio.
854. *Un Europeo del Settecento*, G., 2 agosto (rec. di Giuseppe Silvestri, *Un Europeo del Settecento*, Treviso, Lib. Edit. Canova).
855. *Un fortunato incontro con E. Gaskell*, G. (St.n.), 6 agosto (rec. di Maria Luisa Astaldi, *La Signora Gaskell*, Milano, Bocca).
856. *Letteratura in pillole*, G., 9 agosto.
857. *È morto Thomas Mann*, G., 3 agosto. Firmato Cam.
858. *Dieci con lode*, G., 18 agosto.
859. *Un grosso errore*, G., 19 agosto.
860. *Carducci allegro*, G., 23 agosto (rec. di Manara Valgimigli, *Carducci allegro*, Bologna, Cappelli).
861. *Metamorfoosi di un poeta*, G., 31 agosto (rec. di Jules Supervielle, *Le Jeune homme du dimanche et des autres jours*, Paris, Gallimard).
862. *28 luglio, 1677, Madame de Sévigné*, G., 6 settembre.
863. *La barista*, G., 14 settembre.
864. *Il poeta infermo* (G. Papini), G., 21 settembre.
865. *Illustri a Venezia*, *Levi della Vida*, G., 27 settembre.
866. *Illustri a Venezia*, *Guido Piovene*, G., 30 settembre.
867. *Olfatto*, G., 5 ottobre.
868. *Ricordo di Cajumi*, G., 9 ottobre.
869. *Fallacia d'un critico*, G., 13 ottobre (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 38-42).
870. *Quarto Premio Cittadella* (Luigi Fallacara, Luciano Luisi, Luigi Capelli) G., 18 ottobre.
871. *È morto Josè Ortega y Gasset*, G., 19 ottobre. Firmato Cam.
872. *Cinesi in movimento*, G., 21 ottobre (rist. in *Salotto giallo*, cit., pp. 175-180; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 198-203).
873. *Vita da rivivere*, G., 26 ottobre.
874. *Poetonzoli*, G., 1 novembre.
875. *Emilio Girardini*, G., 5 novembre.
876. *Carlo Chiaves: chi era costui?*, G., 8 novembre (rec. di C. Chiaves, *Sogno e Ironia* [a cura di A.C.], Venezia, N. Pozza; ripr. come «Nota» al medesimo).

877. *Ippolita*, G., 15 novembre (rec. di Elio Bartolini, *Ippolita*, Milano, Mondadori).  
 878. *Luna a Ponente*, G. (St.n.), 18 novembre (rec. di Bonaventura Tecchi, *Luna a Ponente*, Firenze, Vallecchi).  
 879. *Alberi*, G., 22 novembre.  
 880. *Epistole di un eccentrico* (Samuel Pepys), 29 novembre (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 16-19).  
 881. *Un Sonetto di Giovanni Cosimo Villifranchi*, G., 6 dicembre.  
 882. *Della Tolleranza*, G. (St.n.), 9 dicembre (rec. di Pietro Pancrazi, *Della Tolleranza*, Firenze, Le Monnier).  
 883. *Verde vecchiezza di Walter de La Mare*, G., 14 dicembre (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 347-350).  
 884. *Poesie*, G. (St.n.), 16 dicembre (rec. di Marta Vio, *Poesie*, Milano, Schwarz).  
 885. *In pericolo*, G., 20 dicembre.  
 886. *Lingua nostra*, G., 28 dicembre.  
 887. *L'annata letteraria*, G., 30 dicembre.

1956

888. *Nonsense e Limericks*, «Ulisse», n. 23/1956 (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 65-76).  
 889. Vittorio Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, a cura e Pref. di A.C., Firenze, Le Monnier, pp. 289.  
 890. Carlo Chiaves, *Sogno e Ironia*, a cura di A.C., Venezia, N. Pozza, pp. 162.  
 891. Ugo Ojetti *a dieci anni dalla morte*, G., 1 gennaio.  
 892. *Ottimo compagno di viaggio*, G. (St.n.), 8 gennaio (rec. di Mario Praz, *Penisola Pentagonale e Viaggi in Occidente*, Firenze, Sansoni, 1955).  
 893. *Il Selvaggio*, G., 11 gennaio (rec. di Carlo L. Ragghianti e Mino Maccari, *Il Selvaggio*, Venezia, N. Pozza).  
 894. *È morto lo scrittore Domenico Giuliotti*, G., 13 gennaio. Firmato Cam.  
 895. *L'americano tranquillo*, G., 17 gennaio (rec. di Graham Greene, *The Quiet Man*, London Heinemann, 1955).  
 896. *Novelle esemplari*, G., 24 gennaio (rec. di Sylvia Townsend Warner, *Winter in The Air*, London, Chatto e Windus).  
 897. *Virgilio Brocchi*, G., 28 gennaio.  
 898. *Lecture integrali*, G., 1 febbraio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, pp. 363-367).  
 899. *Radiografia di un ladro*, G., 7 febbraio.  
 900. *La Donna o la Tigre?* (Frank R. Stockton), G., 15 febbraio, (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 326-330).  
 901. Visite agli Editori, *Mondadori*, G., 16 febbraio.  
 902. Visite agli Editori, *Hoepli*, G., 21 febbraio.  
 903. Visite agli Editori, *Schwarz*, G., 24 febbraio.  
 904. Visite agli Editori, *Bompiani*, G., 28 febbraio.  
 905. Visite agli Editori, *Garzanti*, G., 6 marzo.  
 906. Visite agli Editori, *Martello*, G., 3 marzo.  
 907. Visite agli Editori, *Scheiwiller*, G., 11 marzo.  
 908. Visite agli Editori, *Rebellato*, G., 21 marzo.  
 909. Visite agli Editori, *Palmaverde*, G., 23 marzo.  
 910. Visite agli Editori, *Zanichelli*, G., 27 marzo.  
 911. Visite agli Editori, *Cappelli*, G., 31 marzo.  
 912. Visite agli Editori, *Guanda*, G., 4 aprile.  
 913. Visite agli Editori, *Soc. Tip. Ed. Modenese*, 10 aprile.  
 914. Visite agli Editori, *Alfieri e Figlio*, 15 aprile.  
 915. Visite agli Editori, *Le Monnier*, G., 21 aprile.  
 916. Visite agli Editori, *Barbèra*, 28 aprile.

917. *Gioielli volanti*, G., 8 maggio (rec. di J. E. Schuler, *Gioielli volanti*, Milano, Martello).
918. Visite agli Editori, *Salani*, G., 12 maggio.
919. *Dizionari*, G., 17 maggio.
920. *Max Beerbohm*, G., 22 maggio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 355-358).
921. Visite agli Editori, *Sansoni*, G., 26 maggio.
923. *Paesaggi*, G., 23 giugno (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 143-146).
924. *Corrado Alvaro si è spento nella sua casa di Roma*, G., 12 giugno.
925. *Taccuino veneziano*, G., 20 giugno (rec. di Liliana Magrini, *Carnet venitien*, Paris, Gallimard).
926. *È morto il poeta Walter de La Mare*, G., 23 giugno.
927. *Titti Carducci*, G., 26 giugno (rist. in G., 20 luglio 1964, in morte, col tit., *Ricordo di Titti*).
928. Visite agli Editori, *Olschki*, G., 28 giugno.
929. *Un autoritratto*, G., 3 luglio (rec. di Roberto Ridolfi, *Memorie di uno studioso*, Roma, Belardetti).
930. *Letteratura inglese e americana*, G., 4 luglio (rec. di Fanny Stevenson, *Our Samoan Adventure*, London, Weidenfeld and Nicolson e E. M. Forster, *Marianne Thornton*, London, Edward Arnold).
931. *Papini in prosa e in rima sempre poeta di buona fede*, G., 9 luglio.
932. *Bertolini viaggiatore*, G., 13 luglio (rec. di Alberto Bertolini, *Tutto il mondo non è paese*, Venezia, Nuova Editoriale).
933. *Il premio Cortina-Ulisse all'On. Preti*, G., 16 luglio (rec. di Luigi Preti, *Le lotte agrarie nella Val Padana*, Torino, Einaudi).
934. *Imbriani romanziere*, G., 18 luglio (rist. come Pref. di Vittorio Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo* [a cura di A.C.], Firenze, Le Monnier).
935. *La Sparviera*, G., 24 luglio (rec. di Gianna Manzini, *La Sparviera*, Milano, Mondadori).
936. *Illustri a Venezia*, *Jean Cocteau*, G., 28 luglio.
937. *Terzo tempo di Montale*, G., 1 agosto (rec. di Eugenio Montale, *La bufera e altro*, Venezia, N. Pozza).
938. *Ragazzoni umorista*, G., 8 agosto (rec. di Ernesto Ragazzoni, *Poesie* [a cura di A. Cajumi], Milano, Martello).
939. I «Propos» di *Alain*, G., 15 agosto (rec. di Alain [Emile Chartier], *Propos*, Paris, Gallimard).
940. *Carte nel vento*, G., 21 agosto (rec. di Lorenzo Montano, *Carte nel vento*, Firenze, Sansoni).
941. *Cajumi postumo*, G., 28 agosto (rec. di Arrigo Cajumi, *Colori e veleni*, Napoli, Ediz. Scient. Italiane).
942. *Quando l'Angelo vuole*, G. (St.n.), 1 settembre (rec. di Marco Pola, *Quando l'Angelo vuole*, Padova, Rebellato).
943. Umile proposta: *Pronunciar bene*, G., 4 settembre.
944. Illustri a Venezia, *Strawinsky*, G., 8 settembre (rist. in «G.», 7 maggio 1971 per il Trigesimo del Maestro).
945. *Fuochi fatui*, G., 13 settembre (rec. di Camillo Sbarbaro, *Fuochi fatui*, Milano, Scheiwiller).
946. *Il Tipografo Tallone*, G., 18 settembre.
947. *La Gondola*, Venezia, Nuova Editoriale, G., 25 settembre.
948. Italianisti a congresso, *Stilistica e Secentismo*, G., 26 settembre.
949. *Veneziano a Venezia*, «Rivista Pirelli», ottobre.
950. Italianisti a congresso, *Conclusioni*, G., 2 ottobre.
951. *Curriculum vitae di C. Rèbora*, G., 7 ottobre (rec. di Clemente Rèbora, *Curriculum vitae*, Milano, Scheiwiller).

952. Visite agli Editori, *Marzocco*, 9 ottobre.  
 953. *La Spiaggia*, G., 16 ottobre (rec. di Cesare Pavese, *La Spiaggia*, Torino, Einaudi).  
 954. *Fine del pressappoco*, G., 25 ottobre.  
 955. *Juan Ramón Jimenez, premio Nobel per la letteratura*, G., 26 ottobre.  
 956. Visite agli Editori, *Vallecchi*, G., 20 ottobre.  
 957. *La giovane poesia* (a cura di E. Falqui), Roma, Colombo, G., 1 novembre (rec.).  
 958. *Il Discorso di Oxford*, G., 2 novembre (rec. di Jean Cocteau, *Il Discorso di Oxford*, Paris, Gallimard).  
 959. *Tobino e la memoria*, G., 6 novembre (rec. di Mario Tobino, *La brace dei Biassoli*, Torino, Einaudi).  
 960. Visite agli Editori, *Libreria Ed. Fiorentina*, G., 11 novembre.  
 961. George B. Shaw, *Cara Dorotea*, G., 14 novembre (rec. di G. B. Shaw, *Cara Dorotea*, Londra, Phoenix House; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 204-207).  
 962. *Il fiore della lirica veneziana* (a cura di Manlio Dazzi), Venezia, N. Pozza, G., 11 dicembre (rec.); ripr. in G., 11 febbraio 1959.  
 963. *Un'edizione monumentale*, G. (St.n.), 7 dicembre (rec. di Oreste Ferrari, *Poesie*, Parigi, Tallone).  
 964. *Poeti giocosi del tempo di Dante* (a cura di Mario Marti), Firenze, Sansoni, G., 11 dicembre (rec.).  
 965. *Penna rossa e inchiostro verde*, G. (St.n.), 14 dicembre (rec. di Marino Parenti, *Penna rossa e inchiostro verde*, Firenze, Sansoni).  
 966. *Fiabe italiane* (a cura di Italo Calvino), G., 16 dicembre.  
 967. *Umore inglese*, G., 21 dicembre (rec. di *A Century of Punch*, Londra, Heinemann; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 368-370).  
 968. *Illustri a Venezia*, *Giuseppe Fiocco*, G., 27 dicembre.  
 969. *L'Annata letteraria*, G., 30 dicembre.

#### 1957

970. *Dialogo di Marzio e Tarquinio, ovvero del Romanzo*, in «Ulisse», 21/25, 1957.  
 971. *Opinioni*, G., 2 gennaio (rec. di Mario Missiroli, *Opinioni*, Milano, Longanesi).  
 972. *Dizionario biografico*, G., 8 gennaio (rec. del I vol. Diz. degli Autori, Milano, Bompiani, 1956).  
 973. Storia della civiltà: *L'Oriente e la Grecia*, G. (St.n.), 10 gennaio (rec. di Willy Durant, *L'Oriente e la Grecia*, Milano, Mondadori, 1956).  
 974. *È morta Gabriella Mistral*, G., 11 gennaio. Firmato Cam.  
 975. «*Baldinages*» manzoniani, G., 15 gennaio (rec. di Antonio Baldini, *Microscopie manzoniane*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956).  
 976. *Da Racine a Picasso*, G. (St.n.), 19 gennaio (rec. di Diego Valeri, *Da Racine a Picasso*, Firenze, Sansoni, 1956).  
 977. *Peyron ghiottone*, G., 22 gennaio (rec. di Guido Peyron, *Note sulla cucina e altre cose*, Firenze, Vallecchi, 1956).  
 978. *Tutto Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, G., 29 gennaio (rec.).  
 979. *I ricordi di Mrs. Peggy*, G. (St.n.), 30 gennaio (rec. di Peggy Guggenheim, *Una collezionista ricorda*, Venezia, Ed. del Cavallino, 1956).  
 980. *Muore Valéry Larbaud*, G., 3 febbraio.  
 981. *Croce per le scuole*, G., 5 febbraio (rec. di *La Letteratura italiana per saggi storicamente disposti* [a cura di Mario Sansone], Bari, Laterza, 1956).  
 982. *Musica in piazza*, G. (St.n.), 8 febbraio (rec. di Giuseppe Mesirca; *Musica in piazza*, Padova, Rebellato, 1956).  
 983. *Chesterton narratore*, G., 13 febbraio.  
 984. *Giosuè Carducci a cinquant'anni dalla morte*, G., 16 febbraio.  
 985. *Ricordo di Loria*, G., 19 febbraio.

986. *Migliorini filologo*, G., 1 marzo (rec. di Bruno Migliorini, *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1956).
987. *Prose di Umberto Saba*, G., 6 marzo (rec. di Umberto Saba, *Ricordi-Racconti*, Milano, Mondadori, 1956).
988. *Impresa difficile il «Café» di D. Cecchi*, G. (St.n.), 8 marzo (rec. di Dario Cecchi, *Café Modern*, Milano, Garzanti).
989. *Agathe*, G., 12 marzo, rec. di Paul Valéry, *Agathe*, Parigi, Tallone, 1956.
990. *La «Biblioteca carducciana»*, G., 20 marzo (rec.).
991. *Dizionari Martello*, G., 26 marzo (rec.).
992. *Angioletti viaggiatore*, G. (St.n.), 31 marzo (rec. di G. B. Angioletti, *L'anatra alla normanna*, Milano, Fratelli Fabbri).
993. *Lettura di Barile*, G., 2 aprile (rec. di Angelo Barile, *Quasi sereno*, Venezia, N. Pozza, 1956).
994. *Miraggi veneziani* (trad. di D. Valeri), G. (St.n.), 5 aprile (rec. di Hugo Jacopi, *Miraggi veneziani*, Milano, Scheiwiller).
995. *Due vocabolaristi d'eccezione*, G., 10 aprile (rec. di A. Manzoni e G. Capponi, *Saggi di vocabolario italiano*, Firenze, Le Monnier).
996. *Viaggi in Italia*, G., 17 aprile (rec. di Vittorio Fossati Bellani, *Libri di viaggi*, Roma, Ediz. di St. e Lett.).
997. «*Croce*» di Vinciguerra, G., 23 aprile (rec. di Mario Vinciguerra, *Croce, Ricordi e pensieri*, Napoli, Vajro).
998. *Novelle di Camus*, G. (St.n.), 27 aprile (rec. di Albert Camus, *L'Exil et le Royaume*, Paris, Gallimard).
999. *Ritratto di George Moore*, G., 1 maggio (rist. di Arturo Loria, *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 371-374).
1000. *L'ultimo Loria*, G. (St.n.), 5 maggio (rec. di Arturo Loria, *Settanta favole*, Firenze, Sansoni).
1001. *Cento anni*, G., 7 maggio (rec. di Leonardo Vergani, *Cento anni (1856-1956) sul filo della nostra storia*, Milano, Martello).
1002. *Coraggio di vivere*, G. (St.n.), 11 maggio (rec. di Alessandro Parronchi, *Coraggio di vivere*, Milano, Scheiwiller).
1003. *Discorso sulla poesia*, G., 14 maggio (rec. di Cecil Day Lewis, *The Poet's Way of Knowledge*, Cambridge, University Press; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 383-386).
1004. *Antologie*, G., 19 maggio (rec. di Piero Banrgellini, Mario Luzi, Ferdinando Giannessi, Mario Pasa, *L'insegnamento dell'italiano*, Treviso, Canova).
1005. *Lingua e letteratura*, G. (St.n.), 22 maggio (rec. di Ernesto Giacomo Parodi, *Lingua e letteratura*, Venezia, N. Pozza).
1006. *William, uno come noi*, G., 31 maggio (rec. di Lord Sudley, *William, or more Loved than Loving*, Londra, Chapman and Hall; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 379-382).
1007. *Dizionario delle voci*, G., 4 giugno (rec. di Dino Provenzal, *Dizionario delle voci*, Milano, Hoepli).
1008. *Detective grasso*, G., 11 giugno.
1009. *La crosta del pane*, G. (St.n.), 15 giugno (rec. di Giulio Alessi, *La crosta del pane*, Padova, Rebellato).
1010. *Padre Brown*, G., 18 giugno (rist. in «La Nazione», 20 gennaio 1962; ora in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 259-262).
1011. *L'ospite inattesa*, G. (St.n.), 22 giugno (rec. di Edward Gorey, *The Doubtful Guest*, New York, Doudle Day and C.).
1012. *Infelicità di Sainte-Beuve*, G., 25 giugno.
1013. *Ritratti e profili*, G., 2 luglio (rec. di E. Cecchi, *Ritratti e profili*, Milano, Garzanti).
1014. *Il Barone rampante*, G. (St.n.), 5 luglio (rec. di Italo Calvino, *Il Barone rampante*,

- Torino, Einaudi).
1015. *Vita di Giovanni Papini*, G., 9 luglio (rec. di Roberto Ridolfi, *Vita di Giovanni Papini*, Milano, Mondadori).
1016. *Racconti di U. Bernasconi*, G. (St.n.), 17 luglio (rec. di Ugo Bernasconi, *Marina Agliè*, Milano, Scheiwiller).
1017. *Vieri Nannetti*, G., 18 luglio.
1018. *È morto Curzio Malaparte*, G., 20 luglio. Firmato Cam.
1019. *Uomini al Club*, G., 23 luglio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 375-378).
1020. *L'uomo d'oro*, G. (St.n.), 27 luglio (rec. di Arturo Tofanelli, *L'uomo d'oro*, Milano, Mondadori).
1021. *Il Pasticciccio*, G., 30 luglio (rec. di Carlo Emilio Gadda, *Il Pasticciccio*, Milano, Garzanti).
1022. G. K. Chesterton, *Magia* (Magic) (Pref. e trad., in «Sipario», luglio-agosto).
1023. *Il vero Silvestri*, G. (St.n.), 3 agosto (rec. di Mario Soldati, *Il vero Silvestri*, Milano, Garzanti).
1024. *Uomini illustri*, G., 6 agosto (rec. del II vol. Diz. degli Autori, Milano, Bompiani).
1025. *Luzi in stato di grazia*, G. (St.n.), 13 agosto (rec. di Mario Luzi, *Onore del vero*, Venezia, N. Pozza).
1026. *Vergani narratore*, G., 13 agosto (rec. di Orio Vergani, *Udienza a porte chiuse*, Milano, Rizzoli).
1027. *Rileggere Péguy*, G., 20 agosto.
1028. *È morto il poeta Umberto Saba*, G., 26 agosto.
1029. *Mark Rutheford*, per la R.A.I. e in «*Sicilia del Popolo*», 30 agosto.
1030. *Don Chisciotte*, G., 5 settembre.
1031. *Dizionario etimologico*, G., 11 settembre (rec. di Carlo Battisti e Giovanni Alessi, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbèra).
1032. *Favolosa adolescenza di Q. Gambini*, G. (St.n.), 13 settembre (rec. di P. Antonio Quarantotti Gambini, *Il cavallo Tripoli*, Torino, Einaudi).
1033. *La Gazzetta veneta*, G., 17 settembre (rec. di Carlo Gozzi, *La Gazzetta Veneta* [a cura di Antonio Zardo], Firenze, Sansoni).
1034. *A passo d'uomo*, G. (St.n.), 18 settembre (rec. di Lorenzo Montano, *A passo d'uomo*, Padova, Rebellato).
1035. *Virgilio Giotti*, G., 23 settembre.
1036. *Macchina per i sogni*, G., 25 settembre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 45-47; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 48-51).
1037. *Longanesi*, G., 29 settembre.
1038. *Il Carducci del Barboni*, G., 1 ottobre (rec. di Leopoldo Barboni, *Col Carducci in Maremma*, Roma, Macchia Ed.).
1039. *Illustri a Venezia*, *Goffredo Bellonci*, G., 4 ottobre.
1040. *Letteratura egiziana*, G., 8 ottobre (rec. di Sergio Donadoni, *Storia della letteratura egiziana antica*, Milano, Nuova Accademia).
1041. *Casanova a Venezia dopo il primo esilio*, G., 15 ottobre.
1042. *Albert Camus, Premio Nobel*, G., 17 ottobre. Firmato Cam.
1043. *Ad Angela Barile il Premio Cittadella*, G., 20 ottobre. Firmato Cam.
1044. *Ritratti di Carlo Goldoni*, G., 23 ottobre (rec. di Giuseppe M. Pilo, *Ritratti di Carlo Goldoni*, Venezia, Ed. della Fortuna).
1045. *I Premi Marzotto a Valdagno*, G., 27 ottobre. Firmato Cam.
1046. *Biblioteche*, G., 29 ottobre.
1047. *Spirato il poeta Clemente Rèbora*, G., 2 novembre.
1048. *Lavori forzati*, G., 5 novembre.
1049. *Autore ed editore perdono una bonissima occasione*, G. (St.n.), 7 novembre (rec. di Alfredo Colombo, *Poeti e prosatori d'Italia*, Novara, De Agostini).
1050. *Colloqui, Italo Siciliano*, G., 10 novembre.

1051. *Circolazione del sangue*, G., 14 novembre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 77-80; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 52-55).
1052. *Parliamo italiano*, G. (St.n.), 19 novembre (rec. di Leo Pestelli, *Parliamo italiano*, Milano, Longanesi).
1053. *Papini inedito*, G., 21 novembre.
1054. Colloqui, *Rodolfo Pallucchini*, G., 26 novembre.
1055. *Centenario di Conrad*, G., 3 dicembre (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 189-193).
1056. *L'ultimo Piovene*, G., 10 dicembre (rec. di Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori).
1057. *Ogetti acuto biografo di D'Annunzio*, G. (St.n.), 15 dicembre (rec. di Ugo Opetti, *D'Annunzio amico, maestro, soldato*, Firenze, Sansoni).
1058. *I Racconti delle fate*, G., 17 dicembre.
1059. *Vocativo*, G. (St.n.), 18 dicembre (rec. di Andrea Zanzotto, *Vocativo*, Milano, Mondadori).
1060. *Molti orrori*, G., 25 dicembre (rec. di *Best Horror Stories*, London, Faber and Faber).
1061. *Consuntivo letterario* (il primo posto a Gadda), G., 28 dicembre.

1958

1062. *Il Salotto giallo*, Padova, Rebellato, pp. 265.

(Raccoglie i seguenti articoli: Le stanze dell'ira; Uomini di pietra; Vedove; Varietà 1916; Oreste; A occhi chiusi; Mitridate; Arcipelago; Il poeta cieco; Destino di Alfredo; Fine di Rigoletto; Pace per Amina; Riposo del genio; Re Mida; Egle zitella; Artista umiliato; Uno spavento; Ore in Irlanda; Maresciallo; Pittor giovane; Andò lontano; Gatti e leoni; Scandalo al grande albergo; Finimondo; Timpanista; Il salotto giallo; Sbadigli; Spagnuolette; Fumetti; Cinesi in movimento; Cravatte; Figure di cera; Tedio del Robinson; Giorni col poeta; Ricordi del recluso; Terza elementare; Momenti del malato; Avvertimento; La cravatta rubata; Virtù di specchio; Pianto virile; Camere separate; Casa natia; Cantare).

1063. *Il centenario di Madame Bovary*, G., 1 gennaio.
1064. Colloqui, *Vittore Branca*, G., 7 gennaio.
1065. *Un libro che dice tutto su tutti*, G. (St.n.), 10 ottobre (rec. del III vol. di «Panorama», *Libri del tempo*, Bologna, Zanichelli, 1957).
1066. *Gabriele D'Annunzio e il Don Giovanni di Mozart*, G.S., 13/14 gennaio. Firmato A.C.
1067. *Dorothy L. Sayers*, G., 16 gennaio.
1068. Colloqui, *Elsa Respighi*, G., 21 gennaio.
1069. *Sorto a Venezia, il «Sodalizio del libro»*, G. (St.n.), 22 gennaio (rec. di Luigi Bartolini, *Tre Prose d'arte*, Libero Bigiaretti, *Leopolda*, Fortunato Seminara, *La fidanzata impiccata*, 1957).
1070. *Amers*, G., 28 gennaio (rec. di Saint-John Perse [Alexis Léger], *Amers*, Paris, Gallimard, 1957).
1071. *Arnoldo Mondadori*, G., 4 febbraio.
1072. *È morto lo scrittore Charles Morgan*, G., 7 febbraio. Firmato Cam.
1073. *L'ultimo libro di Manara Valgimigli*, G. (St.n.), 8 febbraio (rec. di Manara Valgimigli, *Del tradurre e altri scritti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957).
1074. Colloqui, *Roberto Ridolfi*, G., 11 febbraio.
1075. *Parlar di libri*, G., 18 febbraio (rec. di Oliver Edwards, *Talking of Books*, London, Heinemann, 1957).
1076. *Completo il Dizionario degli Autori*, G. (St.n.), 19 febbraio (rec. del III vol. Diz.

- degli Autori, Milano, Bompiani, 1957).
1077. Colloqui, *Alessandro Dalla Volta*, G., 25 febbraio.
1078. *Vent'anni fa moriva Gabriele D'Annunzio*, G., 1 marzo.
1079. *Tecchi e le Bestie*, G., 4 marzo (rec. di Bonaventura Tecchi, *Storie di Bestie*, Milano, Bompiani, 1957).
1080. *Un fedele del Carducci e uno scrittore che legge*, G. (St.n.), 7 marzo (rec. di Michele Saponaro, *Il Sole di Carducci*, Bologna, Cappelli, 1957 e Franco Antonicelli, *Piccolo libro di lettura*, Ediz. R.A.I. 1957).
1081. Colloqui, *Bruno Cicognani*, G., 11 marzo.
1082. *Antologia di poeti americani*, a cura di Roberto Sanesi (1900-1956), Milano, Feltrinelli, 1957, G.S., 12/13 marzo (rec.)
1083. *Ottavio di Saint-Vincent*, G. (St.n.), 13 marzo (rec. di Tommaso Landolfi, *Ottavio di Saint-Vincent*, Firenze, Vallecchi).
1084. *I tre schiavi di Giulio Cesare*, G., 19 marzo (rec. di Riccardo Bacchelli, *I tre schiavi di Giulio Cesare*, Milano, Mondadori, 1957).
1085. *Fantasia di Gianna Manzini*, G., 28 marzo (rec. di Gianna Manzini, *Cara prigioniera*, Milano, Mondadori).
1086. *Tre mesi senza sole*, G., 1 aprile.
1087. *Poetessa dimenticata* (Laetitia Landon MacLean), G., 9 aprile (rist. in *Macchina per i sogni* cit., pp. 189-192).
1088. *Realismo e autobiografismo nei racconti di Cibotto*, G. (St.n.), 10 aprile (rec. di G. A. Cibotto, *La coda del parroco*, Firenze, Vallecchi).
1089. Colloqui, *Quarantotti Gambini*, G., 17 aprile.
1090. *In un libro di Faldella la Roma del 1882*, G. (St.n.), 19 aprile (rec. di Giovanni Faldella, *Roma borghese, assaggiatura* [a cura di Gaetano Mariani], Bologna, Cappelli).
1091. *Longo saggista*, G., 22 aprile (rec. di Giuseppe Longo, *Foglietti e pianete*, Bologna, Cappelli).
1092. *Gioventù di Comisso e maturità di Buzzati*, G. (St.n.), 26 aprile (rec. di Giovanni Comisso, *La virtù leggendaria*, e Dino Buzzati, *Esperimento di magia*, Padova Rebellato).
1093. *Calvino*, G., 27 aprile (rec. di Italo Calvino, *La formica argentina*, Venezia, Sod. del Libro).
1094. *Ritorno a Giraudoux*, G., 6 maggio.
1095. *Venezia nei secoli*, G. (St.n.), 7 maggio (rec. di Eugenio Miozzi, *Venezia nei secoli; La città*, Venezia, Ed. Libeccio).
1096. Colloqui, *Gianfranco Folena*, G., 14 maggio.
1097. *L'orologio e l'uomo*, «Corriere del Popolo», 16 maggio.
1098. Illustri a Venezia, *Carlo Bo*, G., 20 maggio.
1099. *Una Venezia sotterranea*, G. (St.n.), 23 maggio (rec. di Ugo Facco De La Garda, *La grande Olga*, Torino, Einaudi).
1100. *Romanzo*, G., 17 maggio (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 147-150).
1101. *È morto il poeta Ramon Jimenez*, G., 30 maggio. Firmato Cam.
1102. *Monologhi di Cros*, in «Il Caffè», giugno (rist. come Pref. di Charles Cros, *I monologhi* [a cura A.C.], Milano, Bompiani, pp. 161).
1103. *Poesie di Valeri*, G., 3 giugno (rec. di Diego Valeri, *Il Flauto a due canne*, Milano, Mondadori).
1104. *Antologia di poeti e narratori triestini*, a cura del Circolo di Cultura di Trieste, G. (St.n.), 7 giugno (rec.).
1105. *Discorsi di Svezia*, G., 10 giugno (rec. di Albert Camus, *Discorsi di Svezia*, Paris, Gallimard).
1106. *Fotografie*, G., 17 giugno (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 49-52).
1107. *Figlio di un cinese*, «Gazzetta del Popolo», 19 giugno (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 227-231).

1108. *Un soldato e una zitella*, G. (St.n.), 21 giugno (rec. di Carlo Cassola, *Il soldato*, Milano, Feltrinelli).
1109. Colloqui, *Enrico Turolla*, G., 24 giugno.
1110. *Conversazioni sull'Orlando Furioso*, G., 1 luglio (rec. di Emilio Zanette, *Conversazioni sull'Orlando Furioso*, Pisa, Nistri-Lischi).
1111. Colloqui, *Eugène Jonesco*, G., 3 luglio.
1112. *La camera degli sposi*, G., 8 luglio (rec. di Marino Moretti, *La camera degli sposi*, Milano, Mondadori).
1113. *Amore amaro*, G. (St.n.), 11 luglio (rec. di Carlo Bernari, *Amore amaro*, Firenze, Vallecchi).
1114. *Il salotto di Ortensia*, «Gazzetta del Popolo», 12 luglio.
1115. *Libri nuovi e usati*, G., 17 luglio (rec. di Emilio Cecchi, *Libri nuovi e usati*, Napoli, Ediz. Scient. Italiane; ripr. in «Vita», 29 ottobre 1959).
1116. *La stagione di Govoni è sempre la primavera*, G. (St.n.), 18 giugno (rec. di Corrado Govoni, *Stradario della primavera*, Venezia, N. Pozza).
1117. *Orio Vergani e la memoria*, G., 22 luglio (rec. di Orio Vergani, *Memorie di ieri mattina*, Milano, Rizzoli).
1118. *Il grande Carducci*, G., 29 luglio (rec. di Ferdinando Giannessi, *Il grande Carducci*, Treviso, Ed. di Treviso).
1119. *Gli occhiali d'oro*, G. (St.n.), 1 agosto (rec. di Giorgio Bassani, *Gli occhiali d'oro*, Torino, Einaudi).
1120. *Giorni con Buzzati*, G., 5 agosto (rec. di Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori).
1121. *Il Canzoniere amoroso*, G. (St.n.), 6 agosto (rec. di Raffaele Carrieri, *Il Canzoniere amoroso*, Milano, Mondadori).
1122. Colloqui, *Biagio Marin*, G., 12 agosto.
1123. *Ricordo di Pea*, G., 13 agosto.
1124. *Fatti personali*, G., 19 agosto (rec. di Guglielmo Alberti, *Fatti personali*, Firenze, Sansoni).
1125. *Divagazioni e capricci su Pinocchio*, G. (St.n.), 21 agosto (rec. di Vito Fazio Allmayer, *Divagazioni e capricci su Pinocchio*, Firenze, Sansoni).
1126. *È morto Roger Martin Du Gard*, G., 24 agosto. Firmato Cam.
1127. *Granito e arcobaleno*, G., 26 agosto (rec. di Virginia Woolf, *Granite and Rainbow*, London, The Hogarth Press; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 171-175).
1128. *Morte di uno scrittore: Lorenzo Montano*, G., 30 agosto.
1129. *Poesie di Cardarelli*, G., 2 settembre (rec. di Vincenzo Cardarelli, *Poesie*, Milano, Mondadori).
1130. *Novità di Biagio Marin*, G. (St.n.), 3 settembre (rec. di Biagio Marin, *L'estadela de San Martin*, Caltanissetta, Sciascia Ed.).
1131. *Ritorno di Léautaud*, G., 9 settembre.
1132. *La vedova timida*, G. (St.n.), 12 settembre (rec. di Bonaventura Tecchi, *La vedova timida*, Venezia, Sod. del Libro).
1133. *Adolescente americano*, G., 17 settembre (rec. di Jerome Salinger, *The Catcher in the Rye*, Penguin Books, rist. in *Scrittori inglesi e americani*, cit., pp. 387-391).
1134. *La morale e lo stile*, G., 25 settembre (rec. di Jean Doutourd, *Le Fond et la Forme*, Paris, Gallimard).
1135. *Memoria*, G., 30 settembre.
1136. *Elegantissima*, G., 7 ottobre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 179-182; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 107-110).
1137. *C.K. Chesterton*, G., 8 ottobre (rec. di John Sullivan, *G. K. Chesterton, A Bibliography*, London, University Press; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 256-258).
1138. *Il Premio Cittadella a Nelo Risi*, G., 12 ottobre (rec. di Nelo Risi, *Civilissimo e Contromemoriale*, Milano, Scheiwiller).

1139. *Magalotti scrittore*, G., 15 ottobre (rec. di Walter Moretti, *Magalotti e il suo secolo*, Firenze, Olschky).
1140. *Angioletti saggista*, G., 21 ottobre (rec. di G. B. Angioletti, *L'uso della parola*, Roma, Caltanissetta, Sciascia).
1141. *Allegria e fantasia di A. Palazzeschi*, G. (St.n.), 1 novembre (rec. di Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori).
1142. *Servizio segreto*, G., 2 novembre (rec. di Graham Greene, *Our Man in Havana*, London, Heinemann; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., 286-288).
1143. *Poeta mancato*, G., 6 novembre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., 213-216).
1144. *Ghiribizzosi*, G., 11 novembre (Edward Gorey).
1145. *Carletti viaggiatore*, G., 18 novembre (rec. di Gianfranco Silvestri, *Carletti viaggiatore*, Torino, Einaudi).
1146. *Poesia e fantasia*, G. (St.n.), 20 novembre (rec. di Giovanni Papini, *Poesia e fantasia*, Milano, Mondadori).
1147. *Mal di galleria*, G., 25 novembre (rec. di Giuseppe Marotta, *Mal di Galleria*, Milano, Bompiani).
1148. *Carlo Emilio Gadda, Opinante Editto*, G., 3 dicembre (rec. di C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti).
1149. *Parigi 1925*, G., 9 dicembre (rec. di Armand Lanoux, *Parigi 1925*, Il Saggiatore).
1150. *Letterature del Pakistan*, a cura di Alessandro Bausani, Milano, Nuova Accademia, G. (St.n.), 10 dicembre (rec.).
1151. *Premio Stradanova*, G., 19 dicembre (rec. di Nullo Cantaroni, *Senza titolo*).
1152. *Il Gattopardo*, G., 19 dicembre (rec. di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli).
1153. *Strenne di Martello*, G., 23 dicembre.
1154. *Le Vite parallele di Plutarco*, a cura di Carlo Carena, Torino, Einaudi, G., 30 dicembre.

#### 1959

1155. Charles William, *Discesa all'inferno* (trad. e Nota, Venezia, Sod. del Libro, pp. 299).
1156. Edouard Dujardin, *Non più allori* (con Nota di Valery Lambaud), (trad. Venezia, Sod. del Libro, pp. 137).
1157. Charles Cros, *I Monologhi* (Pref. e trad., Milano, Bompiani, pp. 161).
1158. Jan Mans, *La vita appassionata di Rembrandt*, (trad., Milano, Martello, pp. 382).
1159. «D'ogni erba un fascio», G., 6 gennaio (rec. di Ardengo Soffici, *D'ogni erba un fascio*, Firenze, Vallecchi, 1958).
1160. *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958 (rec).
1161. *Praz autobiografo*, G., 15 gennaio (rec. di Mario Praz, *La casa della vita*, Milano, Mondadori, 1958).
1162. *Un'antologia poliziesca*, G., 20 gennaio (rec. di Pico Tamburini, *La polizia indaga*, Firenze, Vallecchi, 1958).
1163. *Prose e rime di Angelini*, G. (St.n.), 21 gennaio (rec. di Cesare Angelini, *Autunno (e altre stagioni)*, Padova, Rebellato, 1958).
1164. *Punti di vista*, G., 28 gennaio (rec. di Somerset Maugham, *Points of View*, London Heinemann, 1958; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 392-395, col tit. *Somerset Maugham*).
1165. *Tutto il Palazzeschi giovane in un libro*, G. (St.n.), 29 gennaio (rec. di Aldo Palazzeschi, *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958).
1166. *Viaggi di Tobino*, G., 3 febbraio (rec. di Mario Tobino, *Passione per l'Italia*, Torino, Einaudi, 1958).
1167. *Tristezza di Franciosa, romanziere del plausibile*, G. (St.n.), 12 febbraio (rec. di

- Massimo Franciosa, *La finta Sorella*, Firenze, Vallecchi, 1958).
1168. *L'Italia e il mondo slavo*, G., 18 febbraio (rec. di Arturo Cronin, *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, Padova, Off. Graf. Stediv, 1958).
1169. *L'azzurro di Chartres*, G., 20 febbraio (rec. di Pietro Paolo Trompeo, *L'azzurro di Chartres*, Caltanissetta, Sciascia, 1958).
1170. *Queneau e Zazie*, G., 24 febbraio (rec. di Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1958).
1171. *Un clima di fiaba e realtà nei racconti di Calvino*, G. (St.n.), 25 febbraio (rec. di Italo Calvino, *I Racconti*, Torino, Einaudi, 1958).
1172. *Bacchelli in Grecia*, G., 3 marzo (rec. di Riccardo Bacchelli, *Viaggio in Grecia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958).
1173. *Enzo Mandruzzato traduttore di Orazio*, G., 10 marzo (rec. di Orazio lirico, Padova, Liviano Ed.).
1174. *Colloqui, Emile Henriot*, G., 17 marzo.
1175. *Origini di Kafka*, G., 24 marzo (Lettera al Padre).
1176. *Nuovi poeti*, a cura di Ugo Fasolo, Firenze, Vallecchi, G. (St.n.), 25 marzo (rec.).
1177. *Sogni*, G., 31 marzo.
1178. *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Ediz. del Milione, G. (St.n.), 1 aprile (rec.).
1179. *Gatta*, G., 7 aprile.
1180. *Landolfi tragedia*, G., 14 aprile (rec. di Tommaso Landolfi, *Landolfo IV di Benevento*, Firenze, Vallecchi).
1181. *Il bottone del colletto*, G., 22 aprile.
1182. *Ritratti a memoria*, G., 23 aprile (rec. di Bertrand Russel, *Ritratti a memoria*, Milano, Longanesi).
1183. *Le Odi barbare commentate da Valgimigli*, G., 28 aprile (rec. di G. Carducci, *Le Odi barbare*, Bologna, Zanichelli).
1184. Ambrose Bierce, *Favole fantastiche*, «Il Caffè», maggio 1959 (trad.).
1185. *L'Appennino*, G. (St.n.), 5 maggio (rec. di Gaetano Arcangeli, *L'Appennino*, Padova, Rebellato).
1186. *Nuove letture inglesi*, a cura di M. Luisa Astaldi, Firenze, Sansoni, «Vita», 7 maggio (rec.).
1187. *Saba nei ricordi di Nora Baldi*, G. (St.n.), 6 maggio (rec. di Nora Baldi, *Il Paradiso di Saba*, Milano, Mondadori).
1188. *Un giornale per Luca* (Premio Deledda 1958), G., 9 maggio (rec. di Nello Ferrando, *Un giornale per Luca*, Milano, Mondadori).
1189. *Io, Cesare*, G., 13 maggio (rec. di Jacques de Bourbon Busset, *Moi, César*, Paris, Gallimard; rist. come Pref. a *Io, Cesare*, Venezia, Sod. del libro).
1190. *Vita militare*, «Vita», 14 maggio (rec. di Aldo Palazzeschi, *Vita militare*, Padova, Rebellato; ripr. in G., 19 giugno).
1191. *Il «Montanino»*, G., 19 maggio (rec. di Giuseppe Tigri, *Il Montanino toscano*, Firenze, Le Monnier).
1192. *Tre antologie: L'Antologia del Leonardo*, a cura di Carlo Ballerini, *L'Antologia della Rivista 900*, a cura di E. Falqui, *L'Antologia di Solaria*, a cura di Alberto Carocci, G. (St.n.), 20 maggio (rec.).
1193. *Stile di Cecchi*, G., 26 maggio (rec. di E. Cecchi, *Pesci rossi*, Firenze, Vallecchi, e *Nuovo continente*, Firenze, Sansoni. Quest'ultimo in «Vita», 11 giugno).
1194. *Bizzarrie britanniche*, G., 6 giugno.
1195. *Le donne di Patti*, «Vita», 11 giugno (rec. di Ercole Patti, *Le donne e altri racconti*, Milano Bompiani; ripr. in G., 4 luglio).
1196. *Il Vocabolario Zingarelli*, G., 12 giugno (rec. di Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli).
1197. *Amore e fervore*, G. (St.n.), 13 giugno (rec. di Goffredo Parise, *Amore e fervore*,

Milano, Garzanti).

1198. *È morto il poeta Vincenzo Cardarelli*, G., 16 giugno.
1199. *Linguaggio del vero in Leopardi*, G., 23 giugno (rec. di Cesare Galimberti, *Linguaggio del vero in G. Leopardi*, Firenze, Olschki).
1200. *Un romanzo d'amore inedito*, G. (St.n.), 26 giugno (rec. di Cesare Pavese e Bianca Garufi, *Fuoco grande*, Torino, Einaudi).
1201. *Il primo romanzo di D. Rea*, G., 30 giugno (rec. di Domenico Rea, *Una vampata di rossore*).
1202. *A prima vista*, G., 7 luglio (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., 95-97).
1203. *La Favole di Fedro*, a cura di Agostino Richelmy, Torino, Einaudi, G., luglio (rec.).
1204. *Colloqui, Albert Camus*, G., 9 luglio.
1205. *Fischietta nell'andar...*, G., 14 luglio (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 63-66).
1206. *Mi dico addio*, «Vita», 16 luglio (rec. di Bino Samminiatielli, *Mi dico addio*, Firenze, Vallecchi).
1207. *Un francese e un inglese inaugurano la collezione della «Sfera»*, G. (St.n.), 17 luglio (rec. di Edouard Dujardin, *Non più allori*, e Charles William, *Discesa all'inferno*, Venezia, Sod. del Libro; ripr. in «Vita», 30 luglio).
1208. *Lo statista anziano*, G., 21 luglio (rec. di Thomas S. Eliot, *The Elder Statist*, London, Faber and Faber; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., 266-270).
1209. *Il Porto lucente*, G. (St.n.), 24 luglio (rec. di Marco Pola, *Il Porto lucente*, Padova, Rebellato; ripr. in «Vita», 24 dicembre).
1210. *Nuovi racconti romani*, G., 28 luglio (rec. di Alberto Moravia, *Nuovi racconti romani*, Milano, Bompiani; ripr. da «Vita», 23 luglio).
1211. *Il nuovo corso*, G. (St.n.), 31 luglio (rec. di Mario Pomilio, *Il nuovo corso*, Milano, Bompiani).
1212. *Canto del destino*, G., 4 agosto (rec. di Giorgio Vigolo, *Canto del destino*, Venezia, N. Pozza; ripr. in «Vita», 20 agosto).
1213. *Esperienze e racconti*, «Vita», 6 agosto (rec. di Emilio De Marchi, *Esperienze e racconti*, Milano, Mondadori).
1214. *Signorina Rosina*, G. (St.n.), 7 agosto (rec. di Antonio Pizzuto, *Signorina Rosina*, Milano, Lerici).
1215. *Futurismo*, G., 11 agosto.
1216. *Dizionario storico della letteratura italiana*, Torino, Paravia, G. (St.n.), 14 agosto (rec.).
1217. *Elegie di Croton*, G., 18 agosto (rec. di Antonio Barolini, *Elegie di Croton*, Milano, Feltrinelli).
1218. *Donnarumma all'assalto*, «Vita», 20 agosto (rec. di Ottiero Ottieri, *Donnarumma all'assalto*, Milano, Bompiani).
1219. *Pauline 1880*, G., 25 agosto (rec. di Jean Pierre Jouve, *Pauline 1880*, Paris, Mercure de France).
1220. *Rosso veneziano*, G., 27 agosto (rec. di Pier Maria Pasinetti, *Rosso veneziano*, Roma, Colombo; ripr. in «Vita», 17 settembre).
1221. *Ritratto quasi dal vero*, G., 1 settembre (rec. di Pamela H. Johnson, *The Unspeakable Skipton*, London, Macmillan).
1222. *Settimana di Dublino*, «Vita», 3 settembre (rec. di Orio Vergani, *Settimana di Dublino*, Padova, Rebellato).
1223. *Le liriche di Marin*, G., 8 settembre (rec. di Biagio Marin, *El fogo de Ponente*, Venezia, N. Pozza; rist. in «Carovana», novembre-dicembre).
1224. *Tutte le Novelle di M. Moretti*, G. (St.n.), 10 settembre (rec. di Marino Moretti, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori).
1225. *Saggi goldoniani*, «Vita», 17 settembre (rec. di Attilio Momigliano, *Saggi goldoniani*, Venezia-Roma, Ist. per la Collaborazione Culturale).
1226. *Ottocento ferroviario*, a cura dell'Ist. Naz. Prev. e Cred. Comunicazioni, Firenze,

- Olschky, G., 22 settembre (rec.).
1227. *Uno scrittore di Volterra ha vinto il Pr. Stradanova*, G., 24 settembre (rec. di Mario Sanesi, *Quattro regali per i negri*). Firmato Cam.
1228. *Le lettere di Grazia Deledda a Marino Moretti*, Padova, Rebellato, «Vita», 24 settembre (rec.).
1229. *Lo Specchio malato*, G., 29 settembre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 175-178; ora in *Cari fantasmi*, cit., 103-106).
1230. *L'Usignolo di Boboli*, «Vita», 1 ottobre (rec. di Mario Labroca, *L'usignolo di Boboli*, Venezia, N. Pozza; rist. in «F.L.», 8 novembre).
1231. *Il prete di Ratanà e L'anima in fiamme*, G. (St.n.), 3 ottobre (rec. di Luciano Erba, *Il prete di Ratanà*, e Enzo Fabiani, *L'anima in fiamme*, Milano, Scheiwiller).
1232. *Bestiari*, G., 6 ottobre (Bestiario eugubino, Apollinaire, Loria).
1233. *Il Bestiario*, «Vita», 8 ottobre (rec. di Arturo Loria, *Il Bestiario*, Milano, Il Saggiatore).
1234. *Incontri tra poeti francesi e italiani a Conegliano*, G., 12 ottobre.
1235. *Un bevitore*, G., 14 ottobre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., 205-208).
1236. *Un secolo di letteratura*, G., 21 ottobre (rec. del Diz. Univ. Lett. Italiana, Milano, Mondadori).
1237. *Il Nobel a Salvatore Quasimodo*, G., 22 ottobre.
1238. *Illustri a Venezia*, G., 27 ottobre (rist. in «Almanacco Bompiani», 1960).
1239. *Toeletta virile*, G., 3 novembre.
1240. *Il Pr. Cittadella a Accrocca e Cattafi*, G., 8 novembre (rec. di E. Filippo Accrocca, *Ritorno a Portonaccio*, e Bortolo Cattafi, *Le mosche del meriggio*, Milano, Mondadori).
1241. *Prestar libri*, G., 10 novembre.
1242. *Il tempo finito*, «Vita», 12 novembre (rec. di Bino Rebellato, *Il tempo finito*, a cura degli amici).
1243. *La Poesia di Giovanni Pascoli*, «Vita», 12 novembre (rec. di Francesco Flora, *La Poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli).
1244. *Il Petrarchismo*, «Vita», 12 novembre (rec. di Giacinto Spagnoletti, *Il Petrarchismo*, Milano, Garzanti).
1245. *La Poetica di Saba*, G. (St.n.), 16 novembre (rec. di Umberto Saba, *Quello che resta da fare ai poeti*, Trieste, Ediz. dello Zibaldone).
1246. *Cittadina*, G., 19 novembre.
1247. *Vita di Alessandro Manzoni*, «Vita», 19 novembre (rec. di Emilio Radius, *Vita di Alessandro Manzoni*, Milano, Rizzoli; ripr. in G., 2 dicembre).
1248. *Croce, un grande italiano*, G., 21 novembre.
1249. *Il Premio Settembrini a Aldo De Jaco*, G., 23 novembre (rec. di Aldo De Jaco, *Una settimana eccezionale*, Milano, Mondadori).
1250. *Tre (o quattro) gonzi*, G., 25 novembre (rec. di Jean Doutourd, *Les dupes*, Paris, Gallimard).
1251. *Ricordando* (Centenario di Zanichelli), G., 30 novembre.
1252. *L'Oro*, G., 9 dicembre (rec. di Blaise Cendrars, *L'Oro*, Milano, Daria Guarnati).
1253. *Un povero diavolo*, G., 15 dicembre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 223-226).
1254. *Le Strenne per il 1960*, G., 20 e 24 dicembre.
1255. *Ultimo diario*, «Vita», 24 dicembre (rec. di Corrado Alvaro, *Ultimo diario*, Milano, Bompiani; ripr. in G., 24 gennaio 1960).
1256. *Colleviti*, G., 29 dicembre (rec. di Manara Valgimigli, *Colleviti*, Milano, Mondadori).

#### 1960

1257. *Note sull'Otello di Shakespeare*, in «Otello» di Verdi, a cura del Teatro La Fenice, N. Pozza, 1960.

1258. Marcel Aymé, *Traversata di Parigi*, Introd. e trad., Venezia, Sod. del Libro, 1960, pp. 283.
1259. Ugo Foscolo, *Scritti scelti*, a cura e Pref. di A.C., Roma, Ed. Colombo, pp. 361.
1260. Aldo Camerino, in *Ritratti su misura*, Venezia, Sod. del Libro, pp. 112-114.
1261. Pierre Boulle, *La Maschera del magistrato*, Milano, Martello (trad.).
1262. *Un albo del Saggiatore dedicato agli americani*, a cura di Alain Bosquet e Raffaele Crovi, Milano, Mondadori, 1959, G. (St.n.), 2 gennaio.
1263. *Camus*, G., 5 gennaio.
1264. *È morto Luigi Rizzi, poeta rodigino*, G., 6 gennaio. Firmato Cam.
1265. *Il cappello del poeta*, G., 10 gennaio (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 99-102; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 69-73).
1266. *Sibilla Aleramo*, G., 14 gennaio.
1267. *Carattere e Caratteri nella Commedia del Goldoni*, «Vita», 14 gennaio (rec. di Ettore Caccia, *Carattere e caratteri nella Commedia del Goldoni*, Ist. per la Collab. Culturale, 1959).
1268. *Noi e le macchine*, G., 19 gennaio.
1269. *Le più belle novelle di tutti i paesi*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1959, «Vita», 21 gennaio (rec.).
1270. Illustri a Venezia, *Evelyn Waugh*.
1271. *Proverbi veneti*, a cura di G. Antonio Cibotto, Milano, Martello 1959, G. (St.n.), 29 gennaio.
1272. *Il cavaliere inesistente*, G. (St.n.), 3 febbraio (rec. di Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959).
1273. *Valeri traduttore*, G., 6 febbraio (rec. di *Lirici tedeschi* (trad. da Valeri, Milano, Mondadori, 1959).
1274. *Opere di Soffici*, G. (St.n.), 9 febbraio (rec. di Ardengo Soffici, *Opere*, [primi due volumi], Firenze, Vallecchi).
1275. *I vostri amori*, «Vita», 11 febbraio (rec. di Giuseppe Longo, *I vostri amori*, Bologna, Cappelli, 1959).
1276. *Un finto Menelik si ebbe gli onori della flotta britannica* (Virginia Woolf), G., 10 febbraio (Firmato A.C.) (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 176-178).
1277. *Titta Rosa manzoniano*, G., 12 febbraio (rec. di Titta Rosa, *Aria di casa Manzoni, Colloqui col Manzoni, Il nostro Manzoni, Tutte le poesie*, con Pref., Milano, Ceschina, 1959).
1278. *Il Magistrato, Il Chimico, L'Attore*, G. (St.n.), 14 febbraio (rec. di Gigi Ghirotti, *Il Magistrato*, Fabrizio De Santis, *Il Chimico*, Carlo A. Giovetti, *L'Attore*, Firenze, Vallecchi, 1959).
1279. *Poesie e prose del Tommaseo*, G., 25 febbraio.
1280. *Gli Egoisti*, G. (St.n.), 3 marzo (rec. di Bonaventura Tecchi, *Gli Egoisti*, Milano, Bompiani, 1959).
1281. *Personaggi di Balzac*, G., 9 marzo.
1283. *I mille anni dell'italiano*, G. (St.n.), 11 marzo (rec. di Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1959).
1284. *I Contemporanei*, «Vita», 17 marzo (rec. di Giuseppe Ravagnani, *I Contemporanei*, Milano, Ceschina, 1959; ripr. in G., 2 febbraio 1961).
1285. *Bovary italiane*, G., 19 marzo (rec. di Vittorio Lugli, *Bovary italiane*, Roma, Caltanissetta, Sciascia).
1286. *Il nostro agente all'Avana*, G. (St.n.), 23 marzo (rec. di Graham Greene, *Il nostro agente all'Avana*, Milano, Mondadori).
1287. *Racconti di C. Pavese*, G. (St.n.), 29 marzo (ripr. in «Vita», 19 maggio).
1288. *Pazienza con Bacchelli*, G., 2 aprile (rec. di Riccardo Bacchelli, *Non ti chiamerò più padre*, Milano, Mondadori).
1289. *Morte improvvisa di Orio Vergani*, G., 7 aprile.

1290. *Un romanzo d'amore*, G. (St.n.), 9 aprile (rec. di Giovanni Arpino, *La suora giovane*, Torino, Einaudi).
1291. *Il tramonto del letterato*, G., 12 aprile (rec. di Luigi Russo, *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza; ripr. in «Vita», 2 febbraio 1961).
1292. *Poesie di Petroni*, G., 22 aprile (rec. di Guglielmo Petroni, *Poesie*, Venezia, N. Pozza. Non firmato).
1293. *Gli amici di Moretti*, G., 27 aprile.
1294. *Scampoli di Sbarbaro*, G. (St.n.), 3 maggio (rec. di Camillo Sbarbaro, *Scampoli*, Firenze, Vallecchi).
1295. *Le Noterelle dell'Abba*, G., 6 maggio (rec. di Cesare Abba, *Le Noterelle*, Bologna, Zanichelli).
1296. *L'attesa serena della morte nelle ultime lettere di Carducci*, G., 15 maggio (rec. del Ventunesimo volume dell'*Epistolario* [a cura di Valgimigli] Bologna, Zanichelli).
1297. *Vita del Guicciardini*, G., 19 maggio (rec. di Roberto Ridolfi, *Vita del Guicciardini*, Roma, Belardetti).
1298. *Adolescenza di Gadda Conti*, G. (St.n.), 26 maggio (rec. di Piero Gadda Conti, *Vanterie adolescenti*, Padova, Rebellato).
1299. *È morto Boris Pasternak*, G., 31 maggio. Firmato C.
1300. *I grandi ospiti*, G. (St.n.), 3 giugno (rec. di G. B. Angioletti, *I grandi ospiti*, Firenze, Vallecchi).
1301. *Il Marchese di Roccaverdina*, G., 7 giugno (rec. di Luigi Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, Milano, Garzanti).
1302. *Luigi Bartolini*, G. (St.n.), 15 giugno (rec. di Luigi Bartolini, *La Pettegola*, Bologna, Cappelli, e *Le acque del Basento*, Milano, Mondadori).
1303. *Lettere del Pascoli agli amici lucchesi*, a cura di Felice del Beccaro, Firenze, Le Monnier (rec.).
1304. *Ritratti su misura*, a cura di E. Filippo Accrocca, Venezia, Sod. del Libro, G. (St.n.), 24 giugno (ripr. in «Vita», 28 luglio).
1305. *Cinquantenario di Leone Tolstoj*, G., 29 giugno.
1306. *I grandi romanzi di Emilio de Marchi*, Milano, Mondadori, «Vita», 7 luglio.
1307. *La ragazza di Bube*, G. (St.n.), 12 luglio (rec. di Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, Torino, Einaudi).
1308. *Insuccesso di stima*, G., 13 luglio (rec. di Vasco Pratolini, *Lo Scialo* (II vol.), Milano, Mondadori).
1309. *L'Arca di Noè*, «Vita», 14 luglio (rec. di Gianna Manzini, *L'Arca di Noè*, Milano, Mondadori; ripr. in G., 10 novembre).
1310. *Nulla di nuovo*, G., 21 luglio (rec. di Giacomo Noventa, *Nulla di nuovo*, Milano, Il Saggiatore).
1311. *Colloqui, Aldo Palazzeschi*, G., 22 luglio.
1312. *Bontempelli*, G., 23 luglio.
1313. *Poesie di Apollinaire*, G. (St.n.), 27 luglio (rec. di Apollinaire, *Tutta l'opera poetica*, a cura di Mario Pasi, Parma, Guanda).
1314. *La rotta del sole e il campo rosso*, G. (St.n.), 28 luglio (rec. di Manlio Cecovini, *La rotta del sole*, Udine, Del Bianco, e Giovanna Zangrandi, *Il campo rosso*, Milano, Ceschina).
1315. *Gli Alunni del tempo*, G., 29 luglio (rec. di Giuseppe Marotta, *Gli Alunni del tempo*, Milano, Bompiani).
1316. *Decadenza*, G. (St.n.), 31 luglio (rec. di Luigi Gualdo, *Decadenza*, Firenze, Sansoni).
1317. *Le poesie di Lawrence*, G., 6 agosto (rec. di D. H. Lawrence, *Poesie*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 135-138).
1318. *Le notti di Vigolo*, G. (St.n.), 7 agosto (rec. di Giorgio Vigolo, *Le Notti*, Milano, Bompiani).

1319. *Tre aspetti di Bacchelli*, G., 12 agosto.
1320. *Cecchi in Grecia*, G. (St.n.), 21 agosto (rec. di Emilio Cecchi, *Et in Arcadia Ego*, Milano, Mondadori).
1321. *D'Annunzio e De Michelis*, G. (St.n.), 24 agosto (rec. di Eurialo de Michelis, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli).
1322. *Tozzi postumo*, G. (St.n.), (rec. di Federico Tozzi, *Nuovi racconti*, Firenze, Vallecchi).
1323. *Racconti di Kafka*, G., 30 agosto (rec. di Kafka, *Descrizione di una battaglia*, Milano, Mondadori).
1324. *Pagine inedite del Conte Premoli*, G. (St.n.), 31 agosto (rec. di Joseph-Napoléon Premoli, *Pages Inédites*, in «Quaderni di cultura francese», Roma, Ediz. di St. e Lett.).
1325. *La volpe e le camellie*, «Vita», 1 settembre (rec. di Ignazio Silone, *La volpe e le camellie*, Milano, Mondadori; ripr. in G. [St.n.], 8 settembre).
1326. *Tommaso in Italia*, G. (St.n.), 2 settembre (rec. di Tommaso Landolfi, *Se non la realtà*, Firenze, Vallecchi).
1327. *Fantasia di Compagnone*, G. (St.n.), 6 settembre (rec. di Luigi Compagnone, *L'onorata morte*, Firenze, Vallecchi).
1328. *Lirica popolare veneta*, a cura di Manlio Dazzi, Venezia, N. Pozza, G. (St.n.), 13 settembre (rec.).
1329. *Il Caffè (1764-1765)*, a cura di Sergio Romagnoli, Milano, Feltrinelli, G., 15 settembre (rec.).
1330. *Il giusto della vita*, G. (St.n.), 22 settembre (rec. di Mario Luzi, *Il giusto della vita*, Milano, Garzanti).
1331. *Stile di Comisso*, G., 27 settembre.
1332. *Un delitto qualunque*, G., 11 ottobre (rec. di Julian Symons, *The Progress of a Crime*, London Collins).
1333. *Fantascienza di Buzzati*, G. (St.n.), 15 ottobre (rec. di Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori).
1334. *Il male minore*, G. (St.n.), 22 ottobre (rec. di Luciano Erba, *Il male minore*, Milano, Mondadori).
1335. *Sonetto per nozze*, G., 22 ottobre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 209-212; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 122-126; e in *Le più belle pagine del 1960* [nei quotidiani], Milano, Martello, a cura di A.C., pp. 56-60).
1336. *Saint-John Perse premio Nobel 1960*, G., 27 ottobre.
1337. *Rileggere Zola*, G., 1 novembre.
1338. *Corte Savella*, «Vita», 3 novembre (rec. di Anna Banti, *Corte Savella*, Milano, Mondadori).
1339. *Omaggio a Marino Parenti*, Firenze, Sansoni, G., 5 novembre. Firmato Cam.
1340. *Arriva Ulisse*, G., 12 novembre (rec. di James Joyce, *Ulisse* [trad. Giulio de Angelis], Milano Mondadori; ripr. in «L'Osservatore pol. lett.» dicembre, pp. 68-77; ora in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 242-245).
1341. *Il guanto nero*, G. (St.n.), 19 novembre (rec. di Libero de Libero, *Il guanto nero*, Venezia, Sod. del Libro).
1342. *L'innocenza*, G. (St.n.), 22 novembre (rec. di Elsa de Giorgi, *L'innocenza*, Venezia, Sod. del Libro).
1343. *Lirici francesi tradotti da Diego Valeri*, Milano, Mondadori, G. (St.n.), 25 novembre (rec.).
1344. *La Noia*, G., 1 dicembre (rec. di Alberto Moravia, *La Noia*, Milano, Bompiani).
1345. *Paragrafi sul romanzo*, G., 7 dicembre.
1346. *Il Cinquecento nelle relazioni degli Ambasciatori di Venezia*, a cura di Oreste Ferrara, Milano, Martello, G., 10 dicembre. Firmato Lect.
1347. *Versi e Poesie*, G. (St.n.), 11 dicembre (rec. di Giacomo Noventa, *Versi e poesie*, Milano, Mondadori).

1348. *Pagine sparse di Croce, G.*, 15 dicembre (rec. di Benedetto Croce, *Pagine sparse*, Bari, Laterza).  
 1349. *Lettere inedite di Fogazzaro, G.*, 16 dicembre e 20 dicembre (rec. di Ottorino Morra, *Fogazzaro nel suo piccolo mondo*, Bologna Cappelli).  
 1350. *Scarso raccolto nella vigna letteraria 1960* (Capolista: *La Vita del Guicciardini*, di R. Ridolfi, G., 30 dicembre).

1961

1351. *Le più belle pagine del 1960 scelte nei quotidiani italiani da A.C.*, Milano, Martello, pp. 324.  
 1352. Hermann Melville, *Typee e Omo*, Pref. e trad., Roma, Casini, pp. 626 (la Pref. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 77-81, col. tit., *Il primo Melville*).  
 1353. *Introduzione alle memorie della Legione straniera di Maurizio Magnus*, trad. in D. H. Lawrence, *Libri di viaggio e Pagine di Paese* (a cura di P. Nardi), Milano, Mondadori, pp. 413-491.  
 1354. *Un duello sotto il fascismo*, G. (St.n.), 2 gennaio (rec. di Bruno Ponzi, *Un duello sotto fascismo*, Torino, Einaudi, 1960).  
 1355. *Vita in villa*, G. (St.n.), 3 gennaio (rec. di Clotilde Marghieri, *Vita in villa*, Milano, Napoli, Ricciardi, 1960; ripr. in «Vita», 30 marzo).  
 1356. Colloqui, *Teresa Sensi, G.*, 5 gennaio.  
 1357. *Vecchie agendine*, G. (St.n.), 6 gennaio (rec. di Leonetta Cecchi Pieraccini, *Vecchie agendine*, Firenze, Sansoni, 1960; ripr. in «Vita», 6 aprile).  
 1358. *Poeti del Novecento*, a cura di Elena Croce, Torino, Einaudi, 1960, G., 7 gennaio; ripr. in «Leggere», febbraio.  
 1359. *Ritorno di Lina Pietravalle*, G. (St.n.), 15 gennaio (rec. di Lina Pietravalle, *Erbe amare*, Milano, Ceschina, 1960).  
 1360. *Penne d'oro* (Premi in Campidoglio a Ungaretti e Cecchi), G., 18 gennaio.  
 1361. *Lo scrittore Cendrars morto ieri a Parigi*, G., 22 gennaio.  
 1362. *Come leggere Alain*, G., 24 gennaio (ripr. in «Leggere», Marzo).  
 1363. *Conversazioni con Beerbohm*, «Osservatore pol. lett.», febbraio (rec. di John Betjemann, *Summoned by Bells*, London, John Murray, 1960).  
 1364. *Ravegnani critico e poeta*, G., 2 febbraio (rec. di Giuseppe Ravegnani, *I contemporanei*, Milano, Ceschina, 1960 e *Ode alla luna di marzo*, Milano, L. Maestri, 1960).  
 1365. *Incontro con la Cina e Museo d'amore*, G. (St.n.), 3 febbraio (rec. di M. Luisa Astaldi, *Incontro con la Cina*, Roma, Ed. Mediterranee, 1960, e di Dario Cecchi, *Museo d'amore*, Milano, Martello 1960).  
 1366. *Aretinesca*, G., 8 febbraio.  
 1367. *Gino Tibalducci si è spento a Roma*, G., 10 febbraio. Non firmato.  
 1368. *Antologia friulana*, a cura di Gianfranco d'Aronco, Udine, Ed. Aquileia, G. (St.n.), 12 febbraio.  
 1369. *Scritti leopardiani*, G. (St.n.), 14 febbraio (rec. di Manfredi Porena, *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli).  
 1370. *Ricordi istriani e l'Isola*, G., 18 febbraio (rec. di Giani Stuparich, *Ricordi istriani*, Trieste 1959, 1961 [II ediz.]; rist. nel volume stesso, pp. 223-239).  
 1371. *Prose di Montale*, G. (St.n.), 19 febbraio (rec. di Eugenio Montale, *La farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1960).  
 1372. *Giuseppe Valentini*, G. (St.n.), 21 febbraio (rec. di Giuseppe Valentini, *Natale nel respiro delle miglia*, Roma, Dell'Arco, 1960).  
 1373. *Il gran libro della Pisana*, G., 5 marzo (rec. di Ippolito Nievo, *Le Confessioni di un italiano* [a cent'anni dalla morte]; ripr. in «Almanacco Bompiani» 1961, pp. 262-263).  
 1374. *Antonio Fogazzaro cinquant'anni dopo*, G., 7 marzo.

1375. *Ristampe di Gadda*, G., 18 marzo (rist. in «Leggere», Maggio).
1376. *Altri tempi*, G. (St.n.), 28 marzo (rec. di Piero Nardi, *Altri tempi*, Venezia, N. Pozza).
1377. *Boswell difende un ladro di pecore*, «Osservatore pol. lett.», Aprile (rec. di *Boswell for the Defence*, London, Heinemann; ora in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 20-24).
1378. *Prose di Valgimigli*, G., 5 aprile (rist. in «Leggere», marzo 1962).
1379. *È morto Giani Stuparich*, G., 8 aprile.
1380. *Compagni di strada*, G. (St.n.), 12 aprile (rec. di Leonida Rèpaci, *Compagni di strada*, Roma, Canesi).
1381. *Illustri a Venezia*, *Emilio Cecchi*, G., 18 aprile.
1382. *L'uomo che parlava solo*, G. (St.n.), 21 aprile (rec. di Lalla Romano, *L'uomo che parlava solo*, Torino, Einaudi).
1383. *Ritrovato un inedito del Poliziano*, G., 23 aprile.
1384. *Sempre più difficile*, G. (St.n.), 25 aprile (rec. di Alberico Sala, *Sempre più difficile*, Padova, Rebellato).
1385. *Colloqui*, *Francis Ponge*, G., 26 aprile.
1386. *Lanza critico*, G., 6 maggio (rec. di Giuseppe Lanza, *Alfieri, Ibsen, Pirandello*, Ed. del Milione; ripr. in «Osservatore pol. lett.», luglio, pp. 109-110).
1387. *Illustri a Venezia*, *Jorge Guillèn*, G., 13 maggio.
1388. *Il sarto stregato*, G. (St.n.), 21 maggio (rec. di Orsola Nemi, *Il sarto stregato*, Milano, Ceschina).
1389. *Il Deserto e dopo*, «Vita», 24 maggio (rec. di Giuseppe Ungaretti, *Il Deserto e dopo*, Milano, Mondadori; ripr. in G., 14 giugno, col tit., *Ungaretti in viaggio*).
1390. *Le delusioni della libertà*, G., 26 maggio (rec. di Paolo Vita-Finzi, *Le delusioni della libertà*, Firenze, Vallecchi).
1391. *Racconti di Vergani*, G., 31 maggio (rec. di Orio Vergani, *Storie per quattro stagioni*, Milano, Rizzoli).
1392. *Byron ritrattista*, «Osservatore pol. lett.», giugno (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 43-48).
1393. *La Luna si mangia i morti*, G. (St.n.), 2 giugno (rec. di Antonio Russello, *La Luna si mangia i morti*, Milano, Mondadori).
1394. *Ancora Ottocento di M. Parenti*, G. (St.n.), 4 giugno (rec. di Marino Parenti, *Ottocento sconosciuto o quasi*, Firenze, Sansoni).
1395. *Prosa di Quasimodo*, G. (St.n.), 15 giugno (rec. di Salvatore Quasimodo, *Il poeta, il politico e altri saggi*, Milano, Schwarz).
1396. *Piazza del Duomo*, G. (St.n.), 16 giugno (rec. di Alberico Sala, *Piazza del Duomo*, Milano, Sugar).
1397. *Un'altra cosa*, G. (St.n.), 21 giugno (rec. di Gianna Manzini, *Un'altra cosa*, Milano, Mondadori).
1398. *Roma 1921*, «La Nazione», 23 giugno (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 127-130; ora in *Cari fantasmi*, cit., pp. 91-96, e in *Le più belle pagine del 1961*, a cura di A.C., Milano, Martello, pp. 138-142).
1399. *La Letteratura italiana di Antonio Viscardi*, Milano, Nuova Accademia, G. (St.n.), 27 giugno (rec.).
1400. *Centenario dei Miserabili*, G., 30 giugno (ripr. in «Leggere», luglio 1962).
1401. *Interprete della generazione perduta* (Morte di Hemingway), G., 4 luglio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 396-400).
1402. *È morto Louis Ferdinand Céline*, G., 5 luglio. Firmato Cam.
1403. *Lo sdraio sotto il fico*, G. (St.n.), 7 luglio (rec. di Dario Ortolani, *Lo sdraio sotto il fico*, Milano, Ceschina).
1404. *Bacchelli critico*, G., 13 luglio (rec. di Riccardo Bacchelli, *Leopardi e Manzoni*, Milano, Ceschina).
1405. *Giuseppe Lippardini dieci anni dopo*, G. (St.n.), 15 luglio (rec. di Giuseppe Lippa-

- rini, *Racconti di Cutigliano*, Bologna, Cappelli).
1406. *Padre e figlio*, Naz., 15 luglio.
1407. *Il poeta soldato*, G., 21 luglio (rec. di Ippolito Nievo, *Lettere garibaldine*, Torino, Einaudi).
1408. *Benedetti italiani*, G., 26 luglio (rec. di Curzio Malaparte, *Benedetti italiani*, Firenze, Vallecchi).
1409. *Povero illuso*, Naz., 26 luglio.
1410. *Scano Boa*, G. (St.n.), 30 luglio (rec. di G. A. Cibotto, *Scano Boa*, Milano, Rizzoli).
1411. *Ferito a morte*, G. (St.n.), 1 agosto (rec. di Raffaele La Capria, *Ferito a morte*, Milano, Bompiani).
1412. *Due libri di Tecchi*, G., 3 agosto (rec. di Bonaventura Tecchi, *Baracca 15.C.*, Milano, Bompiani, e *L'Isola appassionata*, Torino, Einaudi).
1413. *È morto lo scrittore G. B. Angioletti*, G., 4 agosto. Firmato A.C.
1414. *Le voci della sera*, G. (St.n.), 6 agosto (rec. di Natalia Ginzburg, *Le voci della sera*, Torino, Einaudi).
1415. *Il Baffo*, G. (St.n.), 8 agosto (rec. di Nantas Salvalaggio, *Il Baffo*, Milano, Rizzoli).
1416. *Senso*, G. (Ve.St.), 9 agosto (rec. di Camillo Boito, *Senso*, Firenze, Le Monnier).
1417. *Svanitella*, Naz., 10 agosto.
1418. *Gozzano*, G., 11 agosto.
1419. *Un delitto d'onore*, G. (St.n.), 13 agosto (rec. di Giovanni Arpino, *Delitto d'onore*, Milano, Mondadori).
1420. *È morto Luigi Russo*, G., 15 agosto.
1421. *Il Fabbricone*, G. (St.n.), 17 agosto (rec. di Giovanni Testori, *Il Fabbricone*, Milano, Feltrinelli).
1422. *Medico e farmacista*, Naz., 1 settembre.
1423. *Prose di Filippo Sacchi*, G. (St.n.), 3 settembre (rec. di Filippo Sacchi, *Viaggio al paese dei Mai Mai*, Bologna, Cappelli).
1424. *Il Sergente Cabas*, Naz., 7 settembre.
1425. *L'insegnante*, Naz., 13 settembre.
1426. *Poesie di Nigra*, G., 13 settembre (rec. di Costantino Nigra, *Poesie*, Bologna, Zanichelli).
1427. *I racconti di Lampedusa*, G. (St.n.), 15 settembre (rec. di Tomasi di Lampedusa, *Racconti*, Milano, Feltrinelli).
1428. *Un'estate alle acque*, Naz., 23 settembre.
1429. *George Sand e l'Italia*, G. (St.n.), 28 settembre (rec. di Annarosa Poli, *L'Italie dans la vie et l'oeuvre de George Sand*, Paris, Colin).
1430. *La Mora*, G. (St.n.), 3 ottobre (rec. di Bino Sanminiatielli, *La Mora*, Milano, Bompiani).
1431. *Chamfort*, G., 4 ottobre.
1432. *Ricordanze di un cartaio*, G. (St.n.), 10 ottobre (rec. di Carlo Magnani, *Ricordanze di un cartaio*, Alpignano, Tallone).
1433. *Trionfo militare*, Naz., 10 ottobre.
1434. *Destino della radio*, Naz., 13 ottobre (rist. in *Macchina per i sogni*, cit., pp. 53-57).
1435. *Gasparo Gozzi*, G., 19 ottobre.
1436. *Pane verde*, G. (St.n.), 22 ottobre (rec. di Nino Palumbo, *Pane verde*, Firenze, Parenti).
1437. *Ivo Andric Premio Nobel*, G., 27 ottobre.
1438. *Racconti di Landolfi*, G. (St.n.), 29 ottobre (rec. di Tommaso Landolfi, *Racconti*, Firenze, Vallecchi).
1439. *I Viceré*, G., 9 novembre (rec. di Federico de Roberto, *I Viceré*, Milano, Garzanti).
1440. *Solitæ di B. Marin*, G. (St.n.), 11 novembre (rec. di Biagio Marin, *Solitæ*, Milano, Scheiwiller).
1441. *Donne difficili*, G. (St.n.), 16 novembre (rec. di Paola Fellini, *Donne difficili*, Roma,

Canesi).

1442. *Lettere inedite del '48*, a cura di Gaspare Cassinis, Torino, Stamperia Bessone, G. (St.n.), 19 novembre (rec.).
1443. *Parlammo in elzeviro*, G., 23 novembre (rec. di Giuseppe Piazza, *Parlammo in elzeviro*, Roma, Angelo Signorelli).
1444. *Trilogia di Alvaro*, G., 30 novembre (rec. di Corrado Alvaro, *Belmoro, Mastrangelina, L'età breve*, Milano, Bompiani).
1445. *Semplice vita di Federico Tozzi*, G., 6 dicembre (rec. di Federico Tozzi, *Opere*, Firenze, Vallecchi).
1446. *Un cuore arido*, G. (St.n.), 7 dicembre (rec. di Carlo Cassola, *Un cuore arido*, Torino, Einaudi).
1447. *Il dramma di Slataper*, G. (St.n.), 10 dicembre (rec. di Wolfango Rossani, *Il dramma di Scipio Slataper*, Pisa, Nistri-Lischi).
1448. *Poesie di Govoni*, G., 15 dicembre (rec. di Corrado Govoni, *Poesie*, Milano, Mondadori).
1449. *Novelle romantiche*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Milano, Martello, G., 21 dicembre (rec.).
1450. *Umorismo nero*, a cura di Bruno Tasso, Milano, Garzanti, Naz., 21 dicembre (rec.).
1451. *Vecchio e nuovo nella Letteratura*, G., 30 dicembre.

#### 1962

1452. *Le più belle pagine del 1961 scelte nei quotidiani italiani da A.C.*, Milano, Martello, pp. 581.
1453. Ladri e poliziotti, *Nero Wolfe*, Naz., 3 gennaio.
1454. *I Paraocchi del realista*, G., 5 gennaio (rec. di *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo* a cura di Moravia e altri, Milano, Garzanti, 1961).
1455. *I Cantos*, Naz., 6 gennaio (rec. di Ezra Pound, *I Cantos*, Milano, Lerici e Scheiwiller, 1961).
1456. *Prose di Laurenzi*, G. (St.n.), 9 gennaio (rec. di Carlo Laurenzi, *Memoria di Carlo III di Parma*, Sarzana, 1961).
1457. *Roma 1898*, G., 12 gennaio (rec. di Silvio D'Amico, *Le Finestre di Piazza Navona*, Milano, Mondadori, 1961).
1458. *Amore per l'Ottocento* (L'Editore Martello), G., 17 gennaio.
1459. *Poesia della Scienza*, «Il Mondo», 20 gennaio (rec. di W. Eastwood, *A Book of Science Verse*, London, Mac Millian, 1961; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 405-408).
1460. *Ornitologia toscana*, Naz., 22 gennaio (rec. di Paolo Savi, *Ornitologia toscana*, Milano, Lino Ferriani, 1961).
1461. *Verso la Certosa*, G. (St.n.), 23 gennaio (rec. di Carlo Emilio Gadda, *Verso la Certosa*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961).
1462. *Il Poeta gentile* (Diego Valeri), G., 26 gennaio.
1463. Ladri e poliziotti, *Arsenio Lupin*, Naz., 27 gennaio.
1464. Ladri e poliziotti, *Maigret*, Naz., 3 febbraio.
1465. Ladri e poliziotti, *Ellery Queen*, Naz., 5 febbraio.
1466. *La lezione di Sbarbaro*, G., 6 febbraio (rec. di Camillo Sbarbaro, *Poesie*, Milano, Scheiwiller, 1961).
1467. Ladri e poliziotti, *Sherlock Holmes*, Naz., 11 febbraio.
1468. *Italia dei poeti*, a cura di Emilio Mariano, Firenze, Nuova Accademia, 1961 (rec.).
1469. Ladri e poliziotti, *Auguste Dupin*, Naz., 17 febbraio.
1470. *La donna del lago*, G., 21 febbraio (rec. di Giovanni Comisso, *La donna del lago*, Milano, Longanesi, 1961).
1471. *La Sicilia è un'isola*, Naz., 22 febbraio (rec. di Giuseppe Longo, *La Sicilia è un'iso-*

- la, Milano, Martello, 1961).
1472. Ladri e poliziotti, *Lord Peter Wimsey*, Naz., 27 febbraio.
1473. *Bassani innamorato*, G., 28 febbraio (rec. di Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi).
1474. *Illustri a Venezia*, *Michel Butor*, G., 3 marzo.
1475. *Si è spento Pierre Benoit*, G., 4 marzo. Firmato Cam.
1476. *Nievo di Titta Rosa*, G. (St.n.), 6 marzo (rec. di G. Titta Rosa, *Nievo, Uomo e Poeta del Risorgimento*, Sarzana, Carpena).
1477. *La Maschera di vetro*, G. (St.n.), 15 marzo (rec. di Bruno de Cesco, *La Maschera di vetro*, Bologna, Cappelli).
1478. *Il più vero Carducci*, G., 15 marzo (rec. di Giosuè Carducci, *Rime nuove*, a cura di P. P. Trompeo, Bologna, Zanichelli, 1961).
1479. *Emilio Cecchi e i romantici inglesi*, G., 21 marzo.
1480. *Un romanzo di Gotta*, G. (St.n.), 25 marzo (rec. di Salvator Gotta, *La signora della villa antica*, Milano, Mondadori).
1481. Ladri e poliziotti, *Philip Marlowe*, Naz., 30 marzo.
1482. *La Rotta*, G. (St.n.), 31 marzo (rec. di G. A. Cibotto, *La Rotta*, Milano, Rizzoli).
1483. *Il Novatore* (G. Pascoli a cinquant'anni dalla morte). G., 6 aprile.
1484. *Fantasia di Bontempelli*, G., 19 aprile (rec. di Massimo Bontempelli, *Racconti e Romanzi*, Milano, Mondadori).
1485. *Il Mare di pietra*, G. (St.n.), 20 aprile (rec. di Giuseppe Lo Schiavo, *Il Mare di pietra*, Roma, Vito Bianco).
1486. *L'Arte della Biografia*, «Il Mondo», 24 aprile (rec. di Lytton Strachey, Clifford, *Biography as an Art*, Oxford Univers. Press).
1487. I Protagonisti, *Lucia Mondella*, Naz., 24 aprile (rist. in G., 4 dicembre 1965).
1488. *Tutto Valeri*, G., 28 aprile (rec. di Diego Valeri, *Poesie: 1910-1960*, Milano, Mondadori).
1489. *L'acrobata*, G. (St.n.), 1 maggio (rec. di Nantas Salvalaggio, *L'acrobata*, Milano, Rizzoli).
1490. *Rilettura di Verga*, G., 5 maggio.
1491. *Gente di campagna, gente di città*, G. (St.n.), 11 maggio (rec. di Alfio Berretta, *Gente di campagna, gente di città*, Milano, Ceschina).
1492. *La terra è un'arancia dolce*, G. (St.n.), 12 maggio (rec. di Vittorio G. Rossi, *La terra è un'arancia dolce*, Milano, Mondadori).
1493. *Antologia apocrifa*, «Il Mondo», 15 maggio (rec. di Paolo Vita Finzi, *Antologia apocrifa*, Milano, Ceschina).
1494. *Giornali veneziani del Settecento*, a cura di Marino Berengo, G., 17 maggio, (rec.).
1495. *Le foglie di San Siro*, G. (St.n.), 27 maggio (rec. di Alberto Vigevani, *Le foglie di San Siro*, Milano, Rizzoli).
1496. *Gli Inganni di De Feo*, G., 7 giugno (rec. di Sandro De Feo, *Gli inganni*, Milano, Longanesi).
- 1496 bis. Morte di Fernando Palazzi, G., 10 giugno Firmato Cam.
1497. I Protagonisti, *Sancho Panza*, Naz., 11 giugno.
1498. *Fantascienza di Sandrelli*, G. (St.n.), 26 giugno (rec. di Sandro Sandrelli, *I ritorni di Cameron Mac Clure*, Piacenza, Ed. La Tribuna).
1499. *Il Clandestino*, G., 6 luglio (rec. di Mario Tobino, *Il Clandestino*, Milano, Mondadori).
1500. *È morto William Faulkner*, G., 9 luglio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 216-219).
1501. *Cronache cattive*, G. (St.n.), 10 luglio (rec. di Ugo Facco De Lagarda, *Cronache cattive*, Milano, Feltrinelli).
1502. I Protagonisti, *Aramis*, Naz., 15 luglio (rist. in G., 8 gennaio 1966).
1503. *Le mosche d'oro*, G. (St.n.), 17 luglio (rec. di Anna Banti, *Le Mosche d'oro*, Mila-

- no, Mondadori).
1504. *Trevelyan* (George Macaulay) e *Garibaldi*, G., 24 luglio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 409-412).
1505. I Protagonisti, *Cosette*, Naz., 29 luglio.
1506. Un lutto della Letteratura, *Ramon Perez de Ayala*, G., 8 agosto. Firmato Cam.
1507. È morto *Hermann Hesse*, G., 10 agosto. Firmato Cam.
1508. *Il Croce di Nicolini*, G., 14 agosto (rec. di Fausto Nicolini, *Benedetto Croce*, U.T. E.T.).
1509. *Due Stampe nuove*, G. (St.n.), 17 agosto (rec. di Mario Soldati, *Canzonette e viaggio televisivo*, Milano, Mondadori; e Gino Nogara, *Estro e pretesto*, Venezia, N. Pozza).
1510. I Protagonisti, *Rodolfo*, Naz., 20 agosto (rist. in G., 18 gennaio 1966).
1511. *Feste veneziane*, G., 22 agosto (rec. di Bianca Tamassia Mazzarotto, *Feste veneziane*, Firenze, Sansoni).
1512. I Protagonisti, *Sam Weller*, Naz., 30 agosto.
1513. *Giovanni Boldini*, Naz., 5 settembre (rec. di Dario Cecchi, *Giovanni Boldini*, U.T. E.T.).
1514. *Karen Blixen* (Isak Dinesen) è morta a settantasette anni, G., 9 settembre. Firmato Cam.
1515. *Personaggi e interpreti*, Naz., 10 settembre (rec. di Giuseppe Longo, *Personaggi e interpreti*, Milano, Martello).
1516. *Un critico per D'Annunzio*, G., 11 settembre.
1517. *Il cavallo Caligola*, G. (St.n.), 12 settembre (rec. di Pier Angelo Soldini, *Il cavallo Caligola*, Milano, Ceschina).
1518. I Protagonisti, *Carlo Altoviti*, Naz., 17 settembre (rist. in G., 16 dicembre 1965).
1519. È morto *Francesco Flora*, G., 18 settembre.
1520. *Un lunga pazzia*, G. (St.n.), 20 settembre (rec. di Antonio Barolini, *Una lunga pazzia*, Milano, Feltrinelli).
1521. *Elzeviri di Vergani*, G. (St.n.), 22 settembre (rec. di Orio Vergani, *Elzeviri*, Alpi gnano, Tallone).
1522. *Fino a sera*, G. (St.n.), 2 ottobre (rec. di Ivo Prandin, *Fino a sera*, Padova, Rebellato).
1523. *Il Maestro di Vigevano*, G. (St.n.), 3 ottobre (rec. di Lucio Mastronardi, *Il Maestro di Vigevano*, Torino, Einaudi).
1524. *Memoriale*, G. (St.n.), 9 ottobre (rec. di Paolo Volponi, *Memoriale*, Milano, Garzanti).
1525. *La Roma di Silvio Negro*, G., 11 ottobre (rec. di Silvio Negro, *Roma, non basto una vita*, Venezia, N. Pozza).
1526. *Letteratura americana*, G. (St.n.), 12 ottobre (rec. di Luigi Berti, *Storia della Letteratura americana*, Milano, Ist. Ed. Italiano).
1527. *Il Calcinaccio*, G. (St.n.), 21 ottobre (rec. di Giuseppe Cassieri, *Il Calcinaccio*, Milano, Bompiani).
1528. *Steinbeck, premio Nobel*, G., 26 ottobre. Firmato Cam.
1529. *Né vivere né morire*, Naz., 29 ottobre (rec. di Oreste del Buono, *Né vivere né morire*, Milano, Mondadori).
1530. *Il Sosia*, G. (St.n.), 30 ottobre (rec. di Stelio Mattioni, *Il Sosia*, Torino, Einaudi).
1531. *Marianna Procopio*, G. (St.n.), 4 novembre (rec. di Marianna Procopio, *Diario e altri scritti*, Padova, Rebellato).
1532. *Il De Amicis di Gigli*, G., 6 novembre (rec. di Lorenzo Gigli, *Edmondo De Amicis*, U.T.E.T.).
1533. *Morte di Antonio Baldini*, G., 7 novembre.
1534. *La vita agra*, Naz., 13 novembre (rec. di Luciano Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Rizzoli).
1535. *La vera grandezza di Benedetto Croce* (dieci anni dopo), G., 21 novembre.

1536. *Il centenario di Salambô*, G., 27 novembre (ripr. in «Leggere», Dicembre).
1537. *Gli ultimi «Coralli»*, G. (St.n.), 28 novembre (rec. di Alain Robbe Grillet, *L'anno scorso a Marienbad*; e Claude Simon, *L'erba*, Torino, Einaudi).
1538. *La dama di piazza*, G. (St.n.), 4 dicembre (rec. di Michele Prisco, *La dama di piazza*, Milano, Rizzoli).
1539. *Antologia di Ma Beerbohm*, «Il Mondo», 4 dicembre (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., 459-462).
1540. *I Romanzi di Puccini*, G., 5 dicembre.
1541. *Storie di spettri*, G. (St.n.), 7 dicembre (rec. di Mario Soldati, *Storie di spettri*, Milano, Mondadori).
1542. *Le Milanesi*, G., 12 dicembre (rec. di G. Marotta, *Le Milanesi*, Milano, Bompiani).
1543. *L'ultimo Flora*, G., 21 dicembre (rec. di Francesco Flora, *Poesia e im poesia, nell'Ulysses di Joyce*).
1544. *L'Annata letteraria: predominano i narratori*, G., 29 dicembre.

### 1963

1545. *Macchina per i sogni*, Padova, Rebellato, pp. 253.

(Raccoglie i seguenti articoli: Coprifuoco; Arte del dire; Preludio all'Eliso; Riscossa della timidezza; Controcanto; Macchina per i sogni; Fotografie; Destino della radio; Televisione ai primordi; Fischiotta nell'andar; Quattro modi di ascoltar musica; Naf-talina; Circolazione del sangue; Affinità elettive; Amleto sopravvissuto; A prima vista; Il cappello del poeta; Barberie; Bar; Una mosca; Scoprirsi; Roma 1921; Treviso; Il paese del silenzio; Paesaggi; Romanzo; Panno bigio; Ebbrezza d'un astemio; Un nome; Susanna e il vecchione; Lo specchio malato; Elegantissima; Guardaroba; Poetessa dimenticata; Un amore imperfetto; Antipatia per il sosia; Sonetto per nozze; Poeta mancato; L'indolente Argia; Un povero diavolo; Figlio di un cinese; Cari fantasmi; Lume di candela; Dietro la porta; Distacco).

1546. *Vanagloria*, G. (St.n.), 4 gennaio (rec. di Ronald Firbank, *Vanagloria*, Milano, Rizzoli, 1962).
1547. *I lumi a Milano*, G., 9 gennaio (rec. di Giovanni Titta Rosa, *I Lumi a Milano*, Ar-pignano, Tallone, 1962).
1548. *Morte di Ramón Gomez de la Serna*, G., 14 gennaio.
1549. *Giuseppe Ravagnani e il Futurismo*, G. (St.n.), 12 gennaio (rec. di Giuseppe Ravegnani, *Itinerario essenziale del Futurismo*, Firenze, N. Accademia, 1962).
1550. *L'osteria volante*, G. (St.n.), 23 gennaio (rec. di Gilbert K. Chesterton, *L'Osteria volante*, Milano, Rizzoli, 1962).
1551. *Mezzo secolo di Elzeviri*, a cura di Berzéro e Sarasso, U.T.E.T., 1962, Naz., 25 gennaio (rec.).
1552. *La visita*, G. (St.n.), 29 gennaio (rec. di Carlo Cassola, *La visita*, Torino, Einaudi, 1962).
1553. *È morto Robert Frost*, G., 30 gennaio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 413-416).
1554. *Il Dizionario di Salvatore Battaglia* (II vol), U.T.E.T., 1962, G. (St.n.), 3 febbraio (rec.).
1555. *Tempo e poesia*, G. (St.n.), 6 febbraio (rec. di Diego Valeri, *Tempo e Poesia*, Milano, Mondadori, 1962).
1556. *L'Avventura estetica*, Naz., 12 febbraio (rec. di William Gaunt, *L'Avventura estetica*, Torino, Einaudi, 1962).
1557. *I sogni di Ridolfi*, G., 15 febbraio (rec. di Roberto Ridolfi, *Il Libro dei Sogni*, Roma, A. Belardetti, 1962).
1558. *Malaparte inedito*, G., 19 febbraio (rec. di Curzio Malaparte, *Don Camalè* (Pagi-

- ne inedite), Firenze, Vallecchi).
1559. *G. A. Borgese critico*, G., 21 febbraio (rec. di G. A. Borgese, *La città assoluta e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1962).
1560. *Fuochi fatui*, G. (St.n.), 24 febbraio (rec. di Camillo Sbarbaro, *Fuochi fatui*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962).
1561. *Modena 1831*, G., 26 febbraio (rec. di Antonio Delfini, *Modena 1831, Città della Chartreuse*, Milano, Scheiwiller). Firmato Cam.
1562. *Cronache romane*, G. (St.n.), 4 marzo (rec. di Ercole Patti, *Cronache romane*, Milano, Bompiani).
1563. *Ravenna*, Naz., 5 marzo (rec. di Antonio Pizzuto, *Ravenna*, Milano, Lerici, 1962).
1564. *Il Pensieri di Pascal*, G., 7 marzo (rec. di Blaise Pascal, *I Pensieri* [a cura di Paolo Serini], Torino, Einaudi).
1565. *Il Centenario di D'Annunzio*, G., 12 marzo.
1566. *Il Consiglio d'Egitto*, G., 19 marzo (rec. di Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Torino, Einaudi). Firmato Cam.
1567. *L'Automa di Moravia*, G., 29 marzo (rec. di Alberto Moravia, *L'Automa*, Milano, Bompiani, 1962).
1568. *Appare Hitler in un romanzo*, G., 2 aprile (rec. di Richard Hughes, *La volpe nella soffitta*, Milano, Rizzoli, 1961).
1569. *Il Manzoni di Titta Rosa*, G., 11 aprile (rec. di Giovanni Titta Rosa, *Commento al Manzoni*, Milano, A.P.E., Mursia).
1570. *Una poesia di Marie Noel*, G., 23 aprile, trad. e Nota.
1571. *Antigattopardo?*, G., 27 aprile (rec. di Giuseppe Maggiore, *Sette mezzo*, Cuneo, Ed. Gribaudo, 1952).
1572. *Bonaventura Tecchi*, G. (St.n.), 1 maggio (rec. di Bonaventura Tecchi, *Storie d'alberi e di fiori*, Milano, Bompiani).
1573. *Novità di Gadda*, G., 8 maggio (rec. di Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi).
1574. *Festa da ballo*, G. (St.n.), 12 maggio (rec. di Piero Gadda Conti, *Festa da ballo*, Milano, Ceschina).
1575. *Lo scrutatore di Calvino*, G., 14 maggio (rec. di Italo Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, Torino, Einaudi). Firmato Cam.
- 1575bis. *Pancrazi* (a dieci anni dalla morte), G., 16 maggio.
1576. *È morto Luigi Bartolini*, G., 17 maggio.
1577. *Il Capriccio di Sanguineti*, G., 21 maggio (rec. di Edoardo Sanguineti, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli).
1578. *Un modesto Piovene*, G., 28 maggio (rec. di Guido Piovene, *Le Furie*, Milano, Mondadori). Firmato Cam.
1579. *Trent'anni di microfono*, Naz., 28 maggio (rec. di Marino Parenti, *Trent'anni di microfono*, Milano, Ceschina).
1580. *Pirandello*, G. (St.n.), 2 giugno (rec. di Gaspare Giudice, *Pirandello*, U.T.E.T.).
1581. *Le Educande di Poggio Gherardo*, Naz., 2 giugno (rec. di Clotilde Margheri, *Le Educande di Poggio Gherardo*, Milano-Napoli, Ricciardi).
1582. *Il poeta turco Hikmet è morto ieri a Mosca*, G., 4 giugno. Firmato Cam.
1583. *Ascanio*, G., 5 giugno (rec. di Francesco Zedda, *Ascanio*, Milano, Ceschina).
1584. *L'eterna moglie*, G., 11 giugno (rec. di Giuliano Gramigna, *L'eterna moglie*, Milano, Rizzoli). Firmato Cam.
1585. *Le Poesie di Rèbora*, G., 13 giugno (rec. di C. Rèbora, *Poesie*, Milano, Scheiwiller).
1586. *L'Antologia dei poeti italiani dell'ultimo secolo*, a cura di Giuseppe Ravegnani e Giovanni Titta Rosa, Milano, Martello, G., 14 giugno (rec.).
1587. *La costanza della ragione*, G., 18 giugno (rec. di Vasco Pratolini, *La costanza della ragione*, Milano, Mondadori). Firmato Cam.
1588. *Elena e gli orsi*, G., 25 giugno (rec. di Dario Ortolani, *Elena e gli orsi*, Milano, Ce-

- schina). Firmato Cam.
1589. *Il «Morgante»*, G. (St.n.), 27 giugno (rec. di Luigi Pulci, *Il Morgante*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Sansoni).
1590. *La ragazza di Tomizza*, G., 2 luglio (rec. di Fulvio Tomizza, *La ragazza di Petrovia*, Milano, Mondadori). Firmato Cam.
1591. *Il premio Strega a Natalia Ginzburg*, G. (St.n.), 5 luglio (rec. di Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi).
1592. *Un giorno di fuoco*, G. (St.n.), 6 luglio (rec. di Beppe Fenoglio, *Un giorno di fuoco*, Milano, Garzanti).
1593. *Un amore di Buzzati*, G., 8 luglio (rec. di Dino Buzzati, *Un amore*, Milano, Mondadori).
1594. *Stanchezza di T. Landolfi*, G., 9 luglio (rec. di Tommaso Landolfi, *Rien va*, Firenze, Vallecchi). Firmato Cam.
1595. *La dura spina*, G. (St.n.), 12 luglio (rec. di Renzo Rosso, *La dura spina*, Milano).
1596. *La tregua*, G. (St.n.), 13 luglio (rec. di Primo Levi, *La Tregua*, Torino, Einaudi).
1597. *Gli amici di Lucchesia*, G. (St.n.), 19 luglio (rec. di Nino Russo Perez, *Gli amici di Lucchesia*, Padova, Amicucci).
1598. *Marino Parenti* (Necrologio), G., 26 luglio.
1599. *Il cielo addosso*, G. (St.n.), 27 luglio (rec. di Gianna Manzini, *Il cielo addosso*, Milano, Mondadori).
1600. *Racconti scabrosi*, G. (St.n.), 3 agosto (rec. di Luigi Bartolini, *Racconti scabrosi*, Milano, Scheiwiller).
1601. *Elegie di Marin*, G., 6 agosto (rec. di Biagio Marin, *Elegie istriane*, Milano, Scheiwiller). Firmato Cam.
1602. *Fanny e Zoey*, Naz., 6 agosto (rec. di J. D. Salinger, *Fanny e Zoey*, Torino, Einaudi).
1603. *Comisso autobiografico*, G., 8 agosto (rec. di Giovanni Comisso, *Mie stagioni*, Milano, Longanesi).
1604. *Il Poeta e la regina*, G., 13 agosto (rec. di M. Luisa Astaldi, *Il Poeta e la regina*, Firenze, Sansoni). Firmato Cam.
1605. *La stanza enorme*, Naz., 13 agosto (rec. di E. E. Cummings, *La stanza enorme*, Roma, Opere nuove).
1606. *Due scrittrici*, G., 20 agosto (rec. di Liliana Scalero, *La Ruinette*, Milano, Mondadori e Giovanna Zangrandi, *I giorni veri*, Mondadori). Firmato Cam.
1607. *Ad Antonio Delfini il premio Viareggio (alla memoria)*, G., 25 agosto. Firmato Cam.
1608. *Saggi di Solmi*, G., 27 agosto (rec. di Sergio Solmi, *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore). Firmato Cam.
1609. *Studi manzoniani*, Naz., 27 agosto (rec. di Eurialo De Michelis, *Studi manzoniani*, Milano, Feltrinelli).
1610. *Critica e non critica*, G., 3 settembre.
1611. *L'eredità della Priora*, G. (St.n.), 5 settembre (rec. di Carlo Alianello, *L'eredità della Priora*, Milano, Feltrinelli).
1612. *La donna al punto*, G. (St.n.), 6 settembre (rec. di Elio Bartolini, *La donna al punto*, Milano, Rizzoli).
1613. *Morte di Giuseppe De Robertis*, G., 10 settembre.
1614. *Mio padre Adamo*, G. (St.n.), 13 settembre (rec. di Fortunato Alianello, *Mio padre Adamo*, Bologna, Cappelli).
1615. *La Giudìa*, G. (St.n.), 14 settembre (rec. di Sandro De Feo, *La Giudìa*, Milano, Longanesi).
1616. *Le parole d'amore di una giovane poetessa*, G., 17 settembre (rec. di Rosa Celeste Della Ricca, *Poesie*, Casa Ed. D'Anna). Firmato Cam.
1617. *Alba de Cèspedes e il romanzo*, G., 20 settembre (rec. di Alba de Cèspedes, *Il ri-*

- morso, Milano, Mondadori).
1618. *Il Papa*, G. (St.n.), 25 settembre (rec. di Giorgio Saviane, *Il Papa*, Milano, Rizzoli).
1619. *Un editore d'eccezione*, Riccardo Ricciardi, G., 1 ottobre.
1620. *Marotta critico della Decima Musa*, G., 8 ottobre (rec. di Giuseppe Marotta, *Facce dispari*, Milano, Bompiani).
1621. *È morto Jean Cocteau*, G., 12 ottobre. Firmato Cam.
1622. *Giuseppe Marotta* (Necrologio), G., 12 ottobre.
1623. *Le novelle di Tozzi*, G., 15 ottobre (rec. di Federico Tozzi, *Le novelle*, Firenze, Vallecchi).
1624. *Verde Nilo*, G. (St.n.), 17 ottobre (rec. di Cesare Brandi, *Verde Nilo*, Bari, Leon. Da Vinci).
1625. *Per le strade di Londra*, Naz., 22 ottobre (rec. di Virginia Woolf, *Per le strade di Londra*, Milano, Il Saggiatore).
1926. *L'Anna di Moretti*, G., 24 ottobre (rec. di Marino Moretti, *Anna degli Elefanti*, Milano, Mondadori).
1627. *Giorgio Sefèris, Premio Nobel*, G., 25 ottobre.
1628. *Né vivere né morire*, Naz., 29 ottobre (rec. di Oreste del Buono, *Né vivere né morire*, Milano, Mondadori).
1629. *Amelia Roselli e Emilio Isgrò nel sesto numero del Menabò* (Einaudi) (una linea di ricerca poetica), G., 29 ottobre.
1630. *Autoritratto triestino*, G., 12 novembre (rec. di Alberto Spaini, *Autoritratto triestino*, Milano, Giordano Ed.).
1631. *Giochi patibolari*, Naz., 12 novembre (rec. di F. Dürrenmatt, *Giochi patibolari*, Milano, Feltrinelli).
1632. *Cardinali e Comunisti*, G. (St.n.), 16 novembre (rec. di Enzo Biagi, *Cardinali e Comunisti*, Milano, Rizzoli).
1633. *La servetta della Volpini*, G., 19 novembre (rec. di Flora Volpini, *Comandi, Signora*, Roma, Ed. Incontri con l'Autore). Firmato Cam.
1634. *Capolavori in trenta dischi*, Firenze, Nuova Accademia, Naz., 19 novembre (rec.).
1635. *Secondo Ottocento*, G. (St.n.), 21 novembre (rec. di Giovanni Orioli, *Memorie romane dell'Ottocento*, Bologna, Cappelli).
1636. *Ricordo di Lampedusa*, G. (St.n.), 22 novembre (rec. di Francesco Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Milano, Scheiwiller).
1637. *È morto Aldous Huxley*, G., 24 novembre. Firmato Cam.
1638. *L'amaro diario di M. Saponaro*, G., 10 dicembre (rec. di Michele Saponaro, *Diario*, Milano, Ceschina).
1639. *I piaceri della caccia* (Antologia), a cura di G. A. Cibotto, Milano, Rizzoli, G. (St. n.), 12 dicembre (rec.).
1640. *Centenario del Belli*, G., 17 dicembre (rec. di Giorgio Vigolo, *Saggio e tematica dei Sonetti*, Milano, Il Saggiatore).
1641. *Stendhal tradotto da Silvia Croce*, Naz., 17 dicembre (rec. di Stendhal, *Ricordi di egotismo*, Milano, Rizzoli).
1642. *Centenario di Panzini*, G., 24 dicembre.
1643. *L'Annata letteraria 1963*, G., 31 dicembre.

#### 1964

1644. *Parole nuove*, G. (St.n.), 3 gennaio (rec. di Bruno Migliorini, *Parole nuove*, Milano, Hoepli, 1963).
1645. *La fonte sacra*, Naz., 7 gennaio (rec. di Henry James, *La fonte sacra*, Venezia, N. Pozza, 1963).
1646. *Antologia dell'Illustrazione Italiana*, Milano, Garzanti, 1963, G., 8 gennaio (rec.). Firmato Cam.

1647. *Scrivere insieme*, G., 8 gennaio.
1648. *Lo scialle andaluso*, G., 14 gennaio (rec. di Elsa Morante, *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1963).
1649. *La Messa di nozze*, G., (St.n.), 19 gennaio (rec. di Federico De Roberto, *La Messa di nozze*, Milano, Garzanti, 1963).
1650. *Il «nouveau roman» non è ancora morto* (Alain Robbe-Grillet), G., 21 gennaio.
1651. *Vita di uno scrittore*, Naz., 21 gennaio (rec. di Henry D. Thoreau, *Vita di uno scrittore*, Venezia, N. Pozza, 1963).
1652. *Tre giorni di febbre*, G. (St.n.), 26 gennaio (rec. di Nantas Salvalaggio, *Tre giorni di febbre*, Milano, Rizzoli, 1963).
1653. *Come Michel Butor ha visto San Marco*, G., 28 gennaio (rec. di Michel Butor, *Description de Saint Marc*, Paris, Gallimard, 1963).
1654. *Lettere d'amore di Antonio Delfini*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Parma, Guanda, 1963, Naz., 4 febbraio (rec.).
1655. *I Racconti dello Stradanova*, G. (St.n.), 5 febbraio.
1656. *Algarotti, oggi*, G., 6 febbraio (rec. di Francesco Algarotti, *Saggi*, Bari, Laterza, 1963).
1657. *Il Meridionale di Mastronardi*, G., 11 febbraio (rec. di Lucio Mastronardi, *Il Meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1963).
1658. *Quaderni di Alain*, G., 11 febbraio (rec. di Alain, *Cahiers de Lorient*, Paris, Gallimard, 1963).
1659. *Umanità di Galileo* (nel quarto centenario), G., 15 febbraio.
1660. *Michelangelo poeta* (nel quarto centenario della morte), G., 18 febbraio.
1661. *Giacomo Noventa postumo e vivo*, G., 25 febbraio (rec. di Emilio Sarpi [pseud. di Noventa], *Versi e poesie*, Milano, Scheiwiller, 1963).
1662. *Narrativa di Malamud*, Naz., 25 febbraio (rec. di Bernard Malamud, *Una nuova vita*, Torino, Einaudi, 1963).
1663. *Giovanni Verga, grande silenzioso*, G., 3 marzo (rec. di Giulio Cattaneo, *Verga*, U.T.E.T., 1963).
1664. *La bufera*, G., 10 marzo (rec. di Edoardo Calandra, *La bufera*, Milano, Garzanti, 1963).
1665. *Autoritratto (involontario) di Elena De Bosis da sue lettere a Camillo Sbarbaro*, a cura di C. Sbarbaro, Milano, Scheiwiller, 1963, G. (St.n.), 11 marzo (rec.).
1666. *Una chiave per Ulisse*, G., 17 marzo (rec. di Richard Ellmann, *James Joyce*, Milano, Feltrinelli, 1963; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 246-247).
1667. *James Baldwin, scrittore negro*, Naz., 17 marzo (rec. di James Baldwin, *La prossima volta, il fuoco*, Milano, Feltrinelli).
1668. *Brendan Behan e gli «Arrabbiati»*, G., 24 marzo (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 417-419).
1669. *Le proposte della poesia*, Naz., 24 marzo (rec. di Marco Forti, *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia).
1670. *Le dune di Cervia*, G. (St.n.), 25 marzo (rec. di Claudio Savonuzzi, *Le dune di Cervia*, Bologna, Alfa, 1963).
1671. *Antologia poetica*, a cura di Barberi Squarotti e Jacomuzzi, Messina-Firenze, D'Anna, 1963, G., 31 marzo (rec.).
1672. *Scrittori stranieri*, a cura di Wolfango Rossani, Pisa, Nistri-Lischi, G. (St.n.), 2 aprile (rec.).
1673. *Ritratto di adolescente*, G., 7 aprile (rec. di Giorgio Bassani, *Dietro la porta*, Torino, Einaudi).
1674. *Risciacquati nel Tevere i panni di Petronio*, G., 14 aprile (rec. di Petronio Arbitr, *Satiricon* [trad. di G. A. Cibotto], Roma, Canesi).
1675. *Fantasia e potenza di William Shakespeare*, G., 21 aprile.
1676. *Morte a credito*, Naz., 21 aprile (rec. di Louis Ferdinand Céline, *Morte a credito*,

- Milano, Garzanti).
1677. *Il secondo romanzo di P. M. Pasinetti*, G., 28 aprile (rec. di P. M. Pasinetti, *La confusione*, Milano, Bompiani).
1678. *Fantasia di Barilli*, G., 30 aprile (rec. di Bruno Barilli, *Il Libro di viaggi e il Paese del melodramma*, Firenze, Vallecchi).
1679. *Il male di Berto*, G., 5 maggio (rec. di G. Berto, *Il male oscuro*, Milano, Rizzoli).
1680. *Umanesimo e rinascimento*, G. (St.n.), 6 maggio (rec. di Giuseppe Saitta, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, Firenze, Sansoni).
1681. *I frutti di cenere di Nathalie Sarraut*, G., 7 maggio (rec. di Nathalie Sarraut, *Les fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963).
1682. *Il Maligno*, G., 12 maggio (rec. di Bruno Fonzi, *Il Maligno*, Torino, Einaudi).
1683. *Hemingway postumo*, G., 19 maggio (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 401-404).
1684. *Morte di Giuseppe Ravagnani*, G., 21 maggio.
1685. *Un libraio si confessa*, G., 23 maggio (rec. di Cesare Branduani, *Memorie di un libraio*, Milano, Longanesi). Firmato Cam.
1686. *Un piccolo classico*, G., 26 maggio (rec. di Pietro Chiara, *La spartizione*, Milano, Mondadori).
1687. *Lettere di Ojetti*, G., 29 maggio (rec. di Ugo Ojetti, *Lettere alla moglie 1915-1919*, Firenze, Sansoni).
1688. *Gadda e i Re di Francia*, G., 2 giugno (rec. di Carlo Gadda, *I Luigi di Francia*, Milano, Garzanti).
1689. *I giochi di Norma*, G. (St.n.), 9 giugno (rec. di P. A. Quarantotti Gambini, *I giochi di Norma*, Torino, Einaudi).
1690. *L'umanissima guerra di Leonetta Cecchi P.*, G., 16 giugno (rec. di Leonetta Cecchi Pieraccini, *Agendina di guerra*, Milano, Longanesi).
1691. *Cronachetta siciliana*, G. (St.n.), 19 giugno (rec. di Nino Savarese, *Cronachetta siciliana dell'estate 1943*, Caltanissetta, Sciascia).
1692. *Tre racconti di Landolfi*, G., 23 giugno (rec. di Tommaso Landolfi, *Tre racconti*, Firenze, Vallecchi).
1693. *Quandoque dormitat Comisso*, G., 7 luglio (rec. di Giovanni Comisso, *Cribol*, Milano, Longanesi).
1694. *Aldo Camerino risponde a un questionario sui rapporti tra letteratura e teatro* (con Luigi Santucci), G., 21 luglio.
1695. *Non si è spenta la stella di Negro*, G., 22 luglio (rec. di Silvio Negro, *Nuovo album romano, La stella boara*, Venezia, N. Pozza).
1696. *Novità sul Manzoni* (Dante Isella, Guglielmo Alberti, Giovanni Getto-Ricciardi, Garzanti, Sansoni), G., 28 luglio (rec.).
1697. *Il Teatrino di Marotta*, G., 29 luglio (rec. di Giuseppe Marotta, *Il Teatrino del Pallonetto*, Milano, Bompiani).
1698. *Bernari informale?*, G., 4 agosto (rec. di Carlo Bernari, *Era l'anno del sole quieto*, Milano, Bompiani).
1699. *Manualetto Shakespeariano*, G. (St.n.), 8 agosto (rec. di Gabriele Baldini, *Manualetto Shakespeariano*, Torino, Einaudi).
1700. *La memoria di Palazzeschi*, G., 11 agosto (rec. di Aldo Palazzeschi, *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori).
1701. *I cieli azzurri di Hugo innamorato*, G., 18 agosto (rec. di *Lettres à Juliette Drouet*, a cura di Jean Gaudon, Paris, Pauvert Ed.).
1702. *È morto Ardengo Soffici*, G., 20 agosto.
1703. *Caducità e valore del premio Nobel*, G., 25 agosto.
1704. *A Valgimigli il premio Viareggio (I poeti e i filosofi di Grecia)*, Firenze, Sansoni, G., 28 agosto (rec.).
1705. *È morto Goffredo Bellonci*, G., 1 settembre.

1706. *Santucci, l'outsider*, G., 8 settembre (rec. di Luigi Santucci, *Il Velocifero*, Milano, Mondadori).
1707. *Botteghe, Le mie Prigioni, Archivio di Stato*, Giorn. d'Italia, 14/15 settembre (rist. in *Gazzetta veneta*, Milano, Scheiwiller, pp. 9-10; 18-20; 11-12).
1708. *Carducci giovane*, G., 3 ottobre (rec. del I vol. di *Tutte le Opere*, Milano, Rizzoli).
1709. *Gadda giornalista*, G., 6 ottobre (rec. di Carlo Emilio Gadda, *Le meraviglie d'Italia*, Torino, Einaudi).
1710. *Umanità di Lugli*, G., 13 ottobre (rec. di Vittorio Lugli, *Pagine ritrovate*, Torino, Einaudi).
1711. *Un ubriacone, Rusteghi*, Giorn. d'Italia, 17/18 ottobre (rist. in *Gazzetta Veneta*, cit., pp. 24-26; 28-31).
1712. *Antologia classica cinese* (trad. di Carlo Scarfoglio da Ezra Pound), Milano, Scheiwiller, G., 20 ottobre (rec.; rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 420-422).
1713. *A Sartre il premio Nobel, ma lo ha rifiutato*, G., 23 ottobre.
1714. *Il De Sanctis delle sorelle Croce*, U.T.E.T., G., 3 novembre (rec.).
1715. *Lalla Romano bambina*, G. (St.n.), 5 novembre (rec. di Lalla Romano, *La Penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi).
1716. *La Cabala*, G. (St.n.), 8 novembre (rec. di Vittorio del Gaizo, *La cabala*, Bologna, Cappelli).
1717. *La vaca mora*, G., 10 novembre (rec. di G. A. Cibotto, *La vaca mora*, Firenze, Vallecchi).
1718. *Il Baratro*, G. (St.n.), 11 novembre (rec. di Enrico Morovich, *Il Baratro*, Padova, Rebellato).
1719. *Colpisce il bersaglio il cacciatore di Cassola*, G., 24 novembre (rec. di Carlo Cassola, *Il Cacciatore*, Torino, Einaudi).
1720. *Un diario di Soldini*, G., 1 dicembre (rec. di Pier Angelo Soldini, *La forma della foglia*, Milano, Ceschina).
1721. *Le novelle di Palumbo*, G., 8 dicembre (rec. di Nino Palumbo, *La pietra al posto del cuore*, Roma, Canesi).
1722. *Il Poeta Carlo Porta*, G., 15 dicembre.
1723. *Filologia e Ritratti di Città*, G., 22 dicembre (rec. di Giorgio Pasquali, *Filologia e Storia*, Firenze, Le Monnier; e Carlo Laurenzi, *Non esistono le sirene*, Caltanissetta, Sciascia).
1724. *Giovanni Comisso e Biagio Marin, Premi Montefeltro*, G., 22 dicembre. Firmato X.
1725. *Molto si legge, poco si ricava* (La Letteratura nel 1964), G., 29 dicembre.

#### 1965

1726. *Gazzetta veneta*, Milano, Scheiwiller, pp. 92.  
(Raccoglie i seguenti titoli: Botteghe; Archivio di Stato; Tedeschi; Passeggiate; Un vecchio mobile; Color locale; Una voce ai «Piombi»; Un gatto in collera; Omaggio a D. V.; Giochi di ragazzi; Un ubriacone; Fantasma; Rusteghi; Artigiani; Una donna; Silenzio; Ida e Ada; Baruffe di donne; Vocazione; Ombre illustri; Paesaggio lagunare; Un capolavoro; Vecchio che corre; Traghetto; Funerale; Prospettive; Folla; Bellegambe; Specchio; Della Pittura; Veneziane; Freddo; «Fritolin»; Pesce fritto; Mangiar male; Un pugnale; Una virtuosa; Pittrici; Clima; Gentile Bellini; Età della gondola; Scaccino; Finale).
1727. *È morto T. S. Eliot*, G., 3 gennaio.
1728. *Primavera del Carducci*, G., 5 gennaio (rec. del II vol. di *Tutte le opere*, Milano, Rizzoli, 1964).
1729. *Saba prosatore*, G., 19 gennaio (rec. di U. Saba, *Prose*, Milano, Mondadori, 1964).
1730. *Si legge come un romanzo il Dizionario del Battaglia*, G., 24 gennaio (rec. del III vol., U.T.E.T., 1964).

1731. *Palazzeschi ha ottant'anni*, G., 2 febbraio.
1732. *Album di ritratti*, G. (St.n.), 3 febbraio (rec. di Gianna Manzini, *Album di ritratti*, Milano, Mondadori e di Carlo Della Corte, *I Mardochei*, Milano, Mondadori, 1964).
1733. *L'Amorosa Sibilla* (Aleramo), G., 13 febbraio.
1734. *Il Taccuino di De Nittis*, G., 16 febbraio (rec. di Giuseppe De Nittis, *Taccuino 1870/1884*, Bari, Leonardo Da Vinci, 1964).
1735. *Le Note Azzurre di Carlo Dossi*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1964, G., 23 febbraio (rec.).
1736. *Occasioni critiche*, G., 2 marzo (rec. di Salvatore Battaglia, *Occasioni critiche*, Napoli, Liguori, 1964).
1737. *Il museo degli orrori*, G., 7 marzo (rec. di Colin Wilson, *Enciclopedia del delitto*, Milano, Lerici, 1964).
1738. *Antologia popolare dei poeti italiani del Novecento*, a cura di Vittorio Masselli e G. A. Cibotto, Firenze, Vallecchi, 1964 (rec.).
1739. *Polemiche sul romanzo*, G., 16 marzo.
1740. *Le buone intenzioni non fanno il romanzo* (rec. di Mario Soldati, *Le due città*, Milano, Garzanti, 1964).
1741. *La vita di Verga*, G., 23 marzo (rec. di Aurelio Navarria, *Giovanni Verga*, Roma, Catania, La Navicella, 1964).
1742. *Gli Onesti*, G., 30 marzo (rec. di Bonaventura Tecchi, *Gli Onesti*, Milano, Bompiani, 1964).
1743. *Piero Chiara in Sicilia*, G., 6 aprile (rec. di Piero Chiara, *Con la faccia per terra*, Firenze, Vallecchi).
1744. *Valgimigli rilegge Carducci*, G., 13 aprile (rec. di C. Carducci, *Rime e ritmi* [a cura di Valgimigli], Bologna, Zanichelli).
1745. *Il dialetto di Giovanni Meli*, G., 18 aprile (rec. di Giovanni Meli, *Poesie*, Milano, Mondadori).
1746. *La linea dei Tomori*, G., 20 aprile (rec. di Manlio Cancogni, *La linea de Tomori*, Milano, Mondadori).
1747. *È morto Pier Antonio Quarantotti Gambini*, G., 23 aprile.
1748. *L'amara scienza*, G., 27 aprile (rec. di Luigi Compagnone, *L'amara scienza*, Firenze, Vallecchi).
1749. *Parole, Vita*, G., 4 maggio (rec. al *Dizionario Garzanti*, Milano).
1750. *L'acido di Marotta*, G., 11 maggio (rec. di Giuseppe Marotta, *Di rife o di raffe*, Milano, Bompiani).
1751. *Il Passo lungo*, G., 11 maggio (rec. di Giorgio Saviane, *Il Passo lungo*, Milano, Rizzoli).
1752. *Dante vivo* (settecento anni dopo), G., 12 maggio.
1753. *È morto Roger Vailland*, G., 13 maggio. Firmato Cam.
1754. *Devoto elzevirista*, G., 18 maggio (rec. di Giacomo Devoto, *Civiltà di parole*, Firenze, Vallecchi).
1755. *L'industria deprime Parise*, G., 25 maggio (rec. di Goffredo Parise, *Il Padrone*, Milano, Feltrinelli).
1756. *La macchina di Volponi*, G., 1 giugno (rec. di Paolo Volponi, *La macchina mondiale*, Milano, Garzanti).
1757. *Umanità di Raimondi*, G., 8 giugno (rec. di Giuseppe Raimondi, *L'Ingiustizia*, Milano, Mondadori).
1758. *La stagione di Tomizza*, G., 15 giugno (rec. di Fulvio Tomizza, *La quinta stagione*, Milano, Mondadori).
1759. *Isgrò e la Poesia*, G., 22 giugno (rec. di Emilio Isgrò, *Uomini e donne*, Bologna, Sampietro Ed.).
1760. *I Racconti di De Sanctis*, G., 1 luglio (rec. di Gino De Sanctis, *I Racconti*, Bologna, Cappelli).

1761. *La svolta*, G., 10 luglio (rec. di Mario Bonfantini, *La svolta*, Milano, Feltrinelli).
1762. *Morte di Giuseppe Villaroel*, G., 13 luglio.
1763. *L'ultimo Moravia*, G., 17 luglio (rec. di Alberto Moravia, *La Noia*, Milano, Bompiani).
1764. *Moretti ha ottant'anni*, G., 18 luglio.
1765. *L'uomo fedele*, G., 27 luglio (rec. di Beatrice Solinas Donghi, *L'uomo fedele*, Milano, Rizzoli).
1766. *Il moralista Troisi*, G., 3 agosto (rec. di Dante Troisi, *I bianchi e i neri*, Bari, Laterza).
1767. *Valeri traduttore*, G., 10 agosto (rec. di Diego Valeri, *Quaderno francese del secolo*, Torino, Einaudi).
1768. *La compromissione*, G., 17 agosto (rec. di Mario Pomilio, *La compromissione*, Firenze, Vallecchi).
1769. *L'ultimo Carducciano* (morte di Valgimigli), G., 29 agosto.
1770. *Il rivale di Fucini*, G., 31 agosto (rec. di Idelfonso Nieri, *Cento racconti popolari lucchesi e altro*, Azienda grafica lucchese).
1771. *Poesie di Biagio Marin*, G., 2 settembre (rec. di Biagio Marin, *Dopo la longa istae*, Milano, Scheiwiller).
1772. *Campionario di Comisso*, G., 7 settembre (rec. di Giovanni Comisso, *Prose varie*, in «Busta chiusa» a cura di Jacobbi, Firenze, Nuova Accademia).
1773. *Pubblici segreti*, G. (St.n.), 11 settembre (rec. di Maria Bellonci, *Pubblici segreti*, Milano, Mondadori).
1774. *La guerra di Gadda*, G., 14 settembre (rec. di Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi).
1775. *Il lettore di provincia*, G., 21 settembre (rec. di Ezio Raimondi, *Il lettore di provincia*, Firenze, Le Monnier).
1776. *Baldini postumo*, G., 28 settembre (rec. di Antonio Baldini, *Un sogno dentro l'altro*, Milano, Mondadori).
1777. *Amore e morte in casa Carducci*, G., 5 ottobre (rec. di Urio Clades, *Dall'idillio di San Miniato alla tragedia di Santa Maria a Monte*, Firenze, Sansoni).
1778. *Per cause imprecisate*, G., 12 ottobre (rec. di Carlo Bernari, *Per cause imprecisate*, Milano, Mondadori).
1779. *Racconto d'amore* (postumo), G., 15 ottobre (rec. di P. A. Quarantotti Gambini, *Racconto d'amore*, Milano, Mondadori).
1780. *Sbolokhov premio Nobel*, G., 16 ottobre.
1781. *Mimi e i nemici*, G., 26 ottobre (rec. di Mimi Zorzi, *I nemici in giardino*, Milano, Mondadori).
1782. *Auguri a Pound* (a ottant'anni), G., 30 ottobre (rist. in *Scrittori di lingua inglese*, cit., pp. 423-426).
1783. *Un volantino pieno di estro*, G., 2 novembre (rec. di Pietro Buttitta, *Il volantino*, Milano, Rizzoli).
1784. *Francesco Chiesa premio Mestre*, G., 7 novembre.
1785. *La cugina di Patti*, G., 16 novembre (rec. di Ercole Patti, *La cugina*, Milano, Bompiani).
1786. *È morto Somerset Maugham*, G., 17 dicembre.

#### 1966

1787. William Beckford, *Vatbek*, II ediz. Milano, Bompiani, pp. 105, trad.
1788. *Gazzetta campagnuola*, in «Osservatore pol. lett.», marzo 1966, pp. 77-79 (inedito e postumo).
1789. *Cari fantasmi*, a cura di Nunzio Gallo e Vittorio Sereni, (Pref. di Emilio Cecchi), Milano, Mondadori, pp. 265 (postumo).

(Raccoglie i seguenti titoli: Coprifuoco; Arte del dire; Preludio all'Eliso; Riscossa della timidezza; Macchina per i sogni; Circolazione del sangue; Affinità elettive; Amleto sopravvissuto; Il cappello del poeta; Bar; Una mosca; Scoprirsi; Roma 1921; Susanna e il vecchione; Lo specchio malato; Elegantissima; Un amore imperfetto; Antipatia per il sosia; Sonetto per nozze; Cari fantasmi; Lume di candela; Dietro la porta; Distacco; Riposo del genio; Egle, zitella; Ore in Irlanda; Maresciallo; Gatti e leoni; Timpanista; Il Salotto giallo; Sbadigli; Spagnuollette; Cinesi in movimento; Cravatte; Tedio del Robinson; Terza elementare; Momenti del malato; La cravatta rubata; Virtù di specchio; Pianto virile; Camere separate; Casa natia; Cantare).

#### 1968

1790. *Scrittori inglesi e americani*, postumo e a cura di Ginevra Vivante Camerino, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 426.

(Raccoglie i seguenti titoli: Cimbellino; Como e Sansone agonista di John Milton; Epistole d'un eccentrico; Boswell difende un ladro di pecore; Charles Lamb; Samuel Taylor Coleridge nel centenario della morte; Fallacia d'un critico; Byron ritrattista; Una lettera di Keats; Thomas Hodd; Note su Pöe; Il Paese delle nobili signore; Nonsense e Limericks; Il primo Melville; Stevenson; Racconti e favole; Virginibus puerisque; Tutte le opere di Oscar Wilde; Raffinatezza di Wilde poeta e commediografo; Ritorno di Twain; Il Sindaco di Casterbridge; Un eccentrico: Frederick Rolfe; Note su D. H. Lawrence; Le Poesie di D. H. Lawrence; Roba da ridere; il caso Woodhouse; Un piccolo classico; La mia tromba giaceva nella polvere; Biografia di un cane; Dialogo della pittura; Granito e arcobaleno; Un finto Menelik si ebbe gli onori della flotta britannica; Joseph Conrad; L'avventuriero di Conrad; Centenario di Conrad; Bernard Shaw: Short Stories, L'ultimo Shaw, Cara Dorotea...; Novità di William Faulkner; È morto William Faulkner; Un americano (James M. Cain); Lettere dall'Arabia; T. E. Lawrence e la R.A.F.; L'Ulisse dopo un quarto di secolo; Le traduzioni da Joyce; Arriva Ulisse; Una chiave per «Ulisse»; Verdi dimore; L'età vittoriana nella letteratura di Chesterton; G. K. Chesterton; Padre Brown; T. S. Eliot premio Nobel; Lo statista anziano; Una tragedia anglo americana; Etichetta inglese nei tempi vittoriani; Bizzarrie di un concorso; Il terzo uomo di G. Greene; Servizio segreto George Orwell; Aria di vecchio continente nella narrativa americana; Saki; Thomas Burke novelliere; Il giorno della locusta; Kipling, oggi; La donna o la tigre?; Giallo stil nuovo; Ellin: Strane storie; L'armeno d'America in un romanzo di Saroyan; Qualcuno come voi: novelle di Roald Dahl; Verde vecchiezza di Walter de la Mare; Hilaire Belloc; Max Beerbohm; Antologia di Max Beerbohm; Letture integrali; Mille disegni umoristici inglesi; Ritratto di George Moore; Uomini al club; William, uno come noi; Discorso sulla poesia; Adolescente americano; Somerset Maugham; Interprete della generazione perduta; Hemingway postumo; Poesia della scienza; Trevelyan e Garibaldi; È morto Robert Frost; Brendan Behan e gli «arrabbiati»; Antologia classica cinese; Auguri a Pound).

#### 1970

1791. *Cinque liriche inedite (Madre, Recluso, Paura, Mangiar male, Per una voce che canta)*, in «Osservatore pol. lett.» febbraio, pp. 52-56.

## Altri scritti e rubriche

1792. *Taccuino 1928*, (inedito), G., 12 aprile.

Tra i molti inediti un romanzo dal titolo, *Romanzo borghese*, *Poesie*.

*Il Libro della settimana*, (Cam.), G., dal 21.10.1948 al 22.2.1950.

*Un centinaio di piccole cronache concertistiche*, G., dal settembre 1950 al 1954.

*Più di duecento novelle scelte e tradotte* per il Gazz. del Lunedì, 1948-1958.

*Libri in vetrina* (Don Ferrante), in «Illustrazione del Popolo», 3.4.1950; 4.4.1952.

*Marginalia* (A.C.), in «Illustrazione Italiana», dal 21.10.1948 al 13.11.1949.

115 «Voci» nel «Dizionario Opere» di Bompiani, 2 nel «Dizionario Autori», 2 nell'«Appendice».

### Gazzettino-Sera

*Visite brevi* (Aldo Camerino), dal 27/28.12.1950 al 19/20.1.1951.

*Liston* (Lince), dal 2/3.1.1952 al 2/3.6.1956.

*Dialoghetti* (P. A. Rolaio), dal 1/2.7.1954 al 11/12.11.1954.

*Monologhetti* (S. I. Lenzio), dal 18/19.11.1954 al 24/25.3.1956.

*Figure* (Marco Lombardi), dall'8/9.11.1950 al 12/13.12.1951.

*Proverbi illustrati* (Chi apre Chiuda) dal 18/19.4.1952 al 24/25.4.1954.

*La Penna, La Cetra, Carta stampata* (Tarlo e Tignola), dal 3/4.8.1949 al 18/19.1.1958.

«Lettere da Venezia», per la R.A.I.

*Cronache del Cinema e Festival musicale*, in «Giornale di Sicilia», agosto-settembre 1949 e 1950.

*Cronache teatrali*, in «Corriere del Popolo», settembre 1949.

## BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI SU ALDO CAMERINO

F. Viridia in «Fiera Lett.», 30.3.58; M. Dazzi in «Gazz.», 2.4.58; G. Pitteri in «Quotidiano», 9.4.58 e in «Giornale di bordo», febr.-marzo '58; G. Alessi in «Gazzetta del Veneto», 16.4.58; P. Chiara in «Gazz. Sera», 16/17.4.58; G. Grazzini in «La Nazione», 1.5.58; C. Bo in «Europeo», 25.5.58 e «idem», 9.5.68; A. Traverso in «Messaggero Veneto», 5.6.58; F. Simongini in «La Giustizia», 6.6.58; G. Titta Rosa in «Oss. Pol. Lett.», giugno 1958 e in «Il Mattino», 9.1.64; E. Falqui in «Il Tempo», 30.6.58 e «Fiera Lett.», 14.9.58; F. Giannessi in «Il Ponte», agosto-sett. 1958; F. Sanvitale in «Illustraz. Ticinese», 31.1.59; G. Marotta in «Europeo», 8.2.59; G. Fumagalli in «Lettere moderne», magg.-giugno 1959; G. Barbieri Squarotti in «Il Verri», giugno 1959; G. Bellonci in «La Rassegna», III progr. R.A.I. 11.10.63; E. Mazza in «La Nazione», 5.11.63; M. Grillandi in «Fiera Lett.», 17.11.63 e in «Gazz. del Sud», 16.2.64; V. E. Emanuelli in «Corr. della Sera», 5.1.64; C. Marghieri in «Il Mattino», 9.1.64 e «Giorn. di Brescia», 3.8.65; C. Marabini in «Il Resto del Carlino», 5.2.64 e «idem», 13.10.65; E. Fabiani in «Gente», 13.2.64; E. Cecchi in «Corr. della Sera», 25.2.64; L. Baccolo in «Lotte nuove», 9.3.64; D. Valeri in «Gazz.», 2.8.65; L. Compagnone in «Il Mattino», 3.8.65; G. A. Cibotto in «La Fiera Lett.», 8.8.65 e «Giorn. d'Italia», 31.3.68; L. Personè in «Il Piccolo», 6.10.65 e «Gazz.», 2.8.66; U. Facco De Lagarda in «Ateneo Veneto», lugl.-dic. 1963 e «idem», genn.-giugno 1966; G. Nogara in «Persona», febr. 1966; G. Lopez in «Bollet. Sind. Scrittori», luglio 1966; R. Ridolfi in «Corr. della Sera», 16.1.67; Golino in «Espresso Lett.», 26.5.68; G. Baldini in «Corr. della Sera», 21.6.68; M. Prisco in «Il Mattino», 29.8.68; S. Baldi in «Approdo Lett.», settembre 1968; M. V. Ghezzi in «Oss. Pol. Lett.», dic. 1968; G. Baligioni in «La Nazione», 7.1.69; G. Capone in «Convivium», 12.8.69; F. Pozzobon – *Scrittori francesi visti da Aldo Camerino* Università di Urbino, 1972 (Tesi di laurea); E. Caccia, *Il carteggio Cecchi-Camerino*, in *Letteratura e critica*. Miscellanea in onore di Natalino Sapegno, Roma, Bulzoni, 1973.

## INDICE DEI NOMI

- Abba C., 1225  
 Acrocca F., 1240, 1405  
 Alain, 939, 1658  
 Alberti G., 1124, 1696  
 Aleramo S., 802, 1266, 1733  
 Alessi Giov., 1031  
 Alessi Giulio, 1009  
 Alfieri V., 345  
*Alfredo*, 595  
 Algarotti F., 1656  
 Alianello C., 1611  
 Alianello F., 1614  
 Allmayer V. F., 1125  
 Alvaro C., 368, 503, 924, 1255, 1444  
*Amina*, 616  
 Andric I., 1437  
 Angelini C., 629, 1163  
 Angioletti G. B., 992, 1140, 1300, 1413  
 Anvers F., 420  
 Apollinaire G., 244, 251, 1232, 1314  
*Aramis*, 1502  
 Arcangeli G., 1185  
 Aretino P., 1178, 1366  
 Arfelli D., 378  
 Arnold M., 295  
 Arpino G., 1290, 1419  
*Arsenio Lupin*, 1463  
 Astaldi M. L., 855, 1186, 1365, 1604  
*Auguste Dupin*, 1469  
 Austin W., 285  
 Aymé M., 1258  
  
 Bacchelli R., 635, 673, 1084, 1172, 1189,  
 1288, 1320, 1404  
 Baldi N., 1187  
 Baldini A., 204 bis, 975, 1333, 1776  
 Baldini G., 1699  
 Baldwin J., 1667  
 Ballerini C., 1192  
 Balzac O., 460, 1281  
  
 Banti A., 208, 359, 1388, 1503  
 Barbarani B., 753  
 Barbèra Ed., 916  
 Barberi Sq. G., 1671  
 Barboni L., 1038  
 Bargellini P., 1004  
 Barile A., 993, 1043  
 Barilli B., 510, 598, 1678  
 Barolini A., 1217, 1520  
 Bartoli A., 618  
 Bartoli D., 839  
 Bartolini E., 877, 1612  
 Bartolini L., 1069, 1302, 1576, 1600  
 Bassani G., 607, 696, 836, 1119, 1473, 1673  
 Battaglia S., 1554, 1730, 1736  
 Battisti C., 1031  
 Baudelaire C., 412  
 Bausani A., 1150  
 Beach J. W., 296, 313  
 Beaumont-Fletcher, 484  
 Becca B., 848  
 Beckford W., 1787  
 Beerbohm M., 291, 292, 298, 707, 920,  
 1363, 1539  
 Behan B., 1668  
 Belli G., 666, 1640  
 Bellonci G., 747, 1039, 1705  
 Bellonci M., 789, 1773  
 Benoit P., 1475  
 Bentley E. C., 647  
 Berengo M., 1494  
 Berenson B., 777  
 Bernari C., 1113, 1698, 1778  
 Bernasconi U., 1016  
 Berretta A., 1491  
 Berti L., 506, 1526  
 Berto G., 1679  
 Bertolini A., 932  
 Bertolucci A., 1160  
 Bertù B., 655

Betjemann J., 1363  
 Biagi E., 1632  
 Bianciardi L., 1534  
 Bigiaretti L., 623, 1069  
 Bilenchi R., 209  
 Blunden E., 31  
 Bo C., 1098  
 Boito C., 1416  
 Boldini G., 1513  
 Bompiani A., 455, 904, 972  
 Bonfantini M., 563, 1761  
 Bonsanti A., 213  
 Bontempelli M., 118, 254, 300, 368, 1313,  
 1484  
 Borgese G. A., 654, 1559  
 Bosquet A., 1262  
 Bossi E., 583  
 Boswell J., 1377  
 Bottegal S., 745  
 Boulle P., 1261  
 Bourget P., 247  
 Bowen E., 679  
 Branca V., 1064  
 Brancati V., 793  
 Brandi C., 1624  
 Branduani C., 1685  
 Branzi S., 81  
 Britten B., 790  
 Brocchi V., 897  
 Browning R., 333  
 Burke T., 473  
 Butor M., 1474, 1653  
 Buttitta P., 1783  
 Buzzati D., 494, 767, 782, 1092, 1120, 1333,  
 1593  
 Byron J., 1392  
  
 Caccia E., 1267  
 Cain J., 65, 211, 226  
 Cajumi A., 868, 941  
 Calandra E., 1664  
 Calvino I., 597, 804, 966, 1014, 1093, 1171,  
 1272, 1575  
 Camerino A., 1250, 1351, 1452, 1694  
 Camesasca E., 1178  
 Campigli M., 274  
 Camus A., 998, 1042, 1204, 1263  
 Cancogni M., 1746  
 Cantaroni N., 1151  
 Cantarutti N., 646  
 Capelli L., 870  
 Capote T., 444  
 Cappelli Ed., 911  
 Capponi G., 995  
  
 Capuana L., 1301  
 Cardarelli V., 1129, 1198  
 Carducci G., 525, 860, 984, 1038, 1080,  
 1105, 1183, 1296, 1478, 1708, 1728, 1744,  
 1777  
 Carducci T., 927  
 Carena C., 1154  
 Carletti F., 1145  
*Carlo Altoviti*, 1518  
 Carnelutti F., 853  
 Carocci A., 1192  
 Carrieri R., 456, 526, 721, 831, 1121  
 Casanova G., 1041  
 Casnati F., 617  
 Cassieri G., 1527  
 Cassinis G., 1442  
 Cassola C., 1108, 1308, 1446, 1550, 1719  
 Cattafi B., 1240  
 Cecchi D., 842, 988, 1365, 1513  
 Cecchi E., 22, 84, 184, 191, 202, 231, 338,  
 622, 779, 806, 1013, 1115, 1193, 1321,  
 1360, 1381, 1479  
 Cecovini M., 1315  
 Cecunova V., 235  
 Céline L. F., 1402  
 Cendrars B., 1252, 1361  
 Chamfort S., 1431  
 Chesterton G. K., 983, 1022, 1137, 1550  
 Chiara P., 1685, 1743  
 Chiari A., 844  
 Chiaves C., 876, 890  
 Chiesa F., 1784  
 Cibotto G. A., 1088, 11271, 1410, 1482,  
 1639, 1674, 1717, 1738  
 Cicognani B., 627, 773, 1080  
 Clades U., 1777  
 Cloete S., 570  
 Cocteau J., 23, 249, 936, 988, 1621  
 Coleridge S. T., 25  
 Colet L., 16  
 Colette, 40, 156  
 Colombo A., 1049  
 Comisso G., 529, 631, 729, 1092, 1331,  
 1470, 1724, 1603, 1693, 1772  
 Compagnone L., 1327, 1748  
 Conrad J., 37, 427, 1053  
 Contini G., 708  
 Corneille P., 72  
 Crane S., 312  
 Croce B., 649, 997, 1248, 1348, 1508, 1535  
 Croce E., 1358, 1714  
 Croce S., 1641, 1714  
 Cronia A., 1168  
 Cronin A. J., 284

- Cros C., 346, 835, 1102, 1157  
 Cummings E. E., 1262
- Dahl R., 749  
 Dalla Volta A., 1077  
 D'Amico S., 1457  
 D'Annunzio G., 329, 352, 418, 1057, 1078,  
   1321, 1516, 1565  
 D'Aronco G., 1368  
 D'Arzo S., 710  
 Dazzi M., 105, 192, 1328  
 De Amicis E., 1532  
 De Bosis E., 1665  
 De Cesco B., 1477  
 De Cespedes A., 797, 1617  
 De Feo S., 1496, 1615  
 De Giorgi E., 1342  
 De Gironcoli F., 529  
 De Jaco A., 1249  
 De Lautréamont Comte, 250  
 De La Madelène J., 381  
 De La Mare W., 883, 926  
 Del Beccaro F., 1304  
 Del Buono O., 1529, 1628  
 Deledda G., 1228  
 Delfini A., 1561, 1607, 1654  
 Del Gaizo V., 1716  
 De Libero L., 532, 1341  
 Della Ricca R. C., 1616  
 Del Valle Inclán R., 286  
 De Marchi E., 1213, 1307  
 De Michelis E., 1734  
 De Nittis G., 1734  
 De Régnier H., 340  
 De Robertis D., 1589  
 De Robertis G., 1613  
 De Roberto F., 1439, 1649  
 De Sanctis F., 1714  
 De Sanctis G., 1760  
 De Sanctis F., 1278  
 De Sévigné Mme, 862  
 D'Este I., 694  
 Devoto G., 799, 1754  
 De Vilmorin L., 55  
 Dickens C., 60, 347, 815  
 Dickinson E., 191, 347  
 Dinesen I., 1514  
 Disney W., 820  
 Donadoni S., 1040  
*Don Chisciotte*  
 Dossi C., 1735  
 Dossi D., 360  
 Doutourd J., 1134, 1250  
 Drouet J., 1701
- Duhamel G., 769  
 Dujardin E., 1156, 1208  
 Dumas A., 293  
 Durant W., 973  
 Dürrenmatt F., 1631
- Eastwood W., 1459  
 Eça De Queiros, 91  
 Edwards O., 1075  
 Eliot T. S., 339, 1208, 1727  
 Eluard P., 252  
 Erba L., 1231, 1334  
 Errante V., 819  
 Espinèl V., 224
- Fabiani E., 1231  
 Facco De Lagarda U., 290, 680, 1099, 1501  
 Faldella G., 1090  
 Fallacara L., 870  
 Falqui E., 486, 957, 1192  
 Farnese W., 314  
 Fasolo U., 505, 1176  
 Faulkner W., 4, 1500  
 Fedro, 1203  
 Fellini P., 1441  
 Fénéon F., 349  
 Fenoglio B., 1592  
 Ferrabino A., 772  
 Ferrando N., 1188  
 Ferrari O., 963, 1346  
 Fiocco G., 963  
 Firbank R., 1546  
 Flaubert G., 541, 1063, 1536  
 Flora F., 1243, 1519, 1543  
 Fogazzaro A., 1349, 1374  
 Folena G., 1096  
 Fonzi B., 1354, 1682  
 Ford J., 482  
 Forlati F., 776  
 Forster E. M., 930  
 Forti M., 1669  
 Foscolo U., 1259  
 Fourest G., 389  
 Franciosa M., 1167  
 Frost R., 1553  
 Fumagalli G., 234, 590
- Gadda C., 587, 713, 1021, 1148, 1375,  
   1461 1573, 1688, 1709, 1774  
 Gadda Conti P., 1298, 1574  
 Galileo, 1659  
 Galimberti C., 1199  
 Gargiulo A., 363  
 Garibaldi, 1504

Garufi B., 1200  
 Garzanti Ed., 905  
 Gaskell E., 501, 855  
 Gaudon J., 1701  
 Gaunt W., 1556  
 Getto G., 1696  
 Ghisalberti F., 844  
 Ghirrotti G., 1278  
 Giannessi F., 1004, 1118  
 Gide A., 281, 289, 306, 497  
 Gigli L., 1532  
 Ginsburg N., 310, 1414, 1591  
 Giono J., 682, 689  
 Giotti V., 1035  
 Giovetti A., 1278  
 Girardini E., 875  
 Giraudoux J., 15, 263, 611, 1094  
 Giudice G., 1580  
 Giuliotti D., 894  
 Giustinian L., 18  
 Goldoni C., 845, 978, 1044, 1225, 1267  
 Gomez de la Serna G., 1548  
 Gorey E., 807, 1011  
 Gotta S., 1480  
 Govoni C., 1116, 1448  
 Gozzano G., 519, 1418  
 Gozzi C., 1033  
 Gozzi G., 1435  
 Gramigna G., 1584  
 Greene G., 513, 895, 1142, 1286  
 Gromo M., 698  
 Gronchi G., 839  
 Gualdo L., 1317  
 Guanda Ed., 912  
 Guerra A., 642  
 Guggenheim P., 979  
 Guglielminetti A., 519  
 Guicciardini F., 1297  
 Guillèn J., 1387  
  
 Hardy T., 260  
 Harris F., 34  
 Hayerdahl T., 593  
 Hedayat S., 716  
 Hemingway E., 762, 800, 1401, 1683  
 Henriot E., 1174  
 Hesse H., 1507  
 Hikmet, 1507  
 Hilton J., 43  
 Hichens R., 691  
 Hoepli Ed., 902  
 Holme C., 8, 401, 415  
 Hood T., 784  
 Hudson W. H., 261  
  
 Hughes H., 1637  
 Hugo V., 343, 410, 417, 520, 1400, 1701  
 Huxley H., 1637  
  
 Imbriani V., 889, 934  
 Incoronato L., 431  
 Isella D., 1696, 1735  
 Isgrò E., 1629, 1759  
 Ivanich A., 751  
 Izzo C., 392, 578, 815  
  
 James H., 1645  
 Jarry A., 255  
 Jimenez J. R., 955, 1101  
 Johnson A. P., 1221  
 Jones W., 662  
 Jonesco E., 825  
 Jouve G. P., 1219  
 Jovine F., 452  
 Joyce J., 243, 296, 317, 834, 1340, 1666  
  
 Kafka, 1175, 1323  
 Keats J., 851  
 Kipling R., 69, 77, 315  
 Kodak, 344  
  
 Labroca M., 1230  
 La Capria R., 1411  
 La Cava M., 693  
 La Fontaine, 669  
 Lamb C., 16, 19  
 Landolfi T., 301, 473, 822, 1083, 1180,  
 1326, 1438, 1594, 1692  
 Lanoux A., 1149  
 Lanza G., 1386  
 Larbaud V., 246, 980  
 Laurenzi C., 1456  
 Lawrence D. H., 468, 565, 1318, 1353  
 Lawrence T. E., 240, 400, 823  
 Lear E., 768  
 Léautaud P., 1131, 575  
 Lemonnier E., 915  
 Leon R., 258  
 Leopardi G., 233, 1199, 1369, 1404  
 Levi C., 436, 771, 786  
 Levi della Vida G., 865  
 Levi P., 1596  
 Lewis C. D., 1003  
 Lewis S., 353, 489  
 Lippardini G., 1405  
 Lisi N., 368, 421  
 Longo G., 625, 1091, 1275, 1471, 1515  
 Lope de Vega, 88, 92, 364  
 Lopez G., 736

- Lord Peter Winsey*  
 Loria A., 985, 1000, 1232  
 Lo Schiavo G., 1485  
 Lucentini F., 531  
*Lucia Mondella*, 1487  
 Lugli V., 1285, 1710  
 Luisi L., 870  
 Luzi M., 1004, 1025, 1330
- Maccari M., 893  
 Maeston J., 480  
 Magalotti L., 1139  
 Maggiore G., 1571  
 Magnani C., 1432  
 Maier B., 692  
*Maigret*, 1464  
 Malamud B., 1662  
 Malaparte C., 1018, 1408, 1558  
 Maldini S., 730  
 Malipiero G. F., 646  
 Mameli G., 372  
 Mandruzzato E., 1173  
 Mann M., 801  
 Mann T., 332, 857  
 Mans J., 1158  
 Manzini G., 212, 701, 794, 935, 1085, 1310, 1397, 1599, 1322  
 Manzoni A., 844, 849, 995, 1247, 1404, 1569, 1609, 1696  
 March W., 808  
 Marchiori G., 159  
 Margadonna E., 599  
 Marghieri C., 1355, 1581  
 Mariano E., 1468  
 Marin B., 1122, 1130, 1223, 1440, 1601, 1724, 1771  
 Marotta G., 637, 1147, 1316, 1542, 1620, 1622, 1697, 1750  
 Marshall B., 608  
 Martello E., 905  
 Marti M., 964  
 Martin Du Gard R., 1126  
 Martucci D., 425  
*Marzio*, 970  
 Marzocco Ed., 952  
 Masino P., 307  
 Masselli V., 1738  
 Mastronardi L., 1523, 1657  
 Mattioni S., 1530  
 Maugham S., 699, 1164, 1786  
 Mauriac F., 645, 843  
 Maupassant G., 447  
 Meli G., 1745  
 Melville H., 1352
- Menarini A., 544  
 Meneghel S., 824  
 Mesirca G., 982  
 Messedaglia L., 734  
 Michelangelo, 1660  
 Migliorini B., 561, 986, 1283, 1644  
 Milton J., 241  
 Miozzi E., 1095  
 Missiroli M., 971  
 Mistral G., 974  
 Momigliano A., 547, 594, 1225  
 Mondadori A., 1071  
 Mondadori Ed., 901  
 Montale E., 720, 937, 1371  
 Montanelli I., 478, 582  
 Montano L., 940, 1034, 1128  
 Montella C., 758  
 Moore G., 47, 999  
 Morante E., 1648  
 Moravia A., 516, 1210, 1344, 1454, 1567, 1763  
 Moretti M., 470, 617, 705, 805, 852, 1112, 1224, 1228, 1293, 1626, 1764  
 Moretti W., 1139  
 Morgan C., 1072  
 Morovich E., 206, 1718  
 Morra O., 1349
- Nannetti V., 1017  
 Nardi P., 512, 1318, 1376  
 Natta G., 742  
 Navarria A., 1741  
 Negro S., 1525, 1695  
 Nemi O., 1388  
*Nero Wolfe*  
 Nicolini F., 1508  
 Nieri I., 724, 1770  
 Nievo I., 664, 1373, 1407, 1476  
 Nigra C., 1426  
 Noel M., 1570  
 Nogara G., 1509  
 Noventa G., 785, 922, 1311, 1347, 1661
- Olschki Ed., 928  
 O. Henry, 278  
 Ojetti U., 560, 817, 891, 1057, 1687  
 Orlando D., 165, 1403, 1588  
 Ortolani G., 703, 845, 978  
 Orvieto A., 371  
 Orwell G., 305, 407  
 Ottieri O., 1218
- Padre Brown*, 1010  
 Palazzeschi A., 318, 576, 686, 724, 1141,

- 1165, 1190, 1312, 1700, 1731  
 Pallucchini R., 1054  
 Palumbo N., 1436  
 Pancrazi P., 85, 658, 677, 882, 1575  
 Panzini A., 10, 356, 449, 512, 1642  
 Papini G., 864, 931, 1015, 1053, 1146  
 Parenti M., 810, 849, 965, 1339, 1579, 1598  
 Parise G., 1197, 1755  
 Parodi E. G., 1005  
 Parronchi A., 1002  
 Pascal B., 1564  
 Pascoli G., 1243, 1304, 1483  
 Pasi M., 1314  
 Pasinetti P. M., 1220, 1677  
 Pasquali G., 572, 1723  
 Pasternak B., 1564  
 Patchen K., 429  
 Patti E., 605, 1195, 1562, 1785  
 Pavese C., 434, 507, 953, 1200, 1287  
 Pea E., 1123  
 Péguy C., 369, 1027  
 Pepys S., 880  
 Perez de Ayala R., 1506  
 Perse S. J., 1070, 1336  
 Pesce P. A., 493  
 Pestelli L., 1052  
 Petroni G., 462, 1292  
 Petronio Arbitr., 1674  
 Peyron G., 1443  
*Philip Marlowe*, 1481  
*Phileas Fogg*, 559  
 Piazza G., 1443  
 Pieraccini Cecchi L., 640, 1357, 1690  
 Pietravalle L., 1359  
 Pilo G. M., 1044  
 Piovene G., 866, 1056, 1578  
 Pirandello L., 1580  
 Pirelli G., 643  
 Pizzuto A., 1214, 1563  
 Plutarco, 1154  
 Pöe E. A., 58  
 Pola M., 942, 1209  
 Poli A., 1429  
 Poliziano A., 1383  
 Pomilio M., 1211, 1768  
 Ponge F., 1385  
 Porena M., 1369  
 Porta C., 1722  
 Porzio D., 1269  
 Pound E., 1455, 1712, 1782  
 Pozza N., 728  
 Prandin I., 1522  
 Pratolini V., 667, 1309, 1587  
 Praz M., 515, 540, 620, 892, 1161  
 Premoli J. N., 1324  
 Preti L., 933  
 Prezzolini G., 467  
 Prisco M., 451, 1538  
 Procopio M., 1531  
 Proust M., 308, 350, 439, 443  
 Provenzal D., 1007  
 Puccini M., 1540  
 Pulci L., 1589  
 Quarantotti Gambini P. A., 850, 1032,  
 1089, 1689, 1747, 1779  
 Quaretti L., 276, 304, 764, 828  
 Quasimodo S., 788, 1237, 1395  
 Queneau R., 1170  
 Queen Ellery, 1465  
 Racine J., 369  
 Radius E., 1247  
 Ragazzoni E., 938  
 Raggianti L., 893  
 Raimondi E., 1175  
 Raimondi G., 1757  
 Ranieri V., 425  
 Ravegnani G., 117, 1284, 1364, 1586, 1684  
 Ravenna J., 171  
 Rea D., 488, 1201  
 Rebellato B., 791, 1242  
 Rebellato Ed., 908  
 Rèbora C., 951, 1047, 1585  
 Rembrandt, 1158  
 Remusat Mme De, 238  
 Rèpaci L., 1380  
 Respighi E., 1068  
 Ricciardi G., 386  
 Ricciardi R., 1619  
 Richelmy A., 1203  
 Ridolfi R., 929, 1015, 1074, 1297, 1557  
*Rigoletto*, 495  
 Rigoni Stern M., 700  
 Risi N., 1138  
 Risso Tammeo L., 164  
 Rizzi L., 731, 1264  
 Robbe-Grillet A., 1537, 1650  
*Rodolfo*, 1510  
 Roffaré F., 672  
 Rolfe F. (Baron Corvo), 5, 79, 388, 569,  
 592  
 Romagnoli S., 664, 1329  
 Romains J., 57, 256, 257, 634  
 Romano L., 534, 756, 1382, 1715  
 Romano R., 424  
 Rombi P., 675  
 Rosselli A., 1629

Rossani W., 1447, 1672  
 Rossi G., 613  
 Rossi V. G., 1492  
 Rosso R., 1595  
 Roussel B., 1182  
 Russello A., 1393  
 Russo L., 1291, 1420  
 Ruskin J., 662  
 Russo Perez, 1597  
 Rutheford M., 1029  
  
 Saba U., 499, 579, 987, 1028, 1187, 1245,  
 1729  
 Sacchi F., 1420  
 Sainte-Beuve, 1012  
 Saito N., 826  
 Saitta G., 1680  
 Saki, 423  
 Sala A., 1384, 1396  
 Salani Ed., 918  
 Salinger J., 1133, 1602  
 Salvalaggio N., 1415, 1489, 1652  
 Samminatelli B., 1206, 1430  
*Sam Weller*, 1512  
 Sand G., 1429  
*Sancho Panza*, 1497  
 Sandrelli S., 1498  
 Sanesi M., 1227  
 Sanesi R., 1082  
 Sanguineti E., 1577  
 Sansone M., 981  
 Sansoni Ed., 921  
 Santucci L., 573, 1694, 1706  
 Saponaro M., 1080, 1638  
 Saroyan W., 754  
 Sartre J. P., 1713  
 Savarese N., 1691  
 Savi P., 1460  
 Saviane G., 1618, 1751  
 Savinio A., 601  
 Sarraut N., 1681  
 Savonuzzi C., 1670  
 Sayers D., 1067  
 Sbarbaro C., 841, 945, 1294, 1466, 1560,  
 1665  
 Scalero L., 1606  
 Scarfoglio C., 1712  
 Scheiwiller Ed., 907  
 Schuler J., 917  
 Schwarz Ed., 903  
 Sciescia L., 1566  
 Scott W., 30  
 Sefèris G., 1627  
 Seminara F., 1069  
  
 Sensi T., 1356  
 Serantini F., 523  
 Shakespeare W., 202 bis, 204, 1257, 1675  
 Shaw G. B., 27, 34, 309, 433, 466, 509, 961  
*Sherlock Holmes*  
 Sholochov M., 1780  
 Siciliano I., 1050  
 Silanus F. Z., 718  
 Silone I., 1325  
 Silvestri G., 854, 1145  
 Simenon G., 623  
 Simon C., 1537  
 Sinisgalli L., 167  
 Sissa P., 535  
 Slataper S., 1447  
 Soffici A., 1159, 1274, 1702  
 Soldati M., 491, 1023, 1509, 1541, 1740  
 Soldini P. A., 1517, 1720  
 Solinas Donghi B., 1765  
 Sollazzo L., 704  
 Solmi S., 1608  
 Spagnoletti G., 453, 1244, 1449, 1654  
 Spain A., 1630  
 Steinbeck J., 279, 610, 798, 1528  
 Steinberg S., 816  
 Stendhal, 413, 1641  
 Stevenson F., 930  
 Stevenson R. L., 115, 225, 242, 280, 376,  
 402  
 Stockton F. R., 900  
 Strachey Lytton, 1486  
 Strawinsky I., 944  
 Stuart F., 262  
 Stuparich G., 1370, 1379  
 Sullivan J., 1137  
 Supervielle G., 861  
 Svevo I., 692  
 Swift J., 294  
 Symons J., 1332  
  
 Tallone A., 384, 946  
 Tamassia B., 428 1511  
 Tamburini P., 1162  
*Tarquinio*, 970  
 Tasso B., 1450  
 Tawney R. H., 259  
 Tecchi B., 458, 778, 878, 1079, 1280, 1412,  
 1572, 1742  
 Terra S., 543  
 Terzi A., 726  
 Testori G., 1421  
 Thackeray W. M., 294  
 Thoreau H. D., 1651  
 Tibalducci G., 770, 1367

Tigri G., 1191  
 Titta Rosa G., 1277, 1476, 1547, 1569,  
 1586  
 Tobino M., 585, 684, 595, 1166, 1499  
 Tofanelli A., 1020  
 Tolstoi L., 1306  
 Tomasi di Lampedusa G., 1152, 1427, 1636  
 Tomizza F., 1590, 1758  
 Tommaseo N., 1279  
 Tozzi F., 1322, 1445, 1623  
 Trevelyan G. M., 1504  
 Trilussa, 476  
 Trincanato E., 341  
 Troisi D., 1766  
 Trollope A., 201  
 Trompeo P. P., 596, 1169, 1478  
 Tumiatei C., 657  
 Turolla E., 737, 1109  
 Twain M., 36, 275  
  
 Ungaretti G., 796, 1360, 1389  
  
 Vailland R., 1753  
 Valentini G., 1372  
 Valera G., 238  
 Valeri D., 70, 128, 368, 420, 669, 725, 976,  
 994, 1103, 1273, 1343, 1462, 1488, 1555,  
 1767  
 Valéry P., 248, 989  
 Valgimigli M., 274, 651, 847, 860, 1073,  
 1183, 1256, 1378, 1704, 1744, 1769  
 Vallecchi Ed., 775, 956  
 Varni T., 680  
 Vaquer E., 429, 522  
 Velez de Guevara L., 223  
 Venturi L., 774  
 Verdinois F., 496  
 Verga G., 1490, 1663, 1741  
 Vergani L., 1001  
 Vergani O., 787, 1026, 1117, 1222, 1289,  
 1296, 1391, 1521  
 Vesaas T., 687  
 Victor P. E., 838  
 Vigevani A., 1495  
 Vigolo G., 666, 795, 1212, 1319, 1640  
 Villaroel G., 1762  
 Villifranchi G. C., 881  
 Vinciguerra M., 997  
 Vio M., 884  
 Viscardi A., 1399  
 Visconti M., 760  
 Vita Finzi P., 1390  
 Vivanti A., 525  
 Volpini F., 1633  
 Volponi P., 1524, 1756  
  
 Ward Artemus, 24  
 Warner S. T., 896  
 Waugh E., 316, 477, 1270  
 Webster J., 253  
 West N., 615  
 Wilde O., 556, 567, 568, 653, 691  
 Wilder T., 636  
 William C., 1156, 1207  
 Wilson C., 1737  
 Woodhouse P. G., 32, 382  
 Woolf V., 2, 739, 1127, 1276, 1625  
 Wordsworth W., 295, 428  
  
 Zanette E., 833, 1110  
 Zangrandi G., 1315, 1606  
 Zanichelli Ed., 910, 1251  
 Zanzotto A., 603, 1059  
 Zedda F., 1583  
 Zingarelli, 1196  
 Zola E., 1337  
 Zorzi M., 1781  
 Zuccoli L., 395  
 Zweig S., 460

## ABBREVIAZIONI

At.Ven.	Ateneo Veneto	Ve.St.	Vecchie stampe
Ter.	Terraferma	Rist.	Ristampato
M.d.P.	Mattino del popolo	Ripr.	Ripreso
C.P.	Corriere Padano	Pref.	Prefazione
G.	Gazzettino	Intr.	Introduzione
G.S.	Gazzettino-Sera	Rc.	Recensione
F.L.	Fiera Letteraria	Trad.	Traduzione
Naz.	Nazione	Pseud.	Pseudonimo
St.n.	Stampe nuove	A.C.	Aldo Camerino

Dal 7 maggio 1939 al 21 agosto 1941 gli articoli del Corriere Padano sono firmati Marco Lombardi.

Le Stampe nuove (St.n.), sono Firmate: Cam.

Le Vecchie Stampe (Ve.St.), sono firmate: Tignola.