

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



PAIDEIA

XV, 1 1976

INDICE

G. BELLINI,	<i>Francisco Ayala e l'America come pretesto</i> ..	3
J. GOBELLO,	<i>Cultura porteña y cultura italiana</i>	13
A. R. SCRITTORI,	<i>Sistemi della narrazione e sistemi del linguaggio</i>	33

NOTE E RASSEGNE

A. BOTTACIN,	<i>Contributi della critica italiana allo studio del «Rouge et Noir» (1950-1970)</i>	63
G. DOGLIANI,	<i>William Dunbar, «Scot Makar»</i>	79
S. LEONE,	<i>Esenin e Voronskij</i>	107
M. V. LORENZONI,	<i>L'uso del computer nella ricerca letteraria: ipotesi di applicazione all'opera di John Lyly</i> ..	121
G. MARRA,	<i>Osservazioni sul concetto di «Persona»</i>	135
M. MOLIN-PRADEL,	<i>Hinweise zur Entwicklung der Wiener Komödie von Hafner bis Nestroy</i>	147

RECENSIONI: M. De Gracia Ifach, *Miguel Hernández, rayo que no cesa* (B. Cinti), 157 - B. Croquette, *Pascal et Montaigne* (A. de Vaucher-Gravili), 159 - E. Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Proto-slavi* (R. Faccani), 162 - F. del Pulgar, *Claros Varos Varones de Castilla* (D. Ferro), 165 - G. Grosz, *Un piccolo sì e un grande no* (A. Liberi), 168 - V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura* (F. Meregalli), 171 - *Sociologia della letteratura* (F. Meregalli), 175 - B. Migliorini, *Cronologia della lingua italiana* (N. Vianello), 177.

Repertorio Bibliografico

179

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore responsabile: Sergio Perosa

Sezione Occidentale: Mario Baratto, Eugenio Bernardi, Franco Meregalli, Gianni Nicoletti, Sergio Perosa, Vittorio Strada

Sezione Orientale: Lionello Lanciotti, Gianroberto Scarcia, Giuliano Tamani.

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

Dal vol. IX, 1970, un terzo fascicolo annuo costituisce la «Serie Orientale» degli «Annali»

© Copyright 1976 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento 1976: L. 12.000 - c.c.p. 17/19477 intestato a Paideia - Brescia

Prezzo del presente fascicolo L. 5.000

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



PAIDEIA

XV, 1 1976

Publicato con il contributo del
Consiglio Nazionale delle Ricerche

FRANCISCO AYALA
E L'AMERICA COME PRETESTO

È noto che nel 1926 Ramón María del Valle-Inclán pubblica, sul tema della dittatura in America, *Tirano Banderas*. Il libro era destinato a esercitare decisiva influenza sulla genesi de *El Señor Presidente*, di Miguel Angel Asturias, e ancor oggi non cessa di essere punto di riferimento per quanto riguarda il romanzo ispano-americano che si dedica all'argomento. Basti pensare a *El recurso del método*, di Alejo Carpentier. Diversi decenni più tardi un altro scrittore spagnolo, Francisco Ayala, torna al tema, assumendo l'America come pretesto per la denuncia della dittatura. L'Ayala, allontanatosi dalla Spagna in conseguenza della guerra civile del 1936, aveva trovato rifugio in America, dove per lungo tempo esercitò attività di docente universitario, in centri culturali statunitensi e ispano-americani. La maggior parte della sua narrativa si deve far risalire a questo lungo periodo: per essa lo scrittore si qualificò tra le più valide espressioni delle lettere ispaniche.

Nel 1958 Francisco Ayala pubblica *Muertes de perro*, uno dei romanzi di maggior rilievo della sua produzione, appunto sul tema della dittatura. Scritta in America, l'opera è ambientata in un non ben individuabile paese centro-americano, come aveva fatto Valle-Inclán; si tratta, secondo Alfonso Armas Ayala¹, di un «documento testimonial de la dictadura», anzi, per il critico citato, di «uno de los tantos epígonos» che *Tirano Banderas* ebbe nel corso del romanzo dedito al tema. L'Armas Ayala mette, tuttavia, in rilievo il valore individuale del libro, dal punto di vista della struttura e per l'aspetto linguistico.

Le opinioni del critico cui mi riferisco sono in parte accettabili, almeno quelle positive, mentre mi sembra troppo sbrigativa la definizione di «epigono» applicata all'opera di Francisco Ayala, *Muertes de perro*. Anzitutto, perché *Tirano Banderas* non si può affer-

1. F. Armas Ayala, «*Muertes de perro*», *novela testimonio*, in Aa.Vv., *La novela ibero-americana contemporánea*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, p. 305.

mare abbia avuto «epigoni» in America, avendo piuttosto dato l'avvio a opere «diverse» sul tema, marcatamente originali; sarebbe sufficiente ricordare ancora una volta *El Señor Presidente* di Asturias.

Il termine «epigono» non è esatto per quanto riguarda il romanzo di Ayala; esso presuppone sempre, infatti, una filiazione di categoria inferiore, quanto a valore artistico, il che non si può affermare per *Muertes de perro*. Tra questo romanzo e *Tirano Banderas* esiste un'evidente identità di tema, è naturale; esistono persino contatti molto stretti per quanto concerne la caratterizzazione di taluni personaggi. Ma in sé *Muertes de perro* presenta una struttura propria originale, del tutto diversa sia da quella di *Tirano Banderas* che da quella di *El Señor Presidente*. La narrazione, infatti, si svolge sulla base di documenti, sull'intervento di due testimoni «presenciales» della tragedia di una nazione vagamente «tropical-americana», il «lisiado» Pineda e il favorito del tiranno, oltre che attraverso i «partes» dell'ambasciatore di Spagna al suo governo. È, quindi, un concorso di angoli visuali diversi: due al margine degli avvenimenti – personaggi in diversa maniera implicati in essi –, uno, quello del favorito, interno agli avvenimenti stessi, diretto protagonista del nucleo principale della vicenda, conoscitore del più segreto di essa.

L'invalido Pineda, dalla sedia a rotelle «testigo de tanto y tan cruel desorden»², si vale della relazione scritta del defunto Tadeo Requena – il favorito, assassino del dittatore, a sua volta ucciso dal «comandante» Pancho Cortina –, alle lacune dello scritto, dovute alla morte dell'autore, il Pineda supplisce con la propria testimonianza e con quanto riesce a sapere attraverso un'indagine morbosa. Questo personaggio è prodotto tipico della confusione di valori morali determinata dalla dittatura; benché si opponga a essa, nella sua condotta abile e «artera», totalmente priva di scrupoli davanti al delitto – Pineda uccide, infatti, per non essere ucciso, il vecchio Olóriz che, alla morte del dittatore, domina la Giunta militare salita al potere –, rappresenta appieno il regime che rifiuta, e lo rappresenta nei suoi peggiori aspetti. Egli pretende, e sembra crederlo sinceramente, di passare per un moralizzatore e un patriota. Al contrario, Pineda è un essere totalmente negativo, più odioso e ripugnante, alla fine, che non il dittatore e il suo favorito. Egli dichiara di non ambire il potere e di aver fatto

2. F. Ayala, *Muertes de perro*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 7.

della sua invalidità virtù, ma in realtà è solo dedito a ordire con abilità le sue trame. La sua lotta contro la dittatura è completamente passiva, quindi solo apparente; il suo coraggio è sotterraneo, ed egli non si compromette neppure a parole; davanti alla condotta di altri personaggi meno prudenti, che denunciano nel desposta un «dictadorzuelo centroamericano», il suo atteggiamento è guardingo:

«¿Qué decía yo a todo esto? ¿Eh? Yo, por supuesto, no decía nada; escuchaba, y al mismo tiempo miraba con aprensión alrededor nuestro, pues aquel majadero había perdido todo control y podía comprometerme del modo más necio»³.

L'atteggiamento di Pineda è sempre quello di un debole, per quanto egli dica e faccia; di un essere moralmente decaduto e, in definitiva, anormale.

Quanto al favorito, è uomo privo di scrupoli, ma non complicato. La sua estrazione è umilissima; si sospetta che sia uno dei molti figli illegittimi del dittatore. Quando è nominato segretario particolare del tiranno, diviene egli stesso un tirannello per il personale di palazzo. Il diario che va tenendo degli avvenimenti è chiara manifestazione di una natura cattiva, ma che non presenta alcuna caratteristica netta, che in qualche modo lo definisca. L'avventura erotica con la moglie del dittatore – donna intrigante, destinata a essere vittima dei suoi stessi intrighi – è di una volgarità esasperante. Tutto questo risponde, naturalmente, a un programma, da parte del narratore: quello di una progressiva distruzione del personaggio e della figura centrale del dramma. Ciò che vi è di negativo nel dittatore si manifesta anche attraverso la moglie; particolare che non si presenta né in *Tirano Banderas*, né nel *Señor Presidente* – e neppure nei più recenti romanzi ispano-americani sulla dittatura, se escludiamo *El secuestro del General*, di Demetrio Aguilera Malta –; il tiranno, infatti, in questi romanzi, è piuttosto un «asessuato», soprattutto nel libro di Asturias.

Nel romanzo Ayala si vale, fin dal primo momento, per demolire il «mandatario», del grottesco, distruggendo al tempo stesso i singoli su cui si regge il suo potere. Quando Tadeo Requena, tratto dal villaggio dove vive per decisione improvvisa del dittatore, è condotto alla sua presenza, lo spettacolo che gli si presenta a palazzo è pienamente caricaturale:

3. *Ivi*, p. 35.

«Pues, ahora, de sopetón, me lo veo en aquella sala de baño – scrive il favorito nel suo diario –, entre otros caballeros que, al entrar yo a la zaga del comandante, dardearon miradas de reojo sobre mi encogida presencia, sin distraer no obstante su atención de otro, hacia el que, con ansiosa deferencia, se volcaban todos. Medio oculto por la concurrencia, ese otro era – casi me muero del susto cuando lo reconocí – al mismísimo presidente Bocanegra en cuerpo y alma, con los ojos obsesionantes y los bigotazos caídos que yo tanto conocía por el retrato de la cantina; aunque, claro está, sin la banda cruzada al pecho; pues su excelencia, único personaje sentado en medio de aquella distinguida sociedad, posaba sobre la letrina (o, como pronto aprendí a decir, el inodoro), y desde ese sitial estaba presidiendo a sus dignatarios»⁴.

Si colga il significato delle ultime parole del passo riportato: seduto sull'«inodoro», il dittatore presiede i suoi «dignitari», una «distinguida sociedad», precisa lo scrittore. Il paragone con gli escrementi è chiaro: sono queste le persone sulle quali governa il tiranno e che permettono il suo potere.

L'intimità in cui entra Tadeo Requena presenta un marchio di estrema volgarità. La perversione, lo sconvolgimento dei valori normali sono ancora sottolineati dal favorito nel suo diario:

«No podía sospechar yo a la sazón que se me había introducido así, de golpe y porrazo, en un círculo íntimo de los privilegiados, en un santuario cuyo acceso implicaba el honor supremo en el Estado, ni que centenares y miles de sujetos habrían envidiado, de haberla conocido, mi casi fabulosa fortuna»⁵.

In questo modo lo scrittore scopre, poco a poco, la figura del dittatore: un essere grossolano, velleitario, naturalmente violento, con zone, tuttavia, imprevedute, che introducono con efficacia crescente nella dimensione ambigua del personaggio. Il suo disprezzo per ogni forma di cultura è pure significativo, ed è caratteristica sottolineata nei despoti. Per il dittatore la cultura è qualche cosa di appiccicato, al servizio solo del potere. Il disprezzo del militare verso gli uomini di lettere è rappresentato vigorosamente da Ayala nella descrizione della cerimonia con cui i membri dell'Accademia Nazionale di Arti e Belle Lettere accolgono nel loro numero il presidente Bocanegra. Il despota vi si reca ostentando «sus botas y sus espuelas, y la camisa despecheretada», e per tutta la cerimonia resta «mirando al techo, con los brazos cruzados y la expresión ausente»⁶.

4 *Ivi*, p. 26.

5 *Ivi*.

6 *Ivi*, pp. 68-69.

Lo studio del dittatore domina le pagine di *Muertes de perro*; il personaggio finisce per raggiungere una dimensione negativa così nettamente definita, che non si riscontra nelle altre opere sullo stesso tema. Certamente vi è in Ayala una zona dolorosa personalissima, identificabile agevolmente con la situazione spagnola e la sua condizione di esiliato; per questo motivo il dramma americano diviene solo un pretesto per una denuncia più direttamente dolente, quella della situazione patria.

Verso il suo personaggio lo scrittore si comporta come un vivisezionatore implacabile; lo volta e lo rivolta da ogni parte, studiandolo da angolature diverse, penetrando nelle sue viscere, oltre che nel suo cervello. Bocanegra acquista, così, una dimensione originale piena; lo vediamo, al culmine del potere, insidiato dal «toque ridículo» che proiettano sull'esercizio della sua autorità e sui suoi delitti le «fantochedas» e i capricci della moglie, donna di una frivolezza stravagante; quindi, dopo esempi di crudeltà implacabile, «pacificato» lo stato con la violenza e col delitto, divenuto «muy abúlico» – Pineda chiarisce: «tal vez porque su voluntad se estimulaba para destruir, pero se distendía frente a las tareas positivas»⁷ –, dedito sempre più all'alcool, particolare che lo avvicina alla plebe – «fiel a la borrachera sórdida de la gentuza»⁸ –, lo sguardo inebetito per effetto dell'«aguardiente», duri i lineamenti, «embotadas» le idee, ha a volte un improvviso sguardo di tigre, oppure sonnecchia abbruttito nell'intimità del palazzo.

La denuncia della dittatura in *Muertes de perro* va ancora oltre e mostra l'ulteriore deterioramento del sistema nell'avvento al potere – morto Bocanegra, assassinato –, di una «trimurti» grottesca, tre sergenti dell'esercito, burattini nelle mani del vecchio Olóriz: tre «orangutanes amaestrados», personaggi «oscuros, con la mirada tristísima bajo la visera de sus gorras militares encajadas hasta las cejas», «antropoides escapados de un circo, y que sólo por sorpresa, sólo por una serie de asombrosas casualidades hubieran atinado a encaramarse en el gobierno»⁹.

Davanti a questo aspetto di deterioramento della dittatura, la figura del defunto Bocanegra assume persino un aspetto positivo, che Pineda sottolinea come prova della relatività delle cose. Vista dall'abisso in cui il paese è caduto, l'immagine dell'antico tiranno

7. *Ivi*, p. 139.

8. *Ivi*, p. 70.

9. *Ivi*, p. 124.

si confonde «con la del bien perdido: tan relativas son las cosas en este mundo»¹⁰. Francisco Ayala conduce l'analisi sulla dittatura a estremi inediti, presentando questa come una sorta di deformazione gratuita, una specie di perversione che non si propone neppure di godere dei vantaggi che offre il potere. È quanto accade col vecchio Olóriz, il quale inaugura una forma nuova di potere personale, che consiste in un'influenza dominante, ma nascosta, sulla giunta militare, priva in realtà di tutti quei «gajes, ventajas y satisfacciones del mando, aparte la propia de ejercitarlo»¹¹.

Benché il tema della dittatura presenti maggiore attrattiva per le complicazioni di aneddoto in altri romanzi, soprattutto di scrittori americani, in *Muertes de perro* il sistema e coloro che lo rappresentano sono studiati in forma spietata. Il panorama della dittatura è di un grigiore impressionante e i personaggi, più che demoniaci, come nel *Señor Presidente* di Asturias, sono deformazioni ossessionanti della natura umana. La dittatura è un contagio dal quale nessuno si salva e che finisce per distruggere con le vittime gli stessi carnefici.

Francisco Ayala ha dato una continuazione a *Muertes de perro* in un successivo romanzo, *El fondo del vaso*, che pubblica nel 1962. Successivamente la critica ha giudicato i due libri «obras plenamente logradas, perfectas, de gran maestría tanto en la pintura de caracteres individuales como en la amplia crítica social y política»¹². Due opere, insomma, per le quali lo scrittore spagnolo va posto tra i maggiori romanzieri contemporanei, raggiungendo, secondo l'espressione di Andrés Amorós¹³, la «gran novela».

Per quanto qui interessa, *El fondo del vaso* richiede un suo discorso particolare, appunto come continuazione del tema di *Muertes de perro*, ma attraverso un diverso angolo visuale, che, tuttavia, ha sempre per oggetto la condanna della dittatura. Infatti, il nuovo libro prende l'avvio da un punto di vista opposto a quello del romanzo precedente. In *Muertes de perro* si aveva la condanna del potere personalistico e la dittatura vi si rivelava nei suoi aspetti più crudeli, negativi e volgari. Pineda, il «lisiado», era, in un certo senso, l'eroe vendicatore, anche se un eroe a suo modo, piut-

10. *Ivi*, p. 94.

11. *Ivi*, p. 126.

12. A. Amorós, «Prólogo» a F. Ayala, *Obras narrativas completas*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 90.

13. *Ivi*.

tosto abbietto, poiché giunge alla eliminazione violenta dell'onnipotente Olóriz per timore della propria incolumità. Il romanzo terminava precisamente con questa scena, nell'esaltazione provata dall'assassino di fronte alla propria opera, che l'aveva posto al sicuro – «Ahora ya estoy a salvo»¹⁴ –, mentre ponderava i propri meriti nei confronti della nazione:

«¡Pinedito, eres grande! Dentro de pocas horas, cuando se difunda la noticia de que el viejo Olóriz ha amanecido estrangulado en el porche de su casa, la ciudad, y el país entero, respirarán con alivio, aunque por el momento nadie sospeche de quién ha sido la mano bienhechora y libertadora que le puso el cascabel al gato; cuál es el nombre del ciudadano benemérito a quien algún día deberá levantar una estatua la nación, reconocida»¹⁵.

Questo vaneggiamento è una nuova sottolineatura dello squilibrio morale che la dittatura determina nei cittadini. Ciò si conferma, sostanzialmente, ne *El fondo del vaso*, dove il giudizio sulla figura del dittatore è determinato dai sentimenti di José Lino Ruíz, un commerciante della capitale, notevolmente compromesso col passato regime, e dal giornalista «gallego» Luis R. Rodríguez, non meno implicato di lui. Entrambi i personaggi – e altri, come il commerciante Doménech – sono scampati alla carneficina, seguita alla caduta del dittatore, fuggendo all'estero o nascondendosi. Restaurato l'ordine – con un nuovo dittatore, che non ha visto di malocchio la circolazione del memoriale nel quale Pineda tratta delle malefatte del suo predecessore –, José Lino Ruíz intende riscattare, da quella che ritiene una condanna ingiusta, il defunto Bocanegra, diffamato dal libello a suo parere infame del «lisiado»; ossia da *Muertes de perro*, dove Pineda – che ora apprendiamo essere stato processato e, reo confesso di assassinio, giustiziato – ha osato pubblicare, «para menoscabar la memoria de un gran patriota, pundonoroso caballero y hombre integérrimo: el inolvidable Presidente Bocanegra»¹⁶, le più infami menzogne. Il «rivendicatore» si propone di «limpiar» questo grande nome da tante «tabas rabiosas como, a la hora de su caída, se mezclaron con las lágrimas de todo un pueblo»¹⁷.

Il proposito, tuttavia, resta solo tale. A pagina 31 – dell'edizione da me usata – il Ruíz non è ancora entrato in argomento; a pa-

14. F. Ayala, *Muertes de perro*, op. cit., p. 235.

15. *Ivi*.

16. F. Ayala, *El fondo del vaso*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 10.

17. *Ivi*.

gina 41 assistiamo al conflitto tra l'intenzione enunciata e la realtà di una verborrea dilagante. José Lino Ruíz ha perso l'aiuto del giornalista Rodríguez nella progettata stesura del memoriale, ma si è affezionato allo scrivere e progetta persino la «armazón» dell'impresa. Nonpertanto il progetto sfuma, e la testimonianza del «rivendicatore» si riflette ormai solo su di sé; in un linguaggio «populachero», infarcito di luoghi comuni, assai interessante per la sua particolarità e per l'intenzione definitoria della meschina dimensione del personaggio, ci vengono rivelati i motivi, non certo sublimi, della sua scomparsa nel momento calamitoso: una squalida manovra per irretire la segretaria che l'ha seguito e che riesce a trasformare in amante.

La natura minima del personaggio si va definendo gradualmente nella superficialità più assoluta. La tecnica del ritorno costante al passato, con altrettanto continui riagganci al presente e a un tempo cronologico che continua il suo corso, permette al lettore di ricostruire completo il mondo di José Lino Ruíz. La misera statura del protagonista getta una luce completamente negativa anche sull'abortito progetto di riabilitazione del dittatore, confermando quindi la condanna del personaggio, se a riabilitarlo dev'essere, senza che riesca a condurre innanzi l'impresa, un uomo come il Ruíz.

Questa è la sostanza del romanzo. La vera intenzione di Ayala è di ribadire la condanna di un regime che produce esseri come José Lino Ruíz, quando non esseri sanguinari, crudeli, veri e propri assassini.

Il romanzo, diviso in tre parti, diviene, in definitiva, storia di un fallimento totale del protagonista, travolto dalla sua stessa superficialità, da una banale avventura amorosa e dal tentativo di prolungare nel tempo gli squallidi legami con la segretaria; che invece se ne vuole liberare, e flirta con il Rodríguez Junior.

Nella prima parte de *El fondo del vaso*, dove il lungo proposito di rivalutazione del despota è prolissamente sottolineato dal Ruíz, l'elemento dominante è costituito dalla passione alquanto senile dell'uomo, dal suo procedere maldestro, mosso dalla gelosia, e dalla volgarità del modo di esprimersi. Questa parte si chiude sul dramma: l'assassinio del giovane Rodríguez, che appare a tutti misterioso.

Nella seconda parte del romanzo dominano una nuova angolazione e un nuovo stile, quello della cronaca giornalistica, tratto

dalle corrispondenze dei periodici che seguono il progredire delle indagini della polizia intorno al delitto. Queste indagini conducono all'incriminazione di José Lino Ruíz – che il lettore, però, sa innocente –, e successivamente portano a una nuova pista, quando il Ruíz ha ormai perso, con la reputazione, la sua fortuna. In questa seconda parte il romanzo passionale si trasforma in giallo, con tutto il clima di «suspense» che richiede. Lo scrittore riesce a creare un'atmosfera tesa, mentre con la riproduzione di un tipico linguaggio giornalistico, di livello schiacciatemente provinciale, incide criticamente, ancora una volta, nella natura deteriorata della dittatura, responsabile di aver appiattito, con la società, anche i mezzi di espressione.

La terza parte del romanzo cambia nuovamente angolazione e stile. In essa ci troviamo di fronte a un lungo monologo mentale di José Lino Ruíz, o, come egli afferma¹⁸, a un'analisi «in mente» degli avvenimenti che gli sono occorsi. Sia nella seconda parte che nella terza il procedimento temporale è il ritorno al passato, quindi il riaggancio a un presente che scorre con normale cronologia; come nella prima parte, del resto. Quando il Ruíz riflette intorno alla situazione attuale, è costretto a riandare al passato dalla confessione della moglie, che gli rivela, presa da un complesso di colpa, di averlo tradito con l'ex-amico, il giornalista Rodríguez Senior. La rivelazione ossessiona il detenuto e lo induce a riesumare sotto nuova luce tanti indizi sparsi nel tempo, dei quali prima non aveva fatto caso. Ma la conclusione cui l'uomo perviene è che, in realtà, il colpevole è solo lui, perché con la sua condotta ha provocato la vendetta della moglie, alla quale si pente anche di non aver concesso l'implorato perdono, al momento della confessione.

Sul senso di colpa del protagonista conclude il romanzo. Il lettore suppone che la nuova pista seguita dalla polizia, per quanto riguarda il delitto, finirà col ristabilire l'innocenza del poveretto; ma lo scrittore non ne fa parola. Per questo senso di colpevolezza José Lino Ruíz non si riscatta, anzi si condanna definitivamente. Infatti, egli è sempre stato un debole, un velleitario, incapace di una decisione chiara e destinato solo a muoversi a livello di convenienza e di sopportazione. Con ciò Francisco Ayala ribadisce la superficialità del personaggio, ne sottolinea la natura meschina – denunciata anche attraverso l'intervento onirico, erotico-pervertito, della pagina 92 –, e condanna, in sostanza, il sistema che que-

¹⁸ *Ivi*, p. 175.

sto eroe del compromesso – «a fuer de tonto que soy», si era inorgogliato all'inizio, «todavía me mantengo vivo y coleando en este valle de lágrimas, mientras otros muy vivos y despiertos duermen ahora el sueño de los justos, y aun eso por obra de justicia»¹⁹ –, distintosi come «caballero moderno e hijo del Nuevo Mundo, y por añadidura comerciante respetable», col suo «taco de billar en ristre»²⁰, rappresenta.

La dimensione del personaggio va definendosi gradualmente nel romanzo, ma numerosi elementi denunciano fin dall'inizio dell'opera il suo limite, tra essi il tradimento della moglie, che il lettore intuisce presto, ma che José Lino Ruíz non sospetta. Con molta abilità il narratore mantiene sospesa la verità e la rivela solamente quando ormai chi legge ha finito per dimenticare la prima impressione.

L'unità de *El fondo del vaso* con *Muertes de perro* è mantenuta abilmente da Francisco Ayala, non solo attraverso l'aggancio iniziale, ma con un netto richiamo, nella seconda parte, ai precedenti di José Lino Ruíz, al momento, cioè, della sua scomparsa, dopo la fine violenta di Bocanegra. La cronaca, ora che l'uomo è in disgrazia, chiuso in carcere, ne riduce l'importanza anche come espressione del regime abbattuto.

Con particolare efficacia il narratore incide nella retorica e nell'ipocrisia di una società completamente avariata dal succedersi di forme totalitarie di governo. Si tratta di un mondo perduto, senza possibilità di ricupero. Non può sorgere dubbio intorno al significato che i due romanzi di Ayala hanno come riflesso di una dolorosa realtà, quella spagnola del franchismo, che assillava e feriva profondamente lo scrittore. È questa diversa partecipazione al dramma che rende differenti i due libri dell'Ayala, sul piano del sentimento, ma anche dell'arte, da *Tirano Banderas* di Valle-Inclán. L'ironia attraverso la quale Francisco Ayala costruisce la sua condanna, il gioco distruttore dei personaggi, la tensione dello stile, originale anche nel suo popolarismo, affermano pienamente la autonomia di *Muertes de perro* e de *El fondo del vaso*, titoli che compendiano efficacemente la materia scottante di ognuno dei romanzi.

19. *Ivi*, p. 9.

20. *Ivi*, p. 10.

CULTURA PORTEÑA Y CULTURA ITALIANA

Desde el punto de mira de la cultura tomada como conjunto de las expresiones en que se traduce y muestra el cultivo de las facultades humanas, la cultura de Buenos Aires es una cultura primordialmente italiana, una cultura *gringa*¹. Y lo es a tal punto que los elementos autóctonos de esa cultura son ya, en su casi totalidad, folklóricos. Cuando digo folklóricos pienso, es claro, en las condiciones de lo folklórico que puntualizó John Thoms al acuñar el vocablo *folklore* hace ya ciento y tantos años. Thoms entendía por *folk* no la población entera, sino la zona más baja de ella, la más humilde. Arturo López Peña, en una comunicación cursada a la Academia Porteña del Lunfardo², señaló que «en líneas generales, la estructura de la sociedad moderna si rige por lo que ha dado en llamarse la cultura oficial. La organización jurídica y administrativa, la regulación económica, la educación en sus tres estadios, el sistema de pesas y medidas son formas de la actividad del Estado que modelan la personalidad social del hombre, la fisonomía particular del grupo. El régimen jurídico de la familia, los principios morales que la educación inculca, la filosofía política que el Estado sustenta y difunde van delineando prolijamente la silueta del ser nacional. Pero, en la zona popular del grupo y, con mayor justeza, en la región del *folk*, al lado de la cultura «oficial», pervive una cultura «no oficial», por ejemplo, las danzas y la música que coloran determinado acto litúrgico, en tanto que por otro lado coexisten formas sociales que marginan lo oficialmente institucionalizado».

A la geografía social del *folk* pertenecen el lunfardo y el tango.

1. *Gringo* es adjetivo que se aplica a todos los extranjeros, pero especialmente a los italianos. Tiene una connotación afectuosa, tal como muestra la letra del tango *Mi viejo gringo*, compuesta por Francisco Amor y musicada por Sebastián Piana.

2. Arturo López Peña, *El folklore de la calle Corrientes*, comunicación cursada a la Academia Porteña del Lunfardo, n° 66, 6 de mayo de 1965.

Y ellos son elementos folklóricos, por lo menos en cuanto reúnen algunas de las condiciones que suelen exigirse para merecer el adjetivo: origen en el sector de la población llamado *folk*, es decir, en su zona más baja; empirismo, transmisión oral, anonimia.

Estoy planteando un problema que ha sido ya muchas veces debatido a propósito del tango. Pero, quizá, al debatirlo no siempre se haya tenido en cuenta que no hay un solo tango, como no hay un solo suburbio, ni un solo lunfardo. Si el tango *gringo*, que es el que reinó y se enriqueció durante medio siglo largo, no es anónimo, ni empírico, lo que nos queda del tango primero, o quizás del segundo – es decir, del tango del *compadre*³ y el *taura*⁴: los *cortes*⁵, las figuras erradicadas de los salones y supervivientes en alguna *milonga*⁶ de suburbio, en algún patio familiar – eso tiene categoría folklórica.

La cultura porteña – por lo menos la cultura popular, que es la que viene al caso – es *gringa*. Y las expresiones de esa cultura a las que quiero referirme lo son también: el tango y el lunfardo; inclusive, en alguna medida, la literatura popular. Y, por cierto, en gran porción lo es también el suburbio, donde tales expresiones tuvieron, no sé si su asiento, pero sí su escenografía.

A Buenos Aires suele llamársela cosmópolis, a veces con ingenua admiración escolar y otras en tono peyorativo. Pienso que, a lo mejor, habría que llamarla *gringópolis*. Me refiero, es claro, a la ciudad de Buenos Aires que los italianos fundaron hacia 1870; no a la aldea refundada por Juan de Garay. Entre 1869 y 1887 Buenos Aires salta de 177.000 a 400.000 habitantes. Tomémosla ahí, en la radiografía ofrecida por el censo que el intendente Antonio F. Crespo mandó hacer el 15 de setiembre de 1887. De los 433.000 habitantes, incuídos los de los barrios de Flores y Belgrano, 228.000 son extranjeros y sólo 205.000 son argentinos. Pero más de la mitad de los extranjeros – 138.000 frente a 40.000 españoles – son italianos. En 1887 Buenos Aires es una ciudad italiana en un 33,0 por ciento. Y el 10 de mayo de 1895, cuando el intendente Emilio V. Bunge manda levantar el nuevo censo,

3. El *compadre* y el *compadrito* fueron personajes típicos de Buenos Aires. Sus características evolucionaron y cambiaron desde mediados del siglo XIX hasta muy avanzado el siglo XX.

4. *Taura*, probable paragoge de *tabur*, cruzada con *toro*, designa al hombre valiente.

5. *Corte* es una figura del tango prostibulario.

6. La palabra *milonga* está empleada aquí en su acepción de 'lugar donde se baila'.

Buenos Aires exhibe 664.000 habitantes, de los cuales 318.000 son argentinos y 346.000 son extranjeros. En el conjunto de los extranjeros los italianos suman 181.000; es decir, el 27,0 por ciento.

Afirma Gino Germani⁷ que «no cabe duda de que, por espacio de más de medio siglo, por lo menos en los centros de mayor peso, la Argentina fue literalmente un país de inmigrados, de primera o de segunda generación». Este estudioso recuerda⁸ que «en 1869 había en Buenos Aires 12.000 argentinos y 48.000 extranjeros adultos varones; en 1895, 42.000 argentinos y 174.000 extranjeros». Pero atiéndase a esta observación de Germani: «El resultado de la inmigración masiva no fue la absorción de una masa extranjera, que llegó a asimilarse, es decir, a parecerse o a identificarse con la población nativa. Aunque en todo proceso de este tipo hay una doble influencia, de manera que la estructura del país de inmigración y su carácter nacional (usando este término con todas las precauciones del caso) quedan afectados por los llegados desde afuera, a la vez que éstos adquieren las modalidades del país y se integran en su estructura, en la Argentina este proceso significó la virtual desaparición (en las regiones y centros de inmigración) del tipo social nativo preexistente, y la contemporánea destrucción de parte de la estructura social que le correspondía. En su lugar surgió un nuevo tipo, todavía no bien definido, según algunos, y una nueva estructura»⁹.

No se revela nada nuevo si se recuerda que la inmigración italiana, despeñada como un alud sobre la capital federal, estaba constituida por gente de humilde origen. En realidad, los aluviones inmigratorios arribados a la Argentina hasta fines del siglo XIX no modificaron la estructura tradicional del grupo dirigente. Al comenzar este siglo, las nóminas de las cámaras de senadores y de diputados incluían más de un noventa por ciento de apellidos originariamente españoles. Hoy, cuando tantos italianos laboriosos se abrieron camino e hicieron fortuna, no más de un diez por ciento de los apellidos de la clase alta de Buenos Aires es de origen italiano. La aparición del nuevo tipo señalada por Gino Germani debe entenderse, pues, en los sectores bajos.

7. Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Ed. Paidós, Bs.As., 1962, p. 188.

8. *Ib.*, p. 199.

9. *Ib.*, p. 200.

No abundan cifras discriminadas relativas a los grupos étnicos de la inmigración italiana, pero es sabido que pueden distinguirse primordialmente tres: los piamonteses, los genoveses y los meridionales. Los piamonteses se radicaron en el campo; los genoveses, en las ciudades; y los meridionales, en los poblados. Desde luego, esos grupos se adaptaron al medio, pero no cabe duda de que se inclinaron a hacer lo que mejor sabían. De ese modo, los piamonteses se aplicaron a la agricultura; los genoveses, al comercio; y los meridionales, a los oficios y la artesanía. Luis Rebuffo observa que cada uno de estos grupos influyó sobre el medio, pero fue al mismo tiempo influido por él, y especifica: «Siendo en su mayoría piamonteses los italianos que actuaban en el campo, a ellos correspondía dar forma y nombre a las cosas del campo. Los genoveses y meridionales que actuaron en los poblados también se vieron obligados a dar forma y nombre a las cosas, pero a la manera de los poblados». Y ya con relación a la ciudad, que es lo que aquí importa, dice Rebuffo: «Creáronse modos de vivir nuevos, acordes con el lugar; se admitió un tipo de relación y de convivencia económica social y surgió con ello un tipo de comunicación y de respeto mutuo; surgió un habla de matices nuevas y palabras nuevas, que sirvió para entenderse y para llamar las cosas que se creaban respondiendo al imperativo del momento»¹⁰.

La presencia multitudinaria del *gringo* engendra, en lo que a las relaciones con los criollos concierne, una situación de conflicto. Obsérvese que cada vez que *Martín Fierro* habla del *gringo* es para denigrarlo. Cuando, en la primera parte del poema, llega el juez de paz, a hacer su *arriada en montón*, encuentra a un gringo pintoresco con un órgano y una mona bailarina. *Tan grande el gringo y tan feo! / Lo viera como lloraba*, dice Fierro¹¹. Desde luego, ese *gringo* es un italiano, porque el *inglés sanjiador*¹² es llamado en el verso siguiente por su gentilicio. Otro *gringo* recordado por Fierro – *el papolitano* – era tan bozal¹³ que nada se le entendía. Más adelante Cruz presenta un tercer *gringo* que interfiere, con un fusil, un inminente duelo criollo¹⁴. Después, el mismo Cruz se

10. En carta al autor.

11. Primera parte, versos 322/323.

12. *Sanjiador* 'zanjeador, peón que abría zanjas para asegurar el ganado o dividir el terreno, antes de conocerse los alambrados'.

13. *Bozal* se dijo, primeramente, del negro recién sacado de su país. Por extensión se aplica a quien habla una lengua sin dominarla plenamente.

14. *Duelo criollo*, 'duelo – combate o pelea entre dos, a consecuencia de reto o desafío –

queja de que se tira *la plata a miles / en los gringos enganchaos*¹⁵.

Esa actitud paisana hacia el extranjero, particularmente hacia el italiano, la heredó el *compadre* (y en cierta medida la heredamos también los hijos de italianos). Porque el *compadre* fue el hombre limítrofe del campo y su misión consistió en exaltar las viejas virtudes criollas frente al avance inmigrante. El *compadre* y el *compadrito* profesaron al *gringo* un sentimiento agresivo. Y ese es el sentimiento que capta sutilmente Fray Mocho¹⁶ y está presente en los *cuentos* de aquel costumbrista impagable que, a su modo, escribió un tratado de cultura ciudadana finisecular.

Hay un cuento de Fray Mocho – el titulado *Tierna despedida* – donde el *compadre* abandona a su querida – poca cosa ella ya, para un cuarteador que termina por convertirse en vigilante –, pero le previene que hará una barbaridad, si la ve unida al botellero, que es un «gringo chanco». Luego Alvarez presenta a otro italiano que pretende a cierta muchacha y a quien la improbable suegra despide implacablemente por «chanco» y porque es «gringo». Hay, asimismo, un *gringo* Tavolara, «qu'es el que me ha denunciado, mostrándose como un chanco». Hay «un cualquiera, nieto de un gringo zapatero que ganó unos pesos pa que los bambolleros de los hijos se metieran a gente, ¡sin fijarse que andan jediendo a cerote!». Y están también las *gringuitas* de Don Pepín, «que aura andan tan alcotanas y que yo había conocido roñosas, comiendo los desperdicios del mercado». ¿Para qué más?

El *gringo* entra en el lenguaje asertivo del *compadre* y del *compadrito* para formar modismos y proverbios peyorativos: *agarrar de un lao a otro como gringo que anda en pelo; tener más maña que gringo verdulero*. Es también un intencionado término de comparación: *ser suertudo como gringo; parecer caballo de gringo*. Y también suele ser usado para enunciar injustas generalizaciones: *es confanzudo el gringo entonao, másime cuando tiene mando, gracias a Dios no soy hijo'e gringo y me acuerdo de qu'esta tierra es la mía*¹⁷.

Sin embargo, todo ese desprecio era, apenas, retórico. El *compadre* y el *compadrito* son movidos no al desdén sino a la envidia

librado con cuchillos'.

15. Primera parte, versos 2115/2116.

16. Fray Mocho fue uno de los seudónimos de José Zeferino Alvarez (1858-1903), el más famoso de los escritores costumbristas argentinos.

17. Estas transcripciones corresponden a diversos capítulos de los *Cuentos de Fray Mocho*, Biblioteca de «Caras y Caretas», Buenos Aires 1906.

por el gringo que trabaja y ahorra (*empaca*, aprenderá rápidamente a decir), que sabe distinguir lo útil de lo superfluo, que es valiente sin ser provocador. Me parece tan pueril creer que el gaucho desprecia al *gringo* porque éste cabalga sin gracia, como suponer que el *compadrito* lo desprecia porque lo ve sucio. El gaucho adivina en el *gringo* a un rival; más todavía, a un sustituto. No es desprecio lo que le profesa; es prevención. El desprecio es sólo la cáscara. El *compadre* ve en el gringo al hombre que sabe hacerse de los medios necesarios para conseguir lo que no se consigue con un cuchillo y una guitarra. Como la envidia lleva a la imitación, los barrios se han asimilado a los *gringos*, y no a la inversa, como podría creerse.

Uno de los cuentos de Fray Mocho reivindica al *gringo*, tan flagelado por los otros. Se titula «La yunta de la cuchilla» (son dos *gringos* dueños de una pulpería, despreciados y difamados por el paisanaje; uno de ellos dio una garantía al alcalde García, las cosas salieron mal y quedó sin un cobre).

Y concluye: «Y al mirar la enérgica cabeza noble del hombre que hablaba, tuve envidia de su fuerza, pareciéndome que la luz del quinqué alumbraba en esos momentos no la miserable pulpería en que me hallaba, sino un templo suntuoso, levantado al amor y á la amistad, por la inmensa piedad de los pequeños que un día serán grandes...»¹⁸

He mencionando un primer tango, y un segundo. El tango aparece hacia mil ochocientos sesenta y tantos, pero su popularización ocurre en la primera década del siglo. Antes de esa fecha el tango está confinado en sitios exclusivos: las *academias*¹⁹, donde pulula el malandrínaje, y – ya hacia fines del siglo – en los prostíbulos más o menos disimulados tras las apariencias de casas de baile.

Un panfleto del año 1900, en el que se reproducen los cantables compuestos por Villoldo y Aseretti para que los desafinaran, durante los carnavales, los miembros de una sociedad musical y recreativa llamada *Los farristas*, no incluye tangos. Trae un valse, una mazurka, una habanera y una marcha. Y, sin embargo, el tango ya existía. Vale la pena recordar las controvertidas circunstancias de su nacimiento.

18. *Cuentos de Fray Mocho*, p. 104.

19. Especie de cafetines, atendidos por camareras y frecuentados generalmente por gente de mal vivir, donde se bailaba y se consumía alcohol.

En la década del sesenta las sociedades de negros libertos tenían su cuartel general en el barrio del Mondongo; es decir, en Monserrat. Para los carnavales ganaban la calle con sus trajes de colores, sus tambores y su algarabía. Ya fuera porque las rivalidades entre ellas eran semilla de disputas, a veces sangrientas, ya por otras razones, lo cierto parece ser que, por disposición de la autoridad, hacia fines de aquella época debieron desalojar la vía pública y ceñir sus aspementosas coreografías a las limitaciones de los lugares cerrados. Un cronista, que firmó con el seudónimo *Viejo Tanguero* un insustituible documento aparecido en el diario *Crítica* el 22 de setiembre de 1913, ubica allí el nacimiento del tango. Lo transcribo: «Ahogadas las expresiones africanas, se formaron centros de baile con los mismos elementos, naciendo a poco el memorable tango, pero en una forma bien distinta de la que hoy se ejecuta. Las parejas, en lugar de acercarse, se separaban á compás, imitando las gesticulaciones y contoneos del pasado candombe. El nuevo baile se hizo general y, a poco de ser difundido, lo tomaron para sí los compadritos del arrabal, y lo llevaron al barrio crudo de Corrales donde ya funcionaban los peringundines con la tradicional milonga. El tango llegó a formar una especie de divisa, detrás de la cual se escudaban los que cacareaban de diestros y valientes en el manejo del acero. Así, pues, el que mejor bailaba era el más taura y el más requerido por las damas».

Esta partida de nacimiento, extendida por el *Viejo Tanguero* en 1913, me parece demasiado sucinta. Pienso que, si el *compadrito* asumió el tango en los centros de bailes armados por los negros, fue porque había logrado introducirse en ellos. Y en ellos también se introdujo, sin duda, la marinería del Caribe que llegaba en busca del tasajo destinado a alimentar al negrerío. Que esa marinería haya aportado a los bailes de negros la sensibilidad de la habanera no es caprichosa inferencia; que el orillero haya aportado, a su vez, vestigios de la milonga, tampoco lo es. Por eso, pienso que no andaban desviados los hermanos Héctor y Luis Bates cuando se plegaron a la tesis que ve en el tango a un hijo de ese *ménage à trois*: candombe, habanera y milonga²⁰. Pero no es del caso zambullirse aquí en un examen de coincidencias rítmicas o melódicas. Lo que me importa destacar es que hubo un primer tango, el negro, tal vez rápidamente fenecido, y un segundo tango, al que los

20. Cfr. Héctor Bates y Luis J. Bates, *La historia del tango*, Buenos Aires 1936.

compadres y los tauras pasearon por las *academias*, agobiado de quebraduras y de contoneos, alardoso provocador. Este tango, cuya coreografía fueron dibujando lentamente los compadres en las *academias* de la Boca, de Barracas, de la calle Estados Unidos o de la calle Bolívar, es el tango folklórico, empírico y anónimo.

Un tercer tango se descubre en los embriones de sainete que Enrique García Velloso y Ezequiel Soria, entre otros, perfeccionaron antes de 1900. Es un tango azarzuelado, a veces con los aires de cuplé que aún se perciben en *La Morocha*²¹. Estaba compuesto para intérpretes españoles o para artistas de *varieté* que de algún modo imitaban a los colegas peninsulares. Se trata de un tango despistador que puede rastrear en las viejas grabaciones de Alfredo Gobbi y su mujer Flora Rodríguez.

Pero pronto el tango se italianiza, se *agringa*; se *agringa*, inclusive, cuando todavía es música prohibida. Yo pienso que el tango se bautiza y limpia de pecado original cuando Alfredo Bevilacqua estrena, en plena avenida de Mayo, su tango *Independencia* para conmemorar el centenario de la Junta de Mayo; cuando, en el mismo año, Angel Gregorio Villoldo publica, en homenaje a la Patria, un folleto de composiciones cantables que incluye varios tangos. Pero el tango ya se ha *agringado*. El mismo *Viejo Tanguero* recuerda al proceso de la metamorfosis. Después de la revolución de 1880, que hace de Buenos Aires la capital de la Nación, se establecen casas de baile en «el tenebroso barrio de Corrientes que, como se sabe, fue al foco de los antros del vicio»²². La *Stella di Roma*, en Corrientes y Uruguay, conocida por el baile de Pepín, fue la primera en establecerse. Otras le siguieron enseguida. «En ese barrio – puntualiza el *Viejo Tanguero* – el tango sufrió grandes innovaciones, cambiando no solamente sus figuras sino también su elasticidad y contoneos, que fue la interesante característica de su origen». Y agrega: «Interpretado por muchachas en su mayor parte italianas, no se adaptaban al movimiento que le imprimían los criollos y fue entonces que se le dio el nombre de *tango liso*. La modificación se hizo casi general, perdiendo el aire primitivo. Por tal motivo, muchos de los que allí bailaban fracasaban en las academias». Con ese *alisamiento* o *agringamiento* del tango coincidió la aparición del bandoneón, que consagró la prosopopeya

21. Tango cuya letra compuso Angel Gregorio Villoldo, sobre música de Enrique Sabrido, en el año 1905.

22. Se refiere a la calle Corrientes, ahora avenida Corrientes.

casi hierática del tango actual. El bandoneón se incorporó a las murgas tangueras desplazando poco a poco a los timbres agudos que llevaban adherido un ritmo ligero y un aire juguetón. Refrenó la euforia candorosa del tango primitivo y fue transformándola en una liturgia cada vez más reconcentrada.

Este proceso no fue repentino. Por el Centenario, Juan Carlos Bazán todavía hacía capote en el «Velódromo» con su clarinete y para 1914 clarinete y bandoneón conviven, por ejemplo, en el cuarteto de Rafael Tugols. Pero el *agringamiento* del tango ya es definitivo. Al alarde provocativo, a la *joie de vivre* que documentan las viejas letras de Villoldo, va a seguir la reiterada tristeza, la angustia exhibicionista de «Percanta que me amuraste»²³.

Las letras lunfardas de los tangos – inauguradas, quizá, con *Mi noche triste* – corresponden, es claro, al tango italianizado. Pero el uso de lunfardismos es previo. El lunfardo apareció, efectivamente, en el tango antes de que Contursi escribiera aquellos octosílabos memorables; doblemente memorables, porque de ellos nació el tango-canción y porque allí el lunfardo dejó de ser, desde el punto de mira literario, el mero instrumento de la literatura costumbrista para intentar los primeros vuelos líricos. En un añoso tango de Silverio Manco²⁴, que cantó el viejo Gobbi²⁵ – y a él se le atribuye –, *El taita*²⁶, se encuentran italianismos originados en el *gergo* como *escabiar*²⁷, *mina*²⁸ y *chaferola*²⁹. En las letras que Villoldo recopiló en el año del Centenario se topan versos de este lunfardesco linaje:

*Las turras estriladoras
al manyarla se cabrean
y entre ellas se secretean
con maliciosa intención.*

E, inclusive, en el tanguito que Enrique García Velloso³⁰ inter-

23. Primeras palabras del tango *Mi noche triste*, cuyos versos compuso Pascual Contursi en 1917, sobre la música del tango para piano *Lita*, de Samuel Castriota.

24. Silverio Manco (1888-1964) fue un prolífico escritor popular.

25. Alfredo Gobbi, nacido en el Uruguay en 1877, se distinguió, a comienzos del siglo, como músico y cantor popular.

26. Reproducido en el folletto *¡Echále Bufach al Catre!*, Buenos Aires 1907.

27. *Escabiar* (del italiano jergal *scabi* 'vino') significa 'beber (bebidas alcohólicas)'.

28. *Mina* (del ital. jergal *mina* 'mujer') nombró primero a la mujer del ladrón y la del proxeneta. Hoy nombra a la mujer en general.

29. *Chaferola* es una deformación de *chafe* 'agente de policía' (del ital. jergal *ciaffo* 'esbirro').

30. Enrique García Velloso (1880-1935), comediógrafo argentino autor de un gran nú-

caló en *Gabino el mayor*³¹, que es de 1898, se canta:

*Y basta ya de bromitas, botón,
porque en el barrio, si acaso,
hay quien te dé el esquinazo
con tu amor ...*

Me estoy refiriendo, es claro, a las letras literarias – llamémoslas así – de los tangos, no a las coplas más o menos procaces que se improvisaban en los burdeles, donde el tango no nació, como suele afirmarse, pero donde paseó su adolescencia. A tal subliteratura pertenecen estrofas como ésta:

*Canfnfle, dejá esa mina.
¿Y por qué la voy a dejar?
Si ella me viste y me calza
y me da para morfar.*

*Me compra ropa a la moda
y chambergo a la oriental,
y también me compra botas
con el taco militar.*

Este cinismo, y algunas escatologías que andan por ahí, folklorizadas – así lo entendió, al menos, el señor Víctor Borde³² – tienen tanto que ver con el tango como las procacidades que cantan las murgas infantiles para Carnaval. Porque el lunfardo no es necesariamente procaz. Ni siquiera es por completo delictivo, al menos en sus expresiones literarias. Las voces ladroniles se dan en el lunfardo, prontamente, mezcladas con otras de origen humilde, sin duda, pero no hampón. En la cincuentena de palabras que Benigno B. Lugones reunió en 1879³³ se encuentran algunas como *chafe* ‘agente de la policía’, del *gergo ciaffo* ‘esbirro’, y *misbo* ‘pobre’, del genovés *miscio* ‘seco’ y, por extensión, ‘pobre’, que son de bajo origen. Pero si tomamos una de las primeras manifestaciones literarias del lunfardo, el suelto *Caló porteño* que Juan A. Piaggio publicó en el diario «La Nación» en 1887 y rescató Luis Soler Cañas³⁴, encontramos allí, junto a voces obviamente jergales,

mero de piezas, tales como *Mamá Cupeina*, *Jesús Nazareno*, *El tango en París*, *Fruta picada*, etc.

31. *Gabino el mayor*, de Enrique García Velloso, con música de Eduardo García Lallanne, se estrenó al 16 de diciembre de 1898.

32. Víctor Borde, *El Plata Folklore*, Leipzig 1923.

33. Benigno B. Lugones, *Los beduinos urbanos*, en «La Nación» del 18 de marzo de 1879; *Los caballeros de industria*, en «La Nación» del 6 de abril de 1879.

34. Luis Soler Cañas, *Cuentos y diálogos lunfardos*, Ediciones Theoría, Buenos Aires 1964.

como *escabio* ‘ebrio’, *bobo* ‘reloj’ y *mina* ‘mujer’, otras de indudable honestidad, como el lusitanismo *parada* ‘alarde’, el genovesismo *grébano* ‘hombre rústico’ y, por extensión, ‘italiano’ (la mayoría de los inmigrantes italianos lo eran), el quichuismo *pucho* ‘colilla’, el americanismo *paica* ‘mujer’ y el cultismo *jailafe*, de la expresión *high life* ‘alta vida’.

No me parece muy cierto que el lunfardo se haya formado en las cárceles. Desde luego, la delincuencia importada trajo algunos de los materiales con que fue construyéndose ese vocabulario. Para los años en que el lunfardo comienza a formarse, los criminales extranjeros aprehendidos en Buenos Aires suman un número mayor que los argentinos. En el curso de los veinte años que corren entre 1882 y 1901 son aprehendidos 63.846 delincuentes. De ellos sólo 22.007 son argentinos; es decir, apenas el 34,46 por ciento. Los italianos suman, por su parte, 20.987 o sea al 32,79 por ciento. Les siguen en número los españoles, que son 10.691, lo que comporta un 16,75 por ciento. El resto son uruguayos en el 4,50 por ciento; franceses en el 4,36, y de otras nacionalidades. En 1901, sobre un total de 2.300 presos entrados en la Penitenciaría Nacional, 860 son argentinos, 782 italianos y 374 españoles³⁵.

No cabe duda de que esos delincuentes llevaron a Buenos Aires su tecnología, pero no deben de haber necesitado la promiscuidad de las cárceles para transferirla a los nativos. Otras promiscuidades – la de las *academias*, la de los conventillos – sirvieron para el contagio. Allí se unieron, por lo demás, a voces dialectales y a algunos paisanismos que quedaron como supervivencias del campo; de ese campo que alguna vez habían sido los barrios de la ciudad.

Pero, ¿fue el lunfardo un lenguaje vivo del suburbio, una tecnología del delincuente o una mera ficción literaria? Jorge Luis Borges fue el que dijo que el arrabal llegaba a la calle Corrientes a proveerse de arrabalerías. Desde entonces algunos suponen que el lunfardo es un invento de Alberto Vacarezza³⁶. Pero Vacarezza no inventó siquiera esos juegos de homofonías que llevaban a hablar con apellidos: «Hace como tres mezzadri que la anda buscan-

35. Cfr. Enrique N. Zinny, *La delincuencia en la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires 1903.

36. Alberto Vacarezza (1888-1959) es el más popular de los saineteros argentinos. Sus piezas más celebradas fueron *Tu cuna fue un conventillo* (1920) y *El conventillo de la paloma* (1929).

dioti y no la puede trovetzky»³⁷. Antes que él, Félix Lima³⁸ ya escribía *Zaccone* por saco y *Pío Nono* por pioja. Y antes todavía circulaba en España la copla popular, recogida por don Francisco Rodríguez Marín³⁹, en la que la palabra *casaca* sustituye a *casamiento* sólo porque las primeras sílabas de una y otra suenan iguales.

Es claro que Benigno B. Lugones, cuando publica sus artículos en «La Nación», se refiere a la jerga de la delincuencia. Lo mismo ocurre cuando José S. Alvarez edita sus *Memorias de un vigilante*, firmadas con el seudónimo Fabio Carrizo, en 1897. Pero observemos que la página de Piaggio, a que me he referido, lleva el subtítulo *Callejeando*, con lo que señala que se está transcribiendo el lenguaje de la calle, no el de las cárceles. De todos modos, si se quiere saber cómo hablaba el porteño de fines de siglo habrá que acudir, supongo, a los cuentos de Fray Mocho, muchos de ellos ricamente dialogados. En ellos conviven el criollo y el *gringo* y es de ver cómo, si el italiano, en su afán de asimilarse al medio, crea ese lenguaje esforzado y también conmovedor – por lo que supone de apego a la tierra adoptada – que es el *cocoliche*⁴⁰, el criollo se apropia prestamente del vocablo *gringo*: «Mirá, che, bajá la prima... y si no es otra cosa lo que tenés que decir, podés ir aprontando la linyera»; «En el pueblo todos lo quieren y aurita no más me decía el bachicha de la pulpería que tal vez lo hagan gobierno». Y aún pueden encontrarse en Fray Mocho otros lunfardismos de origen italiano como *afilar*⁴¹, *balurdo*⁴², *cana*⁴³, *paco*⁴⁴ y *batifondo*⁴⁵. En Félix Lima, sucesor de Fray Mocho en las páginas de «Caras y Caretas»⁴⁶, los lunfardismos de origen italiano son mu-

37. Así se expresa, en *El conventillo de la paloma*, el personaje apodado Conejo.

38. Felipe Pedro Pablo Lima (1880-1943) firmó sus trabajos con el seudónimo Félix Lima. Sucedió a Fray Mocho en la revista «Caras y Caretas». Reunió algunos de sus trabajos periodísticos en los volúmenes *Con los «Nueve»...* (1908) y *Pedrin* (1923).

39. *Cantos Populares Españoles, recogidos, ordenados e ilustrados* por Francisco Rodríguez Marín, ediciones Atlas, Madrid 1951, tomo IV, p. 373.

40. Cfr. Giovanni Meo Zilio, *El «Cocoliche» rioplatense*, separata del *Boletín de Filología*, Publicación del Instituto de Filología de la Universidad de Chile, Tomo XVI, 1964.

41. *Afilar* 'galantear', del ital. *filare*.

42. *Balurdo* 'paquete de recortes de papel que simulan billetes de banco, con el que el estafador engaña a la víctima', 'engaño', del milanés jergal *balórd* 'de poco valor'.

43. *Cana* 'prisión', 'policía', del véneto *cana* 'prisión'.

44. *Paco* 'paquete, principalmente de dinero', del ital. *pacco* 'envoltorio'.

45. *Batifondo* 'alboroto', del ital. *battifondo* 'juego de naipes en el que el jugador hace frente a todos los demás'.

46. «Caras y Caretas», revista ilustrada, de carácter popular. Apareció entre el 8 de oc-

chos más, pero no quiero servirme de ellos porque podría argüirse, para rechazar su testimonio, la intención indisimuladamente caricaturesca de muchas de las páginas recogidas en *Con los «Nueve»*... y en *Pedrin*. Ni quiero, tampoco, aportar otras páginas lunfardescas, en las que abundó la literatura costrumbrista del siglo pasado y comienzos del que corre, porque podrían ser tachadas de pura imitación. Quizá los diálogos en verso de Florencio Iriarte, de Cayol, de Juan Manuel Pintos, de Julio S. Canata sean al lunfardo lo que el *Fausto* de Estanislao del Campo es al gauchesco: recreación literaria – y digo recreación en las dos acepciones del vocablo: diversión y transformación –. Nadie, empero, podría afirmar que el Mocho inventaba términos, giros o modismos; particularmente cuando la moda de lunfardizar no se había difundido.

Tal vez no venga aquí a cuento una pormenorización de la literatura lunfardesca. Baste decir que, en todo caso, ella sirvió exclusivamente al costumbrismo, al pintoresquismo y a la exégesis del delito (esto último, sobre todo en las páginas de Luis Contreras Villamayor), hasta que, en 1917, Pascual Contursi, un hijo de gringos, le abrió el ancho campo de la lírica mediante los versos que compuso para el tango *Lita* de Samuel Castriota. Esa revolución hizo posible la aparición de los poetas lunfardescos; de Dante A Linyera [Francisco Bautista Rímoli], de Celedonio Esteban Flores, de Carlos de la Púa [Carlos Raúl Muñoz y Pérez]. Que los novelistas abrevaran en las aguas, no siempre limpias, del lunfardo, parecía inevitable; finalmente ellos debían trasladar a sus novelas el lenguaje real, o verosímil, de sus personajes. Lo es también que el teatro encontrara en el lunfardo un rico venero de expresividad. Pero la validez literaria no se manifiesta tanto en la novela y en el teatro cuanto en la poesía. Validez reconocida por los jóvenes poetas de hoy, exentos de nostalgia, mundos de sentimentalismo retrospectivo, que recurren a los vocablos lunfardos porque los del español convencional y diccionarizado no les alcanzan.

Es claro que no se habla en lunfardo ni se escribe en lunfardo. El lunfardo no es un idioma; es apenas un vocabulario, de manera que no se habla ni se escribe en lunfardo al modo como se habla y se escribe en español, en francés o en italiano. Se habla, sí, con lunfardo. Una encuesta que realicé en 1963 y que, con el título

tubre de 1898 y el 17 de octubre de 1939.

«El lunfardo en blue-jeans» cierra mi libro *Vieja y Nueva Lunfardía*⁴⁷, me permitió comprobar la vigencia relativa del léxico lunfardesco. Mi investigación eludió deliberadamente a los estudiantes y se demoró en los jóvenes obreros; precisamente en esos que, al atardecer, se visten como estudiantes y a quienes hay que mirarles las manos prematuramente callosas para convencerse de que no lo son. Desdeñé, asimismo, hurguetear en las tribunas de los estadios de fútbol, donde la espontaneidad es tan rebuscada. Más a propósito me pareció un barrio anodino, no interferido demasiado por nadie y un poco, sí, por todos: por los *cabecitas negras*⁴⁸, por los inmigrantes, por la televisión. Y comprobé que no son material de arqueología lunfardismos itálicos como *achar*, *afilar*, *apoliyar*, *bacán*, *bagayo*, *balurdo*, *berretín*, *biada*, *biyuya*, *bulín*, *camorra*, *cazote*, *colifato*, *chapar*, *escabiar*, *espiante*, *fiaca*, *mina*, *misbiadura*, *pibe*, *shomería*, *vento*, *yirar*, *yiro* y muchos otros. Esa encuesta me convenció de que el lunfardo ha sido más afortunado que el lenguaje gauchesco. Porque éste no ha logrado casi sobrevivir.

Si el lunfardo no nació en las cárceles, ¿nació tal vez en el suburbio? Pero, ¿qué es el suburbio? Por lo pronto, Buenos Aires no tiene un suburbio indiferenciado, sino plural y diverso. Y luego pienso que la palabra suburbio no connota, en Buenos Aires, una catalogación edilicia sino una categoría sociológica. El suburbio fue – en alguna medida lo es todavía – el Paseo de Julio, pegado a los flancos de la Casa de Gobierno; pueden serlo los conventillos incrustados en el centro de la ciudad, arañando, a veces, los pies de los rascacielos. Hubo un barrio – La Boca – que ya hacia 1830 y tantos era una ciudad adherida a la Ciudad; una pequeña ciudad de alrededor de 2.000 habitantes que hablaban el genovés y vivían como en el litoral liguero. Hubo – hay – un barrio judío; hubo un barrio turco. Hubo un barrio de las Ranas, en el Parque de los Patricios, que fue hervidero de delincuentes. Y, hacia el campo, en el bañado de Flores, se refugiaron y diluyeron los últimos vestigios del gauchismo declinante. Pero tal vez la síntesis del suburbio esté dada por el conventillo. Alberto Vacarezza lo ha caricatu-

47. José Gobello, *Vieja y Nueva Lunfardía*, Buenos Aires 1963.

48. *Cabecita negra*, expresión metafórica que alude al color de la tez, relacionándolo con el pájaro llamado *cabecita negra* (*spinus ictericus*). Se aplicó a los habitantes del interior del país que emigraron a Buenos Aires atraídos por el florecimiento industrial que comenzó hacia 1946.

rizado, pero Joaquín Pascarella lo vio con mayor lucidez, y lo reflejó en su novela publicada en 1917⁴⁹. El conventillo fue, inicialmente, una estación de tránsito. Dice Pascarella: «La gran mayoría de los moradores permanecía allí el tiempo necesario para ahorrar la cantidad de dinero que bastase para regresar a la tierra, comprar una casucha, emprender un negocio o cambiar de profesión. Durante ese tiempo, los carniceros, los zapateros, los albañiles, la muchedumbre de todas las nacionalidades y oficios, se imponía una miseria forzosa, ignorando la existencia de otras necesidades que no fueran las indispensables para la vida corporal». Pero, si unos progresaban y partían, lentamente se producía la estratificación de los impotentes, de los degenerados, de los imprevisores, de los ingenuos. El suburbio, el barrio, fue también, como el conventillo, la actividad previsora y la inercia impotente. Hoy se lo ha idealizado, un poco por contraposición a *las luces malas del centro*⁵⁰. Pero el suburbio, el barrio, al que el desarrollo de la industria y la aparición de las grandes fábricas dio otro carácter, siempre es una estación de tránsito, donde se estratifican los impotentes, la gente de ambiciones cortas.

Creo que Sebrelli vio esto con claridad: «El barrio obrero es algo así como una zona subdesarrollada, enquistada en el seno mismo de la sociedad industrial moderna, donde predomina un tipo de mentalidad primitiva, tradicional, mágica, supersticiosa, supervivencia de la estructura campesina de donde generalmente procede la familia obrera»⁵¹. Es claro que los rascacielos van penetrando ahora en los barrios obreros, como éstos penetraron ayer en el campo. El progreso va llegando al suburbio en la mayor capacidad de consumo que comportan los mayores salarios. Y bien: lo que caracteriza ahora al suburbio, a la mentalidad suburbana, es fundamentalmente la composición del consumo. Lo jóvenes del suburbio imitan a los del centro, pero sólo en lo exterior: en el corte del pelo, en la afición a cierto voluble linaje de bailables, en el automóvil. No, en cambio, en los hábitos de higiene, ni en el consumo de entretenimientos para el espíritu, como el cine selecto – cualquiera sea el criterio selectivo –, el teatro, el club. Por eso,

49. Luis Pascarella, *El conventillo (Costumbres bonaerenses)*, Buenos Aires 1917.

50. Feliz expresión, difundida por el escritor popular Enrique P. Maroni. Alude a los peligros morales que encierra la vida nocturna de la ciudad.

51. Juan José Sebrelli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires 1964, p. 163.

en una ciudad tan mezclada como es Buenos Aires, donde los lugares exclusivos no pueden mantener su exclusividad sino durante un lapso muy fugaz, el suburbio puede pasearse por las lujosas calles centrales, inclusive en automóvil. Para discernirlo hay que mirarle las manos o escucharlo hablar. Y no porque dialogue con un vocabulario propio sino, simplemente, porque no dialoga: balbucea, monologa, discute o grita. El suburbio ha conquistado muchos placeres: el del toca-discos estereofónico, el de la televisión, el de la motorización. No conquistó, en cambio, todavía, el placer de la conversación que, con el de la lectura, cifra todos los goces de la inteligencia. Más que un proletariado económico, el del suburbio de Buenos Aires es un proletariado cultural. El proletariado económico se asienta ahora en las *villas-miseria*⁵², sucesoras del conventillo donde se formó el lunfardo. Pero ya no hay posibilidad de que surja un nuevo vocabulario porque la escuela pública, por una parte, y los medios de comunicación pública, por otra, consolidan la unidad de la lengua.

La literatura lunfardesca comienza en la década del 80. Para entonces ya se había difundido el *Martín Fierro*, el poema gauchesco de José Hernández, cuya primera parte es de 1872, en tanto que la segunda apareció en 1879 (año éste en que Benigno B. Lugones experimenta la necesidad de inventariar y explicar los primeros vocablos lunfardos). Ya se sabe que el *Martín Fierro* tuvo muchos lectores en la ciudad gringa que era entonces Buenos Aires. Esta es una circunstancia sin duda curiosa: en una ciudad donde los extranjeros adultos superan en número a los argentinos, el *Martín Fierro*, que aborda, en lenguaje argentino, un tema argentino, es *best seller*.

Pero hay entonces otros *best sellers* tan detonantes como el *Martín Fierro*: los de Eduardo Gutiérrez, el fabuloso folletinista que fue, quizá, nuestro primer escritor profesional, en el sentido de que vivía del producto de su pluma. León Benarós, en un minucioso estudio que dedicó al autor de *La muerte de Buenos Aires*, puntualizó que la inmensa popularidad conquistada por la obra de Gutiérrez, sobre todo la de los folletines como *Juan Moreira*, *Juan Cuello* y *Hormiga Negra*, no cedió nada, aunque hoy nos parezca

52. *Villa-miseria* es una expresión que comenzó a usarse en la década del cuarenta para nombrar a los conjuntos de viviendas precarias, improvisadas en las afueras de Buenos Aires y de otras ciudades, por habitantes llegados desde el interior del país, y luego por inmigrados clandestinos de países limítrofes.

extraño, a la de *Martín Fierro*: «Por primera y única vez las gentes se agolpan a las puertas de *La Patria Argentina* para seguir el folletín que Gutiérrez había escrito, quizá, la noche anterior o algunos días antes, como en los caminos de Inglaterra los lectores de Dickens esperaban, ansiosos, la galera con la última entrega de las novelas del autor de *David Copperfield*»⁵³. Eso aconteció en la década del 70 y en los primeros años de la del 80.

Pero por esos años ocurre otro fenómeno curioso, olvidado y rescatado por Luis Soler Cañas: el *boom* de la literatura *giacumina*⁵⁴. En 1886, Ramón Romero, un periodista entrerriano, comenzó a publicar en el periódico *Fray Gerundio* un folletín titulado *Los amores de Giacumina*, firmado por «El hicos del dueño de la fundita dil Pacarito», y escrito en cocoliche. Fray Mocho dijo mucho después, a propósito de Romero y su trabajo: «Un día se puso a escribir lo que había visto y oído a través de su vida: produjo *Los amores de Giacumina*. En ese libro no habrá giros preciosos, frases llenas de armonía, trozos literarios, pero huele a pueblo, a verdad, a vida, y por eso el pueblo lo acogió con aplausos a pesar de los juicios olímpicos de los críticos y literatos, atorados de pretensiones y de pensamientos robados»⁵⁵.

La Giacumina es una italianita apetitosa que corre la suerte de las protagonistas de algunos tangos posteriores, a las que *las luces malas del centro* llevaron a la perdición. En cuanto al idioma del folletín, estos dos párrafos iniciales son muy ilustrativos:

Giacumina teñiba las piernas gurdas, así gurdas... pero así... di gurdas, lo que hacía que todos los hombres cuande la viesen inta calle, abriesen tamaño di grande lus ocos.

E la picara di la mochacha que sabia que esto li guistaba á los hombre, se pretaba la ligas para que se le inchasen mas la pantorrilla di las piernas...

La primera edición de *Los amores de Giacumina* es de 1886 y hubo muchísimas otras, hasta casi el centenario, y no sé si después. Pero una prueba de la difusión de aquel engendro, por lo demás divertidísimo, y grato de leer aún hoy, la aporta Luis Soler Cañas: «En el carnaval de 1886 se anunciaba en el periódico juarista: Cruzará las calles de Buenos Aires una comparsa titulada *Los pre-*

53. Prólogo de León Benarós a la edición de *El Chacho*, de Eduardo Gutiérrez, publicada por la Librería Hachette, de Buenos Aires, en 1960.

54. Luis Soler Cañas, *La curiosa y efímera literatura «giacumina»*, en «El Nacional», Buenos Aires, 26 de abril de 1959.

55. José S. Alvarez, *Obras completas*, Editorial Schapire, Buenos Aires 1954, p. 74.

tendientes de Giacumina». La ciudad, que devoraba las sextinas, a veces bravías y otras quejumbrosas como letras de tango, del *Martín Fierro*; que se nutría con los folletines agauchados de Gutiérrez, también absorbía este folletín, entre humorístico y melodramático, escrito, como definió Vicente Rossi, «en patuá criollo/genovés»⁵⁶; en cocoliche, como diríamos ahora.

En la literatura gauchesca el inmigrante, sobre todo el italiano, no queda muy bien parado. En los folletines de Gutiérrez el pulpero Sardetti es el chivo emisario del resentimiento nativo frente a la inmigración. *Los amores de Giacumina* tal vez no sea, al cabo, sino una pormenorizada burla del italiano inmigrante. Uno y otros libros, escritos en cocoliche o en gauchesco, estaban destinados entonces a los lectores criollos, tal vez porque la mayoría de los inmigrantes eran analfabetos, o quizás porque tenían ocupaciones más premiosas que la de leer.

La literatura de aquellos años no ha enfocado, que yo sepa, la gesta de los inmigrantes desde el punto de vista de ellos mismos; a menos que quieran considerarse, para el caso, los libros de viajes que constituyen, generalmente, testimonios demasiado convencionales. Esa tarea la abordarían los hijos de los inmigrantes, precisamente cuando el lenguaje gauchesco estaba ya confinado en el repertorio de los recitadores y el gaucho era, apenas, el mito de una secta minoritaria. Pero, de alguna manera, el lunfardo realiza la síntesis del lenguaje gauchesco y del lenguaje inmigrado o, si se prefiere, del cocoliche, que es la versión porteña del italiano. La literatura lunfardesca abunda en *auras*, en *andes*, en *chinas*, en *pilchas* y hasta en *pingos*⁵⁷, junto a voces como *brodo*, *atenti* o *coso*.

Ha escrito Gino Germani que el resultado del aluvión inmigratorio no fue la asimilación de los inmigrantes a la cultura preexistente, o de ésta a alguna de las corrientes extranjeras más numerosas; fue, por el contrario, una sincreisis que originó un tipo cultural nuevo, que todavía no se halla estabilizado. «En el mismo – insiste Germani – es dable reconocer todavía muchos de los diferentes aportes de los distintos grupos nacionales – particularmente aquellos de mayor volumen, como los italianos y el español –, pero todos modificados sustancialmente y sumergidos en un contexto que tiende a darles una significación distinta». Y agrega aún: «Par-

56. Cit. por L. Soler Cañas.

57. *Aura*, *ande*, *china*, *pilcha*, *pingo* son voces muy frecuentes en la literatura gauchesca.

ticularmente visible en la zona metropolitana de Buenos Aires (seis millones y medio de habitantes, un tercio del país) es la influencia italiana en el lenguaje, modales, gestos, alimentos y muchas costumbres. La influencia española, por lo demás no menos fuerte, resulta acaso menos visible por el hecho de confundirse más fácilmente con los elementos criollos, a pesar de distinguirse claramente de éstos. Algunos productos populares de esta sincretismo, como el tango, por ejemplo, poseen gran importancia emocional y simbólica como expresiones de la sociedad argentina»⁵⁸. Y esto es lo que quería yo, no demostrar, pero sí, desde luego, mostrar.

58. *Op. cit.*, p. 210.

SISTEMI DELLA NARRAZIONE E SISTEMI DEL LINGUAGGIO

Analisi del Capitolo xiv dello *Ulysses* di James Joyce

1.

Dapprima tre formule iniziatiche ripetute nove volte ciascuna, poi un corpo narrativo centrale che si fa via via più accessibile ma non meno incoerente, per finire nell'epilogo – un informe collage di suoni smozzicati ed incomprensibili. Ecco come appare alla prima lettura questo xiv capitolo dello *Ulysses*, penultima tappa nella odissea giornaliera di L. Bloom prima del ritorno a casa, a notte fonda.

Ad una analisi più accurata il capitolo si precisa nella strutturazione delle sue parti; temi e motivi si staccano dallo sfondo di una insolita orchestrazione, i personaggi coscienza ripropongono i rispettivi nessi aggreganti. Messo a confronto con l'intero sistema del romanzo, esso ne emerge quale riflessione critica, momento di mediazione fra le esplorazioni delle coscienze individuali e il romanzo ciclico, tra *la stylistique de la suggestion*¹ di origine simbolista e l'universo linguistico di *Finnegans Wake*.

In una lettera all'amico Frank Budgen, Joyce cerca di dar ragione della particolare compressione di significazioni all'interno di questo capitolo:

Am working hard at *Oxen of the Sun*, the idea being the crime committed against fecundity by sterilizing the act of coition. Scene lying-in hospital. Technique: a nine-parted episode without subdivisions introduced by a Salustian-Tacitean prelude, then by way of earliest English alliterative and monosyllabic and Anglo-Saxon,... then by way of Mandeville... then Malory's *Morte d'Arthur*... then the Elizabethan Chronicle style... and so on through Defoe-Swift and Steele-Addison-Sterne and Landor-Pater-Newman until it ends in a frightful jumble of Pidgin English, Nigger English, Cockney, Irish, Bowery slang and broken doggerel. This progression is also link-

1. D. Hayman, *Joyce et Mallarmé*, Paris, Lettres Modernes, 1956, 2 voll. Il capitolo II, vol. II presenta una analisi dettagliata dei procedimenti linguistici nello *Ulysses* in rapporto a procedimenti simili nelle opere di Mallarmé.

ed back at each part subtly with some foregoing episode of the day and, beside this, with the natural stages of development in the embryo and the periods of faunal evolution in general. The double Anglo-Saxon motive recurs from time to time to give the sense of the hoofs of the Oxen. Bloom is the spermatozoon, the hospital the womb, the nurse the ovum, Stephen the embryo².

Anche lo schema Linati – un'altra trama di corrispondenze dettata dallo stesso Joyce a guida del lettore – ribadisce lo stesso sistema di concordanze: il titolo assegnato al capitolo³ è appunto *Oxen of the Sun* e il ricordo delle mandrie eterne sacre al dio sole è da ricollegarsi all'evoluzione della vita umana; il parallelo omerico – i compagni di Ulisse che fanno strage dei buoi sacri e sono sterminati – richiama il delitto commesso contro la fecondità; la tecnica (sviluppo embrionale) ha la sua naturale esemplificazione nella evoluzione stilistica della prosa inglese, mentre il simbolo dominante, la madre, e la scienza preposta, arte o medicina, sono connaturate all'argomento stesso del capitolo che riguarda appunto la nascita. Questi rimandi sono riscontrabili in ogni pagina, in ogni riga del capitolo, così come in genere la rete dei sovrasensi – lo schema Linati o quello proposto di Stuart Gilbert⁴ – sono uno dei possibili indirizzi di lettura dell'intero corpo del romanzo. Tuttavia la identificazione fra testo e cifrario riduce, mi pare, le implicazioni «di un tessuto narrativo in cui tutto inizialmente ha diritto di collegarsi con tutto e l'unica legge stabile è la possibilità di molti raccordi»⁵.

L'imposizione di un «ordo rhetoricus» tutto esterno riduce la ricchezza del testo come totalità di piani di relazione nel momento in cui lo trasforma in un universo di valori culturali tanto più accettati quanto più noti e interiorizzati attraverso altri modelli culturali⁶ e non rende ragione delle soluzioni originalissime e sempre

2. J. Joyce, *Letters*, ed. by Stuart Gilbert, London, Faber, 1957, pp. 138-139.

3. I titoli dei diciotto capitoli dello *Ulysses* corrispondenti ad altrettanti episodi omerici non compaiono nelle varie edizioni a stampa autorizzate dall'autore ma negli schemi che egli stesso produsse come indirizzo di lettura. Per avere un'idea di tali schemi, quello dettato da Joyce stesso all'amico Linati o quello elaborato da Stuart Gilbert, si veda: G. Melchiori, *Introduzione all'Ulisse* di James Joyce, Milano, Mondadori, 1973, pp. xxiii-xxvii. Si noti tra l'altro che gli schemi ricordati sopra non costituiscono gli unici indirizzi alla lettura dello *Ulysses*. R. Ellman, nel suo *Ulysses on the Liffey*, London, Faber, 1972, propone una interpretazione dei singoli capitoli del romanzo sulle direttive del pensiero di Giordano Bruno e Gian Battista Vico.

4. S. Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, New York, Vintage Books, 1959, p. 405.

5. U. Eco, *Les Poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1965, p. 81.

6. G. Celati, *Orientamenti Tecnici per una Analisi non Introspettiva dello Ulysses* di

varie che Joyce ha dato al rapporto fra i procedimenti della narrazione e la tecnica di sperimentazione linguistica. Lo schema Linati propone sì una mediazione all'indagine critica, ma più che esaurire la problematica del messaggio chiarisce un aspetto del rapporto destinatario-opera, destinatario-destinatario. Le corrispondenze simboliche, cioè, sono emblematiche della formazione culturale joyciana: «...they are part of Joyce's medievalism and are chiefly his own affair, a scaffold, a means of construction, justified by the result, and justifiable by it only»⁷; Joyce non rinuncia però a capovolgere questi modelli culturali perché li codifica in una forma linguistica che non è sempre immediatamente comunicante. In una sua penetrante analisi dell'opera joyciana Harry Levin notava come: «The student who demands a philosophy from Joyce will be put off with an inarticulate noise and a skeptical shrug», perché «he plays with ideas as with words... Any given system of ideas would have cramped Joyce. He was anxious to take all knowledge for his playground»⁸. E di un gioco tanto più raffinato e sottile si tratta quanto più il terreno gli è noto – si gioca per così dire in casa – e le pedine intrecciano schemi sempre diversi riproponendo combinazioni vecchissime. È ciò che accade in questo capitolo dove la storia rimbalza contro altre storie già narrate, e tanto più si svela quanto più si confonde in esse, e i personaggi-coscienze diventano personificazioni (il viandante, il chierico di Oxford, la vestale, la madre, i cavalieri, ecc.) quanto più se ne precisa il processo di identità.

È significativo che questo rapporto di specularità fra testo e contesto, fra genere e classe, in cui l'uno illumina emblematicamente l'altro in una sorta di epifania dell'epifania⁹ coincida con uno spostamento deciso delle tecniche mimetiche del linguaggio

J. Joyce, in *Marcatré*, 1965, p. 65.

7. E. Pound, *Literary Essays*, London, Faber, 1968, p. 406.

8. H. Levin, *James Joyce*, Norfolk Conn., New Direction Paperbooks, 1941, p. 74.

9. Per l'evoluzione della nozione di epifania da illuminazione emblematica di una realtà sociale o individuale quale si trova esemplificata rispettivamente in *Dubliners* e in *Portrait of the Artist as a Young Man*, a strategia di illuminazione verbale cfr. W.T. Noon, *Joyce and Aquinas*, Yale Un. Press., 1970, p. 60 e U. Eco, *op. cit.*, p. 58.

Ulysses è una epifania complessiva, nel senso che getta luce su una situazione sociale e individuale insieme – il mondo irlandese, l'uomo contemporaneo, in definitiva la disgregazione dei valori della cultura occidentale – ma fa ciò attraverso complesse sperimentazioni sul linguaggio. Il capitolo XIV che è una riflessione programmata delle forme che la narrazione ha assunto nei secoli e al tempo stesso una riproposizione del contenuto dello *Ulysses* è dunque una epifania della epifania.

joyciano. Nei primi capitoli del cosiddetto 'monologo interiore'¹⁰ si tratta in genere del tentativo di imitare uno o più flussi coscienziali – la sedimentazione e la organizzazione degli stimoli visivi e uditivi esterni e il loro interagire con il nucleo originario del flusso di pensiero –, il tutto tradotto nei termini di un linguaggio che non ha ancora subito il filtro di organizzazioni logiche. Sono proposizioni in cui l'ordine grammaticale e i rapporti sintattici sono sconvolti a favore di associazioni, condensazioni e assimilazioni di significanti e significati; sono parole, frasi ellittiche ricorrenti che divengono i nessi centrali delle varie personalità¹¹. La costruzione del monologo interiore avviene dunque per accumulazioni tematiche cui si fanno corrispondere processi simili di strutturazione linguistica e, viceversa, attraverso procedimenti linguistici che si fanno tematici.

Nei primi capitoli di *Ulysses*, la trascrizione del pensiero individuale è intervallata dalle annotazioni dell'autore, il che ripropone una certa dialettica fra narrazione referenziale e narrazione dall'interno¹². Nei capitoli centrali le annotazioni referenziali vengono sempre più spesso assimilate agli usi linguistici del flusso¹³, oppure si introduce un narratore che si trova a metà strada fra la funzione espositiva dell'autore tradizionale¹⁴ e chi partecipa al-

10. Si usa questa definizione solo per chiarezza; la nozione di monologo interiore è variamente definita: a seconda del maggiore o minore grado di coscienza filtro che si pensa venga coinvolta nella operazione pensiero-formulazione della parola, si parla di *soliloquy*, *indirect interior monologue*, *direct interior monologue*; cfr. D. Bickerton, *James Joyce and the Development of Interior Monologue*, in *Essays in Criticism*, 1968, n. 2, pp. 32-33; e anche E.R. Steinberg, *The Stream of Consciousness and beyond in Ulysses*, University of Pittsburgh Press, 1973, cap. 12, p. 254.

11. G. Celati, *op. cit.*, pp. 66-67.

12. E.R. Steinberg in *op. cit.*, cap. 6, pp. 92-96, ha dimostrato che in *Proteus* su una totalità di 100 periodi, 28 contengono l'intervento esterno dell'autore, mentre in *Lestrygonians* il rapporto è di 385/112.

13. In «...His eyes sought answer from the river and saw a rowboat rock at anchor on the treacly swells lazily its plastered board» (cfr. James Joyce, *Ulysses*, London, The Bodley Head, 1968, p. 193:14-16) lo stacco ritmico ed il mutamento dell'ordine della proposizione dopo *rock at anchor*, indicano il trapasso all'interno del processo di pensiero. Naturalmente l'accostamento di *treacly swells* e *lazily* non è per nulla casuale: la somma dei significati dell'intera proposizione indica che Bloom è colpito dal dondolio della barca in quella successione di stimoli visivi; ma l'uso di *treacly* e *lazily* ecc. appartengono alla sua espressività particolare e ne dicono la natura pigra, a tutto tondo. In «Mr Bloom smiled o rocks at the two windows of the ballast office...» (cfr. J. Joyce, *op. cit.*, p. 194:12-13), l'inserzione di *o rocks* sta a significare che Bloom ha assimilato alle sue divagazioni le parole con cui la moglie ha commentato, quella stessa mattina, la spiegazione di lui del termine *metempsychosis*: «...O rocks, tell us in plain words» (cfr. J. Joyce, *op. cit.*, p. 77:28).

14. Tale definizione si accetta per ragioni di chiarezza. Anche nel cosiddetto romanzo

l'azione ma non in un ruolo di primo piano¹⁵; invece di precise concatenazioni di causa-effetto – la digressione metonimica sui referenti di Jakobson¹⁶ – che costituiscono un'altrettanto precisa valutazione del reale, l'informazione è mascherata entro un codice linguistico personale che giustifica la particolare visione dei fatti proprio attraverso gli usi linguistici di un gergo, un idioletto in cui le relazioni formali, la sintassi, il lessico non sono quelli della funzione espositiva¹⁷. «Joyce hit upon... the radical device of the independable narrator with a style adjusted to him»¹⁸. All'interno di questi codici personali Joyce introduce sempre nuove varianti, trasposizioni dialettiche di uno spunto contenuto nel primo codice che, però, non stanno in rapporto di verosimiglianza con esso¹⁹; attraverso questi usi linguistici così vari e apparentemente disarticolati si creano fughe prospettiche che sostituiscono la più consueta prospettiva realistica: «Joyce has only begun imposing boldly stated literary conventions on an elaborately realistic matrix»²⁰.

Nel capitolo XIV la tecnica imitativa è usata a riprodurre non soltanto il fenomeno della formulazione linguistica, ma anche quello della sua codificazione letteraria: così il succedersi dei modelli di prosa diventa l'artificio specifico con cui la storia che si narra viene messa in trama: «...ci troviamo di fronte ad un messaggio nel quale la forma linguistica tende a mettere in rilievo se stessa più che i propri referenti»²¹.

realistico la funzione referenziale non è l'unica. Già nel romanzo del 700 vi è tutta una alternanza di moduli narrativi – romanzo epistolare, romanzo di memoria, ecc. – che corrispondono a funzioni diverse. Per i rapporti fra Joyce e la narrativa del 700 cfr. G. Melchiori, *I Funamboli*, Torino, Einaudi, 1962, cap. III.

15. Non si tratta qui di un *Narrator Agent* come si trova in Conrad, ma piuttosto di un *I Narrator*. Cfr. W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961, cap. VI.

16. R. Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, in R. Jakobson and H. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, 1956, pp. 55-82.

17. Si intende qui non una semplice funzione narrativa, ma una delle funzioni che si esplicano nell'acquisizione e nell'uso del linguaggio come facoltà comunicativa. Cfr. M.A.K. Halliday, *Explorations in the Functions of Language*, London, E. Arnold, 1973, p. 140.

18. R. Ellman, *James Joyce*, New York, O.U.P. 1959, p. 367.

19. È il caso di *Cyclops* in cui il narratore è un personaggio da bettola che riferisce i fatti secondo un'ottica xenofoba e nazionalista protestante; il suo racconto è spesso interrotto da *asides* che iniziano da una parola o un fatto citati e aprono squarci narrativi diversi.

20. D. Hayman, *Cyclops in James Joyce's Ulysses*, ed. by C. Hart and D. Hayman, University of California Press, 1974, p. 246.

21. G. Celati, *op. cit.*, p. 68.

2.

«The second larger part of *Ulysses* extends between opposite poles of womanhood: young, immature Gerty, lame and incomplete ... and ripe, fullblown Molly»²².

A determinare il passaggio di una femminilità incerta e convenzionale ad un'altra più matura e consapevole è appunto la nascita di un figlio – e la nascita si celebra in questo capitolo dove Bloom e Stephen si trovano finalmente faccia a faccia in un rapporto padre-figlio. Si tratta però di un rapporto di elezione, la nascita non è vissuta nel sangue e nella carne dei due protagonisti; essi la contemplanò, la vagheggiano, ne discutono, la teorizzano, e Joyce ne dà, per così dire, un correlativo oggettivo nella esposizione degli stili prosastici dalle origini della lingua in poi. L'uso del *pastiche* imitativo consente di dare linearità formale ad un filo narrativo che è complesso e vario; sullo sfondo il continuum lineare degli stili imitati che si succedono secondo un criterio cronologico, in rilievo la specificità della pur esigua trama che per i rimandi tematici ad altre parti del romanzo prevede una molteplicità di procedimenti. Un'analisi puntuale di tale varietà nella linearità consente di evidenziare il particolare rapporto tra informazione e i suoi procedimenti: si tratta in genere di un rapporto indiretto, per non dire ambiguo, perché se molto spesso l'informazione è presentata alla maniera della narrativa realistica tradizionale (o come aggiunta quantitativa di elementi che fanno progredire l'azione in una certa direzione, o come supplemento qualitativo che dice le motivazioni e la natura intima dei personaggi), altrettanto spesso nel capitolo si possono isolare brani che sembrano non appartenere direttamente alla trama ma alla varietà degli stili imitati. È per questo che vi è una evidentissima sproporzione fra l'esiguità degli avvenimenti – Bloom che si reca alla maternità per avere notizie sul parto di Mina Purefoi, vi incontra Stephen Dedalus e i suoi amici, si intrattiene con loro per circa un'ora e li accompagna al pub di Burke – e la dovizia di argomentazioni con cui essi vengono presentati. A livello linguistico ciò significa l'alternanza di una presentazione ordinata per categorie grammaticali e sintattiche con un «messaggio in cui all'eccesso di significati succede una carenza di senso»²³.

22. F. Seinn, *Nausicaa*, in *James Joyce's Ulysses*, cit., p. 283.

23. G. Celati, *op. cit.*, p. 68.

La struttura del capitolo ricalca una impostazione tipica, per non dire classica del modo di presentare un racconto. Le due pagine iniziali sono l'esposizione dell'argomento, la nascita e i suoi riti; nel paragone che si stabilisce fra la nascita e l'evoluzione della lingua esse sono collegate all'epilogo, le tre pagine finali in cui si registra la formazione e l'evoluzione di un linguaggio subliminale con cui i personaggi sotto l'effetto dell'alcool pur comunicano tra di loro. Nel mezzo sta il racconto specifico che, nell'alternanza dei suoi piani, sviluppa i modi e le forme di tale parallelo.

Le tre celebri formule magiche ripropongono una serie di rapporti che sono centrali non solo al capitolo XIV ma all'intero romanzo. La prima formula – *Deishil Holles Eamus* (p. 499)²⁴ – è somma di antico celtico, toponimo della moderna Dublino e latino. La coppia *Deishil Holles*, nella ambiguità di una costruzione in cui entrambi i termini possono fungere da reciproco attributo, ravvicina, con probabile sottofondo ironico, due momenti della stessa realtà: l'Irlanda della mitologia celtica e la Dublino di Holles Street il 16 giugno 1904. Come termine dell'antico irlandese la parola *Deishil* specifica subito che la dimensione storica è quella del linguaggio, e infatti il tessuto narrativo avrà la forma di un excursus cronologico della prosa letteraria inglese.

A livello semantico la stessa parola *Deishil* oltre ad un indubbio accenno a Denzille Lane, la strada dei bordelli, teatro delle gesta di Stephen e di Bloom nel prossimo capitolo, concentra una serie di significati: «The first word 'Deishil' is a pun in Gaelic, ...It ...means 'Going to the right', or going in a clockwise or sunwise direction...»²⁵. *Sunwise* richiama immediatamente il suo omofono *sonwise* e dunque dalla catena di significati emergono i motivi centrali del sole e del figlio che sono pertinenti a tutto il romanzo. L'accenno al sole è da intendersi qui in senso proprio: dopo il crepuscolo di *Nausicaa* questo è il primo capitolo della serie notturna, e la presenza della notte viene affermata per antinomia, proprio nel momento in cui si pensa al ricongiungimento col giorno successivo. L'eroe nel suo viaggio segue la parabola del sole, il movimento naturale da un'alba verso un'altra alba.

24. Il numero delle pagine fra parentesi dopo le citazioni dal testo del XIV capitolo si riferisce d'ora in poi alla seguente edizione: J. Joyce, *Ulysses*, London, The Bodley Head, 1968, pp. 939.

25. J.S. Atherton, *Oxen of the Sun*, in *James Joyce's Ulysses*, cit., p. 312. La stessa spiegazione appare anche in nota a: F. Seinn, *Nausicaa*, cit., p. 283.

Holles è il nome della via in cui si trova l'ospedale. Dopo la specificazione del tempo come misura narrativa e del tempo cronologico, si riferisce ora il luogo dove si svolgerà l'azione da narrare.

Eamus, parola latina (lingua letteraria per eccellenza) ci predispone anch'essa all'*excursus* dei linguaggi letterari introducendo un altro tema del capitolo: la elaborazione di una nuova lingua 'universale' che mescola la dimensione storica con il piano della espressione individuale.

L'intera formula può quindi valere per «andiamo a sud verso *Holles Street*», ma anche «andiamo verso il figlio che deve nascere a *Holles Street*».

La seconda formula: «*Send us, bright one, light one, Horhorn, quickening and wombfruit*» (p. 499) è più circoscritta della prima, quasi appartenesse già ad un tempo storico. Vi si invoca il dio del sole e della fertilità impersonato da sir Alexander Horne, direttore dell'ospedale, il cui nome e la cui funzione si prestavano egregiamente a questa trasposizione. In questa formula non appaiono sovrapposizioni di significati ma i temi del sole e del figlio sono chiaramente espressi nell'uso dei due epiteti iniziali e dei sostantivi finali.

La terza formula, «*Hoopsa, boyaboy, hoopsa!*» (p. 500) altro non è che la naturale conclusione delle precedenti: nella interpretazione di Gilbert «*the triumphant cry of a midwife as elevating the newborn she acclaims its sex*»²⁶. Essa individua un contesto preciso, un ambiente contemporaneo di estrazione piccolo-borghese; restringendo il campo semantico delle altre due, è il termine di rapporto con lo «*here, now*» – la narrazione specifica, la *Dublino* del 16 giugno 1904... – ma le caratteristiche formali, e cioè la voluta oscurità e la ripetizione, ne sottolineano l'immutata qualità da rituale magico pur nella *Dublino* contemporanea e fra i ceti più umili. Tutte e tre le formule non fanno che ripetere gli stessi concetti; esse richiamano la magia del mondo irlandese, antico e contemporaneo e quella del mondo classico che tanta parte ha nel romanzo; esse richiamano poi una magia ancor più sottile ed arcaica, quella delle parole e del potenziale di significazione che Joyce riesce ad inserirvi.

La «fabula» vera e propria ha inizio con la presentazione di uno

26. S. Gilbert, *op. cit.*, p. 296.

dei personaggi centrali. Leopold Bloom viene introdotto da una serie di informazioni essenziali: si tratta di un viandante che sul far della notte si presenta alla porta di una casa (l'ospedale): «Some man that wayfaring was stood by housedoor at night's oncoming» (p. 502). La voluta genericità degli attributi del personaggio viene qualificata da precise affermazioni della sua origine: «Of Israel folk was that man...» (p. 502), e del suo temperamento: «Stark ruth of man his errand...» (p. 502).

Informazioni altrettanto lineari e dirette sono contenute nel paragrafo seguente che ci spiega a mo' di antefatto la funzione e la capienza della casa di Horne (egli ha settanta letti per le partorienti) e il ruolo che vi svolgono le bianche vestali: «Truest bedthanes they twain are, for Horne holding wariest ward» (p. 502).

L'azione vera e propria ha inizio dall'incontro fra il viandante Bloom e una delle vestali, la nurse Callaghan che gli apre la porta della casa di Horne.

L'annotazione sul bagliore del lampo che segue («Lo, levin leaping lightens in eyeblink Ireland's westward welkin!», pp. 502-503), prepara il successivo scoppio del tuono: «A black crack of noise in the street here, alack, bawled, back. Loud on left Thor thundered: in anger awful the hammerhurler» (p. 515).

In entrambi i passi sono evidenti i processi allitterativi che riproducono con effetti di onomatopea il balenio del lampo e lo scoppio del tuono; i due momenti stabiliscono una serie di rapporti che sono i cardini della progressione del racconto; l'alternanza di ciò che avviene all'interno dell'ospedale con ciò che capita all'esterno definisce un preciso rapporto di causa-effetto: non solo il lampo precede necessariamente il tuono, ma entrambi influenzano profondamente il comportamento di chi sta dentro l'ospedale: «And he that had erst challenged to be so doughty waxed pale... and shrank together... and his heart shook within the cage of his breast as he tasted the rumour of that storm» (p. 515); e la conversazione: «Master Bloom... spoke to him calming words to slumber his great fear,...» (p. 516).

Naturalmente lo stacco fra interno ed esterno è sottolineato con più evidenza alla fine quando tutti si precipitano fuori: «Outflings my lord Stephen, giving the cry, and a tag and a bobtail of all them after...» (p. 554); e più sotto: «The air without is impregnated with raindew moisture, life essence celestial, glistening on Dublin stone there under starshiny *coelum*» (p. 554), in cui gli accenni al

luogo aperto si specificano progressivamente: *Dublin stone* è esemplificazione del *without* così come *starshiny coelum* qualifica il generico *air* con il termine specifico, il latino *coelum* (volta celeste) che sembra preannunciare anche la babele di linguaggi che lungo quel marciapiede echeggeranno. L'alternanza di interno-esterno significa di fatto l'alternanza di tempi diversi: solo *dopo* lo scoppio del temporale già registrato fedelmente nelle sue fasi, l'aria ancor pregna di umidità ha una sua particolare trasparenza.

Il romanzo è tutto percorso da una serie di coordinate spazio-temporali che dicono con assoluta precisione l'ora ed il luogo dei fatti narrati. Budgen ci avverte che Joyce componeva con una cartina di Dublino sotto gli occhi e cronometrava il tempo che Bloom e gli altri ci avrebbero messo a percorrere un dato itinerario²⁷. Per contraddire questo bisogno di precisione quasi maniacale il romanzo si presenta in una forma non interpretabile in termini realistici: «il monologo interiore», le sperimentazioni sulla struttura della proposizione e sulla parola sono tutti nel senso di una prospettiva «surrealistica».

Nel capitolo XIV si ritrova il resoconto puntuale della giornata:

So Thursday sixteenth June Patk. Dignam laid in clay of an apoplexy and after hard drought, please God, rained, a bargeman coming in by water a fifty mile or thereabout with turf saying the seed won't sprout, fields athirst, very sadcoloured and stunk mightily, the quags and tofts too. Hard to breathe and all the young quicks clean consumed without sprinkle this long while back as no man remembered to be without. The rosy buds all gone brown (...). All the world saying, for aught they knew, the big wind of last February a year that did havoc the land so pitifully a small thing beside this barenness. But by and by, as said this evening after sundown, the wind sitting in the west, biggish swollen clouds to be seen as the night increased and the weatherwise poring up at them and some sheet lightnings at first and after, past ten of the clock, one great stroke with a long thunder and in a brace of shakes all scamper pellmell within door for the smoking shower (...). In Ely place, Baggot Street, Duke's lawn (...) a swash of water running (...). Over against the Rt. Hon. Mr. Justice Fitzgibbon's door (...) Mal. Mulligan (...) chanced against Alec. Bannon in a cut bob (...) that was new got to town from Mullingar (...) and asks what in the earth he does there, he bound home and he to Andrew Horne's being stayed for to crush a cup of wine, (...) and all this while poured with rain and so both together on to Horne's. There Leop. Bloom of Crawford's journal sitting snug with a covey of wags (...) and Mistress Purefoi there, that got in through pleading her belly, and now on the stools, poor body, two days past her term (...). God

27. F. Budgen in *James Joyce and the Making of Ulysses*, Bloomington, Indiana O.P., pp. 122-23, cita il particolare a proposito del capitolo *Wandering Rocks*.

give her soon issue. 'This her ninth chick to live (...). Her hub fifty odd and a methodist (...) is to be seen any fair sabbath with a pair of his boys off Bullock harbour dapping on the sound with a heavybraked reel (...). In sum an infinite great fall of rain and all refreshed and will much increase the harvest... (pp. 518-519).

Il brano ripropone gran parte della materia narrativa del romanzo. Il funerale di Dignam è l'avvenimento centrale del sesto capitolo dello *Ulysses* e la barca che entra nella rada di Dublino con un carico di torba richiama il tre alberi *Rosevean* che arriva nel porto di Dublino con un carico di mattoni (pp. 64 e 321); nel contesto specifico il brano riporta a mo' di cronaca il contenuto del capitolo e soprattutto ne ripropone i procedimenti tipici: 1. l'alternanza di annotazioni di luoghi diversi – *In Ely place, Baggot Street, Duke's lawn* – e di tempi: i momenti precisi – *Thursday sixteenth June, Last February, past ten of the clock* – e quelli generici – l'incontro di Mulligan con Bannon appartiene ad un tempo precedente o per lo meno contemporaneo all'azione narrata nel capitolo (l'attesa della nascita del piccolo Purefoi all'interno dell'ospedale); 2. la ridondanza dell'informazione: *some sheet lightnings... one great stroke with a long thunder* sono le stesse annotazioni temporalesche di cui si è parlato sopra (pp. 502, 515), così come l'arrivo di Mulligan con Bannon all'ospedale verrà poi inserito al momento giusto rispettando l'ordine logico della successione degli avvenimenti: «Our worthy acquaintance, Mr Malachi Mulligan now appeared in the doorway as the students were finishing their apologue accompanied with a friend whom he had just rencountered, a young gentleman, his name Alec Bannon...» (p. 525).

È significativo che l'informazione sia ridondante all'interno dello stesso brano: la pioggia è l'avvenimento che viene registrato tre volte, all'inizio e alla fine, quasi a dare un senso di compiutezza all'intero passo, e nella parte centrale a mo' di intermezzo. Attorno a questi tre momenti si svolgono le notizie pertinenti: all'inizio la pioggia è accompagnata dal commento retroattivo del barcaiole sulle conseguenze della siccità, così come l'annotazione finale è seguita dalle immagini delle benefiche conseguenze dell'acqua, e nella parte centrale si registra l'effetto immediato dell'acquazzone sulla città e sulle persone. La stessa annotazione entra così in una connessione di causa-effetto nello stesso tempo in cui, per la particolarità di costruzione del capitolo essa viene ripetuta creando effetti di ridondanza. La gran parte delle notizie del brano viene tuttavia

riferita secondo concatenazioni precise, e cioè temporali: Bannon e Mulligan si incontrano e *poi* si recano all'ospedale a trovare gli altri; tematiche: il seppellimento di Dignam richiama il senso di soffocamento di quella giornata, mentre le considerazioni del barcaiolo si legano ai commenti della gente sui disastri causati dal vento qualche tempo prima; e infine contestuali: l'accenno a Mrs. Purefoi in attesa della nascita del figlio si amplia nel susseguente quadretto familiare del marito metodista che va a pescare con i numerosi figli al sabato pomeriggio.

A livello linguistico tale contiguità si esprime in una serie di proposizioni che se pure risentono di un ritmo da conversazione (anche qui siamo in presenza di una serie di ridondanze: la riproduzione della cronaca alla Pepys ripete l'andamento colloquiale di molta parte del capitolo), sono legate da una precisa organizzazione strutturale: «each clause or phrase taking its impetus from an item in the preceding clause or phrase»²⁸; così *hard drought, hard to breathe, fields athirst, the rosy buds all gone brown*, appartengono tutti allo stesso campo semantico, gli ultimi essendo esemplificazioni sineddochiche del primo esempio.

Certamente i due principi della ridondanza della informazione e di un raggio informativo che progressivamente illumina momenti e situazioni affini e/o contigue, si fronteggiano e si intersecano per tutto il capitolo provocando le ripetizioni e le digressioni e causando obiettive difficoltà di lettura.

La nascita del figlio di Mina Purefoi viene annunciata per ben tre volte. La prima volta alla maniera di Sterne:

Merciful Providence had been pleased to put a period to the sufferings of the lady who was enceinte which she had borne with laudable fortitude and she had given birth to a bouncing boy (p. 531).

Più sotto con le parole di Gibbon:

The news was imparted with the circumspection recalling the ceremonial usages of the Sublime Porte by the second female infirmarian to the junior medical officer in residence, who in his turn announced to the delegation that an heir had been born (p. 536).

Infine la nascita viene riportata nell'ambito di un quadretto di genere alla maniera vittoriana:

Meanwhile the skill and patience of the physician had brought about a

28. D. Lodge, *Metaphor and Metonymy*, in *Modern Fiction*, in C.Q., Spring 1975, p. 88.

happy *accouchement*. It had been a weary weary while both for patient and doctor. All that surgical skill could do was done and the brave woman had manfully helped. She had. She had fought the good fight and now she was very very happy. (...) Reverently look at her as she reclines there with the motherlight in her eyes (...) in the first bloom of her new motherhood, breathing a silent prayer of thanksgiving to One above, the Universal Husband (pp. 550-551).

Naturalmente ciò che importa non è tanto l'informazione quanto il contesto in cui essa è presentata; si tratta in realtà di tre diversi momenti della serata corrispondenti a tre diversi atteggiamenti mentali dei protagonisti, dunque a tre diversi ambiti narrativi.

Allo stesso modo i presenti all'interno dell'ospedale vengono più e più volte elencati:

New let us speak of that fellowship that was there to the intent to be drunken an they night. There was a sort of scholars along either side the board, that is to wit, Dixon yclept junior of Saint Mary Merciable's with other his fellows Lynch and Madden, scholars of medicine, and the franklin that hight Lenehan and one from Alba Longa, one Crotthers and young Stephen that had mien of a frere (...) and Costello that men clepen Punch Costello (...) and beside the meek sir Leopold (p. 507).

Più sotto essi riappaiono secondo i canoni delle opere di edificazione: «So were they all in their blind fancy, Mr. Cavil and Mr. Sometimes Godly, Mr. Ape Swillale, Mr. False Franklin, Mr. Dainty Dixon, Young Boasthard and Mr. Cautious Calmer» (pp. 517-518). In un altro contesto essi divengono i partecipanti ad un pubblico dibattito alla maniera di Macaulay:

The high hall of Horne's house had never beheld an assembly so representative (...) Crotthers was there at the foot of the table in his striking Highland garb, his face glowing from the briny airs of the Mull of Galloway. There too, opposite to him was Lynch, whose countenance bore already the stigmata of early depravity and premature wisdom. Next the Schotchman was the place assigned to Costello, the eccentric, while at his side was seated in stolid repose the squat form of Madden. (...) the figure of Bannon in explorer's kit of tweed shorts and salted cowhide brogues contrasted sharply with the primrose elegance and townbred manners of Malachi Roland St. John Mulligan (pp. 546-547).

È importante rilevare che per ognuno di questi brani non si tratta della stessa quantità di informazione, tanto meno della stessa qualità; perché se nel primo brano i protagonisti vengono ipoteticamente assegnati a ruoli diversi di un codice aulico-cavalleresco, nel secondo essi vengono elencati in base a categorie morali-psicologiche che ne danno un giudizio riassuntivo di personalità, mentre

nel terzo brano l'insistenza sui più diversi dettagli, positura, vestiario ecc., ne dà una caratterizzazione visual-psicologica secondo la tradizione del «personaggio» che dalle serie giornalistiche entra nei grandi romanzi settecenteschi.

I nomi dei due protagonisti sono specificati da una varietà di epiteti: *traveller Leopold* (p. 504 et passim), *childe Leopold* (p. 505 et passim), *sir Leopold* (p. 506 et passim), *young Stephen* (p. 508 et passim), *Mr. Stephen* (p. 522 et passim), *young boast-hard* (p. 516 et passim), *the young poet* (p. 547 et passim), che ce li presentano sotto i più vari aspetti: «Stephen and Bloom are revealed in a succession of different lights and their potential significance is revealed for past times as well as for the present. We see Stephen and Bloom as they might have been at other periods of history and as they might have appeared to other authors»²⁹. A dire il vero le trasformazioni che alterano progressivamente l'aspetto e le peculiarità dei protagonisti sono consone all'ambito narrativo in cui le loro voci vengono assimilate; tali trasformazioni sono varianti sostanziali di una molteplicità di accenti e di angolazioni che costituiscono la dimensione più originale del capitolo.

Il principio della successione per contiguità domina nell'articolazione del capitolo, nel passaggio dalle descrizioni ambientali all'introduzione dei vari personaggi, negli intermezzi in cui si descrivono le scene o le cose che circondano gli astanti, così come nei brani in cui ci si sofferma sui loro movimenti e gesti. Imitando gli stili prosastici Joyce riproduce fedelmente lo sviluppo dei modelli e delle funzioni della narrativa. All'inizio del capitolo si tratta di una narrazione che risente ancora di una tradizione orale e le gesta dei protagonisti vengono riportate in frasi brevi, essenziali, collegate da *and*:

And whiles they spake the door of the castle was opened and there nighed them a mickle noise as of many that sat there at meat. And there came against the place as they stood a young learning knight yclept Dixon (...). And he said now that he should go into the castle for to make merry with them that were there. (...) And the traveller Leopold went into the castle for to rest him for a space... (pp. 504-505).

La configurazione dell'ospedale sotto forma di castello medievale apre la via al brano che segue: una qualificazione descrittiva dello stesso *castle*, una rassegna degli oggetti ivi contenuti:

29. C. Hart, *James Joyce's Ulysses*, Sidney University Press, 1968, p. 69.

And in the castle was set a board of the birchwood of Finlandy and it was upheld by four dwarfmen (...) that durst not move for enchantment. And on this board were frightful swords and knives that are made in a great cavern by swinking demons (...). And there were vessels that are brought by magic of Mahound out of seasand (...). And also it was marvel to see in that castle how by magic they make a compost out of fecund wheat kidneys out of Chaldee that by aid of certain angry spirits that they do into it swells up wondrously... (p. 505).

Più che l'enumerazione degli oggetti è assai importante il procedimento di figurazione metaforica per cui le gambe del tavolo sono animate (quattro nani), i coltelli e le forchette sono spade uscite da una fucina demoniaca, le bottiglie sono opera di magia ed il pane si gonfia nel processo di lievitazione per la presenza di spiritelli maligni. È evidente che siamo nell'ambito di una narrazione fiabesca in cui gli oggetti non servono tanto a darci una descrizione ambientale, quanto ad evocare forze soprannaturali.

Più avanti il rapporto tra personaggio ed oggetto acquista una dimensione più tipica della narrativa moderna. Diventa cioè un rapporto di dipendenza e conduce allo sviluppo dell'azione:

During the past four minutes or thereabouts he had been staring hard at a certain amount of number one Bass bottled by Messrs Bass and Co at Burton-on-Trent which happened to be situated amongst a lot of others right opposite to where he was and which was certainly calculated to attract anyone's remark on account of its scarlet appearance. He was simply and solely (...) recollecting two or three private transactions of his own (...) as soon as it began to dawn on him that the other was endeavouring to help himself to the thing, he involuntarily determined to help him himself... (pp. 545-546).

Mano a mano che la narrazione si articola viene introdotta la nozione di personaggio nella sua individualità gestuale ed emotiva. Ogni persona è fissata in un personale gestire che ne dice le idiosincrasie:

Hereupon Punch Costello dinged with his fist upon the board... (p. 512); Master Dixon of Mary in Eccles, goodly grinning... (p. 512); What, says Mr. Leopold with his hands across... (p. 521); Mr. Dixon (...) asking with a finicking air... (p. 527); The Scotch student (...) having desired his visavis with a polite beck to have the obligingness to pass him a flagon of cordial waters (...) by a questioning pose of the head (...) to which was united an equivalent but contrary balance of the head, asked the narrator if he might treat him with a cup of it (p. 528).

In un ambito narrativo che procede per digressioni di questo tipo,

i movimenti degli stessi personaggi fanno per così dire da ponte fra i vari argomenti della conversazione:

This meanwhile the good sister stood by the door (p. 506); About the present time young Stephen filled all cups... (p. 510); Nurse Quigley from the door... (p. 512); they rehearsed him... (p. 513); Master Madden knocked him on his ribs... (p. 516); With this came up Lenehan to the feet of the table... (p. 520).

Più spesso la voce dei protagonisti è intervallata dal resoconto dei motivi profondi del loro dire e del loro fare; può essere una annotazione semplice ma precisa e caratterizzante: «It was an ancient matron of sedate look and Christian walking,...» (p. 512), oppure una successione di storie personali, veri e propri ritratti psicologici. Così si parla di Lenehan:

He was a kind of a sport gentleman that went for a merryandrew or honest pickle and what belonged of women, horseflesh, or hot scandal he had it pat. To tell the truth he was mean in fortunes and for the most part hankered about the coffehouses... (p. 520).

o di Frank Costello:

From a child this Frank had been a donought that his father, a headborough who could ill keep him to school to learn his letters and use of the globes, matriculated at the university to study the mechanics but he took the bit between his teeth like a raw colt and was more familiar with the justiciary and the parish beadle than with his volumes (p. 521).

Caratterizzazioni di questo tipo non solo aprono scorci nella narrazione centrale (la conversazione all'interno dell'ospedale), ma creano una alternanza fra figure di rilievo e figure di contorno, una specie di rapporto gerarchico che nel resto del romanzo non era risultato così esplicito. Nel capitolo decimo, per esempio, i personaggi che incrociano la passeggiata di padre Conmee e la cavalcata viceregale che costituiscono gli assi fissi della narrazione, vengono posti sullo stesso piano, e a ciascuno di essi viene dedicata una delle diciannove sezioni in cui si articola il capitolo, anche se si tratta di personaggi puramente occasionali quali il marinaio con una gamba sola, l'italiano Almidano Artifoni, eccetera. Allo stesso modo, in altre parti del romanzo, le annotazioni dei flussi coscienziali riguardano in misura ovviamente maggiore l'interiorità di Bloom e Stephen, ma registrano anche i pensieri di altri. Nel capitolo delle Sirene (XI), ad esempio, che ha l'andamento di una sinfonia, le frasi musicali ricorrenti sono costituite anche

dai frammenti di pensieri del cameriere Pat e delle due bariste dell'Ormond Bar, Lydia Douce e Mina Kennedy.

Ma qui, a dire la struttura emotiva dei singoli personaggi, i loro pensieri nascosti, non è usata la tecnica del monologo interiore, la trascrizione simultanea dei pensieri nell'attimo in cui vengono formulati, bensì la conversazione, il resoconto dall'esterno, la digressione descrittiva. Così alcuni stralci dei rispettivi pensieri di Bloom e di Stephen, apparsi in altra parte del romanzo sotto la forma del monologo interiore sono qui ripetuti come dialogo o pensiero riportato. Stephen pronuncia a voce alta parte dei pensieri su cui ha meditato la mattina passeggiando sulla spiaggia di Sandymount. Un confronto diretto fra due brani quasi simili di *Proteus* e *Oxen of the Sun* è assai utile per rendersi conto della diversità dei procedimenti di codificazione:

Oxen of the Sun

Mark me now. In woman's womb word is made flesh but in the spirit of the maker all flesh that passes becomes the word that shall not pass away. This is the postcreation. *Omnis caro ad te veniet*. No question but her name is puissant who aventried the dear corse of our Agenbuer (...) our mighty mother (...) because she is the second Eve and she won us, (...) whereas that other our grandam, which we are linked up by successive anastomosis of navelcords sold us all, seed, breed and generation for a penny pippin. But here is the matter now. Or she knew him, that second I say, and was but creature of her creature, *Vergine madre figlia di tuo figlio* or she knew him not and then stands she in the one denial of ignorancy with Peter Piscator who lives in the house that Jack built and with Joseph the joiner patron of the hayy demise of all unhappy marriages *parce que M. Léo Taxil nous a dit que qui l'avait mise dans cette fichue position c'était le sacré pigeon ventre de Dieu! Entweder transsubstantiality oder con-*

Proteus

Creation from nothing. What has she in the bag? A misbirth with a trailing navelcord, hushed in ruddy wool. The cords of all link back, strandentwining cable of all flesh. That is why mystic monks. Will you be as gods? Gaze in your omphalos. Hello. Kinch here. Put me on to Edenville. Aleph, alpha: nought, nought one. Spouse and helpmate of Adam Kadmon: Heva, naked Eve. She had no navel. Gaze. Belly without blemish, bulging big, a buckler of taut vellum (...) Womb of sin. Wombed in sin darkness I was too, made not begotten. By them, the man with my voice and my eyes and a ghostwoman with ashes on her breath. (...) From before the ages he willed me and now may not will me away or ever. A *lex eterna* stays about him. Is that the divine substance wherein Father and son are consubstantial? Where is poor Arius to try conclusions? Warring his life along on contransmagnificandjebantantiality... (pp. 46-47). He (...) crossed the firmer sand towards the Pigeonhouse.

substantiality but in no case substantiality (p. 511).

.....
A pregnancy without joy, he said, a birth without pangs, a body without blemish, a belly without bigness... (p. 511).

«*Qui vous a mis dans cette fichue position.*»

«*C'est le pigeon, Joseph.*» (p. 51).

.....
Bridebed, childbed, bed of death ghostcandle. *Omnis caro ad te veniet*. He comes, pale vampire... (p. 60).

Entrambi i brani trattano gli stessi argomenti – il problema del ciclo creativo, nascita, accoppiamento, morte – nei suoi risvolti teologici e filosofici, il rapporto di continuità fra Eva e Maria dalla creazione alla redenzione.

Le stesse direttrici di pensiero ricorrono con sorprendente similarità nei due passi; anzi, per la diversità dei contesti in cui sono formulati, i pensieri sembrano completarsi in un processo quasi circolare che dall'un capitolo rinvia all'altro e viceversa: più generici nel primo, più specifici nel secondo. Si veda: *In woman's womb word is made flesh* (p. 511: 8) e *Womb of sin. Wombed in sin darkness* (p. 46: 29-30), in cui l'accento all'incarnazione, pertinente con il resto degli argomenti del primo brano, è sostituito dalla ossessione del peccato carnale che di quella incarnazione è esemplificazione tutta umana³⁰; *the postcreation* (511: 10) appartiene allo stesso ambito concettuale della *Creation from nothing* (p. 46: 19) a cui Stephen pensa vedendo la borsa di una delle due levatrici che lo incrociano sulla spiaggia.

Omnis caro ad te veniet appare in entrambi i brani (p. 511: 11 e p. 60: 8), in *Oxen* alla conclusione di un ragionamento, in *Proteus* collegata al ricordo allucinante della morte materna evocata nelle immagini del letto di morte, delle candele spettrali e del dio vampiro che viene a reclamare i suoi diritti. Così le immagini dei cordoni ombelicali legati a formare una sorta di eterno filo della vita sono ripetute quasi parola per parola, con l'unica variante del termine scientifico *anastomosis* (p. 511: 18), assai pertinente ad una discussione sulla nascita all'interno di un ospedale. L'annotazione *a belly without blemish, bulging big* (pp. 46: 26-27 e 511: 31-32) che in *Proteus* si riferisce alla prima splendida figura femminile della storia, si specifica nel contesto di *Oxen of the Sun*, il capitolo sulla nascita, descrive lo stato fisico di Mina Purefoi e

30. Non si dimentichi che Stephen fin dall'inizio del romanzo è presentato come «the jejune jesuit» (p. 2: 23) anche perché, grazie alla educazione gesuitica ricevuta, non riesce a vivere la propria vita sessuale in maniera matura e serena.

assume connotazioni negative dopo l'iniziale *a pregnancy without joy* (p. 511:31); anche l'accenno *unhappy marriages* (p. 511:26) dello stesso capitolo qualifica in *Proteus* l'immagine ossessiva del padre e della madre di Stephen uniti in un accoppiamento spettrale (p. 46:32-33).

La frase che Stephen ricorda passando nei pressi della *Pigeon-house* (p. 51:3-5) è uno stralcio di conversazione, una specie di barzelletta dissacratoria in francese che gli fa rievocare le immagini salienti del soggiorno parigino (p. 51:6-30); nel contesto di *Oxen of the Sun* (p. 511:26-28) essa ripropone ironicamente il problema del concepimento divino così come Léo Taxil altrove ricordato come autore di una vita di Gesù (p. 51:12), viene citato quale fonte di tale battuta. Subito dopo, mantenendo l'alternanza fra sacro e profano così cara a Stephen, dalla procreazione si torna a discutere dell'incarnazione, anzi di particolari interpretazioni di essa: si veda l'accenno ad Ario ricordato anche in *Proteus* (p. 47:4).

Ovviamente il brano di *Proteus* è assai più personalizzato: Stephen rapporta i problemi teorici su cui sta meditando a ciò che vede sulla spiaggia – le due levatrici, appunto – ma anche alle costanti emotive della sua personalità, la perenne ed ossessiva presenza della madre morta, il ricordo dell'esilio a Parigi, il contraddittorio rapporto con la realtà irlandese. Tali costanti sono assommate in espressioni chiave, rispettivamente: *omnis caro ad te veniet*, *le pigeon* e *omphalos* che ricorrono continuamente nel romanzo.

I due brani hanno la stessa forma di *oratio recta*, ma l'enucleazione dei pensieri, l'ordine dei trapassi obbediscono a principi diversi: si veda in *Proteus*, *bridebed*, *childbed*, *bed of death* ecc., una specie di paradigma dell'arco vitale in cui non ha tanta importanza la ripetizione della parola *bed* quanto la sostituzione di un attributo sempre diverso che ne qualifica un diverso ambito semantico: «...the significant thing is not merely the presence of specific metaphors ('cable of all flesh', 'buckler' ecc.) but the fact that the interior monologue *proceeds* by perceived similarities and substitutions. The perception of an analogy between a telephone cable and the umbilical cord leads Stephen's thoughts comically from midwife to Genesis, from his own birth to that of the race. And drawn in are other similarities and contrasts (contrast being o kind of negative similarity): the cords round the habits of

monks, which are symbols of chastity and, when linked, of community in the mystical body of Christ...»³¹.

Si noti che quando al flusso di coscienza vero e proprio viene sostituita la visione retrospettiva del soggiorno parigino (p. 51: 3-4), il trapasso dall'annotazione descrittiva alla visione avviene, per così dire, per pregnanza significativa di una parola: *Pigeon-house* contiene il riferimento preciso al *pigeon* della barzelletta sullo Spirito Santo, che infatti viene subito trascritta. Si tratta dunque di un ambito narrativo che procede ormai sull'asse del sintagma più che su quello del paradigma. Ciò è ancora più evidente nel brano di *Oxen of the Sun*, dove l'organizzazione dei pensieri risponde ad una doppia esigenza di verosimiglianza: il discorso di Stephen è una delle tante elucubrazioni sulla nascita ed i pensieri vi sono esposti secondo la retorica della comunicazione interpersonale, con stacchi espositivi quali *mark me now, but here is the matter* (p. 511: 8 e 20), che danno risalto alle argomentazioni ed alludono ad una serie di gesti da parte di chi parla per attirare l'attenzione di chi ascolta. Inoltre il fatto che Stephen durante la conversazione attinga in maniera a volte disordinata al corpus dei suoi pensieri mattutini è la conseguenza assai verosimile della sua progressiva ubriachezza (i cenni a questa condizione sono assai frequenti in tutto il capitolo, cfr. ad es. p. 510: 27).

Allo stesso modo ciò che contraddistingue il resoconto dei pensieri di Bloom in questo capitolo dai suoi monologhi più tipici apparsi altrove è esattamente il modo con cui essi vengono riferiti; qui si tratta di pensieri, immagini, ricordi sottoposti ad un principio di organizzazione logica ed in tal modo oggettivati in rapporti sintattici e in quell'ordine grammaticale che risultavano compromessi nella trascrizione della *parole* del flusso coscienziale. Il ricordo è ordinato nella successione dei pensieri – maternità di Mina Purefoy, maternità di Molly Bloom; nascita e morte del figlio Rudy; parallelo Rudy-Stephen – così come nella successione dei costrutti linguistici:

...he was minded of his good lady Marion that had borne him an only man-child which on his eleventh day on live had died and no man of art could save so dark is destiny. And she was wondrous stricken at heart for that evil hap and for his burial did him on a fair corselet of lamb's wool, the flower of the flock, (...) and now sir Leopold that had of his body no man-child for an heir looked upon him, his friend's son... (p. 510).

31. D. Lodge, *op. cit.*, pp. 81-82.

In *Lestrygonians* le stesse associazioni appaiono in ordine sparso, frammiste a stimoli visivi e ad altre riflessioni, e sono tradotti in costrutti linguistici che ne dicono la formulazione estemporanea: «Lots of babies she must have helped into the world. She knew from the first poor little Rudy wouldn't live. Well, God is good, sir. She knew at once. He would be eleven now if he had lived...» (p. 80).

I pensieri si sostituiscono in rapide associazioni per affinità: il ricordo di Mr. Thornton e della sua funzione di levatrice si mescola alle rassegnate parole di lei sulla fine di Rudy, sottolineata dalla conclusione disperante di una ipotesi irrealizzabile formulata dallo stesso Bloom; ciò che qualifica l'intero brano è l'aver spezzato l'andamento del discorso in «unità fraseologiche»³² che imitano il processo di formulazione del pensiero.

Il ricordo di Rudy, i desideri di Molly incinta sono parti complementari di un contesto più generale, appunto la nascita di un figlio: «...what was it she wanted. The Malaga raisins. (...) Thinking of Spain. Before Rudy was born...» (p. 190), dove la successione delle parti del pensiero è accentuata dalle figure allitterative. Nel ricordo del concepimento: «...Happy. Happy. That was the night...» (p. 197), la ripetizione dell'aggettivo e la sospensione dopo *night* dicono il coinvolgimento emotivo del personaggio.

In *Oxen of the Sun*, invece, la personalità di Bloom viene delineata in un apposito brano che ne rivela le abitudini in precisi giudizi di valore:

It was now for more than the middle span of our allotted years that he had passed through the thousand vicissitudes of existence and, being of a wary ascendancy and self a man of a rare forecast, he had enjoined his heart to repress all motions of a rising choler and (...) foster within his breast that plenitude of sufferance which base minds jeer at... (p. 533).

In seguito la prospettiva del ricordo o della *reverie* apre una dimensione di profondità nel personaggio Bloom, lo colloca nel tempo e nello spazio, gli conferisce insomma quel rilievo figurativo che altrove risultava compromesso dalla trascrizione immediata del linguaggio mentale. La prima evocazione è quella della giovinezza e della casa paterna: «He is young Leopold, as in a retrospective arrangement, a mirror within a mirror (hey, presto!), he beholdeth himself. That young figure of then is seen, precociously

32. G. Celati, *op. cit.*, p. 66.

manly, walking on a nipping morning...» (p. 540). L'insistenza sui particolari della visione prospettica, l'artificio delle immagini riflesse nello specchio della memoria riconduce la nozione di epifania «prima maniera», nel senso cioè di illuminazione emblematica di una realtà collettiva o individuale –, in questo caso la vita di Bloom e, indirettamente, il suo rapporto con Stephen.

La visione si sposta progressivamente a tempi più lontani, si concentra sulla prima esperienza d'amore di Bloom, ne rivela la paternità frustrata: «No, Leopold! (...) That youthful illusion of thy strength was taken from thee and in vain. No son of thy loins is by thee. There is none now to be for Leopold what Leopold was for Rudolph» (p. 541). Poi si allarga a comprendere una concezione ciclica della psiche umana (la tanto ricordata metempsi-cosi) in cui il ricordo del mito, una sorta di sostrato inconscio dell'animo, si intreccia a immagini della vita di tutti i giorni (la figlia Millicent e l'amica del cuore Martha), e i pensieri della giornata (la tenuta Agendath Netaim ecc.) diventano prefigurazioni del futuro.

...all is gone. Agendath is a waste land, a home of screechowsls and the sand-blind upupa. Netaim, the golden, is no more. And on the highway of the clouds they come, muttering thunder of rebellion, the ghost of beasts. (...) Elk and yak, the bulls of Bashan and of Babylon, mammoth and mastodon, they come trooping to the sunken sea, *Lacus Mortis*. (...) And, lo, wonder of metempsychosis, it is she, the everlasting bride, harbinger of the day star, the bride, ever virgin. It is she, Martha thou lost one, Millicent the young, the dear, the radiant (p. 542)³³.

Proprio perché si muove nell'ambito dell'epifania, la parola acquista qui una qualità evocatrice, una dimensione suggestiva che ricorda il linguaggio poetico di parecchi passi del *Portrait*. Si confrontino i seguenti:

<p>and swiftly, silently the soul is wafted over regions of cycles of cycles of generations that have lived. A region where grey twilight ever des-</p>	<p>His soul was swooning into some new world, fantastic, dim, uncertain, as under sea, traversed by cloudy shapes and beings. A world, a glim-</p>
---	--

33. Si noti come Martha e Millicent figurino come parti, appendici forse di quel tutto che è la *bride ever virgin*. Esso sta a raffigurare la onnicomprensiva Molly che Bloom sempre vagheggia senza riuscire a possedere; è significativo che Molly sia qui identificata con la stella del mattino, un momento preciso e al tempo stesso indeterminato del trapasso fra il giorno e la notte: sul far del giorno Bloom si addormenterà accanto alla moglie il cui monologo si sviluppa per un tempo che Joyce stesso indica con ∞ (infinito).

cends, never falls on wide sagegreen pasturesfields... (*Oxen of the Sun* p. 541).

mer, a flower? Glimmering and trembling, trembling and unfolding, a breaking light, an opening flower... (*A Portrait of the Artist as a Young Man* p. 173)³⁴.

Il procedimento descrittivo è il medesimo. Le proposizioni esemplificano spunti contenuti nella frase precedente (*region* nel primo brano e *world* nel secondo); gli spostamenti di significato avvengono all'interno di costruzioni ritmicamente bilanciate come *ever descends, never falls; glimmering and trembling, trembling and unfolding*; il proliferare degli aggettivi qualifica immagini tanto più evocative quanto più imprecise: *grey twilight, wide sagegreen; dim uncertain, ecc.*

Lo spessore figurativo che la personalità di Bloom acquisisce nei vari brani descrittivi, ha anche la funzione di sottolinearne l'isolamento. In un capitolo che è tutto un risuonare di voci, Bloom ritorna continuamente alla sua esperienza; egli è il ruminante³⁵, *chewing the cud of reminiscence* (p. 540) che comunica con se stesso più che parlare con gli altri: «singular, communed the guest with himself...» (p. 534).

Più che soffermarsi sui singoli partecipanti all'azione, il capitolo ne registra le voci. Il principio della molteplicità ricordato sopra diviene una molteplicità specifica di voci e di accenti: «(They)... broke out into a strife of tongues (...) The moment was too propitious for the display of that discursiveness which seemed the only bond of union among tempers so divergent» (pp. 536-537).

I dublinesi che si trovano all'interno dell'ospedale di maternità, trascorrono un'ora insieme alternando concitate conversazioni, alterchi, dibattiti, risa e canzoni. Gli argomenti discussi sono: il problema della priorità della vita sulla morte nel parto (pp. 507-509); problemi morali del concepimento (p. 511); la vocazione ancora sterile del giovane artista (pp. 512-515); la lettera del preside Deasy ad un giornale della sera per salvare le mucche irlandesi malate di afta epizoica (pp. 520-522); l'apologo del toro e Lord Harry, ovvero Chiesa e Stato in Irlanda (pp. 522-524), il progetto *Om-*

34. J. Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Penguin, 1960, p. 173.

35. In questa immagine di Bloom si ripete il tema di tutto il capitolo; esso appunto si intitola *Le Mandrie al Sole* e di tori irlandesi si parla più di una volta, in senso specifico - essi sono malati di afta epizoica e bisogna trovar loro una cura -, o in senso allegorico - l'apologo del toro papale e del re d'Inghilterra che si sono spartiti la terra d'Irlanda.

phalos, la *national fertilizing farm* di Malachi Mulligan (p. 525-527); le avventure galanti di Bannon e Lynch (pp. 528-530); il ritratto del marito di Mina Purefoi, padre felice del bimbo appena nato (p. 534); problemi di ostetricia (p. 537); l'infanzia di Stephen e Costello ai tempi del collegio di Clongowes (p. 543); il resoconto della gara ippica svoltasi quel giorno (p. 543); l'incontro di Lynch e innamorata con padre Commee (p. 544) – già narrato nel capitolo x –; problemi di scienza medica, determinazione del sesso, condizioni igieniche, mortalità infantile (pp. 547-59). Dopo avere esaurito questi argomenti tutti si precipitano per la strada per raggiungere il pub di Burke prima della chiusura.

Naturalmente i principi della digressione e della ripetizione si alternano nella evoluzione dei vari discorsi e se il primo predomina nel modo in cui sono avanzate le ipotesi e le argomentazioni, il secondo sembra prevalere nell'intero assetto argomentativo, nei modi di trapasso da un argomento all'altro.

A questo punto l'informazione diviene ridondante in maniera molto più sottile che una semplice ripetizione di concetti, poiché essa allude non solo a fatti e idee già detti, ma rimanda a stili ed autori già noti. Molto spesso l'imitazione dello stile di un determinato autore è sussunta all'argomento narrato cosicché il piano narrativo sembra prevalere sul livello imitativo o per lo meno sta in equilibrio con esso: si vedano ad esempio le imitazioni di Mandeville o Malory (pp. 504 ss.). Nei casi più riusciti si stabilisce una sorta di dialettica tra i due piani, una specie di sorridente rispecchiamento in cui l'imitazione dello stile conferisce una dimensione ulteriore alla narrazione stessa. L'idioletto dell'autore di turno non è imitato in maniera piatta, ma se ne colgono i meccanismi centrali che vengono poi rovesciati in un uso ironico di grande efficacia. Si veda ad es. il riuscitissimo brano alla Bunyan (pp. 516-517), in cui il ricorso alle personificazioni viene applicato alla prostituta ed ai giochi d'amore (*Bird-in-the-Hand*, *Two-in-the-Bush*, *Pickaback* ecc.) con cui essa ha distratto Stephen dalla sua vocazione d'artista, con un effetto che rovescia il significato morale dell'espedito originario; altrove l'imitazione resta fine a se stessa, slegata da qualsiasi connessione narrativa e anche dalle convenzioni di una qualche forma di conversazione, come nel brano «Remember Erin...» (p. 514) che non si giustifica se non con la volontà di Joyce di imitare lo stile dei *Reproaches*³⁶.

36. «The *Reproaches* from the Mass of Good Friday...». Cfr. J.S. Atherton, *Oxen of the*

Oxen of the Sun è come Hades un capitolo di «massa», ma se là la voce dei più maturi partecipanti al funerale di Dignam si rifletteva in frammenti di conversazione, qui l'interazione fra i vari personaggi assume raramente la forma del dialogo diretto, ma viene inserita nell'astrazione dello stile imitato. Normalmente si ricorre al discorso relato in una gamma di diverse sfumature: si passa da semplici intercalari: «he said» (pp.504, 506, 507 ecc.), «he asked» (p. 504), «she begged» (p. 506) ecc., fino a tutta una serie di varianti che se non appartengono alla conversazione *tout court*, hanno tuttavia attinenza al movimento della conversazione: «... mirth grew in them» (p. 513); «they gave them a much admirable hymen» (p. 514); «Punch Costello roared out Etienne Chanson» (p. 515); «Punch Costello fell hard again to his yale» (p. 515); Master Lenehan vowed...» (p. 516).

Molto spesso l'immediatezza e l'ordine improvvisato della conversazione spezzano la successione prevista dal *reported speech*: «...a murrain seize thee (...) thou got in the peasestraw, thou losel...» (p. 513); «..did he purpose to carry coals to Newcastle...» (p. 527).

Altrove la conversazione viene riferita in discorso diretto (la parabola del *bull* o i discorsi di Stephen). Tuttavia, nell'uno e nell'altro caso prevale l'impressione di una *discursiveness* in cui l'argomento di conversazione diventa una sorta di trattazione a sé, quasi mai lo spunto per uno scambio comunicativo reale³⁷.

Per la strada e all'interno del pub di Burke (siamo ormai giunti all'epilogo), la conversazione diviene assai più immediata; prende spunto da persone e fatti contingenti: il passo di marcia con cui i giovani percorrono la breve distanza che li separa dal pub, fa loro improvvisare una scenetta patriottica in cui, tuttavia, ritorna il tema della loro sete insaziabile: «March! Tramp, tramp. the boys are parching. (...) Whether on the scaffold high. (...) When for Ireland dear (...). Trample the trampellers Thunderation! Keep the durned millingtary step» (p. 556).

La vista dell'uomo con l'impermeabile, l'uomo che è diventato il suo vestito, il misterioso testimone del seppellimento di Dignam

Sun, cit., p. 322. Atherton elenca le varie fonti delle imitazioni stilistiche che Joyce avrebbe desunto oltre che dalla sua formidabile esperienza e sensibilità di lettore accanito, da due fondamentali opere di divulgazione, rispettivamente la *History of English Prose Rhythm* di Saintsbury e *English Prose: Mandeville to Ruskin* di W. Peacock.

37. Paradossalmente la comunicazione che si stabilisce fra Bloom e Stephen non si avvale di parole ma di intuizioni illuminanti – un altro caso di epifania.

(p. 141), fa circolare immediatamente la storia della sua vita: «Golly whatten tunket's yon guy in the mackintosh? Dusty Rhodes. Peep at his wearables. By mighty. What's he got? Jubilee mutton. Bovril by James. Wants it real bad» (p. 560). Non più trapassi descrittivi a introdurre le frasi di conversazione, né l'isolamento di singoli flussi di coscienza a simulare la contemporaneità fra pensiero e parola, ma la conversazione trascritta nei suoi immediati valori fonici: *Rhodes* per *roads* è già una forma di *pun*, «una contiguità forzata fra due o più parole... il cui risultato è una deformazione ambigua... Questa *contiguità coatta* libera una serie di letture possibili, e quindi di interpretazioni che portano ad accettare il termine come veicolo metaforico di vari tenori»³⁸. La valenza *roads/Rhodes* individua una serie di significati che vanno bene al di là della semplice omofonia; *dusty roads* definisce il personaggio in questione come viandante impolverato e stanco, *Rhodes* lo inserisce nell'area mitica (anche Bloom-Ulisse vive la sua giornata come viaggio di ritorno a casa). «Me nantee saltee» (p. 556) è trascrizione fonetica di *mi* (veneto) *niente soldi* (anche in altri capitoli Stephen ha pensato e parlato in italiano, si veda *Proteus* e *Wandering Rocks*).

Assai frequenti sono i giochi di pura invenzione verbale:

«Beer, beef, business, bibles, bulldogs, battleships, buggery and bishops. (...) Beerbeef trample the bibles. (...) Trample the trampellers. (...) Bishops' boosebox» (p. 55).

In questa cantilena infantile, del tutto priva di senso che non sia la ricerca di un ritmo o di un suono, le parole si accostano per pura similarità della consonante; esse poi vengono a turno inserite in frasi *nonsensical* dove non ricoprono una precisa funzione (aggettivo, sostantivo, ecc.), ma mettono ugualmente in luce i risvolti comici di accostamenti inusitati (bishops' boosebox). Il procedimento qui usato è lo stesso di un brano precedente:

«National school. Brat's clamour. Windows open. Fresh air helps memory. Or o lilt. Ahbeesee defeegee keolmen opecue rustyouvee double you. Boys are they? Yes. Inishturk. Inishark. Inisboffin. At their joggerfry» (p. 70).

Bloom, passando vicino ad una scuola, riproduce mentalmente le voci degli scolaretti che recitano l'alfabeto a voce alta e cerca di dare una dimensione verbale ai loro sussurri. In *Oxen of the Sun*,

38. U. Eco, *Le Forme del Contenuto*, Milano, Bompiani, 1971, cap. III, p. 102.

tuttavia, non si tratta più di un linguaggio mentale, ma di uno scambio interpersonale in cui la comunicazione avviene pur sotto la cortina fumogena dell'alcool; e l'alcool che ottenebra le menti è la causa verosimile del fatto che la conversazione sia così scarsamente comunicante al lettore. Quella che ci troviamo di fronte è la lingua nuova, nata dal travaglio di una gestazione di secoli. Infatti questa lingua è legata al processo evolutivo che si è venuto dispiegando dalle tre formule magiche in poi. Esse assolvono, così, una duplice funzione: presentano il tema del capitolo e perciò stesso fanno parte integrante del racconto, ma nella spregiudicatezza degli accostamenti linguistici e dei richiami connotativi alludono ad una serie di rapporti che stanno sopra alla narrazione specifica: l'introduzione di una dimensione storica all'interno dello spazio narrativo, la nascita dell'uomo come esemplificazione storico-filologica del suo strumento di comunicazione.

In fondo le tre formule celebrano appunto la nascita di questo nuovo linguaggio che cancella le differenze fra lingua codificata e parola pensata, fra l'idioletto degli scrittori e l'idioletto dei Dublinesi. L'*excursus* degli stili stabilisce una sorta di parallelo fra le strutture della proposizione nella fase inconscia della formazione del pensiero, e le strutture della proposizione nella evoluzione della lingua letteraria; fra le forme sostanzialmente agrammaticali ed asintattiche di quelle fasi del pensiero e la formazione della tradizione letteraria quale è registrata, ad esempio, dalle cronache anglosassoni o dalla prosa medio inglese. Costrutti come «Her he asked if O'Hare doctor tidings sent from far coast...» (p. 503) che ricalcano l'ordine della proposizione latina, riproducono anche uno stadio di formazione del pensiero.

Certo il parallelo non può essere spinto troppo oltre, perché nella formulazione della parola entrano in gioco complessi rapporti tra campi percettivi ed altri meccanismi psichici e fisiologici; tuttavia Joyce instaura un parallelo assai ardito fra processi combinatori e processi traspositivi del linguaggio letterario e del pensiero.

Il primo brano di prosa vera e propria, per esempio, quello che inizia con «Universally... (p. 500), registra il passaggio dal mito alla storia alla maniera degli antichi codici anglosassoni e celtici. Nel brano che un processo di subordinazione all'infinito rende incomprendibile, il linguaggio, all'inizio della sua tradizione scritta, sembra cercare dignità e complessità espressiva nello sforzo di una

continua combinazione; dalla congerie dei costrutti sintattici emergono alcune parole chiave – *veneration, prosperity of a nation, splendour* – che riassumono un significato assai semplice: la funzione procreativa venerata come forma magica presso gli antichi.

Nei brani immediatamente seguenti (pp. 502-506) i frequenti fenomeni di prosodia, le allitterazioni, le onomatopee, le rime interne e le innumerevoli figure retoriche (metafore, kennig, ecc.) illustrano processi traspositivi che corrispondono alla formazione del linguaggio poetico. Una funzione particolare hanno le manipolazioni di frasi di luogo comune, come «Peter Piscator who lives in the house that Jack built...» (p. 511); «...the land flowing with milk and money...» (p. 514); «...’tis pity she’s a trollop...» (p. 528); «Man all tattered and torn that married a maiden all forlorn» (p. 560); essi mescolano l'immediatezza della conversazione (si tratta di frasi proverbiali, ritornelli, scioglilingua), le trasposizioni tipiche del 'monologo interiore' (*money* per *honey*), con l'accenno ironico a modelli letterari (la Bibbia, i drammaturchi del 600 ecc.)³⁹. Siamo già nell'ambito delle ambiguità del *pun* quali verranno sviluppate in *Finnegans Wake*.

3.

«[A] chaffering allincluding most farraginous chronicle...» (p. 554): oltre a imitare puntualmente gli stili della prosa inglese, il capitolo contiene anche la propria definizione. Ritenuto in genere il trionfo del *pastiche* fine a se stesso, esso è una rassegna dei modi e delle funzioni della narrativa. A confronto con le forme della prosa così come si sono sviluppate nel tempo stanno le sperimentazioni joyciane, le varianti di tono ironico che egli introduce all'interno dei vari stili per farli aderire al suo racconto, il tentativo di riprodurre sulla pagina il linguaggio individuale ai limiti dell'inconscio, quando la mente è ottenebrata dall'alcool e dalla stanchezza.

Il significato del xiv capitolo dello *Ulysses* sta proprio nel rapporto che si delinea fra la tradizione del procedimento narrativo,

39. Tutto il romanzo si può leggere come esemplificazione sottile e studiata del gusto anglosassone e soprattutto irlandese per i giochi di parole, gli improvvisi accostamenti per similarità dei significanti e/o dei significati, i doppi sensi, ecc. Le costruzioni dei *pun* in *Finnegans Wake* danno dignità scientifica e filosofica ad una tendenza già presente in *Ulysses*. Per uno studio semantico del *pun* cfr. U. Eco, *La Semantica della Metafora*, in *Le Forme del Contenuto*, cit., pp. 95-125.

i livelli del racconto specifico e la progressiva formulazione di un linguaggio che più si avvicina ai limiti della noncomunicabilità e più si configura come forma e misura della realtà.

Il capitolo apre la via alla fase più estrema della concezione joyciana del romanzo: d'ora in poi esso non avrà più bisogno dell'intervento in qualche modo autoriale a sottolineare il distacco fra oggettività e soggettività, fra realtà e *fiction*. Esso diverrà prima allucinata rappresentazione delle molteplicità di personificazioni che la coscienza può incarnare: l'episodio di *Circe* è una drammatizzazione della metempsicosi in cui tutto si trasforma in altro da sé. Sarà poi la coscienza individuale nella totalità della sua espressività: in *Penelope* il monologo di Molly assume la forma del flusso ininterrotto in cui scorre di nuovo la materia del romanzo.

In *Finnegans Wake*, infine, Joyce farà affiorare dalla interiorità di una o più coscienze gli elementi cosmici⁴⁰, i momenti diversi della storia, e il linguaggio diverrà rappresentazione simultanea di più significati.

40. G. Cambon, *La Lotta con Proteo*, Milano, Bompiani, 1963, p. 55.

ANNALISA BOTTACIN

Contributi della critica italiana allo studio del «Rouge et Noir» (1950-1970)

La ricognizione della «fortuna» del *Rouge et Noir* in Italia, nell'ultimo ventennio, diventa difficile allorché si voglia superare la dimensione, seppur apprezzabilissima, di una esegesi idealista nell'ambito delle idee crociane sull'arte. Difficile particolarmente per questo romanzo, aperto come pochi a svariate possibilità di rilettura e di tentativi di reinserimento in un tessuto culturale quanto mai problematico come quello della realtà francese del 1830.

Questa ricerca vuole essere più che altro un punto di partenza per approfondimenti ulteriori e un tentativo di far chiarezza su un romanzo forse troppo noto in Italia per essere riproposto in una nuova visione interpretativa che lo liberi finalmente da etichette fuorvianti. D'altronde, la sua fortuna sembra dare credito al singolare appuntamento che Stendhal fissò ai lettori italiani del 1935, anno a suo avviso decisivo per una comprensione totale dell'opera: proprio nell'inquieto periodo dell'«entre deux guerres» uscì l'interessante traduzione italiana di Mario Poggi. Per inquietudini e incertezze era un momento adatto alla lettura della «histoire» di Julien Sorel.

Le prime critiche sul romanzo si muovono sul terreno del neo-idealismo crociano che, divenuto ormai in quegli anni una costante linea di riferimento e di discussione, contribuì in modo determinante al processo evolutivo della critica nel nostro paese. A questa nuova prospettiva di lettura dell'opera appartengono i primi studi minuziosi e precisi di Pier Paolo Trompeo, che già nel 1924 aveva riunito in volume¹ i suoi studi su Stendhal, a cui si era dedicato con crescente interesse dagli anni universitari (la sua tesi di laurea riguardava Stendhal e il Romanticismo Lombardo) e fino a indagini più strettamente filologiche e biografiche cui sono indirizzati i suoi lavori più specifici: ricerche di inediti, soluzioni di crittogrammi e dei piccoli trucchi di cui si compiaceva Stendhal², prefazioni e saggi. Ci si può chiedere quale misterioso compenso cercava uno studioso quale Trompeo nel volterriano Sten-

1. P.P. Trompeo, *Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal*, Roma, Leonardo da Vinci, 1924.

2. La «nouvelle critique» (J. Starobinski, *Stendhal pseudonyme*, in *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961 e G. Genette, *Stendhal*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969) si è particolarmente interessata a questo lato problematico della personalità stendhaliana, nell'analisi dei suoi scritti.

dhal; non si tratta forse di compensazione di valori mancanti: l'ammirazione e la simpatia di Trompeo vanno al di là di un semplice processo analitico dell'opera di Stendhal, e il Macchia con una sintetica ma lucidissima definizione sottolinea l'unico perché di questa dedizione: Trompeo «cercava l'agile e prepotente spirito, il fascino di una eterna giovinezza, un personaggio mobilissimo, che credeva di aver afferrato solidamente nei concreti scenari della storia, e che invece, appena toccato, tornava a sfuggirgli»³. Su questo criterio dell'«inafferrabilità» di Stendhal si muove tutto l'ingranaggio del discorso di Trompeo.

Secondo una precisa caratteristica metodologica, nella lettura del testo stendhaliano, egli tende a cogliere minuziosamente quei «punti di collegamento» tra i vari scritti dell'autore che dovranno condurre all'analisi finale, non più giocata sull'isolamento e sulla lettura interna di un'unica opera, ma «comparata» secondo un allargamento ben definito. Questa critica «delle approssimazioni»⁴ tende a determinare il grado della fantasia del poeta attraverso i vari scritti e la trasmissibilità di essi. La ricerca di «un tempo perduto» diviene quindi il leitmotiv della metodologia del Trompeo. Non impressiona, dunque, il fatto che egli intende e «sente» Stendhal, non trascurando il discorso sulla poliedrica personalità di H. Beyle, sulla sua fantasia o meglio sulle proiezioni di essa, come componente essenziale di quella «perenne gioventù»⁵ (titolo di uno degli ultimi scritti di Trompeo sul grenoglese) che è, secondo il critico, il «ressort» di tutto il meccanismo psichico stendhaliano. Stendhal rimane sempre «un poeta-ideologo» che si presenta al lettore unicamente per le qualità della sua «poesia» la quale trasforma e sublima le altre passioni. Appare chiaro come Trompeo non consideri il *Rouge* nella sua struttura socio-politica, a profitto di una poesia «che si assimila anche alla passione, ma dopo averla assunta e trasfigurata nella propria luce»⁶.

D'accordo con Giovanni Macchia, secondo cui «il primo nucleo di studiosi francesisti si è formato nei grandi laboratori della scuola storica»⁷, dobbiamo a Luigi Foscolo Benedetto e a Carlo Pellegrini il primo allargamento di un discorso metodologico.

Tuttavia, mentre lo studio del Pellegrini⁸ si limita a un raffronto fra i

3. G. Macchia, *P.P. Trompeo e la critica delle approssimazioni*, in «Nuova Antologia», luglio 1959, Roma, p. 347.

4. Idem, p. 349.

5. P.P. Trompeo, *La perenne gioventù di Stendhal*, in Stendhal, *Romanzi e racconti*, Firenze, Sansoni, 1856, p. 16.

6. Idem, p. 14.

7. G. Macchia, *Gli studi di letteratura francese in Cinquant'anni di vita intellettuale italiana 1896-1946*, Napoli, E.S.I., 1966, vol. II, p. 21.

8. C. Pellegrini, *Stendhal e Benjamin Constant*, in *Da Constant a Croce*, Pisa, Nistri-Lischi, 1958.

contenuti del *Rouge* e d'*Adolphe* (analogie tematiche e stilistiche), i criteri di ricerca di Benedetto mirano a situare per la prima volta, nel nostro paese, *Le Rouge et le Noir* in un ambito storico ben determinato: la Francia della Restaurazione. Con rigoroso senso storico egli affronta in una decisa visione d'insieme i problemi sociopolitici del romanzo⁹.

Benedetto sottolinea infatti che dalle pagine del *Rouge* traspare un processo di rifiuto della società borghese che si manifesta via via nelle forme della protesta e della critica, collocando il romanzo in una ben precisa sfera interpretativa. Il messaggio innovatore sta nella sua intensa «politicalità» e uno dei grandi motivi del romanzo è «l'iniqua disparità dei diritti nella lotta per la vita, la chiusura di ogni via alle anime forti e diritte, che abbiano per sé soltanto la propria forza e la propria dirittura»¹⁰. In realtà in tutti i romanzi stendhaliani si individua la temperie sociopolitica di un determinato momento storico, in quanto la realtà della vita sociale del tempo, penetrata nella coscienza del protagonista, stimola il rinnovarsi costante di una problematica sempre aperta. Per la prima volta gli eventi della storia contemporanea diventano l'ordito su cui si intrecciano e da cui prendono rilievo le vicende e i significati del romanzo¹¹: il dramma della Francia post-napoleonica diviene il dramma di Stendhal stesso come francese e come uomo; il presente è sentito «con il pessimismo desolato di un vinto»¹², quale teatro di un conflitto tra un passato ricco di suggestioni e di proposte incapaci di divenire operanti e un futuro che si prospetta ambiguo e minaccioso. L'ambizione sociale di Julien Sorel, il suo «tentativo di adattamento»¹³ a un ordine di valori che pur non condivide, non escludono un tempo narrativo riempito oltre che da una rete di rapporti interpersonali dalle «cose» che Julien ama e che assumono nel *Rouge* un valore emblematico – il ritratto di Napoleone, il *Mémorial de Sainte-Hélène*, le *Confessions* di Rousseau –, ad indicare un passato coestensivo all'ambito del suo presente. La lotta e l'isolamento di questo «plébéien révolté» fanno di Julien il primo eroe di romanzo costantemente consapevole della sua origine plebea; ogni suo successo è una vittoria sulla classe dominante, un suo preciso «devoir», qualunque sia il prezzo che viene pagato; così il colpo di pistola contro Mme

9. L.F. Benedetto, *La Parma di Stendhal*, Firenze, Sansoni, 1950.

10. Idem, p. 199.

11. Già Lukàcs (G. Lukacs, *Balzac, Stendhal, e Nagy orosz realista*, Budapest 1946; trad. it. *Saggi sul Realismo*, Torino, Einaudi, 1950) aveva osservato la posizione di preminenza di Stendhal nella genesi del moderno romanzo realista, dovuta a una risoluta scelta narrativa di una determinata situazione storica: sia sul piano dello stile che su quello dell'intima struttura dei personaggi. Questo fatto porta il critico a sottolineare come Stendhal persegue un preciso tentativo di «tipizzazione» rappresentando in una serie di figure straordinariamente evidenti gli emblematici eroi della vita contemporanea nel loro valore riassuntivo di tutta un'epoca.

12. L.F. Benedetto, *op. cit.*, p. 189.

13. Idem, p. 188.

de Rênal va visto come «la fine di una sopportazione programmatica che si è mutata in complicità e sopportazione»¹⁴. Il tentato omicidio non è dettato solo da un'intensa passione; Julien, in sostanza, mira a vendicarsi di quella società che non l'ha mai completamente accettato nei suoi «salons dorés», e questo gesto dettato «dalla violenza accecante della sua disperazione»¹⁵ è l'atto simbolico di rivolta non di un individuo isolato ma di chi si pone come prototipo della generazione futura che prende posizione e si ribella, costituendo un pericolo per la tranquillità della classe dominante.

L'origine più ovvia – tutt'altro che indiscutibile – di un'opera d'arte è l'autore stesso; quindi, un'interpretazione dell'opera letteraria condotta alla luce della personalità e della vita dello scrittore ha rappresentato uno dei metodi più antichi e provati di indagine. Ora, l'uso del «metodo biografico», non sempre valido, sembra sollecitato e quasi richiesto da uno scrittore quale Stendhal, la cui ricchezza di diari, lettere e abbozzi consente, in maniera insolita, la ricostruzione del passaggio dal soggetto-autore al romanzo.

La critica francese e anche quella italiana si sono mosse su questo terreno, ma mancava un'opera d'insieme sull'io segreto di Stendhal. Glauco Natoli si rese presto conto che gran parte del materiale cui poteva attingere, tendeva per lo più a trasformare gli elementi biografici in una piacevole serie di piccanti aneddoti. Questo risultato era in gran parte dovuto ai criteri di ricerca adottati dalla critica precedente, la quale risaliva dall'opera al suo autore. Natoli si servì invece nel suo *Saggio Biografico-Critico*¹⁶ del processo inverso; la biografia ripulita da ogni aggiunta romanzesca e la ricostruzione dei meccanismi psicologici dello scrittore contribuiranno in modo determinante a chiarire alcuni problemi posti dall'opera.

In questa nuova prospettiva viene ricomposto il personaggio di Julien Sorel il quale, liberato dagli schemi convenzionali della critica francese, assume una dimensione che va oltre lo spazio chiuso del testo. Il conflitto esistenziale di un «être racé», la sua instabilità, le sue inquietudini nella ricerca, rivelatasi vana, di valori positivi al vertice della scala sociale, esprimono chiaramente le esigenze più profonde dell'uomo moderno. Infatti Julien non è più inserito in un processo testuale che lo considera allievo di «Tartuffe», ma viene riproposto da Natoli in virtù del suo «dinamismo interiore» che, collegato in modo diretto con le numerose trasformazioni subite dal personaggio nella sua pur breve esistenza, spiega il «bouleversement» della sua personalità e la sua morte drammatica e incompresa. L'ana-

14. Idem, p. 52.

15. Idem, p. 193.

16. G. Natoli, *Saggio Biografico-Critico*, Bari, Laterza, 1936. Ci siamo riferiti a questo lavoro benché non appartenente all'arco di tempo da noi preso in considerazione, in quanto è già espresso in esso il metodo critico adottato da Natoli nei suoi lavori successivi.

lisi di Natoli raggiunge successivamente risultati più puntuali¹⁷ mettendo in rilievo la funzione progressista del *Rouge* nel contesto socio-politico della Restaurazione. Affermando che «i romanzi (di Stendhal) si adagiano sempre più su un piano ben fermo di realtà (e che) è infatti la vita nel suo movimento dialettico ciò che interessa maggiormente Stendhal (...)»¹⁸, Natoli, nel nuovo tentativo di lettura interna, analizza il romanzo come un documento sociale, un presunto quadro della Francia del 1830 e sottolinea «l'âpre vérité» di H. Beyle, la sua forza di analisi e la lucidità stilistica.

Ai medesimi criteri metodologici si ispira la prefazione di una nuova traduzione italiana¹⁹, in cui il critico inquadra nuovamente Julien Sorel sentito, ma con più forza, quale «espressione di una coscienza in rivolta: una rivolta contro un ordine ingiusto»²⁰.

L'ultimo contributo di Natoli a Stendhal giunge postumo in un testo curato da Giovanni Macchia²¹, e appare quasi un «divertissement» letterario; infatti, Natoli, rifacendosi al concetto stendhaliano di «beauté», si appassiona a ricercare nella pittura italiana i modelli che Stendhal ha utilizzato per i personaggi: esseri eccezionali, d'altra parte, ben distinti dal volgo, predestinati dalla bellezza a grandi imprese che «l'homme de la rue» non potrebbe mai affrontare. Stendhal ne ha cercato i modelli nella realtà, così la spiritualità di Julien adolescente si ispira alle tele del Domenichino, mentre il modello dell'espressione pensosa e quasi sinistra di Julien nel seminario di Besançon, inizio del suo mutamento spirituale, prende spunto dalle pitture del Guercino. Infine il «lato profetico» che egli rivela quando la passione raggiunge in lui il parossismo e lo immerge in una specie di allucinazione, di stato secondario (...)»²² è ispirato alle figure imponenti degli affreschi michelangioleschi.

Una nuova prospettiva critica del *Rouge et Noir* viene proposta da Mario Bonfantini nel saggio *Stendhal e il Realismo*, che analizza il realismo di Stendhal per la funzione che esso svolge nella creazione poetica e ne mette in luce l'attualità.

Sembra tuttavia essenziale riferirci a un suo precedente lavoro su Stendhal²³, in cui Bonfantini accetta ancora il giudizio della «poeticità» del *Rouge*

17. G. Natoli, *Il nostro Stendhal*, in *Scrittori francesi, Situazioni e Aspetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1950.

18. Idem, pp. 68-69.

19. G. Natoli, Introduzione a *Il Rosso e il Nero di Stendhal*, Roma, Ed. L'Unità, 1963.

20. Idem, p. 12.

21. G. Natoli, *La pittura italiana e i personaggi di Stendhal*, in *Marcel Proust e altri saggi*, Napoli, E.S.I., 1968.

22. Idem, p. 139.

23. M. Bonfantini, *Caratteri dell'opera di Stendhal*, in *Ottocento Francese*, Torino, Da Silva, 1950.

con tutte le limitazioni che questo criterio di ricerca comporta; infatti, una lettura critica di questo tipo prevede un'analisi restrittiva dei personaggi. Anche l'indagine psicologica su Julien Sorel non fa presagire le possibili variazioni di significato che con il saggio successivo²⁴ Bonfantini individuerà nel protagonista del *Rouge*, bensì rimane legato alla visione romantica dell'eroe tragico. Ad esempio, la morte di Julien assume soltanto il senso «morale» di purificazione nell'amore, così che il «binomio romantico amore-morte»²⁵ diviene il «moteur» di tutto il romanzo.

In *Stendhal e il Realismo*, invece, Bonfantini affronta il problema della «politicità» di Stendhal, giungendo a definire, come non era stato ancora fatto, la ricchezza di significati che tale concetto assume nel testo stendhaliano. Il critico non trascurava di sottolineare l'importanza attribuita da Stendhal alla passione amorosa; del resto, se la sensibilità politica di H. Beyle, a volte suscettiva di esiti contraddittori, si articola tra i termini di un innato bisogno di libertà e di una severa critica al despotismo, altra fu la componente essenziale del suo mondo fantastico: «l'amore passione e la passione dell'amore»²⁶, non in opposizione al momento politico, ma come «barriera protettiva» capace di preservare l'integrità dell'uomo privato di fronte alla sfera degli interessi pubblici di cui avvertiva il fascino pericoloso e assorbente.

Con queste premesse, il precedente saggio del Bonfantini anziché contraddetto o superato, viene arricchito e ampliato da questi studi recenti. Uno Stendhal lirico cantore dell'amore non esclude uno Stendhal politico, e, usando un'espressione di Bonfantini, diremmo che «afflato di libertà» e «passione dell'amore» appaiono nei personaggi stendhaliani intimamente connessi.

Il motivo fondamentale del saggio è da individuarsi nel tentativo di dimostrare come sia avvenuta nei personaggi la fusione tra l'elemento politico-sociale e quello affettivo. Tuttavia, secondo Bonfantini, la verità ricercata da Stendhal non è quella storico-politica, bensì quella delle passioni: «Verità storico-politica, o verità delle passioni? Verità delle passioni, senza dubbio, solamente e assolutamente, almeno in sede di letteratura romantica, cioè di poesia. Ma di passioni che, per essere 'vere', debbono essere sempre viste – questo era il punto! – nella realtà dei loro rapporti con la società entro la quale esse vivono e si sviluppano»²⁷.

Con questo presupposto, Bonfantini si propone di sottolineare lo scatto qualitativo dato da Stendhal alla produzione narrativa ottocentesca e il nuovo atto di «parole» letteraria del Beyle che produce il «déclenchement» del

24. M. Bonfantini, *Stendhal e il Realismo*, Milano, Feltrinelli, 1958

25. M. Bonfantini, *Ottocento Francese*, op. cit., p. 117.

26. M. Bonfantini, *Stendhal e il Realismo*, op. cit., p. 102.

27. M. Bonfantini, *Stendhal e il Realismo*, op. cit., p. 172.

grande romanzo di «moeurs»; infatti, il giuoco delle passioni non è più situato in uno spazio chiuso e limitato, bensì esteso alle differenti varianti di queste in un «milieu» ben circoscritto, «passioni storicizzate»²⁸, per intenderci, che variano a seconda del momento in cui si producono.

Se ogni ricerca letteraria ha tra i suoi scopi anche quello di contribuire a una ulteriore comprensione della realtà presente, *Le Rouge et le Noir* deve essere considerato un punto di partenza. Bonfantini lo vede infatti come uno dei primi romanzi che trattano della nostra vita, dei nostri problemi e di conflitti ignoti alle generazioni precedenti. Tutti i personaggi del *Rouge* devono essere inseriti in uno spazio testuale che ponga in evidenza il loro valore di prodotto storico; così i Valenod e i Rênal, quali protagonisti di quella borghesia ancora impegnata nella lotta per la supremazia e per il prestigio sociale che la nobiltà, rappresentata dal Marquis de La Mole, concede a malincuore.

In questi termini, la morte di Julien Sorel perde il suo significato «morale»²⁹ e si fa atto d'accusa e di condanna contro la società borghese del trenta. Julien supera il ruolo del «parvenu» e si trasforma nella morte, in espressione di una nuova coscienza di classe e di nuova protesta; le sue parole rivolte ai giudici sono già un'affermazione della lotta di classe, una sfida lanciata agli avversari da chi non ha più nulla da spartire con essi: «Messieurs (...) je n'ai pas l'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune»³⁰.

Il progressivo maturare di nuovi indirizzi critici produsse nel nostro paese, come già nel resto d'Europa, un certo rapporto dialettico o polemico tra critica ufficiale, di impostazione idealistico-storicista e critica militante, che accelerò, non senza qualche perplessità, il processo di rinnovamento della critica in Italia.

L'indagine di tipo psicanalitico era già da tempo acquisita dalla cultura francese e germanica; tuttavia, l'interesse, che la cultura italiana ha sempre rivolto alle questioni di ordine formale, ha reso il nostro paese meno attento e ricettivo a questo nuovo tipo di critica. Infatti M. David afferma che «parlare della critica psicanalitica applicata alla letteratura (...) è particolarmente difficile in campo italiano»³¹. Vi furono però altri fattori che frenarono la diffusione di questa disciplina e della sua metodologia negli ambienti della cultura ufficiale³², per cui fino al secondo dopoguerra la nostra critica lette-

28. M. Bonfantini, *Stendhal e il Realismo*, op. cit., p. 173.

29. Cfr. M. Bonfantini, *Ottocento Francese*, op. cit.

30. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Garnier, 1960, p. 482.

31. M. David, *La critica psicanalitica*, in *I metodi attuali della Critica in Italia*, a cura di M. Corti e C. Segre, Torino, E.R.I., 1970, p. 117.

32. Cfr. M. David, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.

riaria rimase ben poco influenzata dai metodi di analisi psicanalitica applicati all'arte³³.

La psicanalisi doveva in ogni caso rinnovare un settore ben delimitato di studi sulla letteratura: quello biografico. Il metodo biografico tradizionale impedisce una corretta comprensione del processo letterario, in quanto interrompe il «continuum» della tradizione, per concentrarsi esclusivamente sull'esame di una singola personalità; non solo, ma ignora quasi interamente fatti psicologici per cui l'opera d'arte finisce con l'essere l'equivalente di una «maschera» oppure «anti-io» dietro cui si cela la persona reale dello scrittore.

Una personalità così complessa come quella di Stendhal si presta in modo particolare a una indagine di tipo analitico: in effetti, questo criterio di indagine non fu solo applicato dalla critica militante i cui contributi non furono, d'altra parte, numerosi³⁴, ma anche da uno scrittore G. Tomasi Di Lampedusa che, in veste di critico, propose una rilettura del *Rouge et Noir* di ben altro interesse. Lampedusa, sulle tracce dell'insegnamento freudiano, compie una nuova operazione critica³⁵ il cui risultato non è l'interpretazione totale di questo o quel romanzo bensì l'individuazione di costanti ricavabili da svariati momenti di una o più opere che rinviano direttamente all'inconscio dello scrittore stesso. Lampedusa tende a scomporre il «rouage» dei romanzi stendhaliani non solo per capirne i procedimenti, bensì per avvicinarsi sempre più al «quid irrazionale» di Stendhal, per altro sempre sfuggente. Dopo un attento esame delle tecniche stilistiche adottate da Stendhal nei suoi romanzi, Lampedusa sottolinea l'importanza del ruolo giocato dalla «sensazione» nel testo stendhaliano: sensazioni «trasmesse» al lettore più che «espresse»; in effetti, per Lampedusa, il migliore Stendhal «è quello che costruisce sinceramente su una sensazione»³⁶.

L'accuratissima analisi dei mezzi usati da Stendhal per trasmettere al lettore la «sensazione» del tempo, nella progressione narrativa, rivela l'abilità dell'autore del *Rouge* nel concretare un «tempo» letterario che superi di gran lunga il «tempo» realmente impiegato nella lettura del romanzo. Questo risultato è ottenuto da accelerazioni e ritardi costanti; infatti, «occorre suggerire la stessa cosa mediante impercettibili colpi che colpiscono il pre-conscio»³⁷. Se nell'entusiasmo di una prima lettura alcuni dettagli sfuggono al lettore, «un sedimento sarà rimasto nel pre-conscio»³⁸.

33. Sui limiti della critica psicanalitica, cfr. lo stesso Freud (S. Freud, Préface a M. Bonaparte, *Edgard Poe, Sa vie - son oeuvre*, Denöel & Steele, Paris 1933) e C. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Conty, 1964.

34. Cfr. M. Robertazzi, *Poesia e Realtà*, Modena, Guanda, 1934 e E. Servadio, *Psicoanalisi e Letteratura*, in «La Rivista di Psicologia», Bologna-Firenze 1936.

35. G. Tomasi di Lampedusa, *Lezioni su Stendhal*, in «Paragone», n. 112, apr. 1959, Firenze, Sansoni.

36. Idem, p. 38.

37. Idem, p. 28.

38. Idem, p. 29.

In modo analogo Lampedusa affronta l'analisi del *Rouge*. Il critico sottolinea dapprima la fluidità del «récit» stendhaliano, ravvivato dai continui spostamenti dell'azione che coincidono con l'emergere in primo piano di questo o quel personaggio. Ad esempio, all'inizio del romanzo la narrazione ha luogo «in modo indiretto»³⁹; Verrières e i suoi abitanti sono descritti da un testimone completamente estraneo all'azione; tuttavia, quando Julien entra in scena e si delinea chiaramente la sua funzione di protagonista, il mondo è presentato al lettore nella prospettiva in cui appare a Julien stesso. Il centro del racconto non è necessariamente occupato da un personaggio principale; l'abbé Pirard, il Marquis de La Mole, il principe Kosaroff e molti altri personaggi di secondo piano si trovano a far parte di uno spazio letterario preciso che Stendhal ha loro assegnato non certo casualmente. Questa tecnica mette in comunicazione diretta autore, personaggio e lettore, avvalendosi anche del «monologo interiore», il mezzo espressivo usato da Stendhal «con la più classica misura, indispensabile per non rallentare l'azione pur rivelandone i motivi»⁴⁰, e che troverà la massima espressione nelle pagine di Proust, Virginia Woolf e di James Joyce. Nel *Rouge* il monologo sostituisce quasi sempre il dialogo, tanto che lo sviluppo dell'azione è raramente legato al discorso diretto; infatti nel romanzo «non vi è alcun brano di dialogo famoso»⁴¹. Il personaggio si rivela dagli sguardi, dai silenzi, piuttosto che da dialoghi vivaci, anche perché Stendhal preferisce riferire più che parlare direttamente al lettore.

Lampedusa è particolarmente attratto dalla personalità di Julien Sorel in cui non ritrova nulla di amorale o di «satanico»: Julien può essere accusato di ambizione ma in lui «vi è alcunché di patetico, e nel suo creatore la tendenza a indicarci la responsabilità, nelle sue malefatte, della congiuntura storica»⁴². Il discorso critico di Lampedusa si conclude con l'analisi della morte di Julien e del «dénouement», che già suscitò in alcuni critici molta perplessità; a suo avviso, Stendhal riesce con questo finale a dare al *Rouge* l'unica conclusione possibile. La situazione di tensione creatasi con il ferimento di Mme de Rênal non poteva avere altro sviluppo. Stendhal, dopo che Julien «ha trovato»⁴³ si allontana da lui, se ne vuol disfare in fretta, tanto che nelle pagine conclusive «il mondo non è più visto attraverso Julien ma attraverso una X indifferente e scialba»⁴⁴. È questa «X» l'ultimo protagonista del testo stendhaliano, che ha l'effetto di produrre il progressivo allontanamento del lettore stesso dall'azione. In mancanza di un protagonista che ne assicuri lo sviluppo, il lettore si trova improvvisamente

39. Idem, p. 29.

40. Idem, p. 30.

41. Idem, p. 33.

42. Idem, p. 35.

43. Idem, p. 36.

44. Ibidem.

alla fine del romanzo ancora in attesa della morte di Julien cui non viene quasi mai fatto accenno. «Tout se passa (...) convenablement»⁴⁵. Estrema elisione di Stendhal il cui messaggio era diretto solo a queglii «happy few» che avrebbero compreso tutto il patetico di questo, pur precipitoso, epilogo.

Un tempo narrativo occupato da monologhi interiori è senza dubbio una caratteristica del testo stendhaliano. Il personaggio riesce davvero a passare la maggior parte del proprio tempo da solo con se stesso, e, pur senza essere al di fuori di un rapporto interpersonale, di fatto è solo. Nel *Rouge et Noir* i momenti di isolamento aumentano con l'intensificarsi dell'azione, procedimento usato da Stendhal, non solo per dare al personaggio la possibilità di esprimersi, bensì come elemento ordinatore dei suoi pensieri e delle sue sensazioni. Lorenza Maranini⁴⁶ tende a sottolineare come il «discours intérieur» stendhaliano non abbia, perciò, niente in comune con il monologo interiore inteso in senso moderno e usato da Joyce nel suo *Ulysses*. La «schiacciante» originalità del *Rouge* sta infatti soprattutto in quel suo stile da *Journal* «fatto di monologhi interiori 'par questions e par réponses'»⁴⁷, ben lontano da «quella specie di informe fluttuazione di pensieri non logicamente concatenati che è tipico della rappresentazione di Joyce»⁴⁸. La Maranini nota come nel romanzo di Joyce si verifichi una frattura sul piano della tecnica narrativa: l'alternanza di monologhi interiori e di dialoghi all'interno della narrazione sono da attribuirsi al fatto che a Joyce, più che «il personaggio», interessa «l'avventura» che accade e che vale come esperienza simbolica «subita», più che «vissuta» da questo o da quel personaggio. È chiaro che l'effetto cui mirava Stendhal servendosi di questa tecnica è interamente capovolto e la Maranini si pone così in netta posizione dialettica con quei critici che scorgono una continuità nell'uso di questo procedimento espressivo tra Stendhal e James Joyce. Nel *Rouge et Noir* il monologo assume il valore di «racconto drammatico»; infatti nel dialogare con se stesso, il personaggio prende coscienza della sua solitudine o meglio della sua incomunicabilità con il mondo che lo imprigiona e insieme lo respinge. Ogni possibilità di colloquio si risolve sempre tragicamente.

Questa visione «tragica» del realismo stendhaliano nel secondo studio⁴⁹ della Maranini diviene una struttura centralizzante del *Rouge* che privilegia la produzione stendhaliana confermandone il valore progressista. La condanna inflitta a Julien Sorel diviene un pretesto per criticare l'eccessivo ca-

45. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, op. cit., p. 506.

46. L. Maranini, *Monologo interiore e movimenti stilistici nel primo romanzo di Stendhal*, in *Visione e personaggio secondo Flaubert*, Padova, Ed. Liviana, 1959.

47. Idem, p. 95.

48. Ibidem.

49. L. Maranini, *Il privilegio contro l'uomo nel Lucien Leuwen di Stendhal*, in *Visione e personaggio secondo Flaubert*, op. cit.

stigo contro Antoine Berthet, che i giudici e lo stesso Carlo x non avevano voluto graziare «non dirò per applicare la recente legge sul sacrilegio (...) ma per applicare al caso di Antoine Berthet lo spirito di quella legge»⁵⁰. L'atteggiamento inerte e passivo del giovane seminarista durante il processo è in netta antitesi con la posizione di disprezzo assunta da Julien Sorel che lancia, nel discorso ai giurati il suo «j'accuse» contro la struttura politico-sociale del suo tempo.

Tutti i personaggi di Stendhal sono, d'altra parte, in conflitto più o meno cosciente con la società della loro epoca, benché non tutti facciano parte di un partito politico preciso ed «è la politica che si occupa di loro»⁵¹, non escludendo alcuno dal suo giuoco. Questo mondo di apparenze forzate dimostra come la solitudine del personaggio stendhaliano sia solo interiore e il desiderio di isolamento resti, sino all'ultimo, un sogno insoddisfatto. Di qui il bisogno di dissimulare, il ricorso a una «maschera» che «aderisca a tal segno al volto dell'uomo, da prenderne veramente il posto, da *essere* il volto»⁵². La conquista della felicità interiore si associa al tema della prigione e persino della morte che si improvvisano le uniche alternative coerenti con la «struttura» psicologica del personaggio. Solo così, liberato finalmente da ogni legame con il suo «milieu social», il personaggio si realizza interamente: un atto di rassegnazione diviene la componente primaria di questa felicità.

Gli aspetti innovatori del romanzo stendhaliano sono oggetto di studio da parte di Mario Praz nel saggio *Eroi senza eroismo*⁵³, nel quale il critico tende a sottolineare come la nozione del «vero eroe» subisca una netta trasformazione: gli eroi di Stendhal sono idealisti delusi, spiriti avventurosi e appassionati, anime non contaminate dalla bassezza della vita. L'eroe del romanzo tradizionale cede, quindi, il posto a un personaggio completamente in contrasto con la realtà del suo tempo. Usando un'espressione di Frye diremmo che «l'eroe è uno di noi (...) è l'eroe del basso mimetico»⁵⁴, scompare la figura classica dell'eroe «per l'avvento, in sua vece, d'una quantità di anti-eroi, creature non d'una società ma solo di se stesse, pallidi e degeneri discendenti del ribelle dell'epoca romantica, il cui inevitabile destino è di fallire»⁵⁵.

Praz riconosce in Julien Sorel e in Lucien Leuwen i rappresentanti più perfetti di questi «anti-eroi» capaci di risvegliare una calda partecipazione nel lettore se non una più diretta identificazione di quest'ultimo con il protagonista del romanzo.

50. Idem, p. 125.

51. Idem, p. 144.

52. Idem, p. 145.

53. M. Praz, *Eroi senza eroismo*, in *Studi sulla letteratura dell'Ottocento in onore di P.P. Trompeo*, Napoli, E.S.I., 1959.

54. N. Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1959, p. 46.

55. M. Praz, *op. cit.*, p. 342.

I due estremi dell'eroe corneliano, prodotto di una società stabile che offre un sicuro canone per decidere tra sentimenti e desideri in conflitto, e dell'«outsider» stendhaliano che persegue un ideale individuale in reazione contro una società ingiusta e oppressiva, offrono a Giorgetto Giorgi lo spunto per un attento confronto tra i personaggi di Corneille e quelli di Stendhal. Chiaramente Giorgi non riscontra vere e proprie analogie nella visione politica dei due scrittori; l'universo di Corneille è un universo compatto «che ignora tutte le forze centrifughe, un universo in cui tutti gli elementi sono perfettamente incastrati»⁵⁶ e a cui i personaggi delle sue tragedie aderiscono perfettamente. In Stendhal, al contrario, si registra un cambiamento sostanziale: i personaggi, in posizione antitetica con la società della Restaurazione, non possono né vogliono piegarsi ai compromessi e alle meschinità del loro tempo.

Giorgi sostiene che Stendhal sia stato attratto dalla grandezza d'animo e dal lato «generoso» dei personaggi di Corneille piuttosto che dalle loro concezioni socio-politiche. «Amore e virtù» sono le componenti essenziali della personalità degli eroi del *Cid*, i quali, pur di conservare la stima dell'essere amato, sacrificano ogni ambizione e scelgono la strada del «devoir». Un amore analogo pervade «queste anime profondamente desiderose di 'tendresse' (che) vivono in uno stato di sospensione e di attesa, ora riempito da malinconici sogni, ora da progetti di romantiche fughe, sino al momento in cui un'anima comprensiva le strappa al torpore; svelando loro la parte nobile e intellettuale dell'amore»⁵⁷.

Il vero e proprio slancio di Mathilde de La Mole verso «un grand homme comme nos anciens romains»⁵⁸ dimostra l'importanza nel suo rapporto con Julien di una continuità amorosa basata sui «meriti»: «à la première faiblesse (...) je l'abandonne»⁵⁹. Giorgi riscontra anche nella fiera e nella «tendresse» di Mme de Rênal un atteggiamento corneliano; quest'anima dolce e malinconica è l'unica a scoprire la vera personalità di Julien e a «cristallizzare» con lui. Nel *Rouge*, d'altra parte, solo la stima reciproca può far nascere il sentimento amoroso, esaltarlo e vivificarlo. Una volta scoperta la vera personalità di Mathilde, Julien finalmente comprende la purezza e l'onestà del sentimento che lo lega a Mme de Rênal; con l'aiuto di questa donna si attua il definitivo riscatto del protagonista che, liberatosi da ogni ipocrisia e ambizione, riscopre l'autenticità del sentimento e accetta la morte con esaltante rassegnazione.

Il contributo più attuale e più innovatore al *Rouge et Noir*, ci viene proposto da Francesco Orlando⁶⁰.

56. G. Giorgi, *L'amore corneliano in Stendhal*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», vol. xx, Firenze, Sansoni, 1967, p. 114.

57. Idem, pp. 111-112.

58. Idem, p. 112.

59. Ibidem.

60. F. Orlando, *Il Recente e l'Antico nel cap. I, 18, di Le Rouge et le Noir*, in «Belfa-

Applicando al testo la tecnica freudiana dell'analisi onirica, Orlando rinnova la nozione di «tema», non più corrispondente a un soggetto o a una situazione coscientemente reiterati dallo scrittore ma, come dice Barthes, in «una rete organizzata di ossessioni che rivelano una zona pre-riflessiva o extra-riflessiva della sua coscienza». Orlando adotta questo tipo di indagine nell'analisi del capitolo 18 della prima parte del romanzo che gli serve da punto di partenza per una ricognizione globale della tematica stendhaliana. La narrazione dell'arrivo di un re⁶¹, che ci resta ignoto, nella piccola città della Franca Contea, dà modo a Stendhal di riprendere numerosi temi già accennati e sviluppati in seguito nei capitoli successivi. Julien, sottolinea Orlando, proprio in questo capitolo messo per la prima volta davanti alla situazione socio-politica del suo tempo, diviene il centro del «récit»: è attraverso Julien che, da questo momento, il lettore segue lo sviluppo dell'azione contrassegnata dalla presenza ricorrente e variamente articolata sul tema «del Recente e dell'Antico», con il quale il protagonista via via, nel farsi cosciente della sua esperienza, si misura.

Il critico ritrova in certi particolari, allusioni o frasi, i tratti essenziali di due momenti socio-politici – l'utopia legittimista e la realtà borghese-liberale – di cui sottolinea il conflitto aperto e anche la concorrenza.

Il primo contenuto latente del simbolo analizzato è quello della funzione dell'abito di Julien Sorel: in questo capitolo il protagonista si spoglia per la prima volta del «triste habit noir» per indossare l'uniforme della guardia d'onore (come più tardi per vestire la divisa da ussaro), e il nuovo abito diviene sia il simbolo di un «favore goduto»⁶² che «foriero di sciagura»⁶³. Infatti Orlando osserva che l'abito non è in funzione solamente dei rapporti esterni ma della stessa esperienza intima e denuncia così la rigidità della gerarchia sociale con cui Julien sarà sempre in conflitto. Queste alternative all'abito nero non significano certo una parità di trattamento con i rappresentanti della classe dominante, ma per il protagonista del *Rouge* sono sinonimo di profonda gioia. L'uscita da uno stato che detesta e cui si assoggetta, aspettandosi dalla vita solo felicità, rende Julien intensamente felice: infatti, è attraverso il nuovo abito (l'uniforme sarà sostituita al momento della cerimonia religiosa dalla sottana e dalla cotta), abito ancora una volta non suo, che Julien riesce a fare quello che normalmente gli sarebbe interdetto: dapprima penetrare nell'antica abbazia alla ricerca del vescovo d'Adge e più tardi essere ammesso alla cerimonia nella cappella di st. Clément. Orlando vede una correlazione molto stretta tra la posizione del «privilegiato» e quella dell'«intruso» che Julien assume in questo capitolo: per la prima volta il lettore assiste attraverso gli occhi del giovane a spettacoli ri-

gor», n. 6, Firenze, Olschki, 1967, pp. 662-80.

61. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cap. 18, pp. 98-110, *op. cit.*

62. F. Orlando, *Il Recente e l'Antico*, *op. cit.*, p. 666.

63. Idem, p. 664.

servati solo a un'élite che noi seguiamo «con lo sguardo del 'parvenu' (alla lettera) che via via li carpisce e li indaga»⁶⁴.

Nei festeggiamenti di Verrières, Orlando mette in evidenza la profonda concorrenza tra i due maggiori partiti della Francia della Restaurazione: i liberali e la vecchia nobiltà – rappresentata dal Marquis de La Mole che non a caso appare per la prima volta in questo capitolo – in segreta connivenza con la borghesia terriera e industriale che approfitta della situazione politica venutasi a creare per arricchirsi.

Allorché Julien, in mezzo ai preparativi precipitosi, penetra nell'immensa sala gotica dell'abbazia di Bray-le-Haut, Orlando sottolinea la nascita di un nuovo tema del romanzo, quello della «variante edilizia»⁶⁵: «al suono realistico di tutto il contesto si è aggiunta qui per un attimo quasi un'eco da romanzo gotico, di erramento per locali sconosciuti e di sorpresa»⁶⁶. La malinconica magnificenza di questa architettura antica che colpisce profondamente Julien, riporta Orlando al capitolo 1 del *Rouge*, in cui Stendhal parla delle numerose costruzioni erette a Verrières testimonianza dello sviluppo industriale sotto la Restaurazione. Ma quale differenza tra questi edifici, di cui immaginiamo una buona dose di cattivo gusto, e questa costruzione medievale! Essa è «antique» e «mélancolique», perché conserva la purezza religiosa che la Rivoluzione aveva intaccato. Infatti la Restaurazione, che ha curato il restauro dell'abbazia, le ha prestato «il solito sfarzo foriero d'impostura», in quanto i lavori recenti di restauro, di cui Julien si accorge dai mattoni nudi e dal gesso ancora fresco, denotano «l'implicazione simbolica costante dei preparativi frettolosi nelle scene d'apparato del romanzo (...) e dunque lo stesso perché del ricorrere del tema (...): il recentissimo in luogo dell'antico, il posticcio in luogo dell'autentico, l'improvvisato in luogo del tradizionale; mentre in più la premura traduce simbolicamente l'ansia di correre ai ripari da parte di una classe che avverte crescente la minaccia di venire rovesciata (...)»⁶⁷. La bellezza della sala gotica, espressione di valori ereditari e secolari che costituiscono il patrimonio del partito legittimista, appare «degradata dalle manomissioni»⁶⁸ e indebolita nella sua struttura; chiaro sintomo dell'imminente disgregazione dell'aristocrazia come classe dominante.

In questo studio sul *Rouge et Noir*, Orlando mostra fino a che punto sia importante che l'atto critico inizi con un'adesione senza riserve al pensiero dello scrittore, sorretta dalla volontà di prolungare in sé il ritmo di questo pensiero. Soltanto l'ascolto attento di una stessa eco la quale emerge in filigrana, secondo le differenti circostanze del racconto, ci potrà aiutare a rico-

64. Idem, p. 667.

65. Idem, p. 673.

66. Ibidem.

67. Idem, pp. 674-75.

68. Idem, p. 675.

noscere la complessità dei nessi tra il simbolo e i suoi significati. Una dimensione critica, quindi, del tutto nuova, che dimostrando l'assenza più completa di gratuità nel romanzo, ne individua, attraverso la sottile interpretazione del contenuto latente della tematica simbolica, il filo conduttore e giustifica un'ipotesi di giudizio di ascendenza marxista con gli elementi formali interni al romanzo stesso.

William Dunbar, «Scot Makar»

Nelle storie della letteratura inglese il lungo silenzio che va dalla morte di Chaucer (1400) allo *Shepardes Calender* dello Spenser (1579) è rotto in modo rilevante soltanto dai versi dei «chauceriani scozzesi». Per un lungo periodo la critica letteraria inglese considerò coloro che avevano continuato a scrivere versi dopo la morte di tale «maestro» come una schiera di imitatori più o meno pedissequi. Soltanto in tempi più recenti – lo *Scottish Literary Revival* iniziò nel 1922 – anche la critica accademica più conservatrice è diventata meno «drastica», riconoscendo sempre più spesso la «forte personalità e la gagliardia» dei «chauceriani» del nord. Chi di questa «gagliardia» non aveva mai dubitato è Hugh MacDiarmid, al secolo C.M. Grieve, figura principale della *new Scots renaissance*, il quale coniò lo slogan «*Not Burns–Dunbar!*»¹.

È tuttavia significativo che i giudizi sulla letteratura che fiorì in Scozia sotto i regni di Giacomo I, II, III e soprattutto IV, vadano dal blando riconoscimento alla sua più grande esaltazione, quest'ultima non soltanto da parte di scrittori «interessati» come Hugh MacDiarmid².

Poiché l'articolo tratta di William Dunbar, l'autore certamente più significativo del *Golden Age* scozzese, preferirei operare una sostituzione di «etichetta» e chiamarlo «*Scot makar*» piuttosto che «*Scottish Chaucerian*»³.

1. Cfr. George Bruce, *The Scottish Literary Revival*, London, CollierMacmillan, 1968, pp. 1-3.

2. Kurt Wittig, *The Scottish Tradition in Literature*, Edinburgh and London, Oliver and Boyd, 1958, p. 4: «Now, in writing a history of English or even British literature it would only be fit and proper to take London as the point at which our vertical and horizontal intersect. But from London – as shown by the usual resultant caricature of Dunbar as a Chaucerian – the work of Scottish writers is seen in a false perspective; not because London is four hundred miles from Edinburgh, but because in Scotland a different set of traditions has created a society which in many respects (though not in all) is very different from that which exists in England. Scotland was for many centuries an independent country, and had a centred culture of its own».

3. In una nota alla poesia di Dunbar, *Lament for the Makaris*, David Laing, *The Poems of William Dunbar*, Edinburgh, Printed for Laing and Forbes, Ballantyne and Co., 1834, vol. II, pp. 353-54, l'autore afferma: «It is worthy of observation that, in various languages, the name given to a poet contains an allusion to the creative power which has been ascribed to genius – Jamieson. In like manner, Sir Philip Sidney, in his 'Defense

L'equivoco di aggettivazione, se di equivoco si può parlare, nacque dall'atteggiamento parziale di molti studiosi della letteratura inglese, i quali avevano rivolto la loro attenzione soltanto ad una parte della sua pur vasta opera. Infatti fino in tempi abbastanza recenti Dunbar era conosciuto principalmente per quattro sue composizioni: *The Thrissil and the Rois* (1502)⁴, *The Goldyn Targe* (1508)⁵, *The Tretis of the Tua Mariit Wemen and the*

of Poesy', says, 'The Greeks named the poet ποιητήν, which name, as the most excellent, hath gone through other languages. It cometh of this word ποιῆν, to make: Wherein I know not, whether by luck or wisdom, we Englishmen have mette well the Greeks, in calling him a maker.' It is strange therefore, that Sir John Harrington, in his 'Apologie of Poetrie', prefixed to his translation of Ariosto, 1591, should have referred to Puttenham's *Art of English Poesie*, as the first to have introduced the English term *Makar*, as applied to a Poet... Our Blind Minstrel, in concluding his heroic poem of Wallace, written about 1480, at the conclusion says:

Go nobill buke, fulfyllyt off gud sentens
 Suppois thou be baran of eloquens;
 Go worthi buk, fulfillit off suthfast deid,
 Quben gud Makaris rang weill in to Scotland.»

4. Poemetto in versi allitterativi scritto, come dice l'autore nell'ultimo verso «*Off lusty May upone the nynt morrow*», in occasione del matrimonio tra Giacomo IV di Scozia e Margaret Tudor, figlia di Enrico VII. L'*aureate diction*, la convenzione del *dream* e del *May morning* seguono appieno la tradizione medioevale e l'uso della *rhyme royal* (della quale si era già servito Giacomo I di Scozia nel suo *Kingis Quair*) conferma lo stampo chauceriano. Sergio Rossi, *I Chauceriani Scozzesi*, Napoli, E.S.I., 1964, p. 174, cita come fonte i *Canterbury Tales*, mentre risulta più calzante il paragone con *The Parliament of Foules*, il cui *genre* è più vicino al tipo di simbolismo usato da Dunbar, più araldico che allegorico e quindi più nello stile della corte di Borgogna, di Chastellain e dei *Grands Réthoriques*. In questa composizione il cortigiano ed il poeta si fondono per esprimere della cornice tradizionale non già le vicissitudini delle figure anonime (*l'ami e la dame*) dell'*amour courtois*, bensì per celebrare il connubio tra il maturo re e la principessa tredicenne. *The Thrissil and the Rois* sta in William Dunbar, *The Poems*, by W. Mackay Mackenzie, London, Faber and Faber, 1950, pp. 107-112.

5. In questo poemetto, forse il migliore di Dunbar nel *genre*, servendosi della consueta cornice del giardino, il poeta descrive le tentazioni di Bellezza e le amare conseguenze qualora Ragione non sia sufficiente a proteggerci col suo scudo d'oro. Alcune descrizioni profondamente realistiche e delicate della natura danno un tocco di originalità al tema, generalmente svolto in modo alquanto pedissequo secondo la lezione dei modelli francesi. Le prime cinque stanze costituiscono il miglior esempio dell'*aureate style* scozzese e del virtuosismo tecnico dell'autore. Nella terz'ultima stanza Dunbar riconosce il suo debito verso Chaucer:

O reverend Chaucere, rose of rethoris all,
 As in oure tong ane flour imperiall,
 That raise in Britane evir, quho redis rycht,
 Thou beris of makaris the tryumph riall;
 Thy fresch anamalit termes celicall
 This mater coud illumynit have full brycht:
 Was thou noucht of oure Inglisch all the lycht,
 Surmounting eviry tong terrestriall,
 Alls fer as Mayis morow dois mydnycht?

The Goldyn Targe sta in W. Dunbar, *The Poems*, cit., pp. 112-120.

Wedo (1508)⁶ e *The Dance of the Sevin Deidly Synnis* (1507)⁷.

Poiché Dunbar è poeta di corte, un breve cenno storico chiarirà forse meglio lo spirito dell'ambiente nel quale opera questo *makar*, ambiente ricco di tensioni e di contraddizioni come la vita del suo monarca Giacomo IV.

Con Giacomo IV (1488-1513) comincia in Scozia un nuovo tipo di monarchia, decisamente «rinascimentale»⁸, anche se con le sfumature che l'aggettivo comporta applicandosi ad un regno come quello di Scozia. La personalità del monarca rivela gli influssi dell'epoca del *new learning*, come dimostra la interessante, anche se un poco «interessata» relazione dell'ambasciatore Don Pedro de Ayala – protonotario alla corte di Ferdinando di Aragona –, scritta nel 1498:

The king... is of noble stature, neither tall nor short, and as handsome in complexion and shape as a man can be... He speaks the following foreign languages: Latin, very well; French, German, Flemish, Italian, and Spanish... The king speaks, besides, the language of the savages who live in some parts of Scotland and on the islands... He is courageous, even more so than a king should be... I have seen him often undertake most dangerous things in the last wars. I sometimes clung to his skirts and succeeded in keeping him back. On such occasions he does not take the least care of himself. He is not a good captain, because he begins to fight before he has given his orders...⁹.

Una relazione meno colorita, ma certamente più completa sulla personalità e sulle azioni del re ci viene fornita dagli *Accounts of the Lord High Treasurer of Scotland*, dai quali emerge una figura di monarca veramente rinascimentale, interessato a tutti i campi dello scibile, sebbene soggetto a rapidi quanto brevi entusiasmi. Giacomo IV si interessa di tutto: guerra,

6. È la composizione più lunga di Dunbar (530 versi) e segue la tradizione della *Chanson d'aventure*. Molti critici l'hanno paragonata al *Wyf of Bathes Prologue* di Chaucer, ma Dunbar manca in questo suo poemetto della profonda umanità che si riscontra invece in Chaucer. Probabilmente il *Tretis* fu scritto per una delle frequenti rappresentazioni che allietavano la corte scozzese, tesi avvalorata da alcune annotazioni che si trovano nel *Ms. Maitland*. Al verso 41 si legge infatti: «*Audi viduam, jam cum interrogatione sua*», al v. 49 «*Responsio primae uxoris ad viduam*», all'89 «*Audi ut dicet de viro suo*», al v. 150 «*Hic bibent, et inde vidua interrogat alteram mulierem; et illa respondet ut sequitur*» ed infine al verso 245 «*Nunc bibent, et inde primae dominae interrogant viduam; et de sua responsione, et quomodo erat*». Nel *Tretis*, l'*aureate diction* si alterna al *broad Scots* delle popolane di Edimburgo. Spesso considerato come dura satira, il *Tretis* non ha invece fervore moralistico e si astiene dal giudicare la condotta delle tre donne che discutono cinicamente della loro vita matrimoniale.

7. Della *Dance* verrà fornito più avanti un esame completo, a dimostrazione dell'originalità di Dunbar nel trattare un tema universalmente sfruttato dalla letteratura medioevale europea.

8. Cfr. Denys Hay, *Europe in the Fourteenth and Fifteenth Century*, London, Longman, 1973, p. 136.

9. In W. Croft Dickinson, *A Source Book of Scottish History*, vol. II, London and Edinburgh, Thomas Nelson, 1963, p. 3.

musica, alchimia, chirurgia (gli *Accounts* registrano somme pagate ai suoi servitori affinché si prestassero come cavie per esperimenti di odontoiatria) e filologia (pare avesse fatto relegare su di un'isola una donna muta coi suoi due neonati per poter così verificare alcune sue teorie sull'origine delle lingue)¹⁰.

Ciononostante questo monarca impulsivo accetta e segue di buon grado i consigli di natura politica del vescovo di Aberdeen, William Elphinstone (1488-1514), già buon consigliere del padre Giacomo III, e si occupa attivamente del miglioramento delle condizioni sociali e culturali del proprio regno. È del 1496 l'*Education Act* con il quale:

It is statute and ordanit throw all the realme that all barronis and frehaldaris that ar of substance put thair eldest sonnys and airis to the sculis fra thai be aucht or nine yeiris of age and till remane at the grammer sculis quhill thai be competentlie foundit and have perfite laryne and thereftir to remane thre yeris at the sculis of art and jure sua that thai may have knowlege and understanding of the lawis. Throw the quhilkis justice may reigne universalie throw all the realme sua that thai that ar schreffis or jugeis ordinaris under the kingis hienes may have knowlege to do justice that the pure pepill sulde have na neid to seik our soverane lordis principale auditoris for ilk small iniure. And quhat baroune or frehaldar of substance that hatdis nocht his sone at the sculis as said is haifand na lauchfull essonye bot failyeis fra knowlege may be gottin thairof he sall pay to the king the sounn of xx pounds¹¹.

Alla fine del quindicesimo secolo la Scozia possedeva ben tre università contro le due inglesi, università istituite non tanto per il desiderio dei monarchi di aderire al *new learning*, quanto per le pressioni esercitate dalle autorità ecclesiastiche, preoccupate per il pericolo rappresentato dal diffondersi dell'eresia lollarda. Fin dalla fine del quattordicesimo secolo c'erano stati contatti tra i Lollardi e gli Ussiti di Boemia e nel 1410 violente lettere anticlericali provenienti dalla Scozia vennero pubblicate a Praga¹². St. Andrews sorse nel 1412, fondata dal vescovo Wardlaw su modello francese. Nel 1450 il vescovo James Kennedy vi creò il collegio di St. Salvator, seguito nel 1512 da quello di St. Leonard e nel 1538 da quello di St. Mary. Nel 1451 il vescovo William Turnbull fondò l'università di Glasgow, strutturata come quella di Bologna:

...the doctors, masters, readers, and students there may brook and enjoy all the sundry privileges, liberties, honours, exemptions and immunities granted by the Apostolic See, or otherwise in any manner of way to the masters, doctors and students in the university of our city of Bologna: and that our reverend brother, William, bishop of Glasgow, shall be rectors, called chan-

10. Cfr. J.D. Mackie, *A History of Scotland*, Penguin, 1964, p. 119.

11. W. Croft Dickinson, *op. cit.*, p. 122.

12. J.D. Mackie, *op. cit.*, p. 150.

*cellors, of the foresaid university, and shall have the like power and authority over the doctors, masters, scholars and others of such university as the rectors of the schools of the said university of Bologna have*¹³.

Seguì nel 1495 la fondazione, ad opera del vescovo Elphinstone, dell'università di Aberdeen comprendente, tra le altre, la prima cattedra inglese di medicina. La bolla papale di Alessandro VI del 10 febbraio 1495 prendeva atto della relazione di Giacomo IV, il quale affermava che:

...there are certain places separated from the rest of his kingdom by arms of the sea and very high mountains, in which dwell men rude and ignorant of letters, and almost barbarous, who, on account of the too great distance and the dangerous passage to such places, cannot have leisure for the study of letters, nay, are so ignorant of these letters that, not only for preaching the word of God to the people of those parts but also for administering the sacraments of the church, proper men cannot be found...

e chiedeva perciò l'autorizzazione a fondare una università di studi generali *as well in theology and canon and civil law and medicine and the liberal arts as in every other lawfull faculty...*

L'università doveva aver sede nella vecchia Aberdeen

*in which a temperance of air prevails, and abundance of victuals, convenience of dwellings and plenty of other things pertaining to the requirements of human life are found*¹⁴.

Tuttavia fin dalla prima metà del Quattrocento i figli dei nobili scozzesi venivano mandati all'università di Parigi, da dove proveniva anche Hector Boece, amico di Erasmo da Rotterdam e primo rettore dell'università di Aberdeen. Quindi proprio al tempo di Dunbar i rapporti culturali con la Francia erano al momento dei loro massimo sviluppo, come dimostra il vocabolario dei poeti scozzesi della fine del Cinquecento e, data l'universalità dei temi, non è detto che Chaucer avesse il monopolio della loro importazione.

Più che di influenza diretta delle fonti parlerei di influenza di gusto. I contatti avuti per due secoli con la Francia avevano lasciato la loro traccia. L'architettura scozzese del periodo segue il gotico *flamboyant* francese invece di quello perpendicolare inglese ed uno splendido esempio è rappresentato dal College di St. Salvator, la cui spesso citata mazza venne fabbricata a Parigi. Questo fu dunque il *background* di William Dunbar, ecclesiastico e poeta di corte.

L'unico preciso riferimento alla data di nascita dell'autore lo troviamo in un'affermazione che Kennedy, l'antagonista di Dunbar, fa nel *Flying of Dunbar and Kennedie*:

13. W. Croft Dickinson, *op. cit.*, p. 119.

14. *Ibidem*, p. 120.

*Thow was consavit in the grete eclips,
A monstir maid be god mercurius;
Na bald agayn, na hoo is at his hips,
Infortunate, false and furius,¹⁵.*

Pare ormai confermata dai molti studi sull'argomento la data del 18 luglio 1460, quando un'eclisse solare fu visibile dall'Europa. Un'altra poesia di Dunbar ci rivela la sua precoce destinazione alla carriera ecclesiastica:

*I wes in yowth on nureis kne
Cald, 'dandely, bishop, dandely';
And quhen that age now dois me greif
Ane semple vicar I can nocht be:
Exces of thocht dois me mischeif¹⁶.*

Se si assume come data di nascita il 1460 è possibile, secondo il *curriculum* degli studi dell'epoca, che il nostro poeta sia il Willelmus Dunbar presente nella lista dei *determinantes* (*Bachelors of Art*) del collegio di St. Salvator, per l'anno 1477:

*Wilelmus Dunbar – solvit.
Georgius Jhonstown – solvit.
Donaldus Gray – pauper¹⁷.*

Quindici anni era l'età in cui gli studenti scozzesi venivano ammessi all'università. Ritroviamo il suo nome due anni dopo (1479) nella lista dei laureati dello stesso *college* e poiché negli atti ufficiali il suo nome è preceduto dal titolo di *Maister*, dobbiamo desumere che fosse lui il M. Wilelmus Dunbar che ricevette dal *Chancellor* arcivescovo Schevez lo *jus ubique docendi*.

Per quel che riguarda il nome di famiglia è tendenza assai comune ascrivere a Cospatrick, Earl of Northumberland, il quale ricevette da Malcom III Canmore (1057-69) il castello di Dunbar ed alcune proprietà nel Merse e nel Lothian. Nei documenti di stato il nome del poeta appare per la prima volta il 15 agosto del 1500, quando il conferimento di una pensione da parte di Giacomo IV lo consacra poeta «stipendiato» (e non «laureato», poiché la suddetta carica non esisteva alla corte scozzese) di corte, come ci rivela la seguente registrazione:

*A Lettre maid to Maister Williame Dunbar of the gift of ten Li.
of penfioune to be pait to him of our Souerane Lordis cofferis,
1500 be the Theſaurare, for al the dais of his life, or quhil he be promo-
Aug. 15 vit be oure Souerane Lord to a benefice of xl Li or abone, & c.
Gratis de data, xvto Auguſtj, et regni Regis xiiij, Per Signaturam¹⁸.*

15. W. Dunbar, *The Poems*, op. cit., p. 18.

16. *Ibidem*, p. 43.

17. *Acta Facultatis Artium S. Andreae*, St. Andrews University, p. 76.

18. *Register of the Privy Seal of Scotland*, Register House, Edinburgh, vol. II, foglio 9.

Dopo la battaglia di Flodden (1513) il nome di Dunbar non appare più negli *Accounts of the Lord High Treasurer* (mancanti tra l'altro per i periodi 1513-1515, 1518-1522, 1524-25 e 1527-29). Come giustamente osserva il Rossi, Dunbar era certamente morto nel 1530, perché David Lindsay nel *Complaint of the Papingo*, che è appunto del periodo, scrive: / *Or of Dunbar, quhilk language had at large / As may be sene in tyll his Goldin Targe*¹⁹.

Ancor più preciso è il Baxter che, considerando l'ordine cronologico del *Complaint* di Lindsay fa risalire la morte di Dunbar a prima del 1522²⁰.

Questi pochi dati biografici sono però ampiamente integrati da tutte le notizie sulla sua personalità e sulle vicende della sua vita contenuti nella sua opera, che è anche il miglior documento letterario sulle vicende della corte di Giacomo IV e della città di Edimburgo.

Per afferrarne appieno l'originalità, tutta la produzione di Dunbar va vista alla luce dell'epoca e delle controverse esperienze personali del poeta. La cultura scozzese del XIV, XV e XVI secolo è frutto di diverse e spesso contrastanti eredità culturali. Se da un lato il *mellifluate English* ed il francese dell'*amour courtois* blandiscono l'orecchio, dall'altro si fa sentire l'aspro *correnoch* degli Highlands. Tra le novanta poesie di William Dunbar analizzerò qui una delle sue composizioni più note, *The Dance of the Sevin Deidly Synnis*, che si differenzia da tutte le altre poesie contemporanee sul tema per la lingua e la novità della trattazione che ridà vita e colore alle ormai sbiadite e statiche figure dei sette peccati capitali²¹.

Il Dunbar più autentico, più libero dalle pastoie stilistiche dell'*aureate poetry* lo si scopre nelle poesie in vernacolo, qualunque sia il tema da esse trattato, poiché possiedono quei caratteri di immediata definizione e quella

19. Sergio Rossi, *op. cit.*, p. 173.

20. J.W. Baxter, *William Dunbar. A Biographical Study*, Edinburgh and London, Oliver and Boyd, pp. 214-215: «The date of the poet's death is unknown. But Sir David Lindsay writes of him, in 'The Testament and Complaynt of our Souerane Lordis Papyngo', as deceased. An English translation of Lindsay's poem was printed in London in 1538, and one of the colophons of the print states that the poem was 'compyled by David Lyndesay of the mount and finysshed the xiiij day of Decembre in the yere of our lord 1530'. Moreover, one passage of the poems comments on the spectacular fall of Cardinal Wolsey, which took place in the last weeks of 1529. The passage dealing with Dunbar links him with Walter Kennedy:

*Or quho can now the workis countrafait
Of Kennedie with termes aureait,
Or off Dunbar, quhilk language had at large,
As may be sene in tyll his Goldin Targe.*

Lindsay proceeds to lament, in much more laudatory terms, Gavin Douglas, who died in September 1522, Kennedy was at the point of death in 1505 when Dunbar wrote his 'Lament: Quhen he wes sek'. If Lindsay's order of naming the poets is the chronological order of their decease, Dunbar's death occurred before 1522.

21. Cfr. David Daiches, *A Critical History of English Literature*, London, Secker & Warburg, 1971, vol. II, p. 515.

tagliante ironia che sono tipici dello spirito scozzese²².

La *Dance* di Dunbar è l'unica poesia del XVI secolo inglese che ci dia una trattazione dei peccati mortali senza far parte di un *corpus* più vasto, come invece accade per Stephen Hawes nel *Pastime of Pleasure* (1506) e per il canto VI del primo libro della *Faerie Queene* dello Spenser (1579). Anche lo spirito della poesia si distacca completamente da quello delle composizioni analoghe, ancora pesantemente didattiche secondo il canone medioevale. Il nostro *makar* si vale dell'apparato dei sette peccati mortali e della *Dance Macabre* per una visione personale e grottesca. La sua è una *diablerie*, una danza nel vero senso della parola: i diavoli ed i dannati sono soltanto nuove *dramatis personae* per questa danza. L'ecclesiastico Dunbar non vuole dare nessun ammaestramento religioso ed è ben lontano dall'astratta e didattica trattazione del *Parson's Tale di Chaucer*. Pur vestendo la cornice tradizionale questa *Dance* manca della *gravitas* e dell'umanità di un Villon, né le si può attribuire l'aggettivo *macabre* che aveva caratterizzato le opere del secolo precedente²³.

Nella costante preoccupazione di classificare le poesie di Dunbar, la *Dance* è diventata di volta in volta satira²⁴, allegoria²⁵ o nightmare²⁶. Bisogna invece tener conto, come giustamente nota il Baxter²⁷, del carattere dei divertimenti in voga alla corte di Giacomo IV. Infatti Dunbar ci rivela nella prima stanza che la danza è ordinata da Mahoun 'Aganis the feist of Fasternis evin', 'per la festa della veglia di martedì grasso', ed i vari studi cronologici situerebbero il *trance* del poeta nella notte del lunedì 15 febbraio 1506-7²⁸.

Forse più importante che per l'eventuale precisa datazione della poesia, il verso costituisce un'utile indicazione sul carattere della *Dance*. Essendo stata indubbiamente scritta per il carnevale, la *Dance* va considerata come una composizione grottesca ispirata e forse addirittura destinata ai trattenimenti di corte, molto comuni ai tempi di Dunbar e comprendenti processioni, *pageants*, balli mascherati e danze in genere. Il re e la regina prendevano spesso parte ai *mummings*²⁹ e la veglia di San Nicolò si poteva assistere alle esibizioni del vescovo fanciullo, eletto per farsa dai fanciulli del coro di St. Giles, che, alla testa di una grottesca ed oscena processione, rendeva visita al re³⁰.

La *Dance of the Sevin Deidly Synnis* partecipa quindi delle qualità pitto-

22. Cfr. Kurt Wittig, *op. cit.*, pp. 53 ss.

23. Cfr. Johan Huizinga, *L'Autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 195 ss.

24. Cfr. Cécile Steinberger, *Etude sur William Dunbar*, Dublin, Ponsonby & Gibbs, 1908, p. 83.

25. Cfr. W. Mackay Mackenzie, Introduzione a W. Dunbar, *Poems*, *op. cit.*, p. ix.

26. Cfr. William Dunbar, *The Poems*, ed. by James Kinsley, Oxford, Oxford University Press, 1968, Introduzione di J. Kinsley, p. vii.

27. J.W. Baxter, *op. cit.*, pp. 152 ss.

28. *Ibidem*, pp. 156 ss.

29. *Ibidem*, p. 152.

30. *Accounts of the Lord High Treasurer of Scotland*, ed. Sir Balfour Paul, Edinburgh,

riche, della brillantezza e dell'indecenza dei *pageants* dell'epoca. Né mancava all'autore un esempio artistico dal quale trarre ispirazione, Rosslyn Chapel, vicino ad Edimburgo. Fondata nel 1450 come chiesa collegiata da William St. Clair, la cappella è un tipico edificio scozzese dell'età della *devotio moderna* e nella profusione delle sue sculture, tra le allusioni araldiche, le illustrazioni liturgiche e le proverbiali Virtù coi loro rispettivi Vizi, appare il più evocativo dei temi medioevali, la Danza Macabra.

Nella poesia di Dunbar i peccati seguono l'ordine gregoriano³¹ (*Superbia, Ira, Invidia, Avaritia, Acedia, Gula, Luxuria*) e l'atmosfera infernale creata dal nostro *makar* è molto vicina a quella del tondo dell'inferno nella tavola di Hieronymus Bosch *I Sette Peccati Capitali* (1475-80) conservata al museo del Prado di Madrid. Come il Bosch opera nell'«occhio» centrale della tavola una rivoluzione del concetto iconico fino ad allora seguito da quel tipo di pittura, sostituendo le tradizionali astratte figure dei peccati con scene reali tratte dalla vita quotidiana, così i peccati di Dunbar abbandonano la astratta simbologia dei loro predecessori per vestire l'abito del cortigiano

1902, p. 314. Durante le varie festività dell'anno e specialmente la vigilia di Quaresima si poteva assistere a questi intrattenimenti spesso marcatamente osceni, sebbene si svolgessero alla presenza della corte. Sugli intrattenimenti e sulle attività degli stessi cortigiani ci informa ancora Dunbar con la sua poesia *To the Quene* (W. Dunbar, *The Poems, op. cit.*, pp. 59-60). Pare infatti che i nobili subissero fortemente l'influsso di Venere tanto da sfondare le porte e strappare i catenacci pur di poter raggiungere, eccitati come montoni, fanciulle di costumi più o meno facili. La poesia usa un linguaggio affatto castigato e soltanto la grande amicizia ed intimità dell'autore con la regina può giustificare questi versi

<i>Sum of your men sic curage hed,</i>	11
<i>Dame Venus fyre sa hard tham sted,</i>	
<i>Thai brak up durris and raeff up lockis.</i>	
<i>To get ane pampholet on a pled</i>	
<i>That thai mycht lib thame of the pockis.</i>	15
<i>Sum, that war ryatous as rammis,</i>	
<i>Ar nou maid tame lyk ony lammis,</i>	17

Come si può notare *Shrove Tuesday* (Martedì Grasso) era considerato da Dunbar e dai suoi contemporanei il giorno in cui il peccato o, più esattamente, alcuni dei *Seven Deadly Sins*, esercitavano la loro maggior influenza in previsione del lungo digiuno quaresimale. Tuttavia questi riferimenti alle scorribande degli uomini di corte ed alle loro spesso dolorose conseguenze dovevano senz'altro far parte del costume dell'epoca. Inoltre il diffondersi della *Grandgor* (sifilide) dovette preoccupare molto i regnanti se, nel 1497, i *Lords of Council* ordinarono che tutti gli abitanti di Edimburgo affetti da sifilide fossero riuniti alla spiaggia di Leith per essere imbarcati e relegati sull'isola di Inchkeith, dove sarebbero dovuti rimanere fino a completa guarigione. Un'allusione simile, riferisce David Laing (William Dunbar, *The Poems* by D. Laing, *op. cit.*, vol. II, p. 300) si ritrova nel registro delle *Privy Purse Expenses* di Elisabetta di York, consorte di Enrico VII e madre di Margaret. Le *entries* del registro si riferiscono ad un certo John Pertriche e l'ultima di queste, in data 15 marzo 1503 testimonia: «*Item, payed to a Surgeon which heled him of the Frenche pox, xx s.*».

31. Cfr. Morton W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*, Michigan State University Press, 1967, p. 236-37.

e assumere le gonfie sembianze di un Falstaff³². Quanto diversa e lontana ci appare questa descrizione da quella che soltanto l'anno precedente Stephen Hawes aveva dato dei sette peccati capitali nel suo *Passetyme of Pleasure*³³!

*Off Februar the fyiftene nycht,
Full lang befoir the dayis lycht,
I lay in till a trance;
And then I saw bait hevin and hell:
Me thocht, amangis the feyndis fell, 5
Mahoun gart cry ane dance
Off schrewis that wer nevir schrevin,
Aganis the feist of Fasternis evin
To mak thair observance;
He bad gallandis ga graith a gyis, 10
And kast up gamountis in the skyis,
That last came out of France.*

*«Lat se,» quod he, «Now quha begynnis;»
With that the fowll Sevin Deidly Synnis
Begowth to leip at anis. 15
And first of all in dance wes Pryd,
With hair wild bak and bonet on syd,*

5. *Fell* (OF *felt*; It. *fello*) = spietato, crudele.

6. *Mahoun*, s. (ME & OF *Mahun-um*, forma abbreviata di *Mahomet*, il profeta *Mohammed*); pare che i Franchi, sentendo giurare i Saraceni sul nome del loro profeta, immaginassero che si trattasse di una divinità infernale che venne presto identificata con il diavolo. A proposito si veda la nota in W. Dunbar, *The Poems*, ed. by D. Laing, *op. cit.*, vol. II, p. 236.

Il vocabolo *Mahoun* viene usato dieci volte da Dunbar: tre nella *Dance*, ai vv. 6, 27, 109, una volta nel *Flyting of Dunbar and Kenmedie* al v. 233, una volta in *The Birth of Antichrist* al v. 32 e cinque volte in *The Sowtar and Tailyouris War*, ai vv. 2, 22, 25, 88 e 107. Ritroviamo il termine *Mahoun* usato in un'altra poesia del Ms. *Bannatyne*, *The Gyre Carling* (l'*Orchessa*) al folio 136b. Si tratta di una composizione comica, nota al tempo di Dunbar come *nursery tale*, nella quale fanno capolino le creature della mitologia celtica. Al v. 22 la *Gyre-Carling*

*Is mareit with Mahomyte
And will the doggis interdyte,
For scho is quene of Jowis.
Sensyne the cökkis of Crawford crew nevir a day
For dule of that devillish dame wes with Mahoun mareit.*

32. Si veda a proposito la nota linguistica alla poesia.

33. Stephen Hawes, *The Passetyme of Pleasure*, ed. by William Edward Mead, Oxford University Press, 1928, pp. 206-209, vv. 5411-5494.

34. Il Ms. *Bannatyne* fu scritto da George Bannatyne «in tyme of pest» (come dichiara l'autore), negli ultimi mesi del 1568. Si trova alla *National Library of Scotland* di Edimburgo e raccoglie quasi tutta la poesia medioevale scozzese che ci è rimasta.

La *Dance of the Sevin Deidly Synnis* è conservata nei manoscritti *Bannatyne*³⁴ e *Maitland*³⁵. Per la traduzione a fronte della poesia mi sono servito dell'edizione *standard* di W. Mackay Mackenzie.

Di febbraio la quindicesima notte
 Molto prima della luce del giorno,
 Giacevo rapito da una visione;
 E così vidi il paradiso e l'inferno:
 Mi parve che tra i diavoli crudeli,
 Maometto ordinasse di proclamare una danza
 Di ribaldi malvagi che mai s'eran confessati,
 In occasione della festa della veglia di Quaresima
 Per rendergli omaggio;
 Ordinò ai gentiluomini di preparare un ballo in maschera,
 E di esibirsi in spericolate capriole,
 Secondo l'ultima moda di Francia.

«Vediamo,» diss'egli, «Chi ora comincerà per primo;»
 Al che gli orribili Sette Peccati Mortali
 Cominciarono subito a saltare.
 E primo di tutti nella danza era Orgoglio,
 Con la chioma all'indietro e il cappello di lato,

7. *Schreuis*, s. (uso figurativo derivante dall'OE *scréawa*, MGH *schermûs* = topo, talpa, ritenuto animale malefico) = malvagio.

8. *Fasternis*, s. (forma tipicamente scozzese e dei dialetti del nord, derivante dall'ON, Sw. *fasta* = l'atto del digiuno; questa forma specifica deriva dall'OE *faestenes*, gen. di *faesten*) = quaresima.

10. *Graith*, v. (ON *greid-r*; OE *yeraede* = pronto) = preparare, apprestare.

Gyiss, s. (OF & F. *guise*, Ted. *weise* = danza) = danza, intrattenimento.

Gart, v. (ON *gerva*; Sw. *göra*, da *gjöre* = fare; in OE *yierwan* = preparare; si confronti col Ted. *gärben*). Il senso originale scandinavo di «fare» diventa in inglese «avere qualcosa fatta, preparata».

Schrevin, v. (OE *scrifan*; OFris. *skreven* = scrivere, imporre una penitenza) = confessati.

11. *Gamountis*, s. (OF *gambade*; It. *gambata*, da *gamba*) = sorta di *crurum jactatio* francese in voga alla corte di Giacomo IV e che testimonia quanto sensibile questa fosse alle novità di Francia.

14. *Sevin Deidly Synnis*. Dunbar cita nuovamente i sette peccati mortali in un'altra composizione, questa volta di stile tradizionale, la *Tabill of Confession* (vedi M. Mackay Mackenzie, *op. cit.*, p. 163, vv. 17-20), nella quale, dopo aver confessato di aver peccato con i cinque sensi, implora il perdono divino:

*I wretchit synner, vyle, anſ full of vyce,
 Off the Sevin Deidly Synnis dois me schirryve,*

35. Alla *Pepysian Library* del Magdalene College di Cambridge esistono due manoscritti Maitland, ma dei due soltanto il No. 2553 contiene poesie di Dunbar. Cinque composizioni esistono solo in questo *Ms.*, numerato non in *folios* ma in pagine. Il *Maitland Ms.* fu probabilmente scritto nel 1570 e venne raccolto da Sir Richard Maitland of Lethington.

Lyk to mak waistie wanis;
And round about him, as a quheill,
Hang all in rumpillis to the heill 20
His kethat for the nanis:
Mony prouwd trumpour with him trippit,
Throw skaldand fyre ay as thay skippit
Thay gyrnd with biddous granis.

Heile harlottis on hawtane wyis 25
Come in with mony sindrie gyis,
Bot yit luche nevir Mahoun,
Quhill preistis come in with bair schevin nekkis,
Than all the feyndis lewche and maid gekkis,
Blak Belly and Bawsy Brown. 30

Than Yre come in with sturt and stryfe;
His hand wes ay upoun his knife,
He brandeist lyk a beir:
Bostaris, braggaris, and barganeris,
Eftir him passit in to pairis, 35
All bodin in feir of weir;
In jakkis, and stryppis and bonettis of steill,
Thair leggis wer chenyeit to the heill,
Frawart wes thair affeir:
Sum upoun udir with brandis beft, 40
Sum jaggit uthiris to the heft,
With knyvis that scherp coud scheir.

Nixt in the dance followit Invy,
Fild full of feid and fellony,

Off pryde, off yre, invy, and covetyce,
Off lichery, gluttony with slewth ay to ourdryve,

18. *Wanis*, s. (ME *wāne*, dalla radice teut. *wan-wun* che esprime la doppia nozione di «usanza» e «abitazione») = dimora; a partire dal XIV sec. il vocabolo è di uso esclusivamente scozzese e dei dialetti del nord.

20. *Rumpillis*, s. (è forma scozzese derivante dal MDu. *rumpel* = piega) = piega dell'abito.

21. *Kethat*, s. (Fr. *casaque*; Gael. *casag* = lunga veste) = lunga tunica aderente.

23. *Skaldand*, v. (dall'ONF *escalder*, *escauder*; Provenz. *escaudar*; It. *scaldare*; prefisso *ex+calidus*) = bruciante.

Skippit, v. (MSw. *skuppa*, *skoppa*) = saltavano.

24. *Gyrnd* = *grin*, v. (si noti la metatesi molto frequente in *Middle Scots*).

25. *Heilie*, agg. (*haélic*, da *béah* (alto) + *lic* = *ly*) = altero.

Harlottis, s. (maschile di genere fin dall'inizio del XIII sec., cominciò ad essere usato anche al femminile nel XV sec.; dall'OF *herlot*, *harlot*, *arlot* = giovane, vagabondo) = furfante.

Wyiss, s. (OS *wisa*; ON *visa*; OTeut. *wisōn*) = comportamento.

29. *Gekkis*, s. (quasi esclusivamente in uso in Scozia. Cfr. col Ted. *gecken*, il Da. *gjaek-*

Quasi s'apprestasse a distrugger dimore;
Ed intorno a lui, come una ruota,
Pendeva tutta in pieghe fino alle calcagna
La sua veste di circostanza:
Molti fieri impostori saltavano con lui,
Attraverso il fuoco ardente saltando senza posa
Facevano smorfie gemendo orribilmente.

Fieri furfanti dal fare altero
Entrarono con varî travestimenti,
Ma ancora non rise Maometto,
Fino a quando non entrarono preti dal collo rasato,
Allora tutti i diavoli risero e fecero gesti di scherno,
Blak Belly e Bawsy Brown.

Poi entrò Ira rabbioso e litigioso;
Con la mano sempre sul pugnale,
Avanzando come un orso:
Violenti, spacsoni e attaccabrighe,
Lo seguivano a coppie,
Tutti in assetto di guerra;
Con cotte di maglia, armature ed elmi d'acciaio,
Le loro gambe erano coperte di maglia di ferro fino ai talloni,
Il loro portamento era sprezzante:
Alcuni menavano fendenti con la spada,
Altri conficcavano fino al manico,
Pugnali dalla lama ben affilata.

Seguivano nella danza Invidia,
Pieno di pensieri ostili e delittuosi,

ke e lo Sw. *gacka*) = scherno.

30. *Blak Belly and Bawsy Brown*. Si tratta certamente di nomi di spiritelli della mitologia celtica e non, come afferma il Rossi, ne *I Chauceriani Scozzesi*, *op. cit.*, p. 199, di «streghe e dannati». Per *Bawsy Brown* si potrebbe considerare come equivalente l'inglese *Robin Goodfellow*, conosciuto in Scozia come *Brownie*. Per il significato scozzese moderno si veda il *Chambers Scots Dictionary* alle voci *broonie* e *broonie*.

31. *Sturt and stryfe* (per *sturt* si cfr. col Norw. *sturt* = ostinata resistenza; *stryf* deriva invece dall'OF *estrij* = contesa) = rabbia e litigio, atteggiamento violento e provocatorio.

32. *Upoun his knife*. Si confrontino le tavole di Bosch dei *Sette Peccati Capitali* ed i versi di Spenser, *Faerie Queene*, libro I, canto IV, xxxiii, vv. viii-ix:

*And on his dagger still his hand he held,
Trembling though hasty rage when choler in him sweld.*

33. *Brandest*, v. (OF *brandir*) = qui ha il senso di «scuotere vigorosamente le membra».

40. *Beft*, v. (usato nei dialetti del nord soltanto al passato o al participio passato è verbo intransitivo e deriva dall'OE *be+haftian* = colpire) = qui col senso di *to stab*, pugnolare.

41. *Jaggit*, v. (usato per la prima volta nel 1440 nel *Ms. Morte Arthur*, ha affinità col celtico *gāg* = fendere) = conficcare un'arma da punta.

42. *Scheir*, v. (OE *sceran*; ON *skera*) = tagliare.

<i>Hid malyce and dispyte;</i>	45
<i>For pryvie hatrent that tratour trymlit.</i>	
<i>Him followit mony freik dissymlit,</i>	
<i>With fenyeit wurdis qubyte;</i>	
<i>And flattereris in to menis facis;</i>	
<i>And bakbyttaris in secreit places,</i>	50
<i>To ley that had delyte;</i>	
<i>And rownaris of fals lesingis;</i>	
<i>Allace! that courtis of noble kingis</i>	
<i>Of thame can nevir be quyte.</i>	
<i>Nixt him in dans come Cuvatyce,</i>	55
<i>Rute of all evill and grund of vyce,</i>	
<i>That nevir coud be content;</i>	
<i>Catyvis, wrechis, and ockeraris,</i>	
<i>Hud-pykis, hurdaris, and gadderaris,</i>	
<i>All with that warlo went:</i>	60
<i>Out of thair throttis thay schot on udder</i>	
<i>Hett moltin gold, me thocht a fudder,</i>	
<i>As fyreflawcht maist fervent;</i>	
<i>Ay as thay tomit thame of schot,</i>	
<i>Feyndis fild thame new up to the thrott</i>	65
<i>With gold of allkin prent.</i>	
<i>Syne Sweirnes, at the secound bidding,</i>	
<i>Come lyk a sow out of a midding,</i>	
<i>Full slepy wes his grunyie:</i>	
<i>Mony sweir bumbarð belly huddroun,</i>	70
<i>Mony slute daw and slepy duddroun,</i>	
<i>Him servit ay with sounyie;</i>	
<i>He drew thame furth in till a chenyie,</i>	
<i>And Beliall, with a brydill renyie,</i>	75

46. *Hatrent*, s. (dall'Early ME *hate*, sogg. o v. + *red*; OE *raeden* = condizione, stato. In scozzese passò da *hatereden -rede -red*) = odio, astio.

47. *Freik*, s. (OE *freka* = guerriero, campione o più genericamente uomo) = uomini.

52. *Rownaris*, s. (OE *rúnere*, da *rúnian* = sussurrare) = coloro che mormorano alle spalle di qualcuno.

54. *Quyte*, agg. (OE *quite*) = liberi.

58. *Ockeraris*, s. (ON *okr* = usura; Sw. *ocker*; usato quasi esclusivamente in Scozia) = usurai.

59. *Hud-pykis*, s. (si confronti con l'inglese *hoddy peak*) = sempliciotto, individuo stupido. Oscura la derivazione del significato di avaro che il vocabolo ha nella poesia.

Hurdaris, s. (OE *hord* = tesoro, recesso segreto) = incettatori.

60. *Warlo*, s. (OE *woer-loga* = *foeditragus* e quindi *diabolus*) = diavolo.

62. *Fidder*, s. (ancient Ger. *fuder*, misura di capacità per il vino, recipiente per lo stesso. Il Laing, *op. cit.*, p. 260, riporta il suo antico significato di misura di peso equivalente a 128 libbre.

63. *Fyreflawcht*, s. (d'origine scozzese: *fire* + *flaught* = lampo, lingue di fuoco) = fulmine.

Astio nascosto e malignità;
Di rabbia segreta tremava quel traditore,
Lo seguiva una folla di uomini falsi,
Pieni di candide parole menzognere;
Quelli che adulano apertamente;
E quelli che calunniano in luoghi nascosti,
Che godono nel mentire;
E quelli che sussurrano menzogne;
Ahimè! Le corti dei nobili re
Non ne saranno mai libere.

Dopo di lui nella danza veniva Avarizia,
Radice di ogni male e terra fertile per il vizio,
Che mai può esser sazio;
Pezzeuti, miserabili e usurai,
Avari, incettatori ed ammassatori di beni,
Tutti venivano con questo diavolo:
Dalle loro gole riversavano a fiotti sugli altri
Oro fuso bollente, mi parve a barili,
Incandescente come il fulmine;
Non appena si erano liberati dal getto,
I diavoli li riempivano nuovamente fino alla gola
Con oro coniato di ogni tipo.

Quindi Accidia, al secondo richiamo,
Veniva come una scrofa fuori dal letamaio,
Con la faccia piena di sonno:
Molti pigri e sciatti golosi,
Molte indolenti sciattoni e straccioni addormentati,
Lo servivano sempre contro voglia;
Lui li trascinava uno dietro l'altro,
E Belial col cuoio di una redine

64. *Tomit*, v. (verbo scozzese da *toom* = svuotare un recipiente bevendone il contenuto; si confronti con l'ON *toema*, lo Sw. *tömma* = vuotare) = vuotato.

Schot, s. (OE *scéatan*) = vomitare.

69. *Grunyie*, s. (OF *groign*; It. grugno) = grugno, muso.

70. *Sweir*, agg. (d'uso quasi esclusivamente scozzese deriva dall'OE *swaér* = pesante) = indolente.

Bumbard, s. (ha qui lo stesso significato che ha in Shakespeare, riferito a Falstaff, *Enrico IV*, parte 1, II,4, 503: «*That huge bombard of sack*», dove *bombard* sta per 'grosso oltre di pelle') = grassone.

Huddroun, s. (d'origine oscura ha ancor oggi in Scozia il significato di 'persona pigra e sporca' e di 'donna grassa e flaccida').

71. *Slute*, s. (Da *slatte*) = donna sporca.

Daw, s. (OE *dawe*) = ha lo stesso significato del vocabolo precedente.

Duddroun, s. (forse derivante da *dud*, scozzese; d'origine sconosciuta e significante stracci) = straccione.

72. *Sounyie*, s. (OF *essoigne*) = scuse.

*Evir lascht thame on the lunyie:
In dance thay war so slaw of feit,
Thay gair thame in the fyre a heit,
And maid thame quicker of counyie.*

*Than Lichery, that lathly cors,
Come berand lyk a bagit hors, 80
And Ydilnes did him leid;
Thair wes with him ane ugly sort,
And mony stynkand fowll tramort,
That had in syn bene deid.
Quhen thay wer entrit in the dance, 85
Thay wer full strange of countenance,
Lyk turkas birnand reid;
All led thay uthir by the tersis,
Suppois thay fyllt with thair ersis,
It mycht be na remeid. 90*

*Than the fowll monstir Glutteny,
Off wame unsasiable and gredy,
To dance he did him dres:
Him followit mony fowll drunckart,
With can and collep, cop and quart, 95
In surffet and exces;
Full mony a waistles wallydrag,
With wamis unweildable, did furth wag,
In creische that did incret;
«Drynk!» ay thay cryit, with mony a gaip, 100
The feyndis gair thame hait leid to laip,
Thair lovery wes na les.*

*Na menstrallis playt to thame but dowl,
For glemen thair wer baldin owt,
Be day and eik by nycht; 105
Except a menstrall that slew a man,
Swa till his heretage he wan,
And entirt be breif of richt.*

*Than cryd Mahoun for a Heleand padyane;
Syne ran a feynd to feche Makfadyane, 110*

79. *Lathly*, agg. (OE *lāetan* = odiare) = orribile).

80. *Berand*, v. (dal ME *bere*, forma abbr. di *ibere*, OE *yebaære* = gridare è rimasto in scozzese attribuito sia ad uomini che ad animali) = nitrendo.

Bagit hors, s. (*baggit* ha in scozzese il significato di corpulento) = stallone.

83. *Tramort*, s. (forma tipicamente scozzese dal Lat. *trans* + *mortuus*) = carcassa putrefatta.

88. *Tersis*, s. (OE *teors*) = pene.

Li frustava senza sosta sui lombi:
Nella danza erano così lenti di piede,
Che sul fuoco si bruciavano,
E acceleravano il loro movimento.

Poi Lussuria, quel ripugnante cadavere,
Veniva nitrendo come uno stallone,
E lo conduceva Pigrizia;
C'era con lui un'orribile schiera,
E molti immondi cadaveri fetidi,
Di persone morte in peccato.
Quando entrarono nella danza,
Avevano un aspetto molto strano,
Parevano tenaglie incandescenti;
Ognuno teneva l'altro per il membro,
Se si pensa che lordassero coi loro ani
Non ci sarebbe stato scampo.

Quindi l'abominevole mostro Gola,
Dal ventre insaziabile e ghiotto,
Si apprezzò a danzare:
Lo seguivano molti immondi ubriaconi,
Con boccali, brocche e quarti,
In sovrabbondanza ed eccesso;
Molte grasse fannullone,
Dagli incontenibili ventri si trascinavano avanti,
Nel grasso che continuava ad aumentare;
«Da bere!» gridavano continuamente, con molte bocche spalancate,
I diavoli davan loro piombo fuso da ingurgitare,
E non potevano sfuggire alla loro ragione.

Certamente non v'era menestrello che sonasse per loro,
Perché i menestrelli erano tutti fuori da quel luogo,
Di giorno e anche di notte;
Fatta eccezione per un menestrello che aveva ucciso un uomo,
Guadagnandosi così la sua eredità,
Ed entrando *breve de recto*.

Poi Maometto ordinò un trattenimento degli Highlands;
Subito un diavolo corse a prendere Makfadyane,

89. *Ersis*, s. (Ted. *arsch*) = ano.

97. *Wallydrag*, s. (da *to drag* = trascinarsi con fatica) = sciatto, fannullone.

98. *Wamis*, s. (forma scozzese e dei dialetti del nord per *womb*) = ventri.

Wag, v. (OE *wayian*) = oscillare.

99. *Creische*, s. (OF *craisse*, *graisse*; Gaelico e Lowland Scots *créis*) = grasso.

104. *Glemen*, s. (*gle* + *man*; *glee* dall'OE *gliw* = trattenimento, giuoco) = menestrello.

108. *Breif of richt* (*Breve de recto*) = documento legale attestante il diritto di proprietà.

110. *Makfadyane*, n. pr., è un puro patronimico scozzese. Il nome è probabilmente una

Far northwart in a nuke;
 Be he the correnoch had done schout,
 Erschemen so gadderit him abowt,
 In Hell grit rowme thay tuke.
 Thae tarmegantis, with tag and tatter, 115
 Full lowd in Ersche begowth to clatter,
 And rowp lyk revin and ruke:
 The Devill sa devit wes with thair yell,
 Than in the depest pot of hell
 He smorit thame with smuke. 120

In un angolo lontano del nord;
 Non appena questi ebbe intonato il *coronach*,
 I Gaeli gli si radunarono intorno talmente numerosi,
 Che nell'Inferno occuparono grande spazio.
 Quei selvaggi coperti di lembi di stoffa e stracci
 Cominciarono a gridare in gaelico,
 E gracchiavano come corvi e cornacchie:
 Il Diavolo fu così assordato dal loro frastuono,
 Che nel più profondo pozzo dell'inferno
 Li soffocò col fumo.

reminescenza del *Wallace* di Blind Harry (ca. 1470), vii, vv. 626-27, dove Makfadyane era il nome di un nemico di Wallace, passato al servizio degli inglesi.

112. *Correnoch*, s. (Gael. *corranach*) = grido di guerra o di raccolta, ha anche il significato di canto funebre.

115. *Tarmegantis*, s. (già usato da Dunbar al v. 532 del *Flyting of Dunbar and Kennedie*. Nella *Chanson de Roland* è il nome di uno degli dèi saraceni: «*Lur deus Tervagan e Nabun E Apollin*» – vv. 2696-2697) = selvaggi.

Tag, s. (si confronti con *dag* = parte pendente a forma di punta di un tessuto o di un vestito) = lembo di tessuto.

Tatter, s. (in uso in Scozia dal 1400 deriva dall'ON *tattur* = straccio).

118. *Devit*, v. (dall'OE *déafian*) = assordato. A proposito di questo verso si veda l'insofferenza per il gaelico nell'*Enrico IV* di Shakespeare, parte I, 1, 233: «*Hotspur: Now I perceive the devil understands Welsb*».

Commento

La *Dance*, qui considerata come poesia a sé stante è, nel *Ms Bannatyne*, seguita senza spaziature da *The Turnament of the Tailliour and the Sowtar* (108 versi) scritta nello stesso complicato metro. Seguono ancora, ma questa volta staccate, le *Amendis Maid to the Teylouris and Sowtaris* (40 versi). Il *trance* che introduce la *Dance* termina effettivamente nel *Turnament* ma non esiste una vera continuità tra le due composizioni. Praticamente Dunbar si avvale dell'atmosfera infernale che ha creato, per ambientarvi una successiva satira contro i sarti ed i calzolai. Non si conoscono le vere ragioni per le quali il nostro *makar* abbia voluto beffare queste due categorie, ma forse l'interpretazione migliore è quella di considerarle emblematiche, agli

occhi dei sofisticati cortigiani, della massa degli umili artigiani da essi tenuta in dispregio. Il torneo che Dunbar fa loro combattere all'inferno è chiaramente una parodia di un vero torneo cavalleresco intesa a ridicolizzare ulteriormente le loro categorie. Il risveglio dal *trance* alla fine del Turnament impedisce al poeta di continuare a descrivere le loro gesta ed è causato dal riso irrefrenabile che coglie Dunbar alla vista della punizione assolutamente escatologica alla quale Beliall sottopone i calzolai

*I had mair of thair werkis writtin,
Had nocht the sowtar bene beschittin* (coperti di escrementi)
*With Beliallis ers unblis*³⁵.

Le *Amendis* concludono questo ciclo con le scuse, sempre ironiche, che Dunbar porge a sarti e calzolai per averli così duramente derisi e per la prima volta, sebbene non sia più nel *trance*, viene menzionato il paradiso. Qui tuttavia la stanza è di quattro versi con rima aabb.

La *Dance* ed il *Turnament* hanno struttura più complessa ed in esse Dunbar si serve della *tail-rhyme stanza* o *versus caudatus* per formare stanze dai versi di lunghezza variabile. La *tail-rhyme stanza* è in effetti un'unità base consistente in due versi di otto sillabe rimanti aa, seguiti da una 'coda' di sei sillabe. La *Dance*, tranne che per le stanze III e X, è composta da stanze di dodici versi con la formula aa₄b₃cc₄b₃dd₄b₃ee₄b₃. Lo stesso tipo di stanza, che insieme alla ballata era molto popolare in Scozia, è usato da David Lyndsay nella famosa poesia *Satyre of the Thrie Estatis*. Come si nota nella *Dance* è il *versus caudatus* che lega tutta la stanza, la cui struttura può essere elaborata ulteriormente aggiungendo prima di questo un altro verso e creando così questa unità base: aaa₄b₃. Questo avviene in un'altra composizione di Dunbar, *The Fenyeit Freir of Tunglan*, dove la prima stanza raggiunge la ragguardevole lunghezza di 24 versi. Inoltre nella *Dance* Dunbar crea l'effetto ritmico con l'uso sapiente di allitterazioni intrastichiche, ricordando col suo virtuosismo e le sue complicate elaborazioni l'arte del *fili* gaelico. Anche la lingua della *Dance*, in gran parte vernacolo, si adatta meglio di una chauceriana *aureation* alla rapida cadenza della danza. Da queste premesse si può facilmente intuire che la 'novità' di Dunbar nel trattare il tema dei sette peccati mortali sta nella lingua e nello spirito del poeta. La poesia Dunbar la scrive per divertire, per criticare e per divertirsi, è uno strumento, un 'fare', un giocare con le parole, tutte caratteristiche del *makar*. Qui non ci sono la *gravitas* o lo *humour* chauceriani. Dunbar è un insicuro. (e l'insicurezza è profondamente radicata nel sentire scozzese), un egocentrico sempre preoccupato per se stesso e tormentato dall'amarezza

35. Nelle note del Laing (W. Dunbar, *The Poems, op. cit.*, vol. II, p. 265) leggiamo: «*And Pinkerton, in his list of contents of Maitland's MS., says, 'No variations shall be given, as the flames alone can cleanse the filth of this poem. But such were the standing jokes of the time. Sir Thomas More has his epigrams, De ventris crepitu'.*».

di non sentirsi riconosciuto ed apprezzato nella giusta misura da Giacomo IV, il quale spesso preferiva alla sua arte le promesse di ciarlatani alchimisti. Abbiamo qui escluso il proposito moraleggiante e didattico e questo basterebbe già ad allontanare la *Dance* dalla tradizione ma consideriamo ora lo spirito che la anima, da molti critici definito 'comico'. Non parlerei di Dunbar e del suo *humour*, perché *humour* è connotazione 'inglese', mentre nel nostro caso abbiamo un aggettivo assai più appropriato. Si tratta di *eldricht* (qualcosa di orribile, strano e comico allo stesso tempo), caratteristica principale della poesia gaelica. Come giustamente afferma il Lewis: «*If you like half-tones and nuances you will not enjoy Dunbar; he will deafen you*»³⁶. Dunbar è l'erede di tradizioni letterarie che hanno le loro origini nella poesia del Beowulf ed in quella dei *troubadours* e queste tradizioni sono facilmente identificabili attraverso tutta la sua opera da parte del lettore che ha familiarità con la letteratura 'europea'. Ma quella che guadagna a Dunbar l'aggettivo *eldricht* è un'altra influenza, forse più difficile da dimostrare ma non per questo meno potente. Soltanto i celti sono *eldricht* e soltanto i loro *filidh* furono i 'professionisti' dell'arte dello scherno e della satira sfrenata e spesso crudele³⁷. Le figure dei sette peccati mortali e le loro vicende fanno sorridere, ma ricordiamoci che stiamo sorridendo al racconto di torture atroci. Il 'comico' scozzese non è comico nel senso nostro, mediterraneo; ha sempre qualcosa di grottesco, tagliente, spesso crudele e sovranaturale. John Speirs suggerisce addirittura uno studio di certa poesia di Dunbar in relazione alle pratiche di stregoneria della Scozia del tempo ed in effetti non si può negare l'affinità che la *Dance* ha con la poesia *Tam o'Shanter* di Robert Burns

*Warlocks and witches in a dance;
Nae cotillion, brent new frae France,
But hornpipes, jigs, strathpeys, and reels,
Put life and mettle in their heels*³⁸.

36. C.S. Lewis, *The Close of the Middle Ages in Scotland*, in *Oxford History of English Literature*, ed. by E.P. Wilson and B. Dobrée, Oxford, Clarendon Press, 1954, vol. III, p. 98.

37. Lo stesso spirito si ritrova in W.B. Yeats, nella commedia *On the Threshold of the King*:

*First cripple. The curse of the poor be upon him,
The curse of the widows upon him,
The curse of the children upon him,
The curse of the bishops upon him,
Until he be as rotten as an old mushroom!*

*Second cripple. The curse of wrinkles be upon him!
Wrinkles where his eyes are,
Wrinkles where his nose is,
Wrinkles where his mouth is,
And a little old devil looking out of every wrinkle!*

(W.B. Yeats, *Collected Plays*, London, MacMillan & C. Ltd., 1952, p. 120).

38. Robert Burns, ed. by H.W. Meike and W. Beattie, Penguin, 1972, p. 153.

La prima stanza della *Dance* parte senz'altro da premesse stilistiche tradizionali, il *somnium* e la visione che ne deriva. Ma ecco che subito, invece di figure stereotipe, vengono alla ribalta di questo *pageant* dei *gallandis* (probabilmente i nobili della corte) per esibirsi nelle danze alla moda, che 'deve' esser quella di Francia. Già qui comincia l'ironia verso i personaggi reali, emerge il Dunbar che dà il meglio di se stesso nell'arte dell'invettiva, del *flyting*. Anche l'arte del *fili* gaelico (bardo ereditario) si manifestava principalmente nel 'fare' (cfr. col sostantivo scozzese *makar*) panegirici ed invettive secondo regole metriche e stilistiche rigidissime e ricercate. Il bardo era la coscienza poetica del re, trattava con lui da pari a pari, e non gli risparmiava durissimi attacchi, confidando nella sicurezza garantitagli dal carattere demonico generalmente riconosciuto ai suoi versi. Nelle sue poesie, sebbene non in modo così rigido, Dunbar assume spesso questo atteggiamento e sebbene non si voglia qui enfatizzare troppo questo parallelo, bisogna tuttavia riconoscere che l'esempio letterario e culturale più vicino a lui era quello gaelico. Il forte carattere satirico di questa lingua, con la quale il *Lowland Scots* di Dunbar viveva in stretto contatto è esaltato in una poesia di Alexander MacDonal (c. 1700-1770), nella quale si afferma che il gaelico

<i>Is i an aon chanain</i>	E una lingua	[di satire,
<i>Am beul nam bàrd's nan éisg,</i>	Nella bocca dei bardi e degli autori	
<i>As fearr gu càineadh</i>	Senza rivali per l'invettiva	
<i>Bho linn Bhàbeil féin.</i>	Fin dai tempi di Babele stessa ³⁹ .	

Il primo peccato nella *Dance* è Orgoglio, l'antica radice di ogni male, ma veste l'abito di cerimonia della corte di Giacomo IV. L'idea dei sette peccati mortali è idea tradizionale e come ogni poeta medioevale, Dunbar non sfugge alla tradizione, non inventa il tema. La sua arte (ed era l'unica originalità concessa al poeta del suo tempo) sta nel modo in cui 'veste' il tema, in cui crea sapienti contraddizioni e giuochi di parole. La prima stanza si conclude con la benevola satira contro la 'moda di Francia' e le danze raffinate perché 'importate', mentre la stanza seguente si conclude con ben altra danza. Anche in questa stanza si mescolano l'elemento tradizionale della satira contro i religiosi e l'elemento locale, rappresentato da Blak Belly e Bawsy Brown. Nella quarta stanza la figura di Ira è quella classica ma ha un carattere vigoroso e l'introduzione del paragone con l'orso le dà un tocco molto realistico. Invidia, il protagonista della stanza seguente, evidentemente toccava Dunbar più da vicino, come testimoniano molte altre sue poesie. Nel secondo verso Dunbar esprime tutto il suo disprezzo verso questo peccato con un'allitterazione 'da manuale': «*Fild full of feid and fellony*,». Le corti dei nobili re sono per lui 'la corte', quella di Giacomo IV,

39. Alexander Macdonald, *The Poem*, ed. by Revs. A. and A. Macdonald, Inverness, 1924, p. 6.

e dietro le descrizioni degli adulatori e dei ciarlatani si delinea chiaramente la figura di un personaggio che certamente dovette angustiarlo molto. Si tratta di John Damian, italiano secondo alcuni, francese secondo altri, alchimista, aeronauta, medico (secondo Dunbar solo e soprattutto imbroglione) il quale in pochi anni, dal nulla, riuscì ad ottenere nel marzo 1503-4 la concessione da parte del re dell'abbazia di Tungland. Dunbar si lamenta apertamente in altre poesie dei favori accordati a questo imbroglione e lo attacca duramente, senza risparmiare neppure il re (si vedano *Discretioun in Giving, To the King: Schir, yit Remembir* e *The Fenyeit Freir of Tungland*). Anche l'avarizia è molto sentita da Dunbar ed il fatto di darle molta più importanza che all'orgoglio fa di lui un poeta del tempo nuovo, nel quale il mondo mercantile si sostituisce inesorabilmente a quello feudale⁴⁰. Avarizia è peccato squisitamente terreno, non ha, come Orgoglio, connotazioni teologiche e simboliche. Molto efficace in questa stanza (vi) è l'uso marcato del vernacolo per descrivere l'orrenda punizione dei peccatori, costretti ad ingurgitare in continuazione oro fuso. Anche Accidia (vii) è descritto con un realismo sorprendente ed aggiungono forza alla descrizione della scrofa costretta a danzare, i vocaboli *huddroun* e *duddroun* riferiti ai suoi seguaci, vocaboli che ben illustrano, anche foneticamente, la pesantezza dei movimenti. Segue poi la giga oscena dei lussuriosi, i quali non piangono come nell'inferno dantesco, tormentati dalla bufera e dalla simbolica oscurità. I lussuriosi di Dunbar non hanno peccato, come quelli di Dante, 'anche per amore', ma soltanto spinti da una bassa carnalità e quindi le conseguenze sono atrocemente fisiche (si pensi alla Grandgor, citata nella nota n. 30, ed ai suoi effetti). Anche qui l'oscenità spinta alla sua estrema espressione e la crudeltà della descrizione sono tipicamente scozzesi. Originale è anche la scelta dello stallone come simbolo; infatti se ne conosce l'impiego solo in Dunbar. Anche Gola ha connotazioni tipicamente scozzesi. I golosi di Dunbar sono innanzitutto ubriaconi (vv. 4, 5 e 6), sono golosi scozzesi, propensi più agli eccessi di natura liquida che solida. L'allusione doveva certamente essere accolta con altro spirito che non il nostro da una corte il cui re pagava i muratori per i lavori di restauro del palazzo di Linlithgow in *drink-silver* e dove una legge del 1436 ordinava:

Item the king and the thre estatis has ordanit that na man in burghe be fundyn in tavernys at wyne aile beir eftir the straik of ix houris and the bell that salbe rongyn in the said burghe The quhilkis beande fundyn the alderman ande bailyies sall put thame in the kingis presone The quhilk gif thai do nocht thai sall pay for ilk tyme at thai be fundyn culpabill befor the chawmerlane I s.⁴¹.

I menestrelli (xi) non hanno ovviamente, in quanto persone solitamente

40. Johan Huizinga, *L'Autunno del Medio Evo*, op. cit., p. 31.

41. *Acts of Parliaments of Scotland*, ed. by T. Thomson, Edinburgh, 1914, vol. II, p. 24.

pacifiche, diritto di esercitare la loro arte all'inferno, eccezion fatta per un loro collega che si è guadagnato il diritto commettendo un omicidio. Questa stanza di sei versi non fa parte della danza vera e propria e sembra piuttosto essere un espediente per aggiungere alla poesia la satira contro i Gaeli. L'espressione *breif of richt* dimostra la padronanza che Dunbar ha del linguaggio legale (cfr. con un'altra poesia, *Tydings fra the Sessioun*). La stanza seguente inizia con un «*Then cryd Mahoun*» che costituisce una aggiunta piuttosto che una conclusione, e dimostra la tendenza di Dunbar all'esagerazione, alla saturazione degli schemi a sua disposizione. Introducendo l'elemento locale Dunbar ridiventa il sofisticato cortigiano di Giacomo IV e trova irresistibilmente comico satireggiare l'aspro suono del gaelico e quei selvaggi vestiti di stracci, quei *tarmegantis* del nord. Così, col diavolo che soffoca questi chiassosi Highlanders col fumo si conclude la *Dance of the Sevin Deidly Synnis*; Dunbar ha riempito lo spazio della sua immaginazione come l'artista celta faceva con la pietra a sua disposizione, creando così, forse senza saperlo, «*one of the great poems on the cardinal sins*»⁴².

APPENDICE

Traduzione in frequenze del testo della *Dance of the Sevin Deidly Synnis*. (Le frequenze sono relative all'opera completa di William Dunbar.) Al termine si dà una lista dei vocaboli che Dunbar usa nella *Dance* con frequenza 1.

Stanza I

48	1	801	6	6			
73	24	23	801	10	4		
310	13	487	34	158	2		
906	65	310	17	21	24	906	13
150	14	6	801	5	9		
10	3	26	196	10			
48	3	307	28	41	1		
8	801	1	479	1	8		
492	31	135	3				
218	9	1	4	1	158	3	
906	1	28	1	487	801	7	
307	6	2	27	479	3		

Stanza II

12	16	32	218	50	20	1
38	307	801	12	8	3	3

42. Morton W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*, *op. cit.*, p. 237.

I	492	I	61	3			
906	5	479	229	487	10	110	6
38	9	4	3	906	I	115	7
34	492	31	I	I			
906	3	6	130	118	158	5	
4	229	487	I	492	801	4	
131	I	168	801	I			
33	3	2	38	130	I		
19	I	10	40	118	91	I	
91	I	38	5	I			

Stanza III

I	2	115	I	9			
27	487	38	33	I	3		
112	28	I	41	10			
35	28	27	487	38	9	I	
65	229	801	I	I	906	37	I
2	2	906	I	I			

Stanza IV

65	3	27	487	38	2	906	5
131	9	110	40	19	131	2	
218	I	34	158	6			
I	I	906	I				
11	130	487	492	I			
229	I	487	10	479	13		
487	I	906	I	906	I	479	4
135	I	28	I	492	801	4	
I	110	135	2				
91	19	4	38	I	2		
91	I	6	492	801	I		
38	I	307	3	6	I		

Stanza V

6	487	801	10	5	8		
2	73	479	6	906	2		
4	3	906	I				
43	I	I	307	3	I		
130	5	33	I	I			
38	4	6	4				
906	I	487	492	5	2		
906	I	479	2	I			
492	I	307	52	3			
906	I	479	19	3			
7	307	I	479	8	3		
479	50	41	41	210	2		

Stanza VI

6	130	487	2	27	2		
4	479	229	8	906	5	479	10
307	41	6	210	2			
I	3	906	I				
I	2	I	906	I			
229	38	307	I	14			
27	479	135	3	91	3	115	2
I	I	11	150	I	158	I	
118	I	4	2				
40	118	91	I	50	479	3	
I	2	50	15	28	492	801	2
38	11	479	I	I			

Stanza VII

26	I	61	801	3	2		
27	34	158	I	27	479	158	2
73	2	110	131	I			
33	2	I	2	I			
33	I	I	906	2	I		
130	2	40	38	I			
218	2	50	5	487	34	158	I
906	I	38	158	2	I		
36	I	50	115	801	I		
487	10	91	23	73	I	479	9
91	14	50	487	801	10	158	2
906	37	50	I	479	I		

Stanza VIII

65	2	307	I	3			
2	I	158	I	7			
906	2	67	130	5			
135	110	38	130	196	2	2	
906	33	I	12	3			
307	52	487	5	38	17		
51	91	28	I	487	801	10	
91	28	73	2	479	5		
I	I	I	21				
229	3	91	16	22	801	I	
7	91	I	38	135	I		
93	I	210	31	6			

Stanza IX

65	801	12	I	I			
48	2	I	906	2			
492	10	218	67	130	3		

130	5	33	12	1			
38	41	906	1	2	906	2	
487	1	906	13				
7	33	158	1	1			
38	1	1	67	5	1		
487	1	307	67	3			
7	40	91	4	38	33	158	1
801	5	14	50	2	5	492	1
135	1	110	31	5			

Stanza X

31	1	5	492	50	33	5	
43	1	135	28	3	14		
210	14	906	12	22	6		
1	158	2	307	2	158	57	
2	34	131	1	218	3		
158	1	210	4	479	11		

Stanza XI

65	3	10	168	158	1	1	
26	8	158	5	492	2	1	
1	1	487	158	1			
210	218	801	1	52	14	3	
1	73	2	13	6			
487	13	37	1	91	12		
1	1	38	1	906	1		
7	3	487	1	1	492	1	
906	1	34	3	906	2		
801	6	27	1	110	38	135	1
307	487	801	1	1	479	13	
218	1	50	38	1			

Vocaboli con frequenza 1

- I. *Februar, fyftene, schrevin, feist, Fasternis, gallandis, graith, kast, gamountis.*
- II. *Begynnis, begowth, leip, bonet, waistie, wanis, rumpillis, kethat, nanis, trippit, skaldand, skippit, grynd, granis.*
- III. *Heilie, hawtane, sindrie, lucbe, schevin, nekkis, lewche, gekkis, Bawsy, Brown.*
- IV. *Brandeist, bostaris, braggaris, barganeris, pairis, bodin, jakkis, stryp-pis, bonettis, leggis, chenyeit, frawart, brandis, jaggit, heft, knyvis, scheir.*
- V. *Dispyte, pryvie, hatrent, trymlit, freik, dissymlit, flattereris, bakbyttaris, places, ley, rownaris, courtis.*

- VI. *Catyvis, ockeraris, hud, hurdaris, gadderaris, warlo, hett, moltin, thocht, fudder, fyreflawcht, tomit, feyndis, allkin, prent.*
- VII. *Sweirnes, sow, grunye, bumbar, huddroun, slute, daw, duddroun, sounyie, chenye, Bellial, renye, lascht, lunnye, slaw, quicker, counyie.*
- VIII. *Lathly, berand, bagit, stynkand, entrit, lyk, turkas, birmand, tersis, fycket, arsis, mycht.*
- IX. *Monstir, Glutteny, unsasiable, drunckart, collep, surffet, waistles, wal-lydrag, wamis, unweildable, wag, creische, gaip, laip, lovery.*
- X. *Menstrallis, glemen, except, heretage, entirt.*
- XI. *Heleand, padyane, Makfadyane, far, northwart, nuke, correnoch, Erschemen, rowme, thae, tarmegantis, tag, tatter, Ersche, begowth, clatter, rowp, devit, yell, depest, pot, smorit, smuke.*

Esenin e Voronskij *

Nel gennaio del 1924 Esenin, che stava trascorrendo un periodo di riposo in una clinica per malattie nervose di Mosca, informava per lettera l'amico poeta V.I. Vol'pin che presto su «Krasnaja nov'» (Novale rosso) A. Voronskij avrebbe pubblicato un grosso (*bol'suju*) articolo sulla sua opera con particolare riferimento alla raccolta di poesie *Moskva kabackaja* (*Mosca bettoliera*)¹.

Il numero di gennaio-febbraio di «Krasnaja nov'» usciva infatti con l'articolo² del suo direttore, il Voronskij³ appunto, dedicato a Esenin, che in quello stesso fascicolo vedeva pubblicata anche una sua nuova lirica⁴. Vale la pena soffermarci su questo scritto che per la sua ampiezza ed univocità, per l'autorità che allora godeva in campo letterario l'autore⁵, per quello che rappresentò (o avrebbe dovuto rappresentare) nell'ulteriore evoluzione di Esenin, appare fondamentale nella bibliografia sul poeta; emblematica, inoltre, è la sua collocazione temporale: esso coincide con il «funesto»⁶ tentativo eseniniano di «espansione di tema e di genere letterario» e con l'inizio di quei due ultimi anni di vita del poeta, sempre settariamente e superficialmente trattati⁷, e la cui interpretazione tanto diverge nella critica occiden-

* Relazione tenuta il 24 aprile 1975 al Circolo Slavistico dell'Università di Firenze.

1. S. Esenin, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. v, Moskva 1962, p. 173.

2. L'articolo venne successivamente ristampato nelle raccolte di A. Voronskij, *Literaturnye portrety*, vol. I, Moskva 1928, e *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva 1963. In quest'ultimo volume ad esso fu aggiunto, quasi come una conclusione, l'articolo dello stesso Voronskij, *Literaturnye zametki*, «Prožektor», 5, 1925.

3. Voronskij era anche direttore della casa editrice «Krug» e della rivista «Prožektor» (Il riflettore).

4. *Večer čërnye brovi nasopil* (*La sera le nere sopracciglia ha aggrottato*).

5. Nel '27 Voronskij fu accusato di trockismo, venne espulso dal partito e per molti anni fu rappresentato come «il genio malvagio della letteratura sovietica» (cfr. A.G. Dement'ev, *Prefazione a: A. Voronskij, Literaturno-kritičeskie stat'i*, cit., p. 34).

6. Il mutamento di tema e di genere di Esenin venne da più parti attaccato e solo nella critica più recente si è ad esso attribuito un valore che pare persino eccessivo.

7. Le due ultime monografie su Esenin, ad esempio, apparse in Italia (M.P. Palin Crisanaz, *Favola e mito nella poesia di Sergej Esenin*, Firenze 1971; M.F. Rossi Varese, *Esenin*, Firenze 1974) non sfuggono a tale «consuetudine»: nella prima l'analisi dell'opera del poeta è condotta sino al 1923, nella seconda il problema è trattato in modo lacunoso

tale ed in quella sovietica più recente⁸. L'articolo-saggio del Voronskij analizza nel loro succedersi cronologico tre tappe definite della poesia eseniniana: il periodo iniziale antecedente la rivoluzione, quello immediatamente successivo legato ad una particolare concezione dell'Ottobre, il ciclo di *Moskva kabackaja*. Una breve nota è dedicata all'esperienza immaginista del poeta; i consigli-inviti del critico per il prosieguo dell'impegno poetico di Esenin concludono l'articolo che rappresenta, nell'idea del Voronskij, il punto di partenza di un nuovo e «definitivo» periodo eseniniano.

Voronskij non ha dubbi: il primo Esenin è poeta eminentemente lirico, intimista, cantore di una Rus' campestre, idillica e mite ma insieme irrealista, sfocata, contraffatta da un profondo spirito religioso e da altri sentimenti «deteriorati» che rendono le sue liriche «artisticamente reazionarie»⁹. Naturalmente la religiosità del primo Esenin è reale e indiscussa, tuttavia il Voronskij ha il torto di esagerarne alquanto l'influenza e la portata. Esenin stesso, in una delle tante sue autobiografie, che hanno una loro precisa funzione di portavoce a posteriori del poeta¹⁰, avrebbe in seguito scritto, riferendosi ai propri inizi: «Rifiuterei con piacere molti dei miei versi e poemi religiosi, ma essi hanno una grande importanza in quanto rappresentano il mio cammino poetico prima della rivoluzione»¹¹. E in precedenza, in altre pagine, che anche il Voronskij ha presenti: «La tappa più delicata è la mia religiosità, che si è riflessa molto chiaramente nelle mie prime opere. Questa tappa dal punto di vista creativo non la ritengo mia. È una condizione della mia educazione e dell'ambiente che frequentavo nel primo periodo della mia attività letteraria. /.../ Io non sono affatto un uomo religioso né un mistico. Sono un realista /.../. Pregherei i miei lettori di considerare tutti i miei Gesù, Madonne e Mikola, come un elemento del favoloso in poesia»¹². Parole che sono la cosciente confessione da parte di Esenin della propria «adattabilità» all'epoca e che diedero credito alle posteriori accuse che da più parti, in ambiente sovietico, si levarono nei confronti del suo passaggio ai temi rivoluzionari.

e sommario.

8. Citiamo soltanto i lavori sovietici di maggior peso: P. Jušin, *Sergej Esenin*, Moskva 1969, e E. Naumov, *Sergej Esenin. Ličnost', tvorčestvo, epocha*, Leningrad 1969.

9. A. Voronskij, *Literaturno-kritičeskie stat'i, cit.*, p. 248.

10. Le inesattezze, le omissioni, gli iperbolismi che si riscontrano nelle varie autobiografie del poeta sono procedimenti coscienti per la creazione e il consolidamento del proprio personaggio.

11. S. Esenin, *op. cit.*, vol. v, p. 22. Questa autobiografia, datata «ottobre 1925», fu scritta appositamente dal poeta per il primo volume delle sue opere complete, cui Esenin lavorò incessantemente nell'ultimo anno di vita, e uscì postumo, come afferma Kručënych, «dopo lunghi ritardi di carattere tecnico» (A. Kručënych, *Novyj Esenin*, Moskva 1926, p. 3) il 31 marzo 1926. Era già apparsa tuttavia in precedenza nel giornale «Večernaja Moskva», il 6 febbraio 1926.

12. *Ibid.*, vol. iv, pp. 225-6.

Esenin era giunto a Pietroburgo, giovanissimo, spintovi dal desiderio di gloria e fama. «A diciotto anni rimasi stupito del fatto che le riviste cui inviavo i miei versi non li pubblicassero, e andai a Pietroburgo»¹³, dove essi «produssero una grande impressione. Tutte le migliori riviste di quel tempo cominciarono a pubblicarmi. /.../ Tutti concordemente affermavano ch'io ero un talento. Lo sapevo meglio di loro»¹⁴. Non poteva del resto essere altrimenti, visto che già in una poesia del 1912 Esenin aveva dato della propria nascita un'interpretazione fiabescamente «veggente»:

Matuška v Kupal'nicu po lesu chodila,
Bosaja, s podtykami, po rose brodila.
Travy vorožbinye nogi ej kololi,
Plakala rodimaja v kupyryach ot boli.
Ne doznamo pečeni sudorga schvatila,
Ochnula kormilica, tut i porodila.
Rodilsja ja s pesnjami v travnom odejale...¹⁵.

A Pietroburgo il giovane dai riccioli biondi¹⁶, ospite conteso dei vari salotti alla moda del tempo, la «torre» di Vjačeslav Ivanov, il salotto di Z. Gippius e D. Merežkovskij, la casa di K. Vladimirov, membro della società teosofica russa, e della contessa Klejnichel', «col suo pratico intuito di contadino subito comprese per chi lo prendessero e cosa da lui si esigesse per poterlo accogliere nell'ambiente letterario Pietrogradese. Per questo era necessario accettare 'le regole del gioco'. Ed Esenin le accettò»¹⁷. Il Marčenko osserva a questo proposito che l'apparizione di Esenin con i suoi versi «materialmente spirituali» parve confermare l'ipotesi filosofico-religiosa dell'approssimarsi dell'epoca della «sintesi superiore», dell'unione del principio materiale e di quello spirituale, in gran voga allora negli ambienti dell'*intelligencija* artistica¹⁸. «Con ogni probabilità, Esenin non soltanto non impediva che la propria poesia fosse percepita alla luce di tali teorie, ma anzi

13. *Ibid.*, vol. v, p. 21.

14. *Ibid.*, vol. v, p. 15.

15. (La notte di Kupala per il bosco la mamma andava,
Sulla rugiada a piedi nudi e la veste tirata su.
Le ferivano i piedi le erbe da magia,
Piangeva per il dolore tra le angeliche la cara.
Improvviso al fegato un crampo l'afferrò,
Mandò un gemito la nutrice e partorì.
Con i miei canti io nacqui in una coltre erbosa...) (vol. I, p. 84).

16. Alla leggenda su Esenin vanno ascritte anche le dispute sul colore dei suoi capelli. Chi li descrive del colore della canapa bionda, chi della segala matura, chi ancora «biondi, di un biondo che s'avvicinava a quello dei trucioli di betulla». Cfr. Ju. Annenkov, *Dnevnik moich vstreč*, New York 1966, vol. I, p. 154.

17. K. Zelinskij, *V izmenjajuščemsja mire*, Moskva 1969, p. 86.

18. Queste idee trovano soprattutto espressione in una poesia di Esenin del 1916 *Tam, gde večno dremlet tajna...* (Là, dove eterno sonnecchia il mistero...).

‘stava al gioco’, volentieri interpretando il ruolo di ‘guaritore di Pantelejmon’, tanto volentieri che nessuno dei suoi ammiratori pietroburchesi probabilmente sospettava che Esenin ‘si mimetizzasse’, sentendosi tra i ‘me-režkovskiani’ straniero e spia, e attendesse solo il suo ‘momento’ per ‘tirarsi su i gambali e inoltrarsi più profondamente nel loro stagno e intorbidire l’acqua finché essi, come pesci, non mettessero fuori i loro nasi e non ti scorgessero e vedessero che sei ‘tu’ (Lettera ad A. Širjaev, 24 giugno 1917)»¹⁹. N. Aseev afferma ancora più recisamente che «la scelta del materiale era fatta da Esenin secondo l’esigenza del committente»²⁰ e che quando il poeta si serviva «di arcaismi e di espressioni dello slavo antico, sapeva che di essi c’era richiesta e moda»²¹. «Egli ricordava l’epoca della neoslavofilia nell’arte, quando le teorie dei ‘bogoiskateli’ e dei ‘bogostroiteli’²² la cullavano sulle pingui onde moscoviti del mare simbolista. Quando Kljuev, Vjač. Ivanov, Berdjaev incoraggiavano la sua ‘ingenua’ vicinanza alle vite dei santi e all’Apocalisse. Egli sapeva che il lettore educato a questi lieviti non era ancora scomparso /.../ e coscientemente egli non superò, anche se avrebbe potuto farlo, questo limite nella sua attività, giudiziosamente valutando le possibilità del lettore»²³.

Il Voronskij sembra ignorare o sottovalutare, e non soltanto nel suo giudizio critico su questo primo periodo di attività poetica di Esenin, il sottile rapporto che sempre legò il poeta all’ambiente, all’epoca e al pubblico. Esenin si avvale in ogni occasione di quella «concezione teatrale della biografia propria del tempo» di cui parla Pasternak²⁴, per alimentare coscientemente l’interesse del lettore. Non a caso Ginzburg afferma che «nei suoi versi Esenin cominciò a proclamarsi teppista, *čbuligan* /.../ soltanto quando glielo suggerirono i giornali, e il pubblico lo pretese»²⁵. E da questo punto di vista anche il successivo attacco eseniniano dei temi sovietici trova una sua piena logica.

Il secondo periodo nell’attività del poeta, preso in esame dal Voronskij, è rappresentato dalla rivoluzione, percepita ed intesa da Esenin in senso mistico, emanazione diretta del simbolismo delle visioni campestri del periodo precedente.

19. A. Marčenko, «*Vse, čto dušu oblekaet v plot’...*», «Voprosy literatury», 1967, 8, p. 86.

20. N. Aseev, *Sobranie sočinenij*, vol. v, Moskva 1964, p. 566.

21. *Ibid.*, p. 560.

22. «Bogoisatel’stvo» (Ricerca di Dio) era una corrente filosofico-religiosa russa dei primi anni del secolo. Tra i suoi rappresentanti ricordiamo S. Bulgakov, D. Merežkovskij, N. Berdjaev. Il nucleo di Pietroburgo era raccolto attorno alla rivista «Novyj put’», a Mosca attorno alle riviste «Vesy» e «Pereval». Centro del «Bogostroitel’stvo» (Costruzione di Dio) erano Lunačarskij e Gor’kij.

23. N. Aseev, *op. cit.*, p. 560.

24. B. Pasternak, *Očrannaja gramota*, Roma 1970, p. 82.

25. L. Ginzburg, *Scritti*, Torino 1964, p. 343.

«Nella rivoluzione Esenin sperava di vedere il trionfo dei 'campi di avena', dell'umido labbro del sauro', del nuovo contadino, dei suoi ideali, delle sue aspirazioni»²⁶. Il tutto incorniciato in una forma mistica. «Ciò che prima gli aveva impedito di scorgere l'autentica campagna, non gli permise di ravvisare nemmeno il corso reale della rivoluzione, con la sua lotta di classi, le contraddizioni, tutti gli sbalzi, gli insuccessi e le vittorie e, in particolare, i rapporti molto confusi, complessi tra proletariato e contadini. Come figlio della campagna, cresciuto tra gli armenti, egli non poteva non innalzare alla vittoria delle masse popolari il suo 'Osanna!'. E così fece. Ma la presenza di umori astrusi, la sua totale estraneità all'operaio, dovevano naturalmente portare il poeta ad un particolare tipo di simbolismo immaginista, ad astratti acatisti religiosi contadini, ad un eccessivo iperbolismo 'animale', alla bizzarra unione del paganesimo dei tempi di Perun e di Dažbog col cosmismo contemporaneo, alla brama di trasformare l'universo in un meraviglioso, felice paradiso contadino»²⁷. Un paradiso contadino senza macchine né «cinghie di trasmissione», arcaico e manovalesco²⁸. Per il critico anche in questa fase è evidente il carattere retrivo di cui sono permeati i versi del poeta da lui senza ambagi definito «romantico reazionario»²⁹. Il passo successivo nell'evoluzione (o involuzione?) di Esenin è la raccolta *Moskva kabackaja*, che per i suoi contenuti e risvolti di carattere ideologico è il fulcro dell'articolo voronskiano.

Il giudizio ultimo del critico su questo ciclo può essere riassunto nella formula «prodotto artistico nocivo», dove sono nettamente distinti l'aspetto prettamente lirico dei versi di Esenin, notevolissimo, e quello sociale, negativo, della raccolta. È un primo, timido, inconsapevole tentativo di aggiunta del suffisso «ščina» al cognome del poeta.

«Nella storia della poesia russa per la prima volta compaiono dei versi, nei quali con eccezionale forza di immagini, realismo, veridicità e sincerità d'arte l'ebbrezza delle bettole si eleva a 'valore di poesia', ad una vera e propria apoteosi³⁰. E quel che è peggio in questi versi da patibolo, perduti, disperati il poeta ha infuso un lirismo autentico, ha trasmesso loro forza, ha trovato un pathos sincero per la rappresentazione dell'atmosfera delle bettole. È questa la cosa peggiore, perché in *Moskva kabackaja* si è riflesso 'lo spirito del tempo', e naturalmente non è affatto casuale che uno dei più dotati poeti contemporanei sia sceso al livello di una poesia così terribile e disperata. /.../ Gli stati d'animo che hanno trovato espressione in *Moskva*

26. A. Voronskij, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, cit., p. 250.

27. *Ibid.*, pp. 250-1.

28. Cfr. la lirica *Sorokoust (Requiem)*, 1920.

29. A. Voronskij, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, cit., p. 257.

30. Contro queste parole, a parere di molti troppo elogiative, insorse, tra gli altri, V. Kiršon, che nell'articolo *Sergej Esenin* (Leningrad 1926, pp. 20-23) accusò Voronskij di non aver capito i versi del poeta, di averne esaltato lo spirito decadente e nocivo.

kabackaja sono dettati in primo luogo dalla perdita della fede nella nostra rivoluzione, nel suo significato, nella sua vittoria, nel suo principio vivificante, creativo, trasformatore, nel suo slancio ulteriore³¹. Finché la rivoluzione offriva la possibilità di essere paragonata alle bufere, finché in essa non vi furono intralci, pause, indugi, *routine*, per i poeti, anche per quelli di tempra eseniniana, fu facile in vario modo esaltarla. Senza capirne il corso reale, tanto più fortemente vagheggiavano trasformazioni, esaltazioni, una rivoluzione cosmica, creando fantasmi, miraggi, favole. Quando la rivoluzione si rivelò una cosa difficile, sanguinosa, lenta, che ha un suo tran tran e conosce lunghe pause e serie sconfitte e ritirate, che esige un lavoro pesante, pratico, e non astratto entusiasmo, ardore, romanticismo ecc., cominciarono a manifestarsi esitazioni e dubbi, stati d'animo di scoramento e di delusione, un vero e proprio decadentismo. È naturale che prima degli altri vacillarono coloro che erano immersi nelle nubi e nelle nebbie. /.../ Nei versi di Esenin sulla Mosca delle bettole l'infacchimento, la prostrazione spirituale, un umore profondamente antisociale, lo sfaldamento ambientale e individuale, la dissoluzione dell'individuo appaiono in modo chiarissimo»³².

In precedenza il critico si era soffermato sulla «discordanza» del mondo poetico di Esenin, fondata su motivazioni di carattere, come vedremo, «sociologico» oltre che psicologico. «Esenin, aveva scritto Voronskij, non è poeta dalla concezione artistica unitaria. Egli è ambiguo, lacerato, disarmonico, preda di umori profondamente diversi, spesso assolutamente opposti. Egli non ha un nucleo solido, fisso. Il teppismo nel poeta è congiunto ad umiltà, a mitezza, la nostalgia per la terra natia al tendere alla città, la religiosità a ciò che definiamo empietà, il lirismo, sottile, incantevole, intimo ad immagini completamente rozze, l'animalesco al mistico. /.../ La disarmonicità, lo sdoppiamento, la discordanza dei pensieri e dei sentimenti poetici di Esenin si accordano, tuttavia, con l'anima ambigua del nostro contadino. La classe dei contadini è una classe anfibia: essa oscilla tra reazione e rivoluzione, tra proletariato e borghesia»³³. Il dramma di Esenin è nel non volere accordare questi opposti sentimenti, nel volere «a bella posta», anzi, accentuarli. «Esenin è poeta eccezionalmente dotato, quale da noi se ne possono contare sulle dita di una mano. Ma questo poeta crea ad ogni passo cose apertamente nocive. Ciò perché egli non desidera assolutamente affannarsi a saldare i lembi del suo mondo lacerato. Al contrario, il poeta sembra quasi sottolineare *coscientemente* la propria disarmonicità, eleva a principio la discordanza, la coltiva, la mette *espressamente* in risalto, continuamente la esibisce. Ne risulta una *posa*, un qualcosa di falso, una *civetteria*, un *tra-*

31. Nell'agosto del 1920 Esenin aveva scritto ad Evgenija Livšic: «Sono molto triste adesso che la storia deve sopportare la difficile epoca della mortificazione della personalità, non si tratta del socialismo che io sognavo...» (S. Esenin, *op. cit.*, vol. v, p. 140).

32. A. Voronskij, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, *cit.*, pp. 263-64-65.

33. *Ibid.*, pp. 258-9.

vestimento agli occhi del lettore. (Il corsivo è mio. S.L.). Non a caso Esenin dice di voler perseguire 'fini avventuristici nel soggetto'. Ma quando un artista con facilità, senza particolari sforzi, senza una violenta lotta interiore, senza sofferenze, senza alcun tentativo di conciliazione, passa da uno stato d'animo e da un sistema di sentimenti ad altri contrapposti, e tutto questo viene imballato alla rinfusa nella stessa cassa poetica, fianco a fianco, ecco il pericolo maggiore per lui. /.../ *In Esenin non vi è collisione né conflitto di sentimenti poetici né tentativi di superamento di questo conflitto, ma soltanto la premeditata sottolineatura dei contrasti, la loro intenzionale accentuazione.* (Il corsivo è di Voronskij. S.L.). Ne deriva un avventurismo poetico effettivamente particolare. /.../ Non si può dire che gli umori poetici di Esenin non corrispondano a sentimenti autentici e alla sua formazione spirituale, ma il poeta non ha il desiderio di sintetizzarli. Al contrario, egli gioca sulla discordanza. E questo è molto pericoloso»³⁴.

L'articolo del Voronskij termina con l'esplicito invito al poeta a rivolgersi in futuro alla poesia popolare, avvalendosi delle sue cospicue doti liriche³⁵. «Il dono di Esenin è il mondo delle immagini concrete, campestri. La sua forza è nella capacità di renderle materialmente tangibili. Egli possiede le possibilità formali di introdurre nella nostra poesia la semplicità, la forza, la ricchezza dell'arte popolare, dell'epos, delle canzoni e così via. Egli è uno dei più sottili, teneri lirici del nostro tempo, ma il 'voluto accoppiamento' allontana lo scrittore da questi compiti immediati, e l'intima scissione della sua personalità poetica, gli elementi della dissoluzione ideologica lo minacciano di rovina. /.../ Possibile che davvero egli entri nella nostra grande epoca soprattutto come autore di *Moskva kabackaja?*»³⁶.

Lo scritto non mutò nella sostanza il rapporto di stima che legava il poeta al critico. Esenin continuò a trovare spazio nella rivista «Krasnaja nov'», continuò ad assillare la redazione con richieste di anticipi e di pagamenti³⁷, continuò la sua vita contraddittoria di poeta e di uomo. Del resto gli appunti di carattere ideologico, le allusioni a pose supposte o reali, argomento di vecchia data e che sempre accompagnava ed avrebbe accompagnato, sommerso o sonante, i giudizi critici su Esenin, i consigli da *chaperon* letterario di Voronskij avevano un loro definito e netto punto di partenza: dal lato artistico Esenin non si discuteva. E la proverbiale vanità del poeta non po-

34. *Ibid.*, pp. 260-61.

35. Che Voronskij tenesse ad essere seguito su questa sua linea lo dimostra l'articolo *Literaturnye zametki*, «Prožektor», 5, 1925, in cui il critico dava un benevolo apprezzamento di quelle poesie di Esenin nelle quali il poeta sembra avere accolto i suoi suggerimenti.

36. A. Voronskij, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, cit., p. 269.

37. Negli ultimi due anni di vita non ci fu quasi lettera di Esenin, in cui egli non accennasse al problema economico che lo assillava continuamente, pur essendo il poeta pagato in base alle tariffe massime del tempo.

teva non esserne solleticata. Egli già si era autonominato, fedele al suo tempo, «primo poeta di Russia»:

O, esli b vy ponimali,
Čto syn vaš v Rossii
Samyj lučšij poet!³⁸.

In effetti «dalla trazione, dall'aspirazione, dalla corsa alla fama, al titolo di 'primo poeta russo', al 'raggiungere e superare', allo scavalcare e sopra-
vanzare, erano presi molti poeti di quel tempo: Igor' Severjanin, Vladimir
Majakovskij e persino il mite, tranquillo Velimir Chlebnikov che pareva
eternamente spaventato»³⁹. Ma soprattutto Esenin, nella cui *Moskva kabac-
kaja* Lunačarskij vide il desiderio di «superare tutti in bere, far versi e
scandali».⁴⁰

Non molto tempo dopo la pubblicazione dell'articolo su «Krasnaja nov'»,
Esenin leggeva a Voronskij il frammento *Lenin* tratto dal poema incompiu-
to *Gul'aj-pole*⁴¹, ed il critico, a testimonianza di un contemporaneo, se ne
compiacque⁴², pur non rientrando il tema trattato dal poeta in quelli da lui
ipotizzati. Esso denotava il distacco definitivo, netto del poeta dal famige-
rato ciclo di *Moskva kabackaja*, ma era nel contempo il primo avviso di
«disubbidienza» tematica, disubbidienza, s'intende, nei confronti del critico,
non della sua linea. La funzione infatti del Voronskij, tante volte vitupe-
rata, quale protettore di tutta una schiera di scrittori, i cosiddetti *popučiki*,
compagni di strada, che trovavano nelle sue riviste rifugio ed ospitalità, era
altamente apprezzata da Esenin in un periodo in cui i critici rappoviani ini-
ziavano a premere bellicosamente e con malevolenza nei loro confronti. La
lettera del 9 maggio 1924, firmata da Esenin insieme ai più autorevoli *po-
pučiki*⁴³, e resa nota alla seduta della sezione stampa del Comitato Centrale
del Partito Comunista Russo (dei bolscevichi), che ebbe luogo in quella stes-
sa data, è indicativa là dove allude ai critici di fede comunista, schieratisi

38. (Oh, se voi capiste,
Che vostro figlio in Russia
È il miglior poeta!) (*Ispoved' chuligana, La confessione del teppista*).

39. Ju. Annenkov, *op. cit.*, p. 157.

40. Cit. in: *Istorija russkoj sovetskoj literatury*, vol. I, Moskva 1967, p. 531.

41. Il poema *Gul'aj-pole* nelle sue linee generali era stato concepito da Esenin ancora
nel 1922. Esso doveva presentarsi come un racconto sugli anni della rivoluzione e del-
l'instaurazione del potere sovietico, ma non fu mai completato, anche se spesso, come
testimoniano i vari abbozzi pubblicati nell'edizione delle opere di Esenin del 1962, egli
si accinse alla sua stesura.

42. D.K. Bogomil'skij, *Esenin i izdatel'stvo arteli pisatelej «Krug»*, nel vol. *Vospomina-
nija o Sergee Esenine*, Moskva 1965, p. 342.

43. Tra gli altri firmatari: V. Kataev, B. Pil'njak, O. Mandel'stam, I. Babel', A. Tolstoj,
M. Prišvin, M. Vološin, V. Inber, N. Tichonov, M. Zoščenko, V. Kaverin, V. Ivanov,
M. Saginjan, O. Forš, ecc.

al loro fianco. La lettera, infatti, che era una vigorosa difesa e un attacco insieme, diceva tra l'altro: «Noi riteniamo che le vie della letteratura russa contemporanea, e quindi anche le nostre, siano legate alle vie della Russia Sovietica dopo l'Ottobre. Noi riteniamo che la letteratura debba riflettere la nuova vita che ci circonda, nella quale viviamo e lavoriamo, e debba essere inoltre creata dalle persone dei singoli scrittori che a modo loro percepiscono il mondo e a modo loro lo riflettono. Noi crediamo che il talento dello scrittore e la sua rispondenza all'epoca siano i due valori fondamentali di uno scrittore: tutta una serie di comunisti, letterati e critici, intendono nello stesso nostro modo il mestiere dello scrittore. /.../ Le nuove vie della nuova letteratura sovietica sono vie difficili, lungo le quali gli errori sono inevitabili. E i nostri errori a noi soprattutto sono penosi. Ma protestiamo contro gli attacchi infondati nei nostri confronti. Il tono di riviste come 'Na postu', e la loro critica, spacciati per di più come il punto di vista ufficiale dell'RKP, trattano il nostro lavoro letterario in modo preconcepito ed inesatto. Noi riteniamo necessario dichiarare che un tale atteggiamento verso la letteratura non è degno né della letteratura né della rivoluzione e demoralizza le masse degli scrittori e dei lettori. Scrittori della Russia Sovietica, noi siamo convinti che la nostra opera letteraria sia ad essa necessaria e utile»⁴⁴.

In altre occasioni il poeta, che già si era definito «il più accanito dei *popučiki*» («samyj jarostnyj popučik») ⁴⁵, prese posizione accanto a Voronskij nella polemica letteraria di quel periodo. Egli si espresse con violenza nei confronti dei critici *napostovcy* che si erano autoeletti a gestori della letteratura. Nell'articolo incompiuto e inedito *Rossijane* ⁴⁶, il poeta attacca ad esempio il Sosnovskij ⁴⁷ che «va strombazzando da quasi sette anni sempre la stessa cosa, che cioè la letteratura russa contemporanea è controrivoluzionaria e che i *popučiki* danno scarsissimo affidamento». Ed ancora riferendosi ai redattori di «Na postu» li definisce «un gruppo mediocrissimo di intriganti e di reporters-carrieristi» ⁴⁸.

Nel novembre-dicembre di quello stesso 1924, Esenin, allora a Tiflis, alla ricerca di quiete e «per attingervi, come i poeti del secolo scorso, freschezza di immagini» ⁴⁹, venne informato di alcuni mutamenti avvenuti nella reda-

44. *K voprosu o politike RKP (b) v chudožestvennoj literature*, pp. 106-7, cit. in: L. Timofeev, *Sovetskaja literatura*, Moskva 1964, p. 164.

45. *Pis'mo k ženščine (Lettera a una donna)*, 1924.

46. «Rossijane» era anche il titolo della rivista che Esenin per molti anni ebbe in animo di pubblicare, ma che non riuscì mai a realizzare. Vedi a questo proposito: A. Dymšic, *Problemy i portrety*, Moskva 1972, pp. 233-36.

47. Il Sosnovskij, che certamente conosceva l'opinione di Esenin nei propri confronti, attaccò duramente il poeta nell'articolo *Razvenčajte chuliganstvo*, «Komsomol'skaja pravda», 216, 1926.

48. Cit. in: E. Naumov, *op. cit.*, p. 322.

49. A.M. Ripellino, *Poesia russa del 900*, Milano 1965, p. 83.

zione della rivista «Krasnaja nov'». Era accaduto infatti che nel settembre la VAPP, l'Associazione panrussa degli scrittori proletari, di cui la rivista «Na postu» era l'organo ufficiale, era riuscita ad introdurre nel collegio redazionale di «Krasnaja nov'» un proprio membro, F. Raskol'nikov, in seguito sostituito, dopo la famosa risoluzione del Comitato Centrale del Partito *Sulla politica del partito nel campo della letteratura artistica*, da E.M. Jaroslavskij. Esenin, appunto in quest'occasione, inviò al poeta V.V. Kazin, che dirigeva la sezione poetica di «Krasnaja nov'», la seguente dichiarazione: «In caso di mutamento nella rivista 'Krasnaja nov'' della linea di Voronskij delego V. Kazin ad unire la mia alle firme di quanti si dimetteranno dall'organico dei collaboratori»⁵⁰. Esenin, del resto, non fu il solo letterato a paventare il mutamento. M. Gor'kij, ad esempio, rispondendo alla richiesta di Raskol'nikov di inviargli del materiale per i numeri successivi di «Krasnaja nov'», così gli scriveva: «Io non posso collaborare ad una rivista, nella quale Voi, evidentemente, avrete un ruolo di comando»⁵¹. Esenin tuttavia non era uomo dai duraturi legami affettivi, tanto più in un campo, quello letterario, dove aveva conosciuto disillusioni e amarezze⁵², e non stupisce il fatto che egli abbia avuto contatti amichevoli con la parte avversa alla propria posizione letteraria, quasi a bilanciare l'influsso che gli proveniva dalla parte di Voronskij.

Dopo avere inviato a Kazin la delega già citata, egli ricevette da Galja Benislavskaja, tenera amica che negli anni '24-'25 ebbe quasi la funzione di suo agente letterario⁵³, una lettera, sempre a proposito dei mutamenti nella redazione di «Krasnaja nov'», con alcune informazioni rivelatesi in seguito infondate, ma che il poeta accettò per vere. Nella sua lettera la Benislavskaja scriveva: «Vardin mi ha fatto sapere che il numero di gennaio (del '25) di 'Krasnaja nov'' sarà opera sua e di Raskol'nikov, non di Voronskij. Notizie più dettagliate per il momento non ho»⁵⁴. Esenin con grande naturalezza comunicherà alcuni giorni dopo da Batum al letterato N.K. Veržbickij: «Voronskij è stato cacciato, al suo posto in 'Krasnaja nov'' c'è Vardin. Adesso, tramite Galja, sarà ancora più facile organizzare la cosa»⁵⁵.

Il rapporto che unì Esenin a I. Vardin, accanito *napostovec*, acerrimo

50. S. Esenin, *op. cit.*, vol. v, p. 179.

51. *M. Gor'kij i sovetskaja pečat'*, vol. II, Moskva 1965, p. 82.

52. Valga per tutti l'atteggiamento di D. Merežkovskij che in un articolo, in occasione dell'arrivo di Esenin a Berlino, definì il poeta «mužik ubriacone». E quello di Kljuev verso Esenin dopo la rivoluzione.

53. Galina Benislavskaja esattamente un anno dopo la morte del poeta, il 3 dicembre 1926, si uccise con un colpo di pistola sulla tomba di Esenin e nel testamento lasciò scritto di voler essere sepolta accanto a lui. Per la storia del rapporto Esenin-Benislavskaja, cfr. E. Naumov, *K istorii odnoj družby (S. Esenin i G. Benislavskaja)*, «Russkaja literatura», 3, 1970, pp. 167-182.

54. V. Belousov, *Sergej Esenin. Literaturnaja chronika*, vol. II, Moskva 1970, p. 317.

55. S. Esenin, *op. cit.*, vol. v, p. 195.

avversario di Voronskij⁵⁶, dimostra una volta di più il carattere «anarchico» del muoversi del poeta nell'ambiente sovietico, e può in un certo senso aiutare a comprendere il mondo psicologico di questo poeta che «faceva tutto ciò che voleva e le cui turbolente bizzarrie erano tollerate persino dai severi custodi dei costumi sovietici»⁵⁷. L'amicizia di Esenin e Vardin ebbe inizio proprio nei primi giorni del 1924 e fu agevolata dal fatto che Vardin era buon conoscente della Benislavskaja. Mentre su «Krasnaja nov'» veniva pubblicato l'articolo di Voronskij su Esenin, il poeta, appena uscito dalla clinica per malattie nervose, visse per qualche tempo in casa di Vardin e certamente questa coabitazione influì in qualche modo sulla decisione del poeta di dedicarsi ai temi contemporanei. In casa di Vardin Esenin scrisse la poesia *Pis'mo materi (Lettera alla madre)*⁵⁸, pausa riflessiva e congedo accorato dalla giovinezza.

Se non possiamo parlare di diretta influenza di Vardin su Esenin, sappiamo, tuttavia, che il poeta accettò di buon grado le critiche di carattere estetico e i consigli di Vardin. Dopo avergli letto, nell'agosto, il poema *Pesn' o velichom pochode (Il canto della grande impresa)*, Esenin ricevette da Vardin alcuni giorni dopo una lettera, nella quale gli venivano indicati un errore cronologico e una rima già usata da N. Aseev. Vardin inoltre si dichiarava insoddisfatto del finale del poema, nel quale era espressa la fede dei contadini nel «padre zar» e chiedeva al poeta di rivedere quel brano⁵⁹. Cosa che in effetti Esenin fece. Il poema, tra l'altro, vide la luce per la prima volta il 14 settembre 1924 nel giornale «Zarja Vostoka» (L'alba dell'Oriente), a Tiflis, dove egli si trovava insieme a Vardin, pseudonimo che celava l'identità georgiana del letterato, il cui vero cognome era Mgeladze. Due giorni dopo la pubblicazione del *Canto*, il 16 settembre, Vardin tenne una relazione sul tema «La letteratura contemporanea e il fronte ideologico» nel club dei lavoratori sovietici⁶⁰. «Dopo la conclusione del compagno Vardin, su richiesta dei presenti, il poeta Sergej Esenin lesse alcune sue poesie»⁶¹.

Il rapporto con Vardin non fu di lunga durata. Nel marzo del 1925 dopo la seduta della commissione letteraria del Comitato Centrale del Partito Comunista che preparava la risoluzione del partito nel campo della letteratura, la rivista «Na postu» ed in particolare I. Vardin per critica settaria nei confronti di altri organi di stampa, vennero sottoposti a dura critica. Vardin fu esiliato a Tiflis, nella redazione di «Zarja Vostoka», ed Esenin comunicò a Čagin, il giornalista a lui legato da fraterni vincoli di amicizia: «Vardin è

56. Cfr. V. Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino 1969, pp. 167-170.

57. I. Erenburg, *Sobranie sočinenij*, vol. VIII, Moskva 1962-67, p. 363.

58. V. Belousov, *op. cit.*, vol. II, p. 291.

59. *Ibid.*, p. 299.

60. *Ibid.*, p. 144.

61. «Zarja Vostoka», Tiflis 1924, 18 settembre.

caduto»⁶², e il 6 marzo in una lettera a Veržbickij precisava: «Vardin deve andare a Baku⁶³ al posto di Čagin, ma ha accusato una malattia diplomatica. È stato da me; molto triste... 'Na postu' è stato sbaragliato»⁶⁴. Tristemente, con un esilio, ebbe termine in tal modo il legame, tanto strano e unico, che unì un poeta come Esenin, che aveva avuto occasione di dichiarare per lettera alla Benislavskaja: «Pubblicate tutto, dove volete. Io non condivido la politica letteraria di nessuno. Ne ho una mia propria: me stesso»⁶⁵, e Vardin, la cui relazione alla Prima Conferenza panunionista degli scrittori proletari fu approvata con una risoluzione, nella quale tra l'altro si leggeva: «La letteratura dei *popučiki* è alla sua base una letteratura indirizzata *contro* la rivoluzione proletaria. Contro questo elemento antirivoluzionario è necessaria la lotta più decisa»⁶⁶.

Il rapporto con Voronskij terminò invece, da entrambe le parti, polemicamente. Il poeta, che aveva dedicato al critico il suo poema *Anna Snegina*, irritato dal giudizio negativo che egli ne diede, subito dopo averne ascoltato la lettura da parte dello stesso Esenin, affermò pubblicamente di non avere alcun bisogno della sua critica⁶⁷. Il mutamento di Voronskij nei confronti del poeta fu certamente dovuto in gran parte a pressioni esterne; Esenin era diventato quasi il capro espiatorio nel gioco sottile e spietato dei gruppi e delle fazioni, ed è in questo senso, probabilmente, che vanno intese le parole allusive che il poeta scrisse in una lettera alla Benislavskaja: «Penso che l'atteggiamento di Voronskij verso di me sia semplicemente una manovra: penso che nel fondo del suo animo tutto questo non sia una cosa seria»⁶⁸. È certo anche, d'altra parte, che il critico non aveva dimenticato il rifiuto di Esenin di accogliere il suo patrocinio in termini di concreta versificazione. Agli attacchi⁶⁹ che Voronskij mosse in varie occasioni ai suoi versi «sovietici» in articoli ed interventi pubblici, Esenin rispose esplicitamente soltanto una volta e in versi:

Est' muzyka, stichi i tancy,
Est' lož' i lest'...
Puskaj menja branjat za «Stansy» –
V nich pravda est'⁷⁰.

Il fatto è indicativo, in quanto non troppo spesso capitava ad Esenin di

62. S. Esenin, *op. cit.*, vol. v, p. 199.

63. È un errore di Esenin, in realtà si tratta di Tiflis.

64. S. Esenin, *op. cit.*, vol. v, p. 201.

65. *Ibid.*, p. 192.

66. *Literaturnye manifesty*, München 1969, p. 207.

67. I. Rachillo, *Moskovskie vstreči*, Moskva 1962, pp. 65-66-68-69.

68. S. Esenin, *op. cit.*, vol. v, p. 193.

69. A. Voronskij, *Na raznye temy*, «Naši dni», Moskva-Leningrad 1925, p. 306 ss.; Id., *Literaturnye tipy*, Moskva 1925, p. 192; intervento alla conferenza della VAPP all'inizio del 1925, ecc.

70. (Ci son musica, versi e balli,

esprimere opinioni e allusioni a personaggi contemporanei o a fatti della vita sua non spirituali⁷¹.

Voronskij, tuttavia, a conferma forse di quella «manovra» e «non serietà» cui aveva accennato il poeta, nei suoi scritti manifestò molto minore violenza che non negli interventi oratori. Nel n. 5, 1925 della rivista «Prožektor», da lui diretta, egli concludeva il discorso critico iniziato con l'articolo del gennaio '24 in «Krasnaja nov'», prendendo atto della «svolta» verificatasi nell'opera eseniniana. «Esenin è un grande poeta. Nella Rus' Sovietica lo amano e lo stimano. Un grande artista non può star lontano a lungo dalle grandi strade, sulle quali inarrestabile s'avanza la storia. Le cose che il poeta adesso scrive permettono di sperare che egli abbia abbandonato la Mosca delle bettole per immergersi su questa grande strada. Opere come *Stansy* rivelano che nella svolta eseniniana c'è ancora molto di esteriore e di poco organico. /.../ Sarà un male se questo nuovo periodo dell'attività del poeta si rivelerà soltanto un caso volontario o involontario, un tributo al tempo, il capriccio leggero di un buontempone. Il nostro tempo non ama scherzare e non perdona chi si prende gioco di esso. Non è un segreto per nessuno che nei diversi settori della vita del nostro paese sono comparsi non pochi profittatori. Questo non a rimprovero o a offesa di Esenin, ma ad avvertimento amichevole e sincero, unicamente perché egli ci offra dei versi buoni, scelti, espressione del nostro tempo. Molto si esige da colui, cui molto è stato dato. A Esenin è stato dato molto»⁷².

La morte di Esenin colpì profondamente e sinceramente Voronskij. Durante una serata dedicata alla memoria del poeta nella sala del Teatro della Rivoluzione il critico, rispondendo con violenza a N. Aseev che aveva definito i versi di Esenin «degni soltanto delle biblioteche dei dentisti», suscitò gli applausi del pubblico, tra cui il regista Mejerchol'd e la moglie Zinajda Rajch, ex moglie del poeta. Mejerchol'd balzò in piedi e manifestò calorosamente la propria approvazione⁷³. L'intervento di Voronskij, il consenso ostentato da Mejerchol'd valevano quasi come atti di coraggio, perché vicinissimo era il tempo in cui difendere la poesia di Esenin era immediatamente dichiarato dai *rappovcy* manifestazione dell'ideologia controrivoluzionaria. Il suffisso «ščina», che Oleša affermava essere una delle cause che creano la popolarità di uno scrittore⁷⁴, si stava protervamente saldando al cognome del poeta e da allora sarebbero trascorsi molti anni prima che finissero «le paure nei confronti di Esenin, le cui opere furono tolte dalle biblioteche per evitare la corruzione dei costumi»⁷⁵.

Ci son menzogna e adulazione...

Mi si biasimi pure per le mie «Stanze»,

In esse c'è della verità.) (*I maja*, 1° maggio).

71. Si veda la poesia *Na kavkaze* (*Al Caucaso*).

72. A. Voronskij, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, cit., p. 273.

73. Cfr. E. Mindlin, *Neobyknovennye sobesedniki*, Moskva 1968, p. 276.

74. *Ibid.*, p. 275. 75. V. Strada, *Letteratura sovietica 1953-1963*, Roma 1964, p. 96.

L'uso del computer nella ricerca letteraria: ipotesi di applicazione all'opera di John Lyly

In una mia precedente ricerca sulle fonti classiche di John Lyly con particolare riferimento a Ovidio¹, dopo attenta considerazione sui modi e le forme in cui egli attinge dai classici, sono giunta alla conclusione che Lyly usi sempre fonti 'indirette', vale a dire, mediate.

Lo studio ha preso le mosse dalla disparità che si può rilevare nel suo duplice modo di accostarsi a Ovidio e agli altri autori classici. Ovidio, si sa, è molto caro agli scrittori dell'epoca elisabettiana² e Lyly non fa certo eccezione; da Ovidio egli prende trame, contenuti, situazioni, enuclea personaggi, cita singoli versi in latino, altri ne traduce in inglese e li usa avulsi dal loro originale contesto e quasi 'contrabbandati' nel proprio a guisa di abbellimento formale. In quest'ultimo caso, specialmente, non si riesce a discernere un criterio di guida: i 'prestiti' si susseguono caoticamente e come a caso, senza consequenzialità o uniformità di intenti, tanto che non si riesce a capire il perché di tale disparità. Anche altri classici, pur se in maniera meno cospicua, fanno la loro comparsa³ più o meno saltuariamente, vuoi in latino e in versi, vuoi tradotti in inglese e in prosa, a infarcire il contesto lyliano con brevi estratti esornativi spacciati per originali.

Lyly, tuttavia, sa anche riservare ai classici un trattamento diverso, per non dire opposto: il tipo di prestito, in questo caso, è di natura contenutistica oltre che formale, più lungo e sempre in inglese, e implica l'uso di pre-esistenti traduzioni; caso esemplare è il ricorso a quella, assai nota, delle *Vite Parallele* di Plutarco resa in inglese da Sir Thomas North e a sua volta basata sul testo francese di Jaques Amyot⁴. A tale opera Lyly ricorre per la sua prima commedia, *Campaspe*, la schiava di Alessandro amata dal pit-

1. Argomento della tesi da me presentata, nell'ottobre 1969, presso l'Università di Aberdeen (Gran Bretagna) per il conseguimento del Master of Letters.

2. Cfr. F.S. Boas, *Ovid and the Elizabethans. A Lecture Delivered at a Joint Meeting of the English Association and the London Branch of the Classical Association*, London, 1956, *passim*.

3. Come Terenzio, Orazio, Cicerone, Virgilio, Seneca, con più di un prestito ciascuno e ancora Livio, Plutarco, Quintiliano, Marziale e Giovenale, Publio Siro e Donato, ecc.

4. Cfr. *The lives of the noble Grecians and Romains compared together by... Plutarch... translated... into English by Sir Thomas North Knight...*, Printed by George Miller, London, 1631.

tore Apelle. Qui l'originale, che esclude comunque l'uso e la comprensione del latino, non viene travisato o mimetizzato, ma riportato alla lettera e seguito pedissequamente, vuoi per un certo criterio di fedeltà al modello classico – e il suo modo di trattare la figura di Alessandro è ben lontana dalla tradizione medievale⁵ – vuoi semplicemente per pura noncuranza o per fretta. Sono proprio le parole di questa traduzione che servono a Lyly per delineare la figura di Alessandro e per i suoi colloqui con i filosofi di corte, con paralleli verbali davvero sbalorditivi:

He did also take tenne of the wise men of the country... And because they were taken to be the sharpest and readiest of answer, he did put them many hard questions

Hephestion: You sayde you woulde aske every one of them a question, which yester night none of vs coulde aunswere.

Alexander: I will (I.iii.81-82)⁶.

2. The second man he asked: Whether the earth, or the sea brought forth most creatures. He answered the earth. For the sea, said he, is but a part of the earth.

Ale.: Anaxarchus, whether doth the sea or the earth bring forth most creatures?

Ana.: The earth, for the sea is but a parte of the earth (I.iii.94-96).

3. To the third man: which of all beasts was the subtillest. That (said he) which man hitherto never knew⁷.

Ale.: ...*Plato,* of all beasts, which is the subtillest?

Pla.: That which man hetherto never knew (I.iii. 83-84).

Altrettanta fedeltà a Plutarco – ma si direbbe trattarsi di un altro Plutarco, più semplificato e aneddótico – Lyly mostra nella trattazione di Diogene con la lampada in mano, in pieno giorno, alla ricerca dell'uomo e del suo servo Manes, che è fuggito, quando fa uso della traduzione di Nicholas Udall degli *Apoftegmi* di Erasmo – il quale Erasmo si era basato appunto, come affermato nella prefazione, per la maggior parte della sua opera su Plutarco e che aveva dedicato 103 delle sue 382 pagine alla figura di Diogene⁸. Anche in questo caso i paralleli sono considerevoli, anche se più liberi e brevi per necessità di drammatizzazione e per permettere il risalto della *vis comica*:

5. Cfr. G. Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge University Press, 1956, *passim*.

6. Le citazioni sono prese dall'edizione del Bond che per primo le ha rilevate (cfr. R.W. Bond, *The Complete Works of John Lyly*, vol.II, pp. 307-309) e il testo della commedia sempre nel II volume; altri paralleli si possono rilevare al primo atto di *Campaspe*, I,iii. 87-89, I,iii.85-86, I,iii.90-91, I,iii.92-93 e le pagine 307-309. Tutti i riferimenti alle opere del Lyly si basano, qui come più avanti, sulla sopra citata edizione della Clarendon Press, Oxford, 1902, in tre volumi.

7. La citata traduzione delle *Vite Parallele* di Plutarco fu pubblicata per la prima volta nel 1579.

8. Cfr. *The Apophthegmes of Erasmus. Translated into English by Nicholas Udall. Literally Reprinted from the Scarce Edition of 1564*. Boston, Lincolnshire: Printed by Robert Roberts, Strait Bar-Gate, MDCCCLXXVII.

Diogenes on a time, bearynge
in his hande a lighted candle,
walked up and down the mer-
cate stede, in a very brighte
and clere daie, like one that
soughte a thyng lost. And di-
uerse persones askyng, what
hee didde: Marie I seeke a
manne (quoth he).

Notyng the publike maners
of the cittee scace honest e-
nough for anie persone, bear-
yng the name of a manne⁹.

A man is a
rare thyng
to bee foun-
de, though
he be sought
with a can-
dle.

Psyllus: Behold *Manes* where
thy maister is...

I will go salute him...

What doest thou seeke for
here?

Diogenes: For a man and a
beast.

Psy.: That is easie without thy
light to be found, bee not all
these men?

Dio.: Called men.

Psy.: What beast is it thou
lookest for?

Dio.: The beast my man, *Ma-
nes*. (II.i.I-15).

A seguire poi il parere della Jeffrey¹⁰, accettato anche dal prof. Hunter¹¹, Lyly avrebbe avuto sentore di un'altra traduzione, quella di Sir Thomas Hoby de *Il Cortegiano* di Baldassar Castiglione¹² il quale, riportando un brano della *Historia Naturalis* di Plinio¹³, lo colora opportunamente di neoplatonismo; l'episodio in questione è l'atto generoso di Alessandro che dona la propria schiava Campaspe, di cui pure è innamorato, al pittore Apelle poiché costui ne può meglio apprezzare la bellezza; ma l'aggiunta che coloro che sanno e possono apprezzare la bellezza si considerano in paradiso (cfr.: «...*And this let them think that do enjoy and view the beauty of a woman so thoroughly that they think themselves in paradise*») non è certo di origine pliniana e traspare inequivocabilmente nelle righe di Lyly («...*to paint Venus was a pleasure, but to shadow the sweet face of Campaspe is a heaven!*» IV.ii.22).

Tra le traduzioni ovidiane di cui Lyly potesse disporre, è certo che egli non usò quella delle *Metamorfosi* del Golding¹⁴ (cinque delle sue commedie hanno relazione più o meno stretta con quest'opera di Ovidio); non c'è infatti somiglianza alcuna tra lo stile del Golding e quello di Lyly. Il fatto tuttavia che Lyly si sia servito di una traduzione inglese da Ovidio, quella

9. *Ibid.*, p. 142; altri paralleli si possono rilevare come segue: Udall p. 77 e *Campaspe*, I.ii.1-2; p. 142 e II.i.18-24; pp. 50-51 e IV.i.54-56; p. 209 e I.iii.101-102; ecc.

10. V.M. Jeffrey, *John Lyly and the Italian Renaissance*, Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1928, p. 111.

11. G.K. Hunter, *John Lyly. The Humanist as Courtier*, Routledge and Kegan Paul, London, 1962, p. 161.

12. Cfr. *The Book of the Courtier from the Italian of Count Baldassare Castiglione: Done into English by Sir Thomas Hoby, Anno 1561*, edited by W. Raleigh, David Nutt, London, 1900, p. 94.

13. Al paragrafo dieci del trentacinquesimo libro.

14. Cfr. *Shakespeare's Ovid Being Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses*, ed. W.M. Rouse, The King's Library, London, 1914.

in versi di George Tuberville del 1567, per alcuni brani di *Euphues*¹⁵ porta ad ulteriori investigazioni; è probabile infatti che egli abbia avuto sotto-mano la traduzione delle *Metamorfosi* del Caxton¹⁶; il seguente passo descrittivo in *Gallathea*, infatti, pare essere la rielaborazione in chiave eufuistica del testo di Caxton poiché contiene particolari che in Ovidio non compaiono:

...enraged so the God who bindes the windes in the hollowes of the earth, that he caused the Seas to breake their bounds, sith men had broke their vowes, and to swell as farre aboute theyr reach, as men had swarued beyond theyr reason: then might you see shippes sayle where sheepe fedde, ankers cast where ploughes goe, fishermen throw theyr nets, where husbandmen sowe theyr Corne, and fishes throw their scales where fowles doe breede theyr quilts: then might you gather froth where now is dewe, rotten weedes for sweete roses, & take viewe of monstrous Maremaides, in steed of passing faire Maides... (1.i.25-35).

...the fairest and chastest virgine in all the Country, should be brough vnto this Tree, & heere being bound... is left for a peace offering vnto *Neptune*... (1.i.42-44).

...he sendeth a Monster called *Agar* against whose coming the waters rore, the fowles flie away, and the Cattell in the field for terror shunne the bankes (1.i.48-50).

Il corrispondente brano della traduzione inglese di Caxton¹⁷ è:

Whereof Neptunus was wroth and sayde to hym, Thou false & untrew perjured man, overdere shal thy lesynge and falsenes be solde, bycause thou denyest to us oure duete. Thenne made the gode the see to flow & ryse so hye that it coveryd alle the contre, and drowned men and beestis: and yet was not Neptunus peasyd but made Exione, the doughter of kynge Lao-medon, to be bounden to a rock of the see for to be devoured and eten of a monstre marynne (ff. 14a-14b).

Preme qui sottolineare che sono proprio le varianti di Caxton rispetto al latino (*'perjured man'* e *'drowned men and bestis'* non sono in Ovidio) che

15. Cfr. M.P. Tilley, «Euphues and Ovid's Heroical Epistles», *Modern Language Notes*, May 1930- 301-308. Corrispondenze tra «A Cooling Carde for Philautus and all fond louers», posposto al primo *Euphues*, e i *Remedia Amoris* sono state messe in rilievo dal Feuillerat, ma non sono ancora state studiate, salvo errore di aggiornamento, in relazione a una traduzione inglese (cfr. A. Feuillerat, *John Lyly. Contribution à l'Histoire de la Renaissance en Angleterre*, Cambridge University Press, 1910, Appendix c, pp. 583-594).

16. Cfr. *Six Bookes / of Metamorphoseos / in whyche ben conteyned / The Fables of Ovyde / Translated out of Frensshe into / Englysshe by William Caxton* [Edited by George Hibbert], *Printed from a Manuscript in the Library of Mr Secretary Pepys in the College of St. Mary Magdalen, in the University of Cambridge, London, from the Shakespeare Press, By William Bulmer & Co. 1819.*

17. Verosimilmente del 1480, cfr. L.R. Wilkinson, *Ovid Recalled*, p. 406 in nota e la prefazione di George Hibbert all'edizione del 1819, ff. iv.-11.

offrono a Lyly l'occasione per far sfoggio del fuoco di fila di parole del suo particolare stile. Brani descrittivi più significativi sono nei primi nove libri della traduzione di Caxton che non sono ancora, per quanto mi consta, a disposizione degli studiosi¹⁸.

Come spiegare a questo punto, e visto l'uso non certo casuale e sporadico di traduzioni, tanto sfoggio di citazioni classiche e frasi in latino (almeno centocinquanta nelle sole opere drammatiche), se non con l'intento, abbastanza manifesto, di gettare polvere negli occhi e nascondere una conoscenza del latino, se non inesistente, per lo meno assai limitata?

Quanto ora detto viene confermato per altra via: quando Lyly si trova a dover usare un'opera latina – come nel caso dell'*Ars Amatoria*, opera mai tradotta in epoca elisabettiana perché 'all'indice'¹⁹ e da lui utilizzata in *Sapho and Phao* – la sua trattazione diventa frammentaria, i versi non seguono l'ordine dell'originale e sono presi indifferentemente dal primo e dal secondo libro con salti acrobatici (dal quarto verso del primo libro si passa al trecentoquarantesimo del secondo libro e così analogamente in seguito); le corrispondenze tra il discorso di Sybilla in *Sapho and Phao* (II.iv.55-115) e l'*Ars Amatoria*, riscontrate dal Feuillerat²⁰ sono riportate nella seconda appendice ('Lyly et Ovide') nella sua monografia. C'è poi un altro fatto singolare: in *Mother Bombie* (I.iii.148) Lyly spaccia come 'fine' dell'*Ars Amatoria* un verso, opportunamente preso a caso, ma dagli *Amores* – ho tradotto con 'fine' la parola '*conclusion*' per consentire in italiano l'estensione semantica astratta, che naturalmente può essere applicata anche all'inglese, visto che il verso in questione, «*non caret effectu quod voluere duo*» non è l'ultimo dell'*Ars Amatoria*; ma non ne sintetizza comunque neppure il senso, lo spirito, lo scopo, che sono in realtà ben diversi.

Pare piuttosto logico così estrapolare che la familiarità del Lyly con l'*Ars Amatoria* e con i classici in generale – quando questa dipenda dal latino – è più che altro apparente. Egli consulta forse una 'selezione', magari opportunamente espurgata e 'con testo a fronte' – che potrebbe anche esser stata quella, perduta, di Wynkyn de Worde, *The flores of Ovide de arte amandi with theyr englisshe afore them*²¹ – o un'antologia ovidiana per argomento oppure una raccolta di versi sull'amore, dove Ovidio, a buon diritto, detta legge. Non è raro, in altri punti dell'opera lyliana, trovare versi dai *Remedia*, dagli *Amores* e dai *Medicamenta* mescolati con quelli dell'*Ars Amatoria*²².

Già il Bond, nelle note esplicative all'edizione del 1902²³, accenna la pro-

18. Cfr. J.A. Bennet, «Caxton's Ovid» in *Time Literary Supplement*, 24 Nov. 1966, p. 1108.

19. Cfr. F.S. Boas, *op. cit.*, p. 16.

20. Cfr. *op. cit.*, pp. 595-598.

21. Del 1513, ricordata nel citato Boas.

22. Sono riuscita, comunque, ad approfondire finora questo particolare solo in parte.

23. *Op. cit.*, vol. III, p. 513, nota alla p. 56, riga 44.

bilità che Lyly fosse 'assistito' da una raccolta di *sententiae* e il Baldwin dà per scontato, in un caso («*Lyly plucked his flower, 'Amicitia inter pares'*») ²⁴, anche se con altro intento, l'uso da parte di Lyly, di un'antologia scolastica, quella del *Mirandula* ²⁵; si tratta di una raccolta di versi latini dove il criterio di raggruppamento, da cui i sottotitoli, è per argomento e gli argomenti sono disposti in ordine alfabetico (con indice dei sottotitoli, o *topica* anteposto o postposto), preparata per permettere a chi componeva di avere a portata di mano versi, celebri o meno, di autori classici e non, su un desiderato argomento; si trovano qui (e in Lyly, per almeno cinquanta citazioni latine, naturalmente quasi sempre reperite nel gruppo di versi del tipico corrispondente all'argomento che egli tratta), accanto agli autori comici – Plauto e Terenzio – e ai classici, versi di Seneca e di Boezio e di molti altri autori più o meno noti, come un certo 'Ovvenus angl.' non meglio identificato che, per ragioni di date non può corrispondere al noto John Owen (? 1563-1622) ricordato anche dal Baldwin ²⁶. Non si può a questo punto non riconsiderare un'ipotesi del professor Hunter, il quale, a proposito dello stile di Lyly, infarcito di classicismo osserva:

It is probable that Lyly, like many of these [Greene, Lodge, Kyd, Decker and his contemporaries] followed the humanistic discipline of keeping a commonplace book in which the various quotations he fancied would be entered under the topic he thought appropriate: Abstinence, Adversity, Affection, Ambition etc. ²⁷.

L'intuizione è felice anche se la realtà dei fatti si mostra, direi, diversa; l'umanesimo è passato e ha già dato i suoi frutti. Questi 'zibaldoni', così utili e pratici, sono stati stampati ed è sufficiente una scorsa ai cataloghi delle grandi biblioteche europee per vedere quanto essi siano stati diffusi nella prima metà del '500 (e, se non prima, sicuramente anche dopo), e constatare in quanta poca considerazione siano in genere tenuti oggi dagli studiosi a giudicare dai non pochi errori di collocazione e catalogo, dovuti probabilmente a scarsa richiesta, che ne rendono a volte difficile il reperimento e la consultazione.

Soffermandosi poi su questi libri si ha la sensazione che riaffiori e si diffonda, fino a permeare la pagina e quasi a soffocare, quell'atmosfera di cose familiari e già sentite, anche se ormai sepolte nella memoria che è, a mio

24. Cfr. *Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke*, University of Illinois Press, Urbana, 1944, vol. II, pp. 637-638.

25. *Illustrium Poetarum Flores per Octavium Mirandula olim Collecti... Nunc vero de novo... editi, Frankfurti, Typis Erasmi Kempfferi, MDCXXIX*, p. 43; l'edizione della Bibliotheca Marciana di Venezia è del 1559 come quella citata dal Baldwin; la National Library di Edinburgo ne ha una del 1525.

26. L'opera di Owen ricordata dal Baldwin è *Epigrammatum... Libri Tres* (op. cit., vol. I, p. 720).

27. *Op. cit.*, p. 67.

avviso, una delle caratteristiche dello stile di Lyly e di molti suoi contemporanei. Per contro, gli elenchi dei libri richiesti nelle diverse scuole dell'Inghilterra per l'iter scolastico dagli inizi fino all'università, dai vari *curricula* ai tempi di Shakespeare (ampiamente illustrati dal Baldwin nei citati volumi) mostrano poca diversificazione, scelte limitate, monotonia. Non si possono d'altro canto sottovalutare le varie preoccupazioni morali e religiose, non disgiunte dalla riforma e dalle sue conseguenze, che suggerivano spesso la compilazione e l'adozione di testi mutili, ossia opportunamente riveduti, che vengono ad aggiungersi alla rosa dei florilegi (dei quali darò un ultimo esempio pertinente, quel *Floures for Latine Spekyng selected and gathered out of Terence* del 1533, di Nicholas Udall, e aggiungerò che le sei citazioni di Lyly da Terenzio derivano dall'*Andria*, l'*Eunuchus* e l'*Adelphi* su cui appunto questo testo è basato).

Mi pare quindi chimerico parlare, per Lyly, di influenza classica nella comune accezione del termine: poco sa di latino e può inoltre trovare con difficoltà i mezzi materiali per approfondire certi autori classici e intenderne lo spirito. I testi, d'altronde, di cui dispone hanno ben poca affinità con la sua materia e il suo stile.

Il 'classicismo' di Lyly (e il discorso potrà essere ripreso anche per il suo umanesimo) viene quindi ad assumere colorazione e misura diversa e porta a un'analisi più minuziosa – per non dire pignola, caparbia, esasperante – delle sue fonti e del materiale a disposizione in genere. Le note del Bond vengono scandagliate e si trova che Lyly usa volentieri gli *Adagia* di Erasmo²⁸ e anche raccolte di proverbi, come quella di Heywood (1546)²⁹; ma ha un debole – non voglio dire se per più amore o per più odio – per la stucchevole grammatica del nonno paterno, William Lilly³⁰, della quale riesce a darci una parodia elegante e garbata, scanzonata e impertinente³¹; inutile dire che la grammatica stessa si rivela una piccola miniera di citazioni: tutte le regole grammaticali in essa esposte sono illustrate con esem-

28. Cfr. e.g., vol. II, p. 543, nota alla p. 322, riga 77; p. 560, nota alla p. 393, riga 38; vol. III, p. 505, nota alla p. 27, riga 38; p. 534, nota alla p. 153, riga 38 ecc.

29. Cfr. e.g., vol. III, p. 509, nota alla p. 41, riga 37 e p. 560, nota alla p. 277, righe 290-291.

30. W. Lilly, *A Short Introduction of Grammar. Compiled and set forth for the bringing up of all those that intend to attain to the knowledge of the Latin Tongue*, London, Printed by William Norton... 1699, Cum Privilegio.

Brevissima Institutio, seu Ratio Grammatices conoscendae, ad omnium puerorum utilitatem prescripta. Quam solam Regia Majestas in omnibus scholis docendam praecipit. Londini, Excudit Guglielmus Nortonus..., 1699.

Lillie's Rules Construed, Whereunto are added Tho. Robinson's Heteroclites, The Latin Syntaxis, and Qui Mibi..., London, Printed by William Norton, 1700.

I tre testi sopra indicati sono compresi in un'unica rilegatura; la terza parte costituisce la sintassi.

31. Cfr. e.g. *Endimion*, III.iii.1-22 e grammatica latina f. 23r.; *Mother Bombie*, III.ii.12-18 e grammatica latina ff. 5v.-5r.

pi presi dai classici; nella terza parte, poi, la sintassi, che è la più difficile, le citazioni sono riportate *'with their English after them'*). Di queste almeno altre trenta ricompaiono nelle opere di Lyly; due di esse sono state messe in rilievo da S. Black nella sua ristampa della grammatica di William Lilly dalle edizioni del 1527 e del 1566³².

Se qualche dubbio ancora potesse sussistere circa l'origine delle citazioni classiche, esso tende a dileguarsi con la lettura della prefazione in inglese alla grammatica, scritta dal Colet, e che dà al 'maestro diligente' 'autorevoli consigli' sul come la debba usare; la grammatica infatti era stata prescritta in tutte le scuole da Enrico VIII con decreto reale nel 1545 e non subì per secoli variazioni di sorta come si può rilevare dalla prefazione di una copia del 1771, da me consultata, firmata da John Ward e nella quale ricorre, accanto al nome di varie personalità legate allo scisma, una domanda che viene bene ad illustrare clima e intendimenti del periodo: *«Whether there be any other grammar taught in any school within this diocese, than that, which is set forth by the authority of Henry VIII... and hath since continued»*.

La prefazione di Colet, dicevamo, indugia ad illustrare, in tutti i toni, e a ogni piè sospinto, come sia auspicabile l'uso di una graduata lentezza, la necessità della memorizzazione – in tutti i modi e sensi possibili – delle strutture (per usare una parola ancora di moda), nonché degli esempi, prima di procedere sul sentiero della conoscenza; e il procedere è da evitarsi se quanto precede non è stato completamente recepito.

Il nostro dubbio, comunque, viene definitivamente fugato dalla certezza che ciò è in realtà avvenuto, almeno per Lyly, volente o nolente³³, quando troviamo in *Endimion* quei due versi, messi in bocca a Sir Thopas, che il Bond spiega come invenzione di Lyly:

*Scalpellum, calami, atramentum, charta, libelli,
Sint semper studiis arma parata mei* (III.iii.39-40).

32. Si tratta delle citazioni in *Campaspe*, II.i.42 e 44, cfr. «Shakespeares Lateingrammatic» in *Shakespeare Jahrbuch*, 1909, XLV, Berlin, p. 95; è interessante notare che Black rileva la presenza di citazioni dalla grammatica anche in autori contemporanei a Lyly.

33. Atteggiamento ben comprensibile e spiegato in *Euphues* (vol. I, p. 277, righe 26-32): *«I haue knowen many fathers whose great loue towards their sonnes bath bene the cause in time that they loued them not, for when they see a sharpe witte in their sonne to conceive, for the desire they haue that he shoulde out runne his fellowes, they loaden him with continuall exercise, which is the onely cause that he sinketh under the burden, and giveth ouer in the playne fieldes»*. Significativo, a questo proposito, è il commento di Baldwin a un'osservazione di Roger Ascham che dà un quadro poco meno che cinico della situazione; Baldwin ha spiegato in dettaglio la giornata di lavoro da cui i discepoli della scuola di Eton erano oberati e prosegue: *«No wonder that the records of the masters' most brilliant experiments are so likely to end, 'This worthie yong Ientleman to my greatest grief... departed within few days out of this world»* (R. Ascham, *The Schoolmaster*, 1570, p. 32 v). *Education! education! what crimes are committed in thy name!* (Balwin, *op. cit.*, vol. I, p. 163).

Essi sono in realtà nel carne dedicatorio (*Carmen de Moribus*) premesso alla grammatica scritta dal Lilly e danno solo istruzioni di natura morale e didattica allo scolaro diligente su come comportarsi e applicarsi allo studio, non hanno relazione di sorta con le strutture grammaticali o gli esempi, ma, per prudenza (si legga: disposizione di Wolsey affinché vengano insegnati per primi)³⁴ e per buona misura (riflettono infatti né più né meno che i dettami di Erasmo)³⁵ riuscivano anch'essi a trovare asilo nella mente dei malcapitati giovinetti.

È ancora la consuetudine di mandare a memoria esempi e regole – questa volta per illustrare le varie figure di forma e contenuto della retorica, nonché i tropi o traslati – a darci ragione della comparsa in Lyly di citazioni prese da vari manuali di retorica del tempo (anch'essi molto numerosi nelle biblioteche e tenuti in scarsa considerazione) che spiegano la comparsa di citazioni inspiegabili e inspiegate come quell'«*aloe vendibili suspensa hedera non opus est*»³⁶ che si incontra in Susenbrotus³⁷ per illustrare l'allegoria. È costui un retore del '500 che si rifà al Mosellanus³⁸ il quale a sua volta aveva composto, su consiglio di Erasmo, un manuale che servisse a colmare il vuoto tra i *Topica* ciceroniani e le opere classiche, per consentire ai discepoli di accostarsi, con cognizione di causa, alla lettura di Quintiliano e Cicerone³⁹ che, nel fervore educativo degli umanisti, veniva ritenuta di fondamentale importanza; in realtà accadeva spesso, invece, che gli Elisabettiani, vuoi per disinteresse, pigrizia, noia o semplicità, si fermassero ai manuali e li usassero non come guida per affrontare i classici ma come 'fonti' per ampliare il loro materiale⁴⁰.

Che l'idea di comporre manuali di retorica non fosse di marca prettamente umanistica mi pare palese, a giudicare almeno da un esemplare da me consultato alla Biblioteca Marciana che affianca, in rilegatura unica, a P. Rutilius Lupus, Julius Ruffinianus, Petrus Mosellanus, anche il Venerabile Beda⁴¹, il quale Beda, sia detto per inciso, mostra la stessa suprema imparzialità di scelta sia nei confronti dei classici che dei testi sacri.

Quei versi spaiati o, se mi si consente la definizione, randagi, di origine

34. *Ibid.*, vol. I, p. 127.

35. *Ibid.*, vol. I, p. 133.

36. *Campaspe*, II.i.66.

37. *Epitome Troporum et Schematum et Grammaticorum et Rhetorum...* Joanne Susenbroto Ravenspurgi Ludimagistro Collectore, apud Christophorum Foschouerum, Anno 1563, p. 13.

38. PETRI Mosellani Tabulae de Schematibus & Tropis, Venetiis per Io Antonium & fratres de Sabio Sumptu & requisitione D. Melchioris Sessae. Anno Domini MDXXXIII.

39. Cfr. T.W. Baldwin, *op. cit.*, vol. I, p. 82..

40. È questa la tesi sostenuta da P.A. Duhamel in «Sidney's *Arcadia* and Elizabethan Rhetoric» in *Studies in Philology*, XLV, 1948, 134-150.

41. BEDAE praesbyteri Anglosaxonis De Schematibus & tropis sacrarum literarum Liber I... MDXXXIII.

classica, tradotti in inglese e usati da Lyly senza riguardo alcuno per il contesto originale da cui sono tolti, né per quello in cui vengono inseriti – se non come polita formula espressiva – sono spiegabili solo come reminiscenza della pratica pedagogica del tempo e raramente, mi pare, come esempio di ragionata composizione; di questi, numerosi esempi – naturalmente reperibili per buona parte nella grammatica e nel *Mirandula* – sono dati nelle note esplicative del Bond e in un articolo di W.P. Mustard⁴².

Un altro fenomeno va osservato invece sia nei confronti delle citazioni che dei versi contrabbandati, molti dei quali sono ancora immersi nell'anonimato; sia nei romanzi che nelle opere drammatiche Lyly usa spesso la stessa citazione in due o più occasioni o opere diverse⁴³; lo stesso avviene, e con frequenza anche maggiore per le contrapposizioni⁴⁴ o i parallelismi di *imagery*⁴⁵, per gli inserti da Plinio e da altri autori classici di prosa, per i proverbi (su questi due punti il discorso sarà ripreso in seguito). Vien fatto di chiedersi se queste numerose ripetizioni siano dovute a una forma di parsimonia, legata a limitate risorse di materiale o siano piuttosto da vedersi in relazione a una ben determinata *forma mentis* per cui il contenuto trova espressione solo tramite formule fisse che a loro volta condizionano il contenuto, proprio per la loro molteplicità e frequenza esasperata, nel gioco a bilanciare di similitudini o contrasti che ad altro non serve se non a dimostrare l'ovvio. Vien fatto di pensare – mi si perdoni il confronto – agli slogan pubblicitari televisivi di oggi o a quei versi celebri, ma ormai consunti dall'usura che infarcivano, fino a non molto tempo addietro, prediche, discorsi, lezioni di scuola.

Mi si consenta, prima di riallacciarmi alla critica tradizionale sull'eufuismo, di ritornare agli inserti da Plinio e all'uso dei proverbi italiani; W. Bang e H. De Vocht⁴⁶ sostengono che Plinio, Plutarco e altri prosatori classici trovarono la via verso le opere di Lyly tramite Erasmo, la cui trattazione è più simile alla maniera di Lyly che non quella classica. Riporto in nota gli esempi da loro messi in evidenza, presi da *Euphues* e da *Campaspe* e rispettivamente riscontrati negli *Apoftegmi*, nelle *Parabole* e nel *Convivium Profanum*⁴⁷.

42. «Notes on John Lyly's Plays», *Studies in Philology*, April 1925, xxii, 267-271.

43. Per le citazioni in latino e.g. *Bella gerant alii...* in *Midas* iv.iii.282 e in *Endimion* III.iii.32; per le citazioni in latino riprese in inglese e.g. *Midas* v.ii.38 e *Euphues*, vol. I, p. 189, riga 14.

44. e.g. *Endimion*, I.i.54 e *Euphues* I, vol. I, p. 202, righe 15-16.

45. e.g. *Endimion*, III.iv.144 e *Euphues* I, vol. I, p. 221, riga 24.

46. In «Klassiker und Humanisten als Quellen älterer Dramatiker. John Lyly und Erasmus», *Englische Studien*, xxxvi, 1906, 385-393.

47. Cfr.: *Euphues and his England*, vol. II, p. 225, righe 14-20 non da Plutarco ma dagli *Apoftegmi* di Erasmo, VI, 96; *Euphues* II, vol. II, p. 138, riga 7 e ss. non da Plinio ma dalle *Parabole* di Erasmo, cit., p. 598 A; *Euphues* II, vol. II, pp. 5-6 non da Plutarco o Plinio ma dalle *Parabole* di Erasmo, cit., p. 570 E; *Euphues and his Euphobus*, vol. I,

Il frequente uso da parte di Lyly di numerosi proverbi viene visto come riflesso dell'influenza italiana; di questa molti critici si sono occupati anche se più dal punto di vista del contenuto che della forma; ricorderò soltanto L.L. Schuecking che credo tra i primi (1901)⁴⁸, la già citata Violet Jeffrey e W. Uschald (1957) del quale ho letto la tesi in microfilm⁴⁹; fatta eccezione per alcuni paralleli verbali che la Jeffrey riporta, tra *Loves Metamorphosis*⁵⁰ e il *Filocolo*⁵¹ di Boccaccio, molto precisi, si ha l'impressione di muoversi in climi affini, sì, ma forse solo per matrice comune. Il problema dell'influenza italiana, anche se dal solo punto di vista formale, mi pare meglio enucleato da F.A. Yates che, nella sua monografia su John Florio, scrive:

Professor Tilley has made a collection of all the proverbs which he could find in *Euphues* and Pettie's *Petite Palace*, and he notes that many of these correspond with those given by Florio in his various publications. He quotes Florio's praise of proverbs and adds that the use of proverbs in Guazzo «suggests, in connection with Florio's remarks just noted, that the popularity of proverbs in Lyly's days was due, in part at least, to Italian influence»⁵². Here, then, is another point at which Florio's teaching might have influenced, or have been of use to, the euphuists⁵³.

Lyly e Florio si movevano nello stesso circolo, quello di Lord Burleigh; un loro incontro, con conseguenti fenomeni di osmosi, non è affatto improbabile. Tilley, d'altro canto, ha ampliato il proprio lavoro in un dizionario che comprende i proverbi in uso in Inghilterra nei secoli XVI e XVII⁵⁴ che è utilissima guida per gli studiosi.

Ho cercato finora di dare un quadro dettagliato ed esauriente dei 'prestiti' usati da Lyly per creare quella sua famosissima prosa che viene a

p. 267, 1 non da Valerio Massimo ma forse dal *Convivium Profanum* di Erasmo o da Ravinius I. Textor, *Dialogues and Epigrams*, 1564, che viene citato a p. 498 del primo volume del Baldwin; *Campaspe*, prol. vol. II, p. 316, riga 15 non da Plinio, ma dalle *Parabole* di Erasmo, *Opera*, 1703, vol. I, p. 604.

48. *Die Stoffliche Beziehungen der englischen Komödie zur Italienischen bis Lilly*, Halle, 1901, 83-103.

49. W.A. Uschald (Ph. D.), «The Italian Tradition in John Lyly's Court Dramas: with Emphasis on His Characterization and His Ideas of Love» (Publication No. 24, 257) Michigan State University, 1957), in *Dissertation Abstracts* (Language and Literature), 1041 (consultato in microfilm).

50. V. Jeffrey, *op. cit.*, p. 90.

51. G. Boccaccio, *Il Filocolo*, a cura di De Ferri, Torino, Unione Editrice, 1922, vol. II, pp. 235-236.

52. Cfr. M.T. Tilley, *Elizabethan Proverb Lore in Lyly's Euphues and in Pettie's Petite Pleasure*, 1926.

53. F.A. Yates, *John Florio*, Cambridge University Press, 1934, p. 52.

54. M.T. Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England in the XVI and XVII Centuries*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1950, pp. 854.

volte definita come il primo tentativo di prosa d'arte in Inghilterra ma che, a mio avviso, rimane pur sempre nel campo dell'artigianato, anche se di buona fattura. Il disegno del mosaico che questi vari tasselli propongono resta spesso sfuocato o confuso e l'albero della retorica, su cui i vari abbellimenti si appoggiano, si rivela troppo spesso un debole arbusto. Si è scritto molto sull'eufuismo⁵⁵, ma molti punti rimangono oscuri; si è detto che è legato alla retorica classica⁵⁶, che dipende dalla retorica elisabettiana⁵⁷, che esisteva in Inghilterra prima del Lyly e che si può far risalire al *Middle English*⁵⁸; si è riconosciuto che è, più che lo stile di un uomo, quello di un'intera generazione⁵⁹.

Ritengo che solo lo studio accurato delle fonti dirette possa finalmente rendere giustizia a Lyly e al suo stile e dargli dei confini e delle date definite.

Per far questo, però, l'opera umana non è più sufficiente; se ricordare citazioni latine numerose e slegate, per poterle ritrovare con certezza in testi opportuni, è opera relativamente facile, circostanziare gli altri tipi di prestito e proseguire il lavoro nella direzione indicata dalla pedagogia del periodo e dai critici che ho riportato, viene condizionato, senza via di scampo, dall'intervento del computer, e ritengo che ciò sia utile per ora fine a quei capricci ciclici di svalutazione e rivalutazione di certa critica.

Ricorderò, per finire, l'articolo del Ringler⁶⁰ che fa notare come Lyly e Pettie avessero avuto lo stesso docente nella figura di John Rainold (1549-1607), uomo considerato tra i più colti del suo tempo, ma non certo un umanista, che fu ad Oxford tra il 1564 e il 1598; nella stessa università gravitarono nel periodo almeno Gosson e Lodge; concluderò con le parole di Rainold, in prefazione alla pubblicazione di alcune sue lezioni universitarie nella traduzione dal latino del Ringler:

55. La più recente monografia bibliografica lyliana è quella a cura di Robert C. Johnson, *John Lyly. 1939-1965 (Elizabethan Bibliography Supplement)*, Nether Press, London, 1968, che comprende 269 titoli. La bibliografia degli anni precedenti è raccolta nel volume *John Lyly. A Concise Bibliography, Number 12*, New York, The George Banta Publishing Co., Menasha, Wisconsin 1940, a cura di Samuel A. Tannenbaum che riporta ben 667 opere. In tali studi vengono a volte trascurati contributi stranieri, studi comparativi, tesi, mentre la maggior parte della critica continua ad occuparsi di *Euphuës* e trascura le opere drammatiche.

56. T.K. Whipple, «Isocrates and Euphuism», *Modern Language Review*, 1916, x, 15-27; xii, 129-135.

57. W.N. King, «John Lyly and Elizabethan Rhetoric», *Studies in Philology*, LII, 1955, 149-161.

58. Cfr. tesi consultata in microfilm, «Euphuism in England Before John Lyly» di D.S. Toor, del 1965, in *Dissertation Abstracts* (order No. 65-12,246)4642 (Language and Literature) University of Oregon.

59. G.K. Hunter, *op. cit.*, p. 84.

60. W. Ringler, «The Immediate Source of Euphuism», *Publications of Modern Language Association*, LII, Sept. 1938.

My style of speaking may perhaps fall into greater reprehension because I have taken so much from poets and other writers whom the princes of eloquence, the orators of Greece and Rome have used hardly at all. But I should wish to have it noted... by what discrimination the manner of speaking is to be varied... Vives, most expert master... has wisely said that those things taken from histories, fables, poems, the sayings of authors, apophthegmes and such like are appropriate when addresssed to scholars and learned men in a university although they are not at all suitable when addressed to the senate and the populace. If I have indulged somewhat too much either my own preference or the desire of my students for this style of speaking, somewhat more than can be justified either by the precept of Vives in his *De Ratione Dicendi* or by the example of Cicero in his *Tusculan Disputations*, you will excuse me I know, because of your affection for me (*Oratione Duodecim sig. A3-A3v*)»⁶¹.

«Poca favilla gran fiamma seconda», vien fatto di commentare con Dante alla maniera di Lyly; le parole di Rainold, che sembrano percorrere a ritroso il sentiero dell'eufuismo, dimostrano che forse proprio qui, in questa parziale disobbedienza ai dettami pedagogici dell'epoca, si può trovare la premessa per quella libertà espressiva che, pur attraverso esagerazioni passeggera, riuscirà a trovare il suo perfetto equilibrio nelle opere di Shakespeare e dell'età che fu sua.

61. *Ibid.*, p. 684.

Osservazioni sul concetto di «Persona»

Recentemente Northrop Frye (*Towards defining an Age of Sensibility*¹) ha proposto una distinzione tra poesia preromantica e romantica che serve a collegare, per almeno un aspetto, quest'ultima alla poesia augustea: una distinzione cioè tra l'immediato emozionalismo preromantico e la teoria wordsworthiana della «emotion recollected in tranquillity». Si contrappone un concetto di arte immediata ad un concetto di arte come «artefact» che può trovare possibili coincidenze nella concezione neoclassica dell'arte come prodotto e non come processo.

La distinzione evidentemente si rifà in generale alle due dottrine poetiche che dominarono l'una l'inizio e l'altra la fine del Settecento, quella estetica-aristotelica e quella psicologica e longiniana. Secondo la prima l'autore si propone coscientemente un fine, dei mezzi tecnici precisi, sente il prodotto finito. Secondo la teoria alternativa l'attenzione è rivolta al processo e ciò consente al lettore di vedere nascere l'opera, di entrare nel mondo dell'autore che scrive, di partecipare al processo.

A questa distinzione a grandi linee, senza dubbio suggestiva, si contrappone il concetto di «persona», che implica sempre l'opera d'arte come «artefact». Oggi, come osserva Irvin Ehrenpreis (*Personae*²), non si ritiene possibile ignorare la «persona» che si intromette tra lo scrittore e il lettore dal momento che tale posa retorica è essa stessa inseparabile dalla lingua come comunicazione. All'autore, come ad ognuno di noi, non è possibile in particolari circostanze che scegliere particolari aspetti, precisamente quelli che si addicono alla situazione. Ne consegue che la posa retorica è inevitabile sia perché la comunicazione è necessariamente limitata dalla scelta, sia perché il linguaggio è un fatto comunicativo. Con ciò non si vuol dire che la «persona» sia una forma linguistica come lo sono participi e gerundi, poiché in questo caso non vi sarebbe alcun merito nel fatto che un autore la usa, ma è parte del linguaggio in quanto la «persona» implica una manipolazione della comunicazione letteraria e in questo senso genera le sue varie finzioni, tra le quali ad esempio la cosiddetta «ironical persona».

1. *ELH*, 23, 1953, pp. 144-52.

2. In *Restoration and Eighteenth Century Literature, Essays in Honour of A.D. Mc Killop*, ed. C. Camden, 1963, pp. 25-37.

Ora ci si deve chiedere in quale modo la produzione della «age of sensibility» si differenzia da quella (neoclassica e romantica) definita nei termini indicati dal concetto di «persona». Northrop Frye identifica le caratteristiche del procedimento preromantico in certi modi atipici come l'associazione inconscia, la tecnica ripetitiva, la coincidenza casuale di «sound-patterns», la composizione frammentaria. Ma questo procedimento fa nascere dei problemi dal momento che può riproporre invece, o accanto al problema della differenziazione tra diversi modi di fare poesia, la differenziazione più vasta tra il linguaggio della poesia e quello della prosa, che è forse più pertinente. Quelle caratteristiche rientrano ad esempio nella definizione di Sklovskij del linguaggio poetico³. L. Jakubinskij riprende l'iterazione dei suoni identici per dimostrare come la fonetica del linguaggio poetico soggiaccia alla legge della complicazione. Gli altri mezzi servono in poesia a liberare la percezione dall'automatismo. D'altro canto l'analisi serrata delle composizioni dello stesso C. Smart, scelto per rappresentare la «age of sensibility», hanno recentemente rivelato una struttura assai più sofisticata di quella ipotizzata in precedenza; e se ci si sposta poi ad altri autori appartenenti alla medesima «scuola» non sembra che essi abbiano eliminato il concetto di «persona». Richardson stesso, ad esempio, affermava di voler scrivere «to the moment» contrapponendosi al concetto di arte come «artefact» (e in effetti l'impressione prima di un lettore è quella di sentirsi immediatamente coinvolto nella sequenza degli avvenimenti senza mai dover ricorrere all'autore o a un intermediario), ma è altresì indubbio che lo scrittore presenta di volta in volta la sua interpretazione degli stati emotivi per mezzo di un sapiente uso dell'«emotional colouring» e di una visione ironica dei fatti. Richardson sembra cioè trasferire all'interno del romanzo la tecnica della maschera, facendo un attento uso di atteggiamenti teatrali. Si osservi ad esempio come egli indugi su eventi come il travestimento di Lovelace a Hampstead, o l'apparire di Singleton come marinaio, oppure la mascherata di Harriet Brown; oppure sono addirittura le guance di Clarissa che impallidiscono impaurite dal proposito suicida. L'emozionalismo costituisce la sua stessa maschera. Si realizza, ancora, nel continuo celarsi del corpo, nella discontinuità con la quale si tratteggiano i personaggi la cui «personalità» si sostituisce alla univocità del «carattere», che ci fornisce già una serie di «shifting points of view». C'è anche da notare a questo riguardo la cura con cui Richardson usa atteggiamenti teatrali, soprattutto la disposizione dei personaggi mai posti faccia a faccia e tutta la gamma dei gesti⁴.

D'altro canto il problema della differenziazione, ad esempio, tra Richardson e Fielding si può riproporre come un problema di ricerca puramente

3. *Una Teoria della Prosa*, Milano, 1974, pp. 7-34.

4. Si veda Leo Hughes, «Theatrical Convention in Richardson: Some Observations on a Novelist's Technique», in *Restoration and Eight.*, cit., pp. 239-251.

tecnica, quando, agli albori del genere romanzesco, esisteva la necessità di recuperare un pubblico letterario il quale si sentiva sempre più disposto a rispondere quanto più gli si offrivano facili mezzi di «vicarious experience». Fielding stesso, da questo punto di vista, constatava la efficacia del metodo richardsoniano che poneva a contatto diretto con l'esperienza del libro senza la evidente mediazione dell'autore⁵.

Questa continua mediazione che esiste tra l'autore e il lettore e che qui definisco maschera o persona, questa necessaria rimozione dell'opera artistica dall'agire pratico diventa un problema di per se stessa e diventa l'occasione per definire interessanti relazioni che si istituiscono tra l'opera, il lettore e l'autore.

Afferma T.S. Eliot (*Le Tre Voci della Poesia*)⁶ che fu Ezra Pound a scegliere giustamente il termine «persona» per descrivere gli svariati personaggi storici attraverso cui Browning si esprime. In seguito il termine divenne quasi d'obbligo e venne usato anche per la letteratura neoclassica. Anzi, direi, che la sua paternità va ricercata proprio nel Settecento e precisamente nella distinzione che Macaulay tracciava tra «personality» e «character», due termini a conflitto nell'universo neoclassico dove predominava «character» in nome della ragione a scapito dell'aspetto individuale di «personality». La creazione di una «persona» diventa una costante culturale imprescindibile.

I critici distinsero tra romantici e augustani e stabilirono un ideale d'arte impersonale come caratteristica degli autori neoclassici. Si afferma, ad esempio, che un'opera come *l'Essay on Man* non è esattamente l'opera di Pope, ma l'espressione della saggezza tradizionale; che la «consciousness» dell'autore deve venire distinta dall'opera (poiché ogni variazione nell'opera diventa «a tone» dovuto ad un «change of speaker»); che l'opera letteraria non deve essere considerata un aspetto della personalità dell'autore a cui non si deve attribuire ciò che in essa si esprime; che è necessario situare una «persona» intermediaria, creata dall'autore, staccata dall'autore, alla quale si attribuiscono attitudini e sentimenti e che non si configura come una rivelazione della personalità dell'autore, ma come una creazione perfettamente indipendente. È indubbio che in questo modo si riesce a rendere più accettabili certi atteggiamenti in particolar modo virulenti di Swift

5. V. Slovsikij nel suo saggio su *Tristram Shandy* (in *Una Teoria della Prosa*, cit., pp. 170-216) osserva come in effetti Sterne attiri costantemente l'attenzione del lettore sulla composizione dell'opera; ma è un procedimento assai riflesso ed è proprio questa evidenziazione della forma attraverso la sua distruzione che costituisce il contenuto del romanzo. È un mettere in risalto la forma in un modo che ricorda quelle ottave e quei sonetti che non hanno altro contenuto se non la descrizione di come sono composti. È una constatazione che si ricollega anche al concetto della transentalità dell'arte e Sterne è asentimentale.

6. In *Sulla Poesia e sui Poeti*, Milano, 1960, pp. 97-112.

e di Pope quando vengono astratti dagli autori e messi in bocca ad una persona satirica che agisce nell'ambito del generale e dell'impersonale.

Le proporzioni dell'universo settecentesco non erano però così precise e nette. Ed è proprio alla incipiente evoluzione del termine e della sua funzione che si deve volgere lo sguardo. Il personaggio dello *Spectator*, l'aristocratico commentatore dei primi decenni del Settecento è noto a tutti, dietro ad esso si celava la personalità dello Addison: quello che mi interessa notare è la identificazione Autore-spettatore che ha un significato preciso. Nel considerare il rapporto tra Autore-spettatore e Lettore esso si evidenzia senza difficoltà. È un modo di procedere didattico, impositivo, neoclassico. La maschera o la persona è la figura del «magister» che isola, seziona, offre, volgarizza i contenuti dell'età, accettati e prediletti, estraendone una morale chiara e piacevole («utile dolci»). Riassumendo ora invece il processo di disgregazione di questa componente culturale basterà dire che verso la metà del secolo si incrina l'unità di Autore-spettatore e si sostituisce invece quella di Spettatore-lettore che diventa parte attiva. In questo caso l'autore cessa di essere «magister» per assumere un particolare ruolo di mediatore. Le sue parole non dovranno comunicare più concetti, ma immagini (J. Warton) e rivelazioni: l'autore dovrà tenere conto della presenza psicologica dello Spettatore e rendersi conto dei suoi meccanismi interiori. Nasce una nuova estetica. Si instaura una nuova relazione tra autore e spettatore che potrà assumere aspetti persino morbosi.

L'evoluzione della critica moderna porta a considerare l'opera come «autotelic» (di derivazione romantica), indica che la verità poetica si deduce e si apprende all'interno del paradosso, dell'ironia, della complessità (T. S. Eliot, Hulme, Kermode, Wimsatt⁷) dell'opera in sé; e che la ricerca di «the real author» non deve interferire se non per ciò che riguarda la poesia in sé. Si attua la negazione della ricerca globale romantica sostituita dalla soluzione metaforica di situazioni particolari mettendo il tutto in relazione agli svariati concetti di «persona», dei quali il critico deve trattare, e del concetto asettico di metafora, ad essi connessa, che va per la maggiore, «something all dry and hard».

Due affermazioni, di Ricardo Quintana e di Reuben Brower, riassumono la situazione. Osserva il primo:

Today we are all aware of the dangers invited by those who would ap-

7. T.E. Hulme, *Speculations*, New York, 1924; W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, Univ. of Kentucky P., 1954; F. Kermode, *Romantic Image*, London, 1957. Anche riguardo a questo si può risalire a Coleridge e al fascino del paradosso che era un aspetto della filosofia romantica, riconducibile ad una sorta di manipolazione della triade aristotelica. I romantici erano affascinati dalle coincidenze degli estremi (che Aristotele non prevede), dal paradosso di queste coincidenze che furono citate sia da Hegel che da Coleridge, ad esempio «summa jus, summa injuria», l'anarchia che diventa despotismo, l'arguzia che si inganna, il nulla che ha una forma.

proach a poet's poem through what they take to be his intentions. We insist rightly enough that it is the poetry itself that counts;

e il secondo:

every poem is «dramatic»... someone is speaking to someone else⁸

cioè l'indipendenza del testo, la sua drammaticità o la complessità collegata al concetto di persona.

Oggi si identifica la settecentesca «personality» con l'«ego», cioè con gli impulsi individuali e «character» con il «superego», cioè con l'io sociale che ci permette di vivere razionalizzando gli impulsi. La critica si fonda su considerazioni riguardanti l'«ego» e il «superego» in riferimento soprattutto alla loro conoscibilità. I problemi sono molti e complessi. In coerenza con ciò che si è appena detto, la critica moderna, pur affermando che ogni manifestazione è una manifestazione dell'«ego», rivolge l'interesse non all'ego, bensì alla sua manifestazione. E con ciò va necessariamente attuando una sorta di desacralizzazione dell'ego, va distruggendo cioè la sua globalità a favore di soluzioni limitate e circoscritte, tende ad annullare l'essere per porre l'accento sulle sue pose retoriche. Ma l'esautorazione dell'ego ha un risvolto drammatico insito nella sua stessa imprescindibilità. È a questo punto che, indirettamente, pone anche il problema dell'integrità, della virginità dell'ego e dell'autore, la quale comporta una restrizione delle responsabilità morali dell'autore. È in altri termini il problema della discordanza che esiste tra «appearance» e «reality». La maschera di Swift, De Foe, Yeats non è il vero autore che certamente esiste, ma che non vuole rivelarsi; essa serve, con l'accento che vi si pone, ad allontanarlo sempre di più e indirettamente a salvaguardare una sua straordinaria integrità, di particolare convenienza soprattutto nella satira.

Si ridimensiona, di conseguenza, il dovere morale del poeta e dell'artista che era un po' il nucleo del compito del poeta romantico, definito comunemente come la necessità totale di estrarre un ordine dal caos. L'intervento della maschera separa nettamente «artistic integrity» da «moral integrity». Anzi, come si è detto, la presenza stessa della maschera è una difesa contro la necessaria non-totalità della personalità dell'autore (e del critico). Sebbene si debba prendere sul serio ciò che viene detto dall'autore nella sua opera, si deve pur sempre tenere presente la possibilità che l'autore possa esprimere idee del tutto diverse altrove. La pretesa, frequentemente espressa, che egli sostenga nella vita ciò che predica è senz'altro inopportuna. L'autore non sostiene fideisticamente la sua opera e il rapporto tra opera ed autore diventa irrilevante. È in questa situazione ambigua che prende radici la mistificazione. Ciascuno di noi recita sempre delle parti, e quando non c'è pubblico le recita per se stesso. Si giunge al paradosso per cui l'au-

8. R. Brower, *The Fields of Light*, New York, 1962, p. 19.

tore dovrebbe essere cosciente della sua «authorship» e allo stesso tempo del fatto di non doversi sentire coinvolto in ciò che ha scritto, oppure si troverebbe a scrivere per se stesso piuttosto che per una «readership». Diceva Coleridge:

With what anxiety every fashionable author avoids the word *I!*—now he transforms himself into a third person,—«the present writer»—now multiplies himself and swells into «we»—and all this is the *watchfulness of guilt*. Conscious that this said *I* is perpetually intruding on his mind and that it monopolizes his heart, he is prudishly solicitous that it may not escape from his lips⁹.

Questa situazione, positiva o negativa che sia, certamente ambigua, provoca una triplice serie di obiezioni o riflessioni sull'uso del concetto di «persona» che mi propongo ora di definire.

Innanzitutto l'idea di una posa retorica che sancisce la separazione tra «appearance» e «essence», che mostra dietro la maschera non tanto l'autore, bensì lo speaker o il narratore, può compromettere la validità del procedimento presso il lettore, che forse stenta a considerare questa tecnica come vera. La funzione difensiva della «persona» nei riguardi dell'ego potrebbe avere una spiegazione alternativa. Si prenda ad esempio il caso della satira. Quegli aspetti spiacevoli, quella particolare virulenza che verrebbero inizialmente attribuiti all'autore, e non più alla «persona», verrebbero però poi modificati dalla progressiva scoperta che essi non sono direttamente espressione dell'autore ma l'effetto di un suo abile uso della parodia. In secondo luogo questa interpretazione risolverebbe il paradosso implicito nella maschera poiché, pur differenziandosi, maschera ed autore in definitiva si identificano in una sorta di circolo vizioso: ciò che vuole esprimere l'autore è ciò che vuole esprimere anche lo speaker, che inevitabilmente è uno «speaker» sempre perfettamente adatto al proposito.

Ma vi è una seconda considerazione forse più importante. La situazione si fissa nei seguenti termini: da un lato l'autore crea una «persona» celando l'uomo, l'essere, dall'altro la misteriosità stessa dell'essere celato attrae spasmodicamente il lettore il quale è pronto a rinunciare all'opera letteraria per la presenza fisica dell'autore: l'originaria funzione della maschera, che si presentava essa stessa come mediazione a favore del prodotto artistico, viene capovolta. La ricerca non ha più per soggetto l'opera quanto l'autore, non tanto il vangelo quanto il profeta. La situazione di alienazione dell'autore si comunica al lettore che sente di essere privo della presenza fisica di un «magister» e da ciò scaturisce la ricerca dell'«essere», della personalità dell'autore direttamente ispiratrice di verità comunicabili in un processo di

9. *The Poetical Works of S.T. Coleridge*, ed. E.H. Coleridge, Oxford, 1921, II, 1136. Citato in K. Coburn, «Reflections in a Coleridge Mirror: Some Images in his Poems», in *From Sensibility to Romanticism*, ed. Hilles, Oxford, 1965, p. 420.

rivelazione. L'autore diventa il profeta. Se ne vuole la fotografia sulla copertina del libro e si va alle conferenze tenute da un poeta. La bramosia animalesca del contatto diretto non riesce ad essere trasferita sul piano artistico, in arte, in ideale, si esprime nel modo più banale e morboso. L'avere il dio lare a portata di mano, l'idolo a contatto diretto elimina dunque la necessità della maschera: la ricerca diventa noumenica, fideistica, ma rivela anche il suo lato negativo cioè l'annientamento di ogni sostegno intellettuale. E appena il rapporto si ricostituisce in termini diversi, in termini intellettualmente sofisticati, c'è da chiedersi se non si ricostituisca anche il concetto di «persona».

Veniamo alla terza considerazione. L'idea della «drammaticità» risale a T.S. Eliot. Osservò che si deve rinunciare all'idea del bel verso isolato per ricercare, invece, l'esistenza di una bellezza che si riveli nella struttura della poesia. È abbastanza naturale collegare questa idea del «contesto» con quella del «contesto drammatico» e poi con l'idea della «persona». Le affermazioni in poesia non sono come le affermazioni della scienza, anonime, ma sono espresse da qualcuno, da quel «someone» che crea subito, con la sua stessa presenza, un contesto drammatico. Viene anche alla mente l'esortazione di Henry James («dramatize, dramatize») attraverso la quale si pone il problema della «persona» che sta narrando la storia.

Oggigiorno il concetto di «contesto drammatico» è necessariamente connesso al concetto di «persona». Ora si preferisce vedere l'opera non come un tutto riferibile all'ego dell'autore, ma come una serie di interventi da parte di diversi speaker, definiti anche «tones». Si giustifica una composizione come un tutto articolato e complesso e si loda l'abilità dell'autore in questa struttura qualora ogni singola unità poetica venga identificata con un cambiamento di ruolo da parte dello speaker. Anzi si giustificano evidenti mancanze strutturali con l'argomento dell'abilità dell'autore a cambiare tono e ad assumere una diversa «persona». Da ciò emerge l'idea che la poesia debba essere complessa e soprattutto che non debba essere una dichiarazione diretta dell'autore che si troverebbe coinvolto da uomo morale, in senso swiftiano ed umanistico. Vi è così una voluta somiglianza tra i processi della scienza e i processi della poesia. L'analogia ripropone un problema critico fondamentale. Si tratta di mettere in discussione la possibilità di sostenere tale analogia. L'affermazione della scienza è *anonima*, oggettiva, valida in sé; l'affermazione poetica, se anonima, diventa *retorica, indifferente* al lettore. I procedimenti della scienza e della poesia necessariamente divergono. Come si suscita quindi l'interesse per una letteratura anonima generata da un impersonale speaker o persona? È senz'altro vero che nel momento in cui un lettore si accinge a leggere un'opera lo fa anche conscio di una sua possibile presa di posizione, o di una sua «awareness», o di un suo allargamento spirituale che solamente un autore reale e non una posa retorica può provocare. Il problema si fa ancora più importante, e inte-

ressante, quando lo si veda connesso, e lo è, con quello della relazione tra *forma e contenuto*. Nella scienza c'è una assenza di forma, ma in poesia la forma è il contenuto, cioè la forma è il significato e il significato esiste e a sua volta spiega la forma solo quando dietro la posa retorica traspare l'essere del vero autore.

Nella poesia lirica è ugualmente possibile distinguere «the speaking self» dallo «hearing self», una distinzione che si basa su due concetti fondamentali: 1) il concetto dello sfasamento tra ideale e reale, tra le aspirazioni e la realizzazione, una distinzione forse risalente al primo periodo romantico, lo sfasamento cioè tra le aspirazioni del poeta perennemente insoddisfatto della sua realizzazione la quale diventa perciò una «persona» dell'indefinito «self»; 2) un concetto strettamente legato a questo che si rifà all'antica idea del «panta rei». L'antico e il moderno in questo caso si incontrano nella frammentizzazione della personalità che muta incessantemente e che quindi rende possibile il flusso della coscienza, la infinita molteplicità degli aspetti e dei «toni» o delle «personae». La questione filosofica e letteraria a questo punto si complica. Considerata la inconoscibilità del «self», se si passa all'esame dell'opera letteraria eliminando la presenza della «persona», è praticamente impossibile definire la relazione esistente tra autore e opera. E questa misura incommensurabile metterebbe fine ad ogni tentativo di critica letteraria. E nonostante questo vicolo apparentemente cieco, ci si continua a chiedere il significato di un'opera e si scopre gradualmente che esso scaturisce non da una misteriosofica fonte, ma da una *relazione* e precisamente quella che si instaura tra autore e lettore, tra «real author» e «real listener».

Delle tre voci della poesia enumerate da Eliot quella più problematica è ovviamente la seconda (quella che Eliot definisce sociale e che include il monologo drammatico). La prima voce è quella del poeta che parla a se stesso ovvero a nessuno, la terza voce si riferisce chiaramente al personaggio drammatico, mentre la seconda voce, cioè quella del poeta che parla ad altri, riguarda il problema della comunicazione poetica e quindi si connette anche al concetto di «persona». Come dice Eliot è quella che si propone «uno scopo sociale, che vuole divertire e istruire, raccontare una storia, predicare o suggerire una morale, o fare della satira». Rimane, in fondo, qualcosa di incompiuto «drammaticamente» e mentre nella terza voce, come nella *Tempesta*, si sente Calibano che parla e non Shakespeare, nella seconda voce, come in *Calibano upon Setebos*, si sente sempre la voce di Browning che si leva, travestita da Calibano. A questa seconda voce viene associato da Pound e da Eliot il concetto di «persona»; ma è un concetto di «persona» diverso da quello che ho fin qui discusso. La seconda voce è infatti in contrasto con il concetto di «persona»: nell'opera cioè non si realizza quel distacco tra opera ed autore che permette di non cadere nella «ubiquitous biographical fallacy», poiché se nel caso di Browning non si

ascolta il personaggio, ma il poeta che parla, si incorre nel pericolo non solo di non ascoltare la poesia, ma di fare una indagine biografica e storica. Si dovrebbe ridefinire allora il termine «monologo drammatico» cercando di dimostrare che esso soddisfa i criteri della composizione drammatica con la creazione di un personaggio indipendente, con l'idea che tale personaggio immaginario (speaker, persona o ethos dell'autore) parli ad altri personaggi immaginari. Nonostante ciò resta pur sempre valida l'osservazione di Eliot che coglie il diverso livello di riuscita artistica tra i falliti tentativi teatrali di Browning e il successo dei suoi monologhi drammatici.

Il problema si riduce dunque alla sua matrice fondamentale che è quella della relazione tra biografia e creazione letteraria, tra arte e vita. L'esempio paradigmatico è forse nella letteratura inglese Laurence Sterne, l'esempio delle ambigue e indefinite relazioni e alternative predominanze dell'arte sulla vita e viceversa. È certo un errore identificare ingenuamente Sterne con Tristram o con Yorick; è invece salutare considerare Tristram come una entità indipendente poiché in questo modo si fa emergere la complessità del libro. Osserva W.V. Holtz che gradualmente ci si accorge che «Tristram exists in at least three dimensions (as a child, a middle-aged narrator, and an author), while Yorick to a degree stands as an alter ego to Tristram the clergyman – as does Walter to Tristram the pedant, and Toby to Tristram the sexually wounded. Sterne-Tristram-Yorick-Walter-Toby is a protean creature, and to seek one face is always to confront several»¹⁰. E tuttavia la presenza di Sterne-uomo è imprescindibile. Il libro pubblicato anonimo suscitò della curiosità per il suo autore che volle dichiaratamente vedere nell'opera una estensione di se stesso: «Tristram and Yorick are, of course, dramatic masks for Sterne the man, but the masks are important versions of the face behind them»¹¹. Il «c'est moi» di Flaubert, la ricerca di Proust, il romanzo di Sterne riconducono tutti ad una medesima riflessione, all'incapacità e forse impossibilità dell'arte, della maschera, della «persona», di coprire interamente la sfuggente dimensione e la complessità della vita che rimane sempre presente e pulsante dietro di esse. Ed è il senso della morte che sta dietro a questa vita a dare l'impulso decisivo all'estensione o alla ricreazione della vita nell'arte.

La teoria autotelica della critica nei confronti dell'opera tende a considerare ognuna opera come una monade indipendente. Ciò comporta come obbligata conseguenza la necessità di considerare tutta la poesia come contemporanea, senza indicazione di autore, per evitare radicati pregiudizi e la necessità di prendere alla lettera l'opera senza chiederci nulla sulle intenzioni dell'autore.

La prima domanda che ci si deve porre è sulla possibilità di allargare il concetto di «contesto» oltre la poesia presa di volta in volta in esame.

10. *Image and Immortality*, Brown U.P., 1970, p. 143.

11. *Ibidem*, p. 146.

Anche perché si vuole far coincidere il procedimento critico con la concezione della poesia come «cognitive», come strumento di conoscenza. Equivale a chiederci se ogni singola poesia sia in grado di comunicare una certa «quantità» di verità e quale verità venga comunicata dal contesto di una singola poesia. Quale è, cioè, la funzione «cognitive» della poesia se essa sa parlarci solo come monade? Si può trascendere il contesto singolo o la monade poetica verso altri contesti allo scopo di ottenere una conoscenza e una verità più larga? Il fatto è che il modo di procedere da un contesto all'altro non è chiaro. Esso rischia di aprire la via a tutt'altro genere di problemi che la critica moderna pensa di aver superato proprio attraverso questo suo tipo di analisi circoscritta. Ma la sola libertà che ci è offerta è quella di giustapporre le varie «verità» che ci vengono suggerite, così raggiungendo una immagine ancora più paradossale, necessariamente metaforica della verità. Ma questo è una convergenza o una divergenza nei riguardi della verità? Il processo di giustapposizione è chiaramente indefinito. Dal contatto di due contesti nascerebbe una metafora e poi ci sarebbe la metafora della metafora e così via, verso una complicazione che non ci lascerebbe intravedere nulla della ipotetica verità. La giustapposizione non è sufficiente se manca la risolutiva funzione astrattiva.

Considerando poi la relazione autore-lettore nella prospettiva della «persona» si creerebbe una ulteriore complicazione poiché, introdotta la maschera sia per il lettore che per l'autore, si tratta prima di tracciare la relazione tra due «personae» che confluiscono nella particolare composizione e poi anche le relazioni tra il «poeta» e ogni «lettore» o meglio tra tutti i lettori che confluiscono individualmente nella poesia. Allora, allo scopo di raggiungere, per giustapposizione, una verità più larga, ci sarebbe da considerare la compresenza di tutte le immagini della poesia, del poeta e del lettore che reagiscono tra di loro. Se A e B offrono una immagine di sé («A» e «B») che si giustappone in X, poi ci sono C e D che offrono anche essi una immagine di sé («C», «D») in X, e così via; quindi ci sono da considerare le relazioni che possono sorgere tra «A», «B», «C», «D»..., dal momento che la critica procede per giustapposizione e per accumulazione. Prima di aver concluso il processo (simile per programma a quello che si proponeva Bacone) ci si accorge che questo non è certamente il modo esatto di raggiungere la «verità», per due motivi: perché il processo si basa 1. su una direzione e un allargamento del «contesto» empirici e 2. su una moltiplicazione del «lettore» in senso empirico. Non esiste a questo stadio una sintesi filosofica.

È interessante osservare come queste costruzioni ricordino i primordi delle scienze positivistiche. Per definire oggettivamente il criterio di valutazione morale, Adam Smith (*Theory of Sentiments*, 1759) aveva proposto, opponendosi alle posizioni a priori di altri moralisti, la presenza di un «internal monitor» il quale era definito «impartial spectator». Tale entità giu-

dicatrice delle nostre proprie azioni sarebbe stata costituita dall'insieme delle opinioni degli altri nei nostri riguardi, metaforicamente raccolte da uno specchio che ci rende spettatori del nostro stesso comportamento. Cioè avremmo dovuto accorgerci se l'azione era buona o cattiva dall'analisi della reazione degli altri raccolta sullo specchio che rappresenta il nostro «io» oggettivato. Ma anche allora la teoria non ebbe successo. E questo per una ragione molto semplice. L'elaborazione si manifestava impossibile quando da essa si volessero dedurre o astrarre idee chiare e precise.

Per Adam Smith infatti c'era da considerare la «sympathy» di A per B, di B per A, poi la «sympathy» di A per la «sympathy» di B e viceversa, e così via. Un processo forse stigmatizzato da Coleridge che, in una sua immagine, vedeva in due specchi che si riflettevano reciprocamente all'infinito qualcosa della inconoscibilità del «self»:

that there was something pleasing and emblematic (of what *I did not distinctly make out*) in two such looking-glasses fronting, each seeing the other in itself, and itself in the other (*Notebooks*, 21,2,1825)¹².

Una simile teoria è ripresa in tempi moderni da Pérez de Ayala in *Más Divagaciones Literarias* (1924) discutendo della morale e della filosofia di Anatole France il cui scetticismo l'aveva colpito e che egli poneva come regola della propria vita contro i due mali che egli identificava con la «soberbia y el dogmatismo»:

La humanidad es como el espejo de Dios, roto en pedazos innúmeros... Anatole France se aplicó a restaurar la imagen íntegra de la vida, juntando y combinando la mayor copia de los trozos dispersos del espejo despedazado; pero como olvidaba el trocito imprescindible, el único donde podía abarcar la integridad de la visión, que era en la zona de absoluto de su propia conciencia, sentía el vacío de algo esencial, desmayaba a veces y desconfiaba de la eficacia de su aplicación, vana al parecer (*Lo que echamos de menos*)¹³.

Pérez de Ayala affermava un genere di vita gnoseologico, improntato alla massima comprensione. Anatole France tentava di ricostruire quello specchio della verità totale costituito dalla parziale verità di ognuno di noi, ma ogni volta ritrovava che ne mancava un pezzetto e precisamente il proprio, perso, quasi, nel flusso continuo del 'sendero andante'. Ci si potrebbe infine chiedere a cosa serva ricostruire in questo modo (con tutte le immagini o persone di noi stessi) quello specchio quando in esso manca quel pezzetto, quel «someone», che fa la domanda o che fa l'affermazione poetica, che dà cioè il significato, condizione essenziale perché si affermi la «verità» della poesia.

12. Citato in K. Coburn, *op. cit.*, p. 423.

13. *Más Divagaciones Literarias*, Madrid (1960) pp. 145-7.

Hinweise zur Entwicklung der Wiener Komödie von Hafner bis Nestroy

(«...und welcher nur halb vernünftige Mensch sollte anderst denken, als dass dieses lauter Teufflerey und Hexenpossen sind». Philipp Hafner, *Mägera* 1. Teil)

Als man sich auch in Wien, zwar mit obligater wie pünktlicher Verspätung, daranmachte, Gottscheds Reformwerk ernst zu nehmen, führte dies zu einer Reihe von Verwicklungen, denen jedoch ein Zug gemeinsam war: der Wille, nicht mit Brachialgewalt an die Arbeit zu gehen und die Tradition so zu manipulieren, dass dabei nicht allzuviel Porzellan zerschlagen würde. Wenn es allein nach den aufgeklärten Reformern gegangen wäre, hätte man in Wien nicht mehr viel zu lachen gehabt, da aber auch die Partei des Grünen Hutes in guten H Händen war, konnte ein durchaus akzeptables Resultat erzielt werden. Hanswurst und Konsorten wurden zur Eingangstür hinausgeworfen, man vergass jedoch nicht, ihnen die Schlüssel zur Hintertür mitzugeben und so kamen sie denn auch, und nichteinmal stark verkleidet, mit dem Lokalstück, dem Sittenstück, etwas später sogar mit Zauber-, Ritter- und Räuberspektakeln wieder zum Vorschein. Der Wiener Gottsched-Ableger Sonnenfels konnte im Grunde als einzigen Erfolg die Tatsache für sich buchen, dass die Hanswurstiade eben «regelmässig», d.h. niedergeschrieben wurde. Mit dem Verbot des Stegreifs wurde dem Theater auf der einen Seite die Direktheit mit allen ihren Möglichkeiten genommen, auf der anderen Seite konnte aber der Gründlichkeit nachgeholfen werden, indem man die Figuren an der Sprache disziplinierte, wobei sich allerdings eine grosse Gefahr ankündigte: es musste unbedingt ein Weg gefunden werden, der das ans Spiel gewohnte Publikum nicht im reinen Sprechstück ertrinken liess, denn hier würde man geradezu an der Existenzgrundlage selbst Hand anlegen. Langsam musste die noch vorhandene barocke Schaulust auch auf die Kunst des Zuhörens aufteilbar werden und die Freude am Gezeigten musste sich auf diese Weise in den Nutzen des Gesagten einflechten lassen.

Philipp Hafner wagte es. Ihm war schon lange, auch ohne Reformgetrommel, klar, dass die Wiener Komödie einem Selbstentleerungsprozess entgegenliefe, der sich in Kurz-Bernardons¹ absolutem Theater gefährlich konkre-

1. Man vergleiche zur Figur Bernardons die Ausführungen O. Rommels in *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, im Literaturnachweis angeführtes Werk, und die im Gegensatz dazu stehenden Auffassungen R. Urbachs in *Die Wiener Komödie und ihr Publikum*, a.a.O., Seite 42 ff.

tisierte. Dieser Meister des totalen Spiels, der noch einmal sämtliche Requisiten der Wiener Theatertradition zusammentrug und sie in einem Wirbel ohnegleichen einem begeisterten Publikum vorsetzte, trieb die Möglichkeiten der Bühne auf eine Spitze, von wo es kein Weitergehen mehr geben konnte. Die barocke Maschinenphantastik, extreme Stegreifkunst, entfesselter Vortrag und letztlich unkontrollierbares Dahinströmen einer aus dem Augenblick sich entwickelnden Aktion, wurden, virtuos mit Musik verbunden, zu einem Ganzen, das jedoch nur mehr am seidenen Faden einer einzigen Person hing. Das Theater stand am Rande der Selbstauflösung, in der drohenden Nähe des Chaos und schleunigst musste darangegangen werden, diese im eigentlichen Sinne ideale Symbiose wieder in ihre Einzelbestandteile aufzuspalten, wobei nicht mehr entwicklungsfähige Zweige kurz und schmerzlos abgesägt wurden. Hafner musste die totale Illusion zerstören, um den unbedingt nötigen Prozentsatz an Wirklichkeit zu retten, ohne den das Theater über kurz oder lang in die Sackgasse läuft.

Bernardon war es, der den sogenannten Wiener Hanswurststreit auslöste, und Hanswurst wird es sein, der sich mit Hilfe Hafners am eigenen Schopf wieder aus der kritischen Situation herauszieht, ohne aber jemals seine ursprüngliche zentrale Bedeutung wiedergewinnen zu können. Hafner spürte, dass hier eine Entwicklung zu Ende ging. Sein Hanswurst ist nicht mehr tragende Type, sondern Mitwirkender, der später in anderen Typen, die allerdings auch ausschliesslich an Schauspielerpersönlichkeiten gebunden waren (Laroche-Kasperl, Hasenhut-Thaddädl), aufging. Hafner war Skeptiker und als solcher jeder Dogmatik abhold. Er liess Wege offen, wo ein anderer versucht hätte, Barrikaden aufzubauen und vielleicht ist es auf diese Weise zu erklären, dass sich nicht ganz 15 Jahre später, trotz sorgfältiger Ausmusterung, eine Figur wie der Kasperl durchsetzen konnte (der endgültige Durchbruch erfolgte 1781 mit der Gründung des Leopoldstädtertheaters). Der Kasperl sorgt für einen fast nahtlosen Übergang von der Hanswurstfigur zu einem Wesen, das zwischen Phantasie und Wirklichkeit vermittelte und in nahezu allen Arten von Stücken seine Rolle fand. Er kann es sich schon wieder leisten, die ursprüngliche Manier der Hanswurst weiterzuführen, so als hätte es keine Reform gegeben – und doch hat er sich etwas geändert: Kasperl ist ein klein wenig respektvoller geworden, gesitteter, wenn man will². Er spielt auch schon vor einer neuen Generation. Sein

2. Eine sehr treffende und auch überzeugende Entwicklungsdarstellung von Stranitzkys Hanswurst zum La Roche-Kasperl sei hier zitiert: «Stranitzkys Hanswurst war nicht ebenbürtig, aber ebenso gross wie seine aristokratischen Partner auf der Bühne. Der Hanswurst Prehausers und Hafners war den andren Figuren gleichberechtigt. Erst Kurz machte Bernardon überlebensgross. Stranitzky war ein Stehaufmandl, Bernardon ein Auferstehungsmandl. Solche Masslosigkeit sollte sich nicht wiederholen. Die beliebteste komische Figur des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts durfte nicht mehr übermütig, musste kleinmütig sein. Hanswurst kehrt wieder; aber nicht als übermächtiger Kurz-Bernardon oder spielbeherrschender Prehauser-Hanswurst. Die Stückeschreiber knüpfen

Raisonieren klingt «braver», nur ab und zu, wie wir aus zeitgenössischen Berichten erfahren, lässt er sich zu Extempores hinreissen, die prompt von der Obrigkeit geahndet werden. Der Kasperl wird sozusagen in die Nähe der philosophischen Sphäre gedrängt und man toleriert, dass er sich über alles wundert, obwohl ein Rest Nachdenklichkeit zurückbleibt: man weiss oft nicht, ob er sich nun bloss verduzt stellt oder wirklich der reine Tor ist. Jedenfalls fällt das Anarchische (und also Gefährliche) Bernardons weg. Die Situation ist umgekehrt worden. Bei Bernardon staunte, lachte und wunderte sich das Publikum, beim Kasperl hat das Staunen die lustige Person übernommen und somit darf sowohl das Publikum lachen als auch der Zensor ruhig schlafen – es kommt zur Geburt des reinen Lachtheaters aus dem Geist kompromissbereiter Teile.

Der Kasperl ist aber nur die Hälfte der einen Seite der Medaille. Unter dem Bruchstrich entfaltet sich der vielleicht wichtigere Aspekt der Kompromissreform: das Wiener Lokalstück, das Sittenstück nachtheresianischer Prägung. Von ihm gehen die direkten Fäden zu Nestroy, trotz der Aufweichungstendenzen, an denen die «Grossen Drei», Bäuerle vorweg, nicht ganz unschuldig waren (man denke hier etwa an seine Stücke rund um die Staberlfigur, die, bei aller Rücksichtnahme auf die politische Situation, drauf und dran waren, im lokalpatriotischen Kitsch zu versinken³. Nestroy rettete das Lokalstück, indem er die überflüssig gewordene feste Type verwarf und seine «Sittenpossen» im Milieu ansiedelte, ihnen dabei jene allgemeingültige Atmosphäre gab, die sie zwar ausschliesslich an Wien und seinen Dialekt fesselte, aber deshalb zeitlos wird, weil sie sich an einer Wirklichkeit reibt, in der der Bruch mit idealen und irrationalen Vorstellungsinhalten mit den sehr subtilen Mitteln des Lokalkolorits herausgestrichen wird. Vor allem tritt bei ihm zum erstenmal die Problematik der sich langsam anbahnenden Verproletarisierung der Vorstadtbevölkerung ins Rampenlicht. Nestroys Theater ist im strengsten Sinne als naturalistisch anzusprechen und hiermit ist er nicht etwa bloss ein entfernter Vorläufer dieser Richtung, sondern Fortführer Hafners und dessen besten Schülers, den man überhaupt zur Gänze vergessen hat, nämlich Ferdinand Kringsteiners.

an Stranitzky an. Hanswurst wird wieder Diener. Aber er glossiert nicht mehr, er kommentiert nicht mehr. Die neue komische Figur ist nur noch komisch, gar nicht mehr aggressiv. Und was das Wichtigste ist: sie ist den anderen Figuren nicht mehr ebenbürtig, sie ist verkleinert. Sie ist da, aber sie erregt nicht mehr Anstoss. Der Hanswurst hatte zwar immer kindliche Züge gezeigt, war aber nicht kindisch. Das Infantile wird dem komischen Diener als diffamierende Lächerlichkeit beigegeben. Der neue Hanswurst tritt nur als Diminutiv auf, als Kasperl» (R. Urbach, a.a.O. Seite 52).

3. Ein fast lückenloses Verzeichnis der Stücke Meisls, Bäuerles und Gleichs bringt O. Rommel in *Die Alt-Wiener Volkskomödie* a.a.O. Seite 1028-1061. Siehe auch die, die drei Autoren betreffenden Darstellungen im 2. Teil (Fünftes Hauptstück) des oben zitierten Werkes.

Die nahe Verwandtschaft Hafners mit Nestroy liegt hauptsächlich im präzisen Erkennen des Notwendigen und Aktuellen. Hafner, der schon vom Barock losgekommene, vom Rokoko beeinflusste und von der österreichisch gefärbten Aufklärung herangebildete Mensch, hat es verstanden, mit seltener Zielsicherheit Theorie und Praxis zu verbinden. Er fasste noch einmal zusammen, was von der Tradition unbedingt herübergenommen werden musste, also das Wesen der Commedia dell'arte in ihrer wienerischen Spielart, die Rücksichtnahme auf den aussergewöhnlichen Ensemblegeist in der Komödie und vor allem achtete er darauf, die Einheit von Publikum und Theater auf keine allzu harte Probe zu stellen. Das konnte nur gelingen, wenn sich zu diesen eher technischen Aspekten das Neue in jener sorgfältig-vorsichtigen Weise gesellte, die sowohl den Typen als auch dem Spielraum zur Entfaltung gab. Die Kur ging so schnell vorstatten, dass sogar Sonnenfels, der doch alles misstrauisch beobachtete, was nicht zimmerreiner Regelmässigkeit entsprach, vor vollendete Tatsachen gestellt wurde und mit einigen süsssauren Bemerkungen die *«Bürgerliche Dame»* mehr akzeptierte als ablehnte und dies trotz teilweise altbekannten Personals. Neu war der Inhalt, aktuell die Problematik, «gesittet» die Sprache und das Publikum reagierte positiv auf die Neuerungen. Hafner will (noch vor Lessing) aus dem Theater keine Sittenschule machen und zerbricht sich sowohl über die Relativität des Begriffs «Geschmack» den Kopf als auch über die Frage des Wahrscheinlichen und des Natürlichen. Das lokale Sittenstück, die gemilderte und gezähmte Hanswurstiade mit grotesk-komischen Zugeständnissen an das Übersinnliche, sowie die engültige Zerstörung der Haupt- und Staatsaktion (*«Evakathel und Schnudi»*, von ihm als lustiges Trauerspiel bezeichnet), bilden Bilanz und Vermächtnis des noch nicht dreissigjährig Verstorbenen. Es war ihm gelungen, alle wesentlichen Eigenarten des bodenständigen Theaters, mit Ausnahme des totalen Stegreifelements, in das Neue einzubauen und um den Grünen Hut versammelte man sich wieder mit ruhigerem Gewissen (es gab sogar eine ziemlich grosse Anzahl von Überläufern). Mit abklingender Polemik zeigte es sich, dass es auf künstlerischem Gebiet zu einem typischen Beispiel österreichischer Art gekommen war: ein Fortschritt war erzielt worden, der aus Beharrungselementen zusammengesetzt war.

Das Sittenstück verflachte zwar in der josephinischen Ära, da es in dieser relativ liberalen Zeit zu einer Stückeinflation kam, es behielt aber doch noch, dank seines lokalen Charakters, genug Lebenskraft, um sich einen festen Platz auf den Vorstadtbühnen zu sichern. Um die Jahrhundertwende war es dann Ferdinand Kringsteiner, der sich am ehrlichsten bemühte, die Hafnertradition zu sichern und fortzusetzen und dem tatsächlich in dieser von gethetzten Vielschreibern gekennzeichneten Periode etwas sehr Seltenes gelang, nämlich originell, weil wirklich volksverbunden, zu sein.

Mit der Originalität war es überhaupt eine eigene Sache und an ihrem

– diskutablen – Mangel misst man immer wieder die Qualität des theatralischen Schaffens von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu den Anfängen Raimunds und Nestroys. In erster Linie vergisst man, neben der enormen Bedeutung, die die Musik im österreichischen Schauspiel hat, immer wieder die sehr engen Beziehungen, die zur Commedia dell'arte bestanden und die keine noch so radikale Reform aus der Welt schaffen konnte und wollte. In dieser Beziehung wurzelt vor allem das Konzept der Variation von Bekanntem und davon konnte sich auch die ausserösterreichische Komödie niemals ganz befreien. Rechnen wir die relative Unfähigkeit hinzu, im Personal umwerfende Neuerungen vorzunehmen, so erkennt man, dass mit Ausnahme der Harlekiner verschiedenster Bezeichnung eigentlich überall die Tendenz herrscht, sofort nach Gottscheds Reformdiktat mehr oder weniger getarnt wieder in altbekannte Geleise zurückzukehren⁴. Man tat es nach den neuen Vernunftprinzipien und folglich fiel das Improvisieren weg, Wunder, Zauberei und ähnliche Gefahren für die Wahrscheinlichkeit waren verbannt, doch das Spiel des Sie-kriegen-sich-am-Ende-doch ging hurtig weiter. Der Hang zur Träne kaschierte nur oberflächlich die Zugeständnisse an den erhobenen Zeigefinger: alles in allem Nuancen. Es wird hingegen ein wenig überraschen, dass sich Hafner (im sogenannten lebenslustigen und oberflächlichen Wien) standhaft weigerte, Happy-Ends zu fabrizieren und zu den ausgefallendsten Mitteln griff, um Heiraten scheitern zu lassen. Nur eine Marotte? Oder vielleicht die Einsicht des Skeptikers, dass es selbst in der Komödie nicht immer zumutbar war, nur des Publikumsbedürfnisses halber, die «beste aller Welten» in die harmonischen Bahnen eines glatten Ausganges zu drängen. Bei Hafner kann man vielleicht noch sagen, dass er aus der Reihe fällt, bei Nestroy hingegen müsste man schon mehr als ein Auge zudrücken, wollte man um das Inferno so mancher seiner «Familienidylle» herumkommen.

Die Wiener Komödie ist andere Wege gegangen und hat Einflüsse aller Art sofort praktisch verarbeitet, ohne sie zuerst durch das Filter der Theorie laufen zu lassen. Man blieb irgendwie der Improvisation treu und verschaffte sich Luft für die mannigfaltigsten Darstellungsmöglichkeiten. Neben dem Lokalstück naturalistisch-realistischer Aufmachung, florierte das Zauber- und Märchenspiel (übrigens waren einige davon, wie das «*Donauweibchen*», europäische Erfolge), man produzierte mit hektischem Eifer Singspiele, Parodien, Possen, Burlesken, Travestien, adaptierte fast die gesamte europäische Dramenproduktion, verfasste eine unübersehbare Reihe von Ritter- und Räuberstücken und belieferte fast sämtliche deutsche Schaustätten. Neben den offiziellen Theatern in den Neunzigerjahren gab es in Wien über 80. Privatbühnen! In diesem Experimentierklima blühten die Vorstadttheater, die Welturaufführungen wie die «*Zauberflöte*» (Theater

4. Vgl. dazu Walter Hinck (a.a.O.), der anhand ausführlicher Beispiele das Erbe der Commedia dell'arte im europäischen Lustspiel darstellt.

an der Wien) erlebten, und Beethoven war sich nicht zu schade, für die kleinste dieser Bühnen, das Josefstädtertheater, die Musik zum Festspiel «*Die Weihe des Hauses*» zu schreiben und bei der Premiere selbst am Klavier zu sitzen. Dieses Haus sah als Uraufführungen u.a. Webers «*Oberon*», Grillparzers «*Melusina*», Raimunds «*Verschwender*» und Richard Wagners «*Tannhäuser*»⁵.

In Österreich war man es seit jeher gewohnt, auf ganz pragmatische Weise Vernunft und Gefühl zu verbinden. Diese Haltung reichte von der Politik bis zur Kunst und ging quer durch die Mentalität sämtlicher sozialer Schichten. Auf der Bühne und hier vor allem in der Haupt- und Staatsaktion findet sich als bewusst gepflegtes Korrektiv allzu stelzbeinigen Pathos' die lustige Person, deren Hauptaufgabe weniger darin bestand, in die Evasion abgleiten zu helfen, als vielmehr dem Publikum klar zu machen, wo es sich befand. Schon damals gab es also die Karikatur des Beschwichtigungshofrates, wenn auch nur in der Form hanswurstischer Vergröberung, verbunden jedoch mit einer durchaus ernst zu nehmenden realistischen Weltbetrachtung. Die metaphysische Dimension brauchte und suchte sich ihr irdisches Gegengewicht, und das war das sehr sinnliche Spiel mit der zumeist als tragisch empfundenen Wirklichkeit. Aus diesem Dualismus konnten so seltsame Gebilde wie Raimunds Zaubermärchen wachsen, die sich auf einem Gebiet zu bewegen begannen, das dem Wiener Theater eigentlich fremd war und das Hafner auch immer abgelehnt hatte: Raimund war der erste, der sich bewusst an das Besserungsstück heranwagte und dabei in Kauf nahm, dass das rein Lustspielhafte etwas in den Hintergrund gedrängt wurde. Im lokalen Sittenstück hafnerscher Prägung ging es vornehmlich um die Ausmerzungen bürgerlichen Nachschaffungsbedürfnisses und die Austreibung desselben mit Hilfe durchaus realistischer Mittel. Die Besserung kam nicht durch bloße Einsicht oder In-sich-Gehen zustande, sondern durch den drohenden Schaden, war also eher materialistisch-praktisch bedingt. Raimunds Figuren machen eine innere Wandlung durch und dabei sehen sie sich ausserirdischen Mächten gegenüber, die sich in der Art ihrer Annäherung an den Menschen, aus dem Bereich des Wunderbaren kommend, sehr real in die Wirklichkeit Raimundscher Dialektik (so dieser Terminus bei diesem Dichter überhaupt verwendet werden darf) einbauen lassen. Er macht einem Publikum, das Wunder nicht mehr glaubte und auch der romantischen Mode, wenn schon nicht kritisch, so doch schmunzelnd gegenüberstand, die Allegorie glaubhaft, weil er es verstanden hat, sie so mit der menschlichen Natur zu verbinden, dass daraus für den Zuschauer schon fast eine psychologische Notwendigkeit entstand, das Spiel in seiner tieferen Intention ernst zu nehmen. Seine Stücke stimmen nachdenklich und was er für erstrebenswert

5. Eine ausführliche Geschichte berühmter Wanderbühnen und ihre Bedeutung für das Wiener Theaterwesen findet sich in *Alt-Wiener Thespiskarren*, a.a.O. von Blümml/Gugitz.

hält, ist eine Zufriedenheit, eine Art seelischer Ausgeglichenheit, die an resignierte Abgeklärtheit grenzt. Er verkörpert den tragischen Biedermeiermenschen, der nicht an der politischen Wirklichkeit, wie man das oft glauben machen will, zugrunde geht, sondern sich leidend in sie einfügt, eine Ruhe und Glattheit dabei vortäuschend, die aus dem Wissen um die Unerreichbarkeit irdischer Harmonie zusammengesetzt ist. Seine «gebesserten» Helden fügen sich mit kaum verdeckten Zweifeln in eine Scheinharmonie, sie ergeben sich ins Unabwendbare, und dem aufmerksamen Zuschauer erstickt das Lachen in der Kehle, wenn er hinter den Figuren die Abgründe der Einsamkeit erahnt, die nur notdürftig von der Einsicht überbrückt werden. Aus dieser Perspektive betrachtet, wird das österreichische Biedermeier eigentlich nur zu einem Durchgangsstadium und zu keiner grundlegend neuen Lebenshaltung. In Österreich keltern sich die Einflüsse von Klassik und Romantik, verbunden mit der bodenständigen Tradition zu dem, was gemeinhin als Biedermeier bezeichnet wird, und ausserhalb Österreichs lässt sich dieses Gefühl viel besser mit klassisch-romantischen Nachwehen vergleichen, zu denen sich eine herbe politische Enttäuschung gesellte.

Raimund hat wie Nestroy auf die festen Typen verzichtet, aber er hat auch den Schauplatz radikal verändert. Seine Stücke spielen nicht in der Stadt, denn diese bot wohl keinen glaubhaften Hintergrund mehr. Der märchenhafte Rahmen war nur mehr auf dem Land möglich, während es Nestroy vorbehalten bleibt, ganz ohne sentimentale Skrupel der Stadt die Demaskierung einer Gesellschaft zu überlassen, die in wenigen Jahre ihr Antlitz grundlegend verändert hat.

Ist Raimunds Theater noch das Spiel um die Wirklichkeit, die mit Hilfe der im Menschen schlummernden Sehnsüchte und seiner Fähigkeit, sich an irrationale Kräfte zu klammern, in eine gerade noch existenzwürdige Bahn gezerzt werden kann, so gibt es bei Nestroy diesbezüglich keine Illusionen mehr. Dar Zufall – und was gibt es Grausameres? – nimmt dem Schicksal, der Vorsehung, oder wie immer wir dieses Restchen Bezugspunkt in einer unsicheren Welt nennen wollen, die Zügel aus der Hand. Das Spiel wird um die Dimension der Hoffnung gebracht und an ihre Stelle tritt die kalte Spekulation, die Resignation wird zum Nihilismus. Nestroy versetzt seine Menschen in die Sphäre des Unkontrollierbaren, in einen Raum, wo man keinen sicheren Halt mehr hat. Er lässt sie immer dann Sicherheit und Bezug zur Wirklichkeit fühlen, wenn nichts mehr sicher und wirklich ist. Die permanente Täuschung wird zum Alptraum für den Zuschauer, der Zweifel beginnt sich einzustellen: in erster Linie am Gesagten, das sich in Sprachspielereien verflucht, aus denen es kein Entrinnen gibt. Der Zwang zum Nachdenken und die Festnagelung der Gedanken durch das Wort machen das Lachen sehr oft zum Alibi. Nach Nestroy gibt es die Wiener Komödie nicht mehr und nach Raimund ist es auch mit der Allegorie und dem Zauber auf der Bühne vorbei und erst gegen Ende des Jahrhunderts wird man wieder

mit Profit an einige Elemente dieser Tradition, nicht mehr allerdings an diese beiden Dichter, anknüpfen können.

Wenigstens in den allergrößten Zügen sollte hier die selbständige Entwicklung des Wiener Theaterwesens aufgezeigt werden und Phänomene, wie das Fehlen nennenswerter Lyrik oder Prosa mögen im Augenblick unberücksichtigt bleiben. Im wesentlichen soll die Bereicherung der europäischen Theaterliteratur unterstrichen werden, die zweifellos nur im Zusammenwirken verschiedener Überlieferungen und Einflüsse erkennbar wird.

Im nichtösterreichischen deutschsprachigen Raum sind die Probleme, die die Aufklärung mit sich brachte, auf grundlegend andere Weise behandelt worden, und es wird nicht schwerfallen zu behaupten, dass dies hauptsächlich an der wesentlich verschiedenen politischen Konstellation lag. In der verspätet einsetzenden Diskussion im politisch homogenen Einflussbereich der Habsburger liegt etwas durchaus Epigonenhaftes und gleichzeitig kann man sich der Eindrucks nicht erwehren, dass hier pragmatische Kräfte am Werk waren, denen es darum ging, alles Traumatische auszuschalten. Es ist sozusagen eine von oben gelenkte, geistige Anschlussbegehung, die versuchte, neue Ideen in kleinen Dosen hereinzulassen und dabei peinlich genau darauf achtete, dass diese sich so fugenlos als möglich in das Gewebe eines plurinationalen Staatsgebildes einordneten.

Probleme wie die Ausmerzungen des Wunder- und Aberglaubens, unbedingte Vorherrschaft der Vernunft in allen Lebenslagen und ähnliche Postulate, denen man im übrigen Deutschland mit Gründlichkeit zu Leibe rückte, wurden in der habsburgischen Einflussphäre ganz anders behandelt, nämlich durch Abliegenlassen, was keine Nebenerscheinung der Einfallslosigkeit ist und auch kein Beweis der Rückständigkeit. Die josephinische Parenthese mit ihrer hastigen, oft unklugen Rationalisierungswut hat mehr geschadet als genützt und wurde auch von den Nachfolgern zum Grossteil zurückgenommen, ohne dass jedoch das Rad zurückgedreht worden wäre. Heute noch trübt Sentimentalität den Blick für den «Volkskaiser» Joseph, der, mit den besten (weil vernünftigsten?) Absichten, nichts Geringeres in Angriff nahm, als die Mentalität eines Volkes umzumodeln, wobei aber der wichtigste Partner, eben das Volk, nicht mitspielte. Das Strohfeuer der Säkularisierung von Kirchengütern, die Umfunktionierung von Klostergewohnheiten und die Landreform gingen noch hin, aber als man im rationalistischen Eifer versuchte, alte Gewohnheiten, Bräuche und Traditionen umzukrempeln oder aus der Welt zu schaffen, gab es passiven Widerstand. Man reagierte durch Nichtmitmachen und verdutztes Abwarten und der Sturm legte sich auch wieder, nicht ohne frische Luft in so manche dumpfe Kammer gebracht zu haben. Dieses Nebeneinander von Progression und Beharrung, Vorwärtsschreiten und Gezogenwerden ist im österreichischen Menschen dominant, es ist die oft beobachtete, auch oft belächelte Angst vor der eigenen Courage verbunden mit dem Wissen darum. Diese Haltung ist

ein fester Bestandteil in der Literatur geworden und einen höchst lebendigen Ausdruck dafür findet man im Charakter der lustigen Figuren Wiener Prägung.

Zwischen Skepsis und Übermut liegt der schmale Steg einer tiefen Lebensweisheit. Der Kasperl macht lachen, lacht aber nicht, Hafners Hanswurst mag lächerlich wirken, aber in seinen lustigsten Tiraden versteckt sich noch ein Quäntchen Nihilismus; er wie seine Vorgänger zertrümmern die Illusion und machen sich über das Ideal lustig (von dieser Haltung führen interessante Fäden zur Entwicklung der Parodie). So ist es vielleicht auch verständlich, dass die Unzulänglichkeitskomik in Wien nie rechten Fuss fassen konnte, weil man das Theater nicht als Ablenkungsmanöver betrachtete. Wollten auch die Vielschreiber meist Unterhaltungsware liefern, so war doch das Ensemble stets darauf bedacht, daraus mehr zu machen. Das Publikum erwartete vom Schauspieler die persönliche Interpretation. Man vergötterte die Akteure und nicht das Stück. War dieses schlecht, so konnte es der Interpret retten, war es gut, dann umso besser. Den Schauspielern wurden die Rollen auf den Leib geschrieben. Nur einige wenige wirkliche Dichter konnten es sich leisten, auf diese Maszschneiderei zu verzichten und zwei ganz grosse schrieben sich ihre Rollen selbst.

Es war eine glückliche Konstellation aus Publikum, Stückeschreiber und Ensemble, die die Einzigartigkeit des Wiener Theaters ausmacht, und eine solche Einheit ist auch nur dann ganz zu verstehen, wenn man sich die Mühe nimmt, in den kulturellen, politischen und sozialen Voraussetzungen nach einer plausiblen Antwort zu suchen. Es mag nach herkömmlichen Begriffen an künstlerischer Originalität fehlen, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, die sich jedoch in einem nahtlosen Ganzen bewegen, in welchem auch das charakteristischste Produkt wegen seiner lokalen Gebundenheit nicht exportfähig war. Aus dieser homogenen, langsam gereiften Entwicklung, wuchs jedoch die grosse österreichische Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts und eine nicht unerhebliche Anzahl bedeutender Dichter schöpfte durchaus unbewusst, d.h. auf ganz natürliche Weise aus einer Tradition, die zu Recht als integraler Bestandteil eines geschlossenen Kulturraumes empfunden wurde.

LITERATURNACHWEISE

Philipp Hafners gesammelte Werke. 2. Bände. Schriften des literarischen Vereins in Wien, XIX, XXL, Herausgegeben von Ernst Baum, Wien 1914-1915.

Philipp Hafner: *Scherz und Ernst in Liedern*, Wien 1763 (Neuausgabe von Emil Karl Blümml, Wien, Prag, Leipzig 1922).

Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe in 15. Bden. Hg. von Fritz Brückner und Otto Rommel. Wien 1931.

- Ferdinand Raimunds sämtliche Werke*. Historisch-kritische Sekulärausgabe in 6. Bänden. Hg. von Fritz Brukner, Eduard Castle u.a. Wien 1924 bis 1932.
- Joseph von Sonnenfels: *Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Hg. von Richard Maria Werner. Wiener Neudrucke 7. Wien 1894.
- Altwiener Theaterlieder*. Vom Hanswurst bis Nestroy. Hg. von Richard Smekal. Wien, Berlin 1920.
- Der Weiland Kasperl (Johann La Roche)*. Ein Beitrag zur Theater und Sittengeschichte Alt-Wiens von Gustav Gugitz. Wien, Prag, Leipzig 1920.
- Ein Jahrhundert Alt-Wiener Parodie*. Hg. von Otto Rommel, Wien, Leipzig 1930.
- Josef Anton Stranitzky: *Ollapotrida des durchtriebenen Fuchsmundi*. (1711). Hg. von Richard Maria Werner in Wiener Neudrucke x, 1886.
- Joseph Kurz: *Prinzessin Pumphia*. Zu finden in «Wiener Neudrucke 2». Wien 1883.
- Emil Karl Blümml und Gustav Gugitz: *Alt-Wiener Thespiskarren*. Wien 1925.
- Moriz Enzinger: *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert*. 2 Teile. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 28/29. Berlin 1918-19.
- Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*. Band 1-9, Salzburg 1957 ff.
- Heinz Kindermann-Margret Dietrich: *Die Commedia dell'arte und das Alt-Wiener Theater*. Schriftenreihe des österreichischen Kulturinstituts in Rom 3. Rom 1965.
- Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*. Wien 1952.
- Otto Rommel: *Ferdinand Raimund und die Vollendung des Alt-Wiener Zauberstückes*. Wien 1974.
- Frank Schaumann: *Gestalt und Funktion des Mythos in Ferdinand Raimunds Bühnenwerken*. Wien 1970.
- Reinhard Urbach: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*. Wien, München 1973.
- Walter Zitzenbacher: *Hanswurst und die Feenwelt. Von Stranitzky bis Raimund*. Stiasny-Bücherei, Band 1005, Wien, Köln 1965.

Zur Theorie des Lustspiels:

- Walter Hinck: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*. Stuttgart 1965.
- Karl Holl: *Geschichte des deutschen Lustspiels*. Darmstadt 1964.
- Wolfgang Promies: *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie*. München 1966.

RECENSIONI

M. DE GRACIA IFACH, *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, ed. Plaza y Janés, Barcelona 1975, pp. 342.

Questa ultima ricerca hernandiana, da parte di M. de Gracia Ifach, è dedicata quasi esclusivamente alla biografia del grande poeta. Il nome dell'autrice è conosciuto come quello di una specialista di Hernández, ed anche per essere stata la prima, ancora una ventina d'anni fa, ad interessarsi della prosa giovanile dello stesso poeta pubblicandola in un volumetto dell'edizione madrilenana di Arión¹.

Posteriormente, questa prosa venne a far parte dell'*Opera completa* a cura della stessa Ifach² e quindi fu ulteriormente conosciuta; ma fu certo un gran merito capire, e nello stesso tempo indicare al mondo il valore straordinario della prosa del poeta-pastore, scritta quando questi era poco più di un ragazzo, o ancora adolescente, mentre l'attenzione dei critici si era rivolta esclusivamente alla poesia.

Ai tanti saggi su Hernández, al numero unico dedicato ad Hernández stesso, uscito nel '74 per la «Revista de Occidente» e curato dalla Ifach, si aggiunge dunque ora que-

sta amorosa biografia, completa, penetrante, ricchissima di particolari.

Difficile sarà stato per la Ifach conservare il tono di partecipazione commossa alla vita del gran poeta della sua terra (in particolare del Levante spagnolo, levantina com'è la Ifach stessa), e nello stesso tempo rispettare l'oggettività minuziosa dei fatti, interpretandoli spesso in profondità, ma cercando l'equidistanza psicologica nei giudizi. Difficile dunque questo libro, che si risolve tutto nel segno dell'amorosa comprensione decantata in uno spirito di equilibrio e di saggezza, se pensiamo che l'autrice conobbe personalmente il poeta e ne fu amica, rimanendo amica della moglie – Josefina Manresa a cui è indirizzata la dedica – e che agì, come dice coraggiosamente l'autrice stessa, dalla parte opposta ai franchisti durante la guerra civile spagnola.

Quanto dominio di sé, ma quanta passione sotterranea nella ricostruzione di questa vita di poeta che si fece voce del suo popolo durante la lunga e tragica guerra! E la ricerca fedele, lenta, adorante, di tutte le carceri che imprigionarono Miguel, la narrazione di dettagli inediti, gli epistolari stupendi, alla moglie, agli amici, scritti soprattutto durante la

1. *Dentro de luz y otras prosas*, ed. Arión, Madrid, 1958.

2. *Obras completas*, pról. de M. de Gracia Ifach, ed. Losada, B. Aires, 1960.

prigionia, come ci rivelano l'attenzione commossa e ammirata della Ifach verso il tipo umano, verso l'uomo che fu tutt'uno col poeta!

Le numerose note, diligenti, precise, ci mostrano che la Ifach tenne presente tutti gli scritti biografici precedenti al suo lavoro, e dà notizia minuziosa dei giornali, dei periodici contemporanei alla vita di Miguel, e posteriori, in cui si pubblicarono articoli del grande oriolano e anche della generazione letteraria intorno a lui, spesso arricchendo la messe di dati già noti con informazioni dirette attinte presso i parenti del poeta (la sorella Elvira, la moglie) oppure gli amici.

Ricostruire così minutamente una vita attraverso non solo i documenti che il poeta volle lasciare di sé, ma anche attraverso scritti inediti, testimonianze vive, avrebbe potuto dar luogo a ombre, o penombre, o a zone di dubbio sulla personalità adamantina, o in qualche modo sminuire l'altezza morale del biografato. Ma ne esce un Miguel ancora più schietto e «limpio de alma y de cuerpo», come dice l'autrice. L'affetto per la madre, per la sposa, per i figli, per i fratelli e per gli amici, soprattutto la coerenza di carattere, la luminosa sopportazione del dolore, la forza spirituale risolta in *amore* sono lì, palmari, evidenti, nello scontro quotidiano con la vita.

Un argomento particolarmente interessante è quello della religiosità hernandiana: l'autrice, dopo tanti anni di meditazione, di esegesi delle lettere più intime di Miguel, oltre che della sua opera, emette un giudizio che differisce sia da quelli che

definiscono il poeta un cattolico fervente, sia da quelli che lo tacciano di incredulo. Dice la Ifach che egli fu un cristiano convinto, ma che la chiesa cattolica non lo attrasse, almeno quella del suo tempo. Forse, aggiunge, avrebbe capito meglio i sacerdoti attuali, e magari avrebbe solidarizzato con molti di loro e viceversa. Esclude che l'influenza di un Neruda o di un Alberti abbia influito sul cambiamento della sua ideologia e della sua religiosità; fu proprio la sua autentica natura denudata dal clima oriolano e dal dominio oculato di Sijé (liberazione che avvenne durante il soggiorno madrilenno) che lo fece evolvere verso le posizioni che conosciamo: in nessun modo queste possono definirsi radicali, o irriverenti verso coloro che credono. Fu cristiano in ogni momento della sua vita, ma detestò il rito religioso, e captò la divinità «en razón directa con su entidad humana tremendamente vital, terrena hasta más no poder, limpiamente adánica y paradisíaca»⁴.

Non possiamo non pensare all'importante saggio di M. Chevallier⁵ per la quale tutta l'opera poetica di Hernández è quella di un cristiano che ha perduto la fede e che cerca attraverso la carità di risorgere tra le rovine di tutte le trascendenze. Le due tesi sono affini, si completano.

Sarebbe assai desiderabile che questa eccellente, imparziale, biografia venisse tradotta in italiano. Non appena uscita nella sua lingua originale, essa sta già preparandosi a vedere la luce in traduzione francese, e per merito di uno specialista

3. M. Hernández, *rayo que no cesa*, ed. Planeta, Barcelona, 1975, p. 221 e passim.
4. *Ibidem*, p. 121.

5. M. Chevallier, *L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, Paris, 1974.

più brillanti di Hernández.

Sarebbe un arricchimento per noi, per il nostro pubblico, che di autentici valori ispanici non si può dire sia molto edotto.

Più che di ispanismo, tuttavia si potrebbe – e sarebbe giusto – parlare, nel caso di questa biografia, di un valore universale cui al pubblico italiano sarebbe permesso di attinge-

re, se per valore universale intendiamo l'esempio di una vita fra le più intense e drammatiche della nostra umanità e che – come pure mise in rilievo la Chevallier – dall'atroce esperienza della guerra seppe ricavare la chiamata dell'amore, nell'aspirazione della trascendenza, della riconciliazione dell'uomo con la vita e con l'eternità.

BRUNA CINTI

BERNARD CROQUETTE, *Pascal et Montaigne*. Etude des réminiscences des Essais dans l'oeuvre de Pascal. Genève, Droz, 1974, p. 184.

Il ne s'agit pas pour Bernard Croquette de mesurer ce que la pensée de Pascal doit à Montaigne: beaucoup de critiques l'ont fait avant lui. Son dessein est d'examiner les réminiscences littérales des *Essais* dans l'oeuvre de Pascal. Une étude textuelle donc, fondée sur la confrontation des *Pensées*, des *Opuscules et Lettres* (édition Lafuma major) et des *Essais* dans l'édition de 1652 – celle que Pascal avait entre les mains – et qui reproduit l'édition posthume de 1595. Le critique se propose de dégager «les conditions d'une lecture (la relation unique d'un livre et d'un lecteur privilégié) et celle d'une écriture». Mais sachant combien la «critique de sources» est sujette à des limites, Bernard Croquette déclare prudemment que «son dessein est de ne relever les ressemblances que pour marquer les différences». Dès l'introduction on a l'intuition que le critique va suivre la voie indiquée par Pascal lui-même: «qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, la disposition des matières est nouvelle...».

Cette étude se compose de deux parties étroitement complémentaires. La première est un répertoire qui regroupe toutes les réminiscences verbales proposées jusqu'à maintenant par les plus éminents commentateurs de Pascal, tels Havet, Brunschvig, Chambers, Duviard, mais aussi par les plus récents comme Le Guern, Maeda et Mesnard. Le critique les a rigoureusement contrôlées, éliminant celles qui étaient fondées uniquement sur l'analyse de la pensée. En outre, il enrichit ce répertoire de plus de soixante rapprochements inédits. Sans prétendre à l'exhaustivité, Bernard Croquette fait le point de la question. La reproduction en regard des différentes phrases de Pascal et des passages correspondants des *Essais*, ainsi que l'emploi de moyens typographiques différents mettent en relief les similitudes verbales entre les deux textes. Cette présentation fait ressortir aussitôt les relations qui unissent les deux oeuvres et laisse entrevoir la synthèse que Pascal opèrera, le plus souvent, à partir d'un ou de plusieurs textes des *Essais*.

Un commentaire détaillé en trois parties constitue la deuxième partie de cette étude. Dans le premier chapitre intitulé *Essai d'authentification des réminiscences* Croquette nous

expose sa méthode de travail et les conclusions auxquelles il aboutit. Le premier jalon, nous dit-il, est posé par Pascal lui-même qui, souvent, avoue ses sources, cite Montaigne, donne des références de pages qui servent de rappels ou de renvois. Mais ce qui l'intéresse particulièrement, c'est de détecter les «emprunts» que l'auteur des *Pensées* ne signale pas. Son travail consiste donc en une méticuleuse et lente confrontation des deux textes. Il n'est pas si aisé de déterminer avec exactitude la similitude verbale: pour être probante il faut que celle-ci porte sur plusieurs termes ou sur une formule entière. La difficulté à laquelle il se heurte immédiatement est celle du morcellement excessif du texte. Or Pascal avait fait une lecture globale et non anthologique des *Essais*. Aussi le critique se propose-t-il de replacer les réminiscences dans l'ensemble d'un «contexte premier», ceci pour confirmer les rapprochements, relier les fragments isolés et en saisir le lien.

Devant comparer ces deux oeuvres, Bernard Croquette doit affronter le problème du rôle intermédiaire attribué par tous les critiques à l'Abbé Charron. Procédant de la même manière, il met en regard un texte pascalien et un texte de *la Sagesse* puis, successivement, un texte de *la Sagesse* et différents passages des *Essais*. Il en déduit que «le texte second de Charron n'est pour Pascal qu'un relais qui s'efface pour laisser apparaître le texte premier de Montaigne». Cette démonstration, peu convaincante à nos yeux, s'éloigne de l'opinion des plus récents critiques qui soutiennent au contraire la fonction de «relais» de l'oeuvre de Charron.

Au terme de ce premier chapitre,

le critique présente un tableau récapitulatif de toutes les réminiscences des *Essais* dans les *Pensées* et autres oeuvres de Pascal. Il nous démontre que Pascal «utilise pratiquement tous les *Essais*, les plus importants comme *l'Apologie de Raymond Sebond* (77 rém.), *De l'Art de conférer* (15) et *De l'expérience* (17) comme les mineurs, à savoir *De ne communiquer sa gloire* (3) ou *Des vaines subtilités* (3). De là il dégage également la «direction de lecture» de l'auteur des *Pensées*. Ce dernier utilise peu les grands chapitres autobiographiques, sauf *De l'expérience*, bien sûr: ce qui l'intéresse «c'est la vaste enquête que Montaigne a menée sur les hommes, les idées, les moeurs, c'est en somme l'attention aiguë qu'il a portée aux faits humains (...)». C'est donc «une manière de penser» que Pascal trouve en Montaigne mais c'est aussi «une manière d'écrire».

Le deuxième chapitre intitulé *Le travail de Pascal sur les énoncés des Essais* est une mise à nu du processus d'osmose et de transformation que Pascal opère à partir de l'oeuvre de Montaigne. Bernard Croquette part du manuscrit des *Pensées* et au moyen de multiples confrontations – soulignons au passage le labeur que cela représente – il essaie de discerner les différentes phases du travail pascalien.

Il arrive que Pascal soit tout à fait fidèle au texte des *Essais*, qu'il en suive les étapes successives dans l'ordre prévu par l'auteur: il respecte donc l'armature syntaxique de la phrase. De la même manière et en règle générale, il ne modifie jamais les syntagmes verbaux, les temps des verbes et leur construction. Le critique en déduit que Pascal sauvegarde «le dynamisme et l'expressivité»

de la phrase de Montaigne. Dans d'autres cas, la fragmentation du texte des *Essais* est l'effet d'une élaboration savante, d'un travail de rédaction attesté par l'examen des manuscrits (cf. une phrase de l'*Apologie de Raymond Sebond*: «la lumière éternelle de ces flambeaux roulans si fièrement sur sa teste»). Pascal en tire une première expression: «qu'il les étende à ces feux innombrables qui roulent si fièrement sur lui». Puis il rature et substitue une proposition où il intègre, en les disjoignant, deux mots qui étaient réunis dans le texte de Montaigne: «Qu'il regarde cette éclatante lumière mise comme une lampe éternelle»).

Mais le plus souvent il arrive que l'auteur des *Pensées* transcrive, avec quelques inexactitudes aussitôt ratées, une phrase ou une citation latine extraite des *Essais*. Puis, dans un jet successif, il abrège, réduit, remanie totalement la réminiscence en question. Les critiques en général s'accordent pour dire que Pascal ne se reporte pas au texte de Montaigne au moment où il écrit: il le cite de mémoire et donc avec des inexactitudes. Bernard Croquette réfute cette interprétation et pousse beaucoup plus loin l'analyse. Comparant les deux passages de l'*Art de conférer* qui ont servi à l'élaboration du fragment *Imagination*, il distingue deux opérations: «d'une part un texte premier – celui des *Essais* – est défait, d'autre part un texte second est composé où prennent place des fragments du texte défait». Plus ou moins nettes selon le degré d'élaboration du passage, ces phases se retrouvent constamment dans les réminiscences.

A ce processus de remaniement du matériel s'ajoute l'opération fréquente de substitution: Pascal élimi-

ne les archaïsmes pour «rajeunir» le style des *Essais*, censure les termes lascifs ou crus. La suppression est aussi une opération presque systématique: il ôte non seulement des termes, mais des phrases entières, il efface les accumulations d'adverbes ou de métaphores, modifiant ainsi non seulement le style «ornemental» de Montaigne, mais surtout le sens et la portée de sa pensée. Le critique peut donc affirmer que les *Essais* sont remaniés «suivant des principes de condensation et de systématization», qu'ils fonctionnent donc comme un arsenal de figures, «comme un réservoir de mots entre lesquels Pascal choisit les plus efficaces, qu'il place dans son texte sans souci du contexte premier». C'est cette dernière phase que Bernard Croquette appelle «réécriture», mais que d'autres critiques appellent «transfiguration» (Le Guern) ou «transmutation complète» (Jacques de Feytaud). Cette opération d'«annexion» des *Essais* naît de cet extraordinaire esprit de synthèse qu'est Pascal.

«Ce que Montaigne a de bon» est le titre de la dernière partie du commentaire. Bernard Croquette tire les conclusions de son enquête. Il peut enfin affirmer, avec toutes les preuves à l'appui, que les réminiscences de formules, de tours syntaxiques, de citations variées sont la marque indubitable d'une «relecture fraîche» des *Essais* ou, plus précisément, des passages qui intéressaient Pascal au moment de la rédaction sur une idée donnée. En ce sens, l'oeuvre de Montaigne se prêtait remarquablement bien à la méditation pascalienne.

En outre, l'étude textuelle amène le critique à conclure sur la manière dont les mots de Montaigne – non

seulement la pensée – «s'insinuent» et «s'imposent» à l'esprit de Pascal alors même que celui-ci le combat. Dans ce dernier chapitre nous pouvons remarquer que Bernard Croquette est tenté de montrer comment Pascal, profondément pénétré de la lecture des *Essais*, a dépassé son maître sur le plan du raisonnement, poussant plus loin que lui le principe de «renversement du pour au contre». Mais il se rend très vite compte que ce n'est pas là le but qu'il s'est fixé. Aussi conclut-il sur une idée qu'il a soutenue avec force tout au long de son étude: «c'est en

partie par rapport au *texte des Essais* – avec et contre lui – que se fait le *texte des Pensées*». S'il exagère peut-être dans l'instauration de ce rapport entre les deux textes il n'en est pas moins vrai qu'il parvient à démontrer que la présence du *texte de Montaigne* joue le rôle, dans l'inconscient de Pascal, de référence obsessionnelle.

Nous sommes ici en présence d'un travail de longue haleine, d'une rigueur et d'une précision extrêmes, qui contribue indubitablement à enrichir l'état présent des études sur Montaigne et Pascal.

ANNE DE VAUCHER-GRAVILI

EVEL GASPARINI, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, Sansoni, Firenze 1973, pp. 762, con 170 ill. in bianco e nero.

Sul territorio europeo dell'URSS, sono sparse oggi una quindicina di minoranze linguistiche ugrofinniche, alcune delle quali ormai in via di estinzione: nel 1959 i Vodi assommano a meno di cento individui, i Livoni a tre-quattrocento, gli Ižori a poco più di mille. L'analisi dello strato arcaico dei nomi di luogo (fiumi, laghi, monti) fa però intravedere un vasto e compatto insediamento ugrofinnico la cui frontiera, a sud, risaliva il corso della Daugava-Dvina Occidentale, a partire dall'odierno golfo di Riga, e la linea di displuvio fra i bacini del Dnepr e del Volga (ma lasciando fuori la regione bagnata dall'Okà e dal suo affluente Ugra). La stessa origine, d'altra parte, sembrano avere un certo numero di toponimi centro-europei dell'area a nord dei Carpazi, e forse, secondo V. Polák, anche la voce Beschidi (cfr.

il lappone *baeske* 'montagna', 'valico').

L'espansione linguistica slava, cioè indeuropea, gradualmente frantumò e sommerse lo spazio già occupato dalle lingue ugrofinniche, riducendolo a lembi periferici ed isole. Ma quali siano stati, in una più lontana preistoria, i concreti rapporti fra Ugrofinni e Slavi, non è facile dire. Secondo parecchi studiosi, questi due gruppi di «tribù» non sarebbero venuti a contatto che tardivamente, essendo separati in precedenza dai Balti (c'è tuttavia chi tende a vedere una rigogliosa propaggine baltica negli stessi Slavi).

In campo scientifico, sinora ha dominato la convinzione che alla cultura linguistica indeuropea degli Slavi dovesse corrispondere necessariamente una loro analoga cultura extralinguistica, antropologica. Ora, proprio su di questa, Evel Gasparini ha condotto un lavoro di scavo che per erudizione e rigore comparatistico, linearità e forza di sintesi, è senza precedenti negli studi non solo italiani dedicati a una simile proble-

matica; e una lettura nient'affatto tendenziosa fra le righe del suo *Matriarcato slavo*, che condensa un trentennio di ricerche, induce a considerare gli Slavi di oggi come i discendenti culturali di un'antica popolazione di ceppo ugrofinnico (o vicinissima a tale ceppo), «indeuropeizzata» quasi esclusivamente nella sfera del linguaggio, della comunicazione.

Lo sviluppo della civiltà slava (così come lo ricostruisce Gasparini nella sua opera – «monumentale» per le dimensioni, la raffinatezza tecnica, la qualità della scrittura, il «respiro» anche narrativo di molti capitoli –, e come già egli l'aveva delineato nel saggio «Per uno spettro antropologico della letteratura russa», *Il mondo slavo*, I, Padova 1969), è passato essenzialmente attraverso due stadi. Durante il più antico di essi, che rimane il più «autentico», si succedono e si incastrano una nell'altra la lunghissima fase primitiva della raccolta e della caccia, protrattasi per certi aspetti fino al secolo scorso, e la fase agraria. Dalla prima gli Slavi ereditarono, in particolare, la raccolta (assai intensa ancora nell'800) delle bacche, dei funghi, delle noccioline, del miglio selvatico e di altre numerose erbe spontanee, la parità dei sessi e la libertà prenuziale, la credenza in uno spirito della foresta.

La seconda fase si incarna in una agricoltura di zappa affidata alle donne, che dal «monopolio» della raccolta passano alla proprietà esclusiva dei campi e dei relativi prodotti (e tipici utensili femminili resteranno, fino ai giorni nostri si può dire, non solo la zappa, ma anche il falchetto di mietitura). Vigge l'esogamia di gruppo (clan, o meglio *sib*, per usare la nomenclatura degli antro-

pologi americani), con uxori-località delle nozze (e libertà prenuziale), discendenza matrilineare, famiglia «allargata» a successione femminile materna. Alla famiglia e alla *sib* presiedono consigli formati da tutti i membri adulti, maschi e femmine, con uguali diritti; e solo un parere favorevole unanime rende operanti le delibere. La stessa regola dell'umanità vale per le decisioni prese in seno all'assemblea di comunità, villaggio o «tribù», il cui capo, eletto periodicamente, non dispone di potere esecutivo. Nei ridottissimi scambi commerciali, si usa come denaro-merce la tela. Sul piano religioso, l'antico dio celeste tende sempre più a «offuscarsi» e a divenire «ozioso», mentre si rafforza la mitologia lunare e si diffonde il culto degli antenati, che degenera talvolta nel vampirismo.

Questo mondo slavo autoctono (è il secondo stadio della sua evoluzione) non viene intaccato che in superficie dall'incontro con una nuova civiltà, probabilmente quella indeuropea. L'uomo confisca alle donne e collettivizza i campi di cereali, ma le donne conservano gli orti e le coltivazioni di fibre tessili, e finiscono nelle loro mani i bovini. Sopravvive l'esogamia di gruppo, pur nell'estendersi delle nozze virilocali; il «diritto materno» si stempera nell'avuncolato, ma non cede mai completamente, neppure in seguito, alla *patria potestas*.

Ecco la situazione etnografica protoslava e paleoslava a cui Gasparini dà forma e sostanza – tassello dopo tassello – attraverso l'accumulo e il confronto sistematico dei dati di cultura che si riferiscono agli Slavi storici e moderni dei tre gruppi (orientale, occidentale e meridionale). Que-

sti infatti, sotto una scorza linguistica tutto sommato «estranea», hanno saputo conservare, più o meno integre, strutture che del patriarcato indeuropeo non condividono (quando la condividono) che l'apparenza, e invece trovano riscontri e punti di contatto ben più essenziali in società con tratti caratteristici di tutt'altro genere, a cominciare da quelle ugrofinniche. (Ed è oltremodo significativo che le affinità slavo-ugrofinniche non fossero «in preventivo», contemplate da un'ipotesi di lavoro iniziale, ma abbiano preso corpo via via in un secondo tempo, per forza di evidenza. A tale proposito, anzi, c'è da rammaricarsi che l'economia del volume non abbia permesso a Gasparini di accogliere i materiali della sua vecchia «dispensa universitaria» *Finni e Slavi* [Venezia 1958], che dovrebbero assolutamente entrare nel circuito scientifico.)

In definitiva (questa è la grande intuizione intorno alla quale coagula tutta la ricerca gaspariniana), solo una cornice corrispondente grosso modo al «ciclo esogamico-matriarcale» è in grado di dar ragione della civiltà slava nel suo complesso.

Di primo acchito, sarà forse motivo di qualche stupore un tale ricorso – in tempi di imperante antropologia sincronica – a una categoria delle scuole etnologiche storico-culturali. Ma bisogna dir subito che Gasparini la impiega senza forzature e schematismi, ne fa più che altro uno strumento euristico, una «griglia» di verifica e di scoperta. E quest'aggancio a un sistema di riferimenti per tanti versi opposto a quello offerto dal mondo indeuropeo, se da un lato rivoluziona e capovolge le tradizionali interpretazioni di tutta una serie di fenomeni, dall'altro si rivela l'unico idoneo a illuminarli

adeguatamente, ad arricchirli di spessori e profondità inaspettate.

È esemplare, in tal senso, il problema dello *snochačestvo*, l'usanza russa, ma con equivalenti presso altri popoli slavi, che in pieno '800 e oltre (si vedano anche gli accenni ad essa nella narrativa del tempo: *Otcy i deti* di Turgenev, *Žizn' Matveja Kožemjakina* di Gor'kij ecc.), riconosceva al suocero capofamiglia il diritto a rapporti sessuali con una nuora «vacante». Gli indeuropeisti sono convinti che si tratti di una manifestazione di dispotico patriarcato. Ma Gasparini dimostra come un istituto patriarcale di quel tipo sia inconcepibile; e avrebbe potuto citare – per dare un'idea dell'orrore che episodi di *snochačestvo* suscitavano in civiltà indeuropee, ad esempio nella romana – le parole con cui viene bollato, nel Carme LXVII di Catullo, il suocero bresciano fattosi, a quanto «si mormorava», *adiutor matrimonii* del figlio: «[...] *pater illius gnati violasse cubile Dicitur et miseram conscelerasse domum* [...]». Lo *snochačestvo* slavo, insomma, ha tutte le caratteristiche di una tardiva prevaricazione e quasi rivalsa dell'uomo, divenuto capo della «grande famiglia», nei confronti di una nuora che continuando ad appartenere al gruppo (clan, *sib*) di origine, secondo le norme dell'esogamia, «resta una straniera» per il nuovo gruppo in cui è entrata, se non altro finché la maternità non viene a convalidare le sue nozze.

Com'è perfettamente comprensibile in un'indagine di questa mole, strada facendo Gasparini ha dovuto abbandonare più di una «pista», di un filone di ricerca, che non appariva abbastanza documentato e fruttuoso. Fra essi, uno in specie avrebbe condotto probabilmente a esiti di

notevole interesse: quello relativo alla «covata». Diffusa con certezza in Grande Russia e nei Carpazi, è alquanto verosimile un suo carattere «slavo-comune»; e se vogliamo considerarla un tentativo rituale del padre di appropriarsi il figlio a tutti gli effetti, sottraendolo alla sfera non tanto della madre, quanto dello zio materno, dell'*avunculus*, non sarà difficile trovarle una precisa collocazione nella civiltà degli Slavi.

Recensendo a sua volta il libro di Gasparini, in *Delo* (xx, 3, Beograd 1974), Špiro Kulišić avanza dubbi sulla possibilità che l'albanese *bark* ('ventre', 'grembo femminile'), nel significato di 'gruppo esogamico', 'clan', sia un calco del montenegrino *trbu* ('ventre', 'utero'; 'gruppo esogamico'), e evidentemente anche sulla possibile esistenza di uno slavo **otroba* con funzione di termine parentale. È vero che E. Çabei («Studime rreth etimologjisë se gjuhës shqipë», I-XXVIII, *Buletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës. Seria shkencat shoqërore*, Tiranë 1960-64, e *Studime filologjike*, Tiranë 1964-68; cfr. anche *Ëtimologjia*. 1973, Moskva 1975, p. 198) accosta *bark* al mes-

sapico βάρ(υ)κα della glossa esichiana ('αἰδοῖον [γυναικεῖον?] παρὰ Ταραντινοῖς), ma nulla ci dice né saprebbe dirci dell'effettiva arcaicità di una specializzazione 'gruppo esogamico', 'clan' in ambiente illirico o balcanico pre-slavo. Al contrario, nello spazio linguistico slavo-orientale è attestato, per esempio, un aggettivo *utrobnyj* usato come perfetto sinonimo di *rodnoj* ('consanguineo', 'appartenente allo stesso gruppo esogamico, clan [*rod*]'; 'caro', 'diletto'): si veda l'«attacco» di una delle lettere della principessa Urusova – seguace di Avvakum – ai figli (lettere cariche di stilemi e cadenze da lamentazione popolare): «*Och, sve-ty moi, utrobnyja i vozljublennaja [...]*» (cfr. *Russkij jazyk. Istočniki dlja ego izučenija*, Moskva 1971, p. 118). E per fili più o meno indiretti, lungo una tradizione semantica che non è difficile intuire, quell'aggettivo s'apparenta a *utroba* adoperato da Ilarion, nello *Slovo o zakone i blagodati*, col valore di 'figlio', 'frutto del ventre' (ma, si badi, riferendosi a un 'padre', il gran principe di Kiev, Vladimir): «*Vstani, vižd' čado svoe Georgija, vižd' utrobu svoju [...]*».

REMO FACCANI

FERNANDO DEL PULGAR, *Claros Varones Varones de Castilla*. A critical edition by Robert Brian Tate. (Oxford, 1971, pp. LXVIII, 118).

L'edizione di *Claros Varones de Castilla* di Fernando del Pulgar curata da Robert B. Tate risponde a una esigenza da tempo sentita di una nuova lettura dell'opera, poiché la precedente, dovuta a Domínguez Bordona e pubblicata, nel 1923, nei «Clásicos Castellanos», era insoddi-

sfacente già al momento della stampa. La condizione si era aggravata alla luce di posteriori ritrovamenti di edizioni del XVI secolo e di altri manoscritti.

Nella lunga e minuziosa *Introduction* Tate avverte che non si propone una biografia o un'analisi delle opere di Tate, proprie di un'edizione delle opere complete, di cui si auspica una pronta realizzazione, ma lo studio dell'ambiente storico e politico in cui sono nati i *Claros Va-*

rones, del perché e del come sono diventati e sono considerati «claros varones».

Tate si pone in una posizione critica verso gli storici del '400, che per faciloneria od opportunismo ridussero a tempi brevissimi il passaggio dal caotico regno di Enrico IV a quello aureo dei Re Cattolici. Secondo Tate il processo di cambiamento è molto più lungo: inizia al momento dell'ascesa al trono dei Trastámara dopo l'uccisione di Pietro I, fatto che causò un significativo mutamento nella storia della Castiglia e nei suoi rapporti con l'estero. I Trastámara cercarono, con la concessione di feudi e di uffici reali, l'appoggio della nobiltà, a cui permisero la sopraffazione e l'arbitrio più sfacciati; ma proprio la mancanza del rispetto della legge, la manipolazione della giustizia da parte della classi privilegiate, tendono ad aumentare la pressione per la riorganizzazione della giustizia municipale e reale. Tate ritiene che considerare la diarchia Fernando-Isabella come i puri difensori di un ideale di giustizia rigido e autoritario sia un giudizio troppo ristretto, lontano dalla realtà contingente. Giudicare il loro avvento come una ineluttabile successione di eventi in un piano provvidenziale, come la giudicarono Pulgar e i suoi contemporanei, è accettare una giustificazione di fatti e di azioni politiche che, esaminati singolarmente, potrebbero sembrare contraddittori.

Un gruppo centrale di famiglie è comune a *Generaciones y semblanzas* di Guzmán e a *Claros Varones* di Pulgar: sono gli Enriquez, i Velasco, i Guadalajara Mendoza, gli Estúñiga, i Manrique de Lara. Ma ciò è dovuto al limitato numero delle famiglie nobili. Anche il titolo è

ricavato da *Loores de los Claros Varone de España*, poema di Guzmán, e il modello strutturale non è diverso da *Generaciones y semblanzas*. Tuttavia il clima emozionale è diverso. Alla triste esperienza politica di Guzmán, indotto a desiderare come sommo bene un re giusto e prudente, un principe della pace, Pulgar oppone un'esperienza completamente diversa: le ansie e i travagli di Castiglia erano passati e sepolti, cominciava una nuova era voluta dalla Provvidenza, che aveva scelto Isabella come guida. Un forte spirito patriottico unito alla convinzione che le doti dei nobili e prelati di sua conoscenza potessero eguagliare quelle dei Greci e dei Latini, celebrate in antichi e notissimi trattati, aveva persuaso Pulgar che la compilazione di *Claros Varones* potesse servire d'esempio ai suoi compatrioti, dal momento che lamentava la mancanza di una opportuna celebrazione dei grandi uomini di Castiglia sia nelle cronache, che nei trattati.

Tate nega in termini, a mio giudizio, troppo spicci una influenza della letteratura umanistica sull'opera di Pulgar: sua fonte di ispirazione furono i *Loores* di Guzmán. Inoltre, afferma Tate, per tener fede al suo ideale patriottico, Pulgar limita il campo dell'interesse ai castigliani, mentre Guzmán non si era posto problemi di razza e nazionalità celebrando figure significative per la storia del suo tempo. Secondo me il limite castigliano non è in opposizione al carattere celebrativo delle opere umanistiche, dal momento che Pulgar spesso organizza il materiale storico attorno a una virtù cardinale, mediante una specie di identificazione del personaggio con la virtù stessa, superando così il fatto personale per giungere a precetti univer-

sali. Non si dimentichino i continui riferimenti classici.

Giustamente Tate addebita l'uso di certi temi, di certi modi sentenziosi al perpetuarsi di vecchi caratteri della letteratura peninsulare, la letteratura esemplare e gnomica, del secolo precedente.

Nulla ci suggerisce la data esatta di composizione, ma un insieme di acute osservazioni inducono Tate a considerare *Claros Varones* il primo frutto pubblicato dei dati raccolti per la elaborazione della *Crónica*, e che questa collezione di biografie fu messa insieme verso il 1485 per un proposito politico specifico: l'esaltazione dei nobili castigliani come sudditi e collaboratori dei Re Cattolici, che costituiscono l'unico e vero interesse di Pulgar.

Anche nell'analisi del comportamento individuale, condotta secondo canoni generici, spersonalizzati, opportunisticamente ma superficialmente acritici, in cui tutti i termini tendono a raccogliersi attorno alle virtù e ai vizi classici, Pulgar cerca di dare una favorevole immagine dei nobili castigliani. Ma il loro supposto individualismo non regge a un esame più profondo, perché Pulgar, in verità capace di un intimo scambio con i suoi corrispondenti, come mostrano le sue lettere, quasi certamente non pensò a un minuzioso esame del comportamento umano individuale. Ciò non toglie che il nostro, paragonato allo statico e laconico Guzmán, si dimostri più vivo e dinamico, ponendo i suoi soggetti più esplicitamente contro lo sfondo della storia contemporanea, e drammatizzando i loro atteggiamenti nella narrazione, nel dialogo, nell'allocuzione declamatoria.

Da un'opera di questo tipo ci si potrebbe aspettare un codice di nor-

me esplicite, come avveniva nei trattati di cavalleria. Pulgar, tenendo presente il suo pubblico, avrebbe dovuto accettare le intenzioni del codice cavalleresco, ma i suoi giudizi morali sono diversi e più sottili. Tate evidenzia il gusto di Pulgar per una serie di termini antitetici: si sofferma sull'epiteto «ome esencial» in opposizione a «aparencial». È «ome esencial» il nobile o il prelado che fonda la sua reputazione non sulle glorie familiari o sul potere economico, ma sulle proprie virtù. Tate azzarda l'ipotesi che Pulgar arrivò a questo concetto attraverso s. Agostino, che Pulgar tradusse e ampiamente citò nelle *Letras*, nella *Crónica* e nelle *Glosas*. Evidenzia i vari punti di contatto tra la filosofia agostiniana e le idee di Pulgar, punti di contatto che culminano nella identità della visione generale degli avvenimenti storici, considerati da entrambi come elementi di un disegno superiore, provvidenziale, che porterà la Castiglia a godere del governo dei Re Cattolici, nel nome dei quali e di Dio Pulgar richiama nobili e prelati alla pace e alla concordia, anche riducendo o minimizzando chiare responsabilità. Opportunismo, adulazione, ottimismo? All'atteggiamento pessimistico di Guzmán si contrappone l'ottimismo di Pulgar, perché Pulgar guarda al futuro, mentre Guzmán guardava al passato; perché Guzmán, quando scriveva le sue *Generaciones*, si trovava ai margini della vita politica, mentre Pulgar ne è al centro. Guzmán, di nobile famiglia, cercava la sua consolazione fra gli eroi romani; Pulgar, non nobile, crea per la Castiglia un suo tipo di virtuosi eroi d'esempio ai posteri.

All'acutezza della critica storica Tate unisce il rigore filologico. La descrizione delle edizioni è minuzio-

sa. Una svista: non cita l'edizione di Valladolid del 1514 di Francisco Fernández de Córdoba, riportata anche

nel Simón Díaz. Un piccolissimo neo che nulla toglie al lavoro di un grande storico.

DONATELLA FERRO

GEORGE GROSZ, *Un piccolo sì e un grande no*, Longanesi, Milano 1975², pp. 337, L. 2.800. Introduzione di Antonello Negri. Traduzione dall'originale inglese di Luca Pavolini.

È doveroso, non soltanto ai fini di una mera ed esteriore ricostruzione museale del personaggio, accostare all'immagine ormai codificata di un Grosz sempre uguale al sarcastico fustigatore della grassa borghesia guglielmina *cochonne* e reazionaria, dei suoi caudatari militareschi e dei mai sopiti sogni proibiti di entrambi, il *curriculum* oscuro e inedito del *déraciné* americano assetato di successo nonché paradossale cultore degli affetti privati ex-sacrileggi e ora, *faute de mieux*, rivisitati e ripristinati con l'alacrità assoluta di un ricupero esistenziale.

Un piccolo sì e un grande no è la cronaca di un «sogno americano» inseguito e deluso e insieme, snodata lungo il tratteggio episodico di un consuntivo deludente, l'abiura di Grosz al radicalismo politico troppo saggiamente gabellato per ingenuo candore estremistico giovanile. E allora diciamolo subito, ad onta di quanti in lui hanno sempre sentita evocata una cifra ideologica al riparo dalle insidiose riscosse del vituperato opportunismo: la parabola di Grosz ci pare non dissimile dall'avventura di quei purissimi vicari dell'Assoluto sessantottesco che, registrata la renitenza del reale a tener dietro a tanto empito, dopo aver sollecitato la pietosa compiacenza

del Compromesso s'imboscano nell'Ancora-Vivibile per ritagliarvi lo spazio della gratificazione compensatoria privata.

Fuggito a New York poche settimane prima che l'incendio del Reichstag segnasse l'inizio della feroce repressione anticomunista, Grosz vive nella nuova realtà americana, peraltro sempre vagheggiata sin dall'infanzia, un duplice esilio volontario e l'entusiasmo di un nuovo inizio. Dopo la febbrile parentesi dadaista accanto agli Hülsenbeck agli Hausmann ai fratelli Herzfelde e dopo la predicazione del moralista satirico, lusingato ora dal miraggio di un benessere tutto privato e di un successo consumato fra il giardino di casa e il favore di magnati vaghi di mecenatismo un po' snob ma tanto alla moda, il Grosz esule americano cede il Grosz dadaista, spartachista e moralista («schwarzer Champagner seine Klage», aveva scritto di lui Else Lasker-Schüler nel 1916). Ma ripudia anche il teorico della nuova arte proletaria e della distruzione dell'eredità culturale borghese. Quando nel marzo del 1920 una pallottola vagante danneggiò una tela di Rubens nello Zwinger di Dresda e Koschka, col cinismo dell'incontaminabile sacerdote dell'Arte Eterna, rivolse agli uomini di Kapp e alla polizia del Reich l'invito sussiegoso ad eleggere a piazza d'armi luoghi meno nobili, Grosz rivendicò nel suo memorabile scritto *Der Kunstlump*, pubblicato su «Der Gegner» prima e su «Die Aktion» poi, la distruzione della sacralità eterna dell'arte procla-

mando la fine dell'«ossequio masochistico» per l'Arte e la Cultura come momento necessario ed essenziale della riscossa proletaria dal giogo anche culturale della borghesia degli Stinnes, dei Krupp e dei miliardari alla Mendelssohn-Bartholdy. Era la reazione antifeticista certo ancora nella fase anarcoide e dadaista, ma sul piano della petizione di principio pure salutare ove si pensi alle strettoie idealistiche in cui tuttavia si muoveva la Kunstpolitik del KPD, nei suoi esponenti di punta (si pensi agli articoli di Gertrud Alexander sulla «Rote Fahne») ancora tutta sulla scia della Kunstphilosophie mehringhiana. Il moralista fustigatore spietato della borghesia guglielmina e post-guglielmina volle essere dunque anche il suo becchino. Ma fu un becchino velleitario. E come molti fra i becchini velleitari di quegli anni sciagurati del Reich weimariano, tardo-espressionisti e dadaisti, spartachisti e anarco-sindacalisti, Grosz accumulò le frustrazioni di quella «freischwebende Intelligenz» di estrazione borghese e di ascendenza romantica che, rescisso il cordone ombelicale con la sua classe, soggiornerà nei campi sportivi dell'evasione egotista prima di accedere all'alleanza col proletariato organizzato nella pratica politica dei piccoli passi avanti. Ora, l'appropriazione dell'Ancora-Vivibile a cui quelle frustrazioni, esistenziali prima che politiche, chiedono congruo risarcimento, avviene nel Grosz «americano» post-eroico e post-cimiteriale mediante una neppur dissimulata pratica di mendicizia cui l'insistito questuare sottrae ogni tributo di simpatia. La dignità apparentemente lesa e compromessa smette d'essere problema laddove per graziosa elargizione soccorre la sublimità del Compromesso

e del Ricupero, tanto che, assolto da così alta istanza, il mendico ha buon gioco a stringere alleanza col pragmatista e l'indifferentista morale al ritmo di un girotondo puttanescente intorno al Nuovo Mondo. Da New York a Long Island, da Hollywood a Baltimora. *Omnia mea mecum porto*: «In quale momento preciso abbia avuto luogo un cambiamento in me e quindi nel mio lavoro, non so dirlo. Ma un cambiamento avvenne. Gradatamente emerse in me l'artista. Per anni avevo posto solo maschere sul volto degli altri uomini, ora improvvisamente mi disgustai di questa attività. Il mio occhio non arrivava più a vedere il grottesco; la gente non si prestava più alla distorsione e alla caricatura. Il mio lungo periodo di buffoneria era finito» (pp. 252-3). *Ubi major, minor cessat*: «La mia filosofia divenne simile a quella di un giocatore seduto ad una enorme roulette. Avevo la confortante sensazione che la mia 'adattabilità' stesse avendo successo; perdetti la mia arroganza europea, o piuttosto la trasformai, almeno così credevo, nella ricettività americana. (...) Strano a dirsi, quanto più cinico e americano divenivo, tanto migliore si faceva la mia arte. È un fenomeno che non so spiegare» (p. 276). *Ubi bene, ibi patria*, e chi più ne ha ne metta. Ma nessuno ne ha da mettere più di questo Grosz: «In realtà non avevo mai avuto alcuna fiducia nella solidarietà delle masse. Non avevo mai avuto alcun desiderio di vivere tra le masse, né i miei contatti col popolo, da soldato, mi fecero sentire una simpatia maggiore che per il passato. Trovai che la solidarietà esiste soltanto fra pochi amici, ed è rara anche in questo caso. Tra le masse trovai disprezzo, irrisione, paura, oppressione, falsità,

tradimento, pidocchi e sporcizia in abbondanza. Viste da vicino, le masse erano assai diverse dalle luminose idealizzazioni correnti. Di conseguenza non me la posso prendere contro gli energici padroni, che governano e guidano queste folle amorfe. Non mi aspetto proprio niente dal popolo. Non mi sono mai soffermato ad adorarlo, neppure quando pretendeva di credere in certe teorie politiche». (p. 156). Da insegnante all'Art Students League di New York, a frequentatore di editori alla «sorrise e canzoni» in cerca dell'ultima curiosità in arrivo dal vecchio continente, a intimo di ricchi mercanti d'arte e giornalisti sapienti di cose mondane, a istitutore artistico della soave signora Garrett nella sua sontuosa *mansion* di Baltimora dove accanto agli acquarelli di Dufy, alle preziose collezioni di monete facevano bella mostra di sé «molti ritratti con firma autografa di Mussolini» che l'impettito consorte Mister Garrett aveva portato con sé dalla vecchia aristocratica Europa.

Non diremmo, a questo punto, per quanto possa di primo acchito apparire paradossale, che vi sia una incoerenza insanabile fra il Grosz (poniamo) della raccolta *Il nuovo volto della classe dirigente* o di *Ecce homo* e neppure degli scritti teorico-polemici pubblicati dal Malik Verlag dell'amico Wieland Herzfelde e il Grosz di questo sorprendente montaggio autobiografico che è *Un piccolo sì e un grande no*. Né crediamo sia pertinente il ricorso al «continuo confronto con le dinamiche strutturali della società» (si veda l'*Introduzione* di A. Negri a p. 12), e dunque alla ragione storica, per sollevare questo Grosz da una pretesa radicale incoerenza rispetto ai presupposti ideologici del suo pe-

riodo weimariano. Fra il Grosz caricaturista e il Grosz «americano» che riscopre l'Arte e la personalità creatrice dell'Artista è semmai possibile constatare una forte caduta della tensione morale, e questo, sì, non è che l'effetto della mutata prospettiva e dei diversi contesti socio-politici che hanno sotteso due diverse esperienze artistiche ed umane insieme: la Germania di Weimar e l'America «enormemente grande». Il ricorso al determinismo escapista e giustificatorio della ragione storica nonché gratuito ci pare invece altrettanto fuori luogo quanto il vizio moralistico implicito nella condanna di ogni voltafaccia *perché* è appunto un voltafaccia, quando sia addotto a giustificazione di un'incoerenza che andrebbe, prima d'essere riassorbita con una surrettizia operazione assolutoria, dimostrata tale. Vogliamo dire che il Grosz di *Un piccolo sì e un grande no* è già tutto, virtualmente, nel suo radicalismo teorico dei primi Anni Venti, è una sua possibilità-limite inverata. È già tutto cioè in quell'astratto radicalismo che, tipico dell'esplosione dadaista e di una parte assai cospicua dell'intellettualità tedesca del primo dopoguerra, fra l'illusione burocratico-parlamentaristica della socialdemocrazia maggioritaria e i chiasmici cresciuti sul rogo vagheggiato di ogni retaggio borghese rifiutò la mediazione luxemburghiana della prospettiva dei tempi lunghi per cadere fatalmente o nell'enfasi declamatoria solipsistica e inconcludente o nella vitalistica disponibilità del pessimismo qualunquista. Così infatti Grosz: «Sì, una volta di più canto la mia canzone alle immagini della vita, la mia canzone contro l'intellettualismo e l'ipotesicismo. Canto ancora una volta, prima che tutto si spenga nel

grigioro dei tempi che si preannunziano, prima che il presente venga cancellato da una spugna immersa nel sangue».

Con queste parole si chiude non solo *Un piccolo sì e un grande no*, ma idealmente tutta la parabola gros-

ziana. Ad esse, poco conosciuto e nondimeno perfetto emblema di una evoluzione ideologica e morale per tanti versi tragica, Grosz non seppe aggiungere nulla di significativo né con la penna né col pennello.

ANTONIO LIBERI

VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA,
Teoria da literatura, Coimbra, Almedina, 3ª edição, 1973, p. 773.

Il termine di riferimento naturale, in Italia e altrove, per una nuova *Teoria della letteratura* è l'omonimo manuale di Wellek e Warren, che, benché risalente al 1948, dopo molte traduzioni, tra cui l'italiana, ne ha avuto ancora una, la francese, nel 1972, e da poco, in Italia, un aggiornamento in forma d'antologia, intitolato esso pure *Teoria della letteratura* (testi a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni, Bologna, Il Mulino, 1975, p. 477) e distribuita l'ottantina di testi di diversi autori, di cui consta, in un'articolazione che ricalca dichiaratamente (salvo l'eliminazione del capitolo riguardante la critica testuale e la bibliografia) quella di Wellek e Warren.

Di fronte al libro di Aguiar e Silva (che l'ampia ed attenta bibliografia di Luciano Bottoni, posta a conclusione dell'opera appena citata, ignora) sarà dunque anzitutto da chiedersi quale distribuzione dei temi abbia scelto l'autore, che naturalmente ben conosce il testo di Wellek e Warren. L'opera del portoghese è chiaramente divisibile in due parti: la prima è analoga, nel complesso, all'opera dei due americani, poiché studia prima il concetto e le funzioni della letteratura e poi i ge-

neri letterari (manca invece una trattazione esplicita dei rapporti tra letteratura e biografia, psicologia, società, le idee, le altre arti). La seconda parte invece si configura come una storia delle idee letterarie dal manierismo ai nostri giorni, che culmina con un ampio studio dei movimenti considerati essenziali del nostro secolo, cioè del formalismo russo, del *new criticism*, della stilistica (in seno alla quale è, un po' sorprendentemente, da cercare quanto si dice dell'estetica di Croce) e dello strutturalismo. A dire il vero, non in ogni caso si tratta di storia delle *idee* letterarie, poiché spesso si mira a chiarire la storia e il significato di espressioni (come «manierismo», «barocco», «preromanticismo», «romanticismo») che in qualche caso furono assunte come bandiera dai rappresentanti dei fenomeni designati, ma in qualche altro furono coniate, o almeno utilizzate nello specifico significato che qui interessa, molto tempo, anche secoli, dopo. L'oggetto di tale storia dunque è alquanto eterogeneo; ma non occorre sorprendersi per questo, poiché anche più lo è quello della *Storia della critica moderna* di Wellek, che talora è una storia delle teorie letterarie, tal'altra segue le vicende dell'interpretazione critica di un determinato autore in un determinato periodo, d'improvviso si trasforma in una storia delle idee musicali: sem-

pre con appassionata partecipazione intellettuale da parte dell'autore, ma con una asistematicità di cui il lettore talora non riesce a individuare le motivazioni.

Anche la *Storia della critica moderna* è presente alla mente di Silva, ma egli forse non ne approfitta abbastanza, per esempio per ovviare alla scarsa confidenza con la cultura tedesca, che traspare già dall'indice dei nomi. Ognuno è condizionato dalle circostanze in cui vive, e quindi tale fatto non deve meravigliare. L'ottica di Silva, come è da aspettarsi trattandosi di un portoghese, è largamente influita dalla cultura francese, sicché ad esempio la storiografia letteraria sembra riassumersi per lui nel nome di Gustavo Lanson; ma l'informazione francese, del resto vigorosamente recepita, con uno scrupolo di aggiornamento che si sforza sempre di non decadere a cedimento alla moda, è largamente integrata da quella anglofona e da una informazione italiana sorprendentemente vasta, che spesso serve all'autore anche da mediatrice, per esempio per quanto riguarda gli autori slavi. Più naturale, ma non per questo meno felicemente caratteristica, è la conoscenza di quanto, originale o tradotto, si pubblica (e non è poco) in spagnolo e in portoghese (tra la produzione in quest'ultima lingua viene ripetutamente citata la *Introdução à Literatura no Brasil* di Afrânio Coutinho, la cui prima edizione è del 1955, e costituisce il precedente immediato, in lingua portoghese, dell'opera di Silva). Per le opere in spagnolo e in portoghese il libro costituisce anche uno strumento di consultazione bibliografica indispensabile.

Pubblicata per la prima volta nel 1967, presto esaurita (non si dimen-

tichi che il solo Brasile ha cento milioni di abitanti), la *Teoria da literatura* ebbe una seconda edizione nel 1968; noi abbiamo sotto gli occhi la terza, congedata dall'autore all'inizio del 1973, ma finita di stampare nel settembre 1974. Sarebbe interessante un confronto testuale tra le diverse edizioni: qui, facendo di necessità virtù, ci limiteremo a ricostruire le tappe dell'elaborazione in base alle prefazioni e alle date delle opere citate. Il libro nacque dalla scuola e per la scuola, essendo l'autore professore di teoria della letteratura nell'università di Coimbra: l'origine spiega un suo felice carattere di fondo: si tratta di una esposizione limpida senza essere eccessivamente semplificatrice, utilizzando un lessico tecnico quando ciò è necessario, ma per lo più in modo che dal testo stesso sia deducibile il significato. Si evita, in altre parole, l'esibizione di una nomenclatura di cui non si dà la chiave, come talora avviene in testi che pure si presentano con un proposito dichiaratamente istituzionale (per esempio le introduzioni di Luciano Bottoni, nel volume bolognese citato, sono spesso più irte di termini specialistici dei testi cui dovrebbero introdurre). Nella prefazione alla prima edizione Silva afferma il carattere descrittivo dell'opera, cosa che a suo modo di vedere «implica obbligatoriamente la diacronia», ma non significa rinuncia, da parte dell'autore, «a delle opzioni». Rilevando la mancanza di un capitolo sulle relazioni tra la letteratura e le altre arti, di un capitolo sopra la struttura della tragedia e della commedia, di capitoli su «stili e periodi letterari come il realismo e il simbolismo», egli esprimeva l'intenzione di ovviare a «queste ed altre lacune» in una edizione successiva;

ma nella seconda si limitò ad allargare gli esistenti capitoli sulla stilistica e lo strutturalismo; e nella terza rifece il capitolo sullo strutturalismo (fenomeno o fascio di tendenze che viene pertanto privilegiato dalla sua attenzione) e procedette ad ampliamenti che sono aggiornamenti: ancora sussistono dunque quelle rilevate lacune, e le aggiunte, se rivelano spesso una reazione più impegnata e personale, da una parte denunciano un certo allentamento della preoccupazione didattica e dall'altro creano delle evidenti sproporzioni, sicché ad esempio, dopo aver dedicato un capitolo di una ventina di pagine a «Lirica, narrativa e drammatica», Silva ne aggiunge uno, che nella terza edizione occupa cento pagine, sul romanzo (e di esse un'ottantina a commentare alcuni scritti francesi sulle strutture narrative, tra cui emerge, nell'interesse dell'autore, *Figures III* di Gérard Genette, 1972). Altri sviluppi riguardano il manierismo e il barocco (al manierismo e al barocco nella lirica portoghese Silva dedicò un volume, pubblicato nel 1971) e anche il primo capitolo, riguardante il «concetto di letteratura», che nell'insieme dell'opera acquista una funzione determinante.

Il lungo volume, infatti, termina col capitolo sullo strutturalismo, e questo con alcune pagine dedicate a Propp, che, come è naturale, non rivelano affatto nell'autore l'intenzione di farne una conclusione generale: questa, in realtà, è costituita dal primo capitolo, nel quale appare la preoccupazione di salvare, insieme ai risultati del formalismo e della stilistica, e quelli più ambigui del *new criticism* e dello strutturalismo, l'esigenza di totalità, realizzantesi nella «letterarietà» dell'opera letteraria.

Come Wellek ebbe a dire che non era certo nelle sue intenzioni l'isolare l'opera d'arte letteraria dal suo supporto umano, anche se egli energeticamente sosteneva l'autonomia della letteratura; così Silva afferma, nella prefazione alla seconda edizione, che la letteratura «continua ad esprimere, in un modo inconfondibile, la felicità e l'angoscia, le certezze e gli enigmi dell'uomo». Egli nota già in Ingarden, e poi in Mukarjovskij, in Segre, in Eco, in Todorov, nella Kristeva, tra gli altri, l'affermazione della carattericità dell'esistenza, nell'opera letteraria, di molti livelli significativi. L'opera letteraria si distingue dall'opera verbale non letteraria appunto per questa complessità (noi potremmo aggiungere che il grado di questa complessità è variabile, sicché è variabile il grado di letterarietà di un testo verbale, restando la letterarietà o non letterarietà di questo dei limiti).

Se questo sembra un punto fermo nella riflessione di Silva; se ad esempio un certo suo distanziamento da Jakobson, o almeno dall'ambizione «imperialistica» della linguistica nei confronti della teoria letteraria, sembra confermare il suo impegno «olistico», ci si chiede se non sfuggano a lui, come a ognuno di noi, implicazioni e contraddizioni in quanto dice.

Uno dei punti che mi lasciano perplesso nel libro è la trattazione della narrativa, da cui sembra deducibile il riconoscimento di «status» letterario alla sola «fiction». Dal discorso di Silva, e certo non solo dal suo, sembrerebbe da rifiutare a priori il carattere di «letterarietà» alla biografia, alla memorialistica, alla narrativa non d'invenzione in genere (si tratta della continuazione ad altro livello della polemica antibiogra-

fica di Wellek?). Non si potrebbe, secondo tale concezione, fare della letteratura narrando fatti realmente accaduti, o letteratura potrebbe essere solo la deformazione di tali fatti. Cadiamo dunque in una distinzione di genere tale che si possa riconoscere «letterarietà» a un determinato genere e non a un determinato altro?

Occorre d'altra parte avvertire che resta talora sottinteso ed implicito (spesso le cose più importanti restano appunto sottintese ed implicite, magari come supposizioni inconsapevoli), negli scritti di chi si dedica alla descrizione e alla distribuzione di strutture narrative, che la presenza di tali strutture e la varietà e intensità di tale presenza in un testo sono automaticamente prova di valore letterario, o di un valore letterario più alto di quello di opere in cui le strutture narrative siano più semplici: si confondono in tal modo descrizione e valutazione.

A questo proposito sarà da ricordare qui ciò che dice Todorov a proposito della incompatibilità tra strutturalismo e critica: lo strutturalismo, dal momento che ha per oggetto delle strutture impersonali, non può avere per oggetto il testo specifico, la cui valutazione spetta alla critica. La critica può utilizzare la «scienza» della letteratura, ma non è essa stessa scienza, riconosce Silva (pp. 667-8), sulla scia, ad esempio, di Poulet e Barthes (ma anche di Dámaso Alonso e, a monte, di Croce, dei romantici). Qui si pone il problema di una teoria della critica letteraria, che resta scarsamente toccato da Silva. Lo «scarto dalla norma» — dalla norma linguistica, da quella tecnico-letteraria, da altre norme —, che viene introdotto da non pochi, in diverse forme, ed in cui non pochi

tendono a individuare il «quid» distintivo dell'opera d'arte, sembra e non è una grande novità. È la continuazione, in un contesto più complesso, della vecchia «originalità» romantica (o preromantica). Lo scarto, infatti, si esprime in innumerevoli piccoli scarti, intenzionali o inconsapevoli, combinati con innumerevoli accettazioni, magari ugualmente caratteristiche, nel loro complesso, dell'individuo creatore, che appartiene sì a una nazione, a una categoria sociale, a una generazione, ad altre collettività dai confini più o meno precisabili; ma vi appartiene in un determinato modo, con un risultato inconfondibile, che è lo stesso testo letterario, il quale è bensì quello che in definitiva conta, ma è il prodotto di un produttore, e vale in quanto sa realizzare la comunicazione tra un uomo (l'emittente appunto, sia il suo nome noto o no) ed un uomo (il ricettore). (Esistono casi in cui l'emittente è una serie di uomini, di cui uno continua l'altro, «tradizionalmente».) Il critico, attraverso il testo, giunge a rivivere, a suo modo, l'attività che lo ha creato. Per quanto importante sia per lui il possesso di cognizioni, di strumenti, per quanto importante sia la sua considerazione dei condizionamenti storici, il critico sarà tale nella misura, sempre imperfetta, in cui saprà giungere a caratterizzare in modo individuante il testo.

Quasi più importante che per il critico, la conoscenza della «scienza» della letteratura sarà per chi vorrà produrre un'opera letteraria, e quindi affrontare dei problemi tecnici. Anche per lui, se vuole giungere a un'opera caratteristica, ci sarà tuttavia qualcosa di più essenziale. Un'opera letterariamente valida non può essere realizzata dalle nozioni

tecniche, e nemmeno da un arbitrario scarto dalla norma, che diverrebbe a sua volta una norma. Più importante, determinante, sarà invece la conoscenza di tali nozioni per chi vorrà produrre delle opere artigiane, come per lo più fa un narratore cinematografico o un autore di racconti polizieschi; i quali d'altra parte potranno giungere a creare un'opera d'arte anche se inizialmente non se lo proponevano, poiché l'intenzione di fare un'opera d'arte non è garanzia che questa venga fatta, come l'assenza di intenzione non necessariamente esclude che l'opera prodotta abbia un valore artistico.

Tornando a Silva, diremo che tra i capitoli più deboli, e tra i non rivisti, dell'opera è quello concesso, in coabitazione col rococò e il preromanticismo, al romanticismo, che egli interpreta per lo più attraverso il filtro francese, anche quando si tratta del romanticismo tedesco. Il romanticismo quasi non appare, nell'opera di Silva, nel suo nerbo teorico (che in buona parte è tedesco); appare invece nelle forme divulgative anglofrancesi, quelle forme contro cui si diressero le insofferenze di

Valéry e di T.S. Eliot, che sono alle origini di molti atteggiamenti ora prevalenti. Silva, per esempio, afferma che il romanticismo «in generale» «anatemizzò» il barocco letterario (p. 367). Egli evidentemente pensa ad un certo barocco, poiché il romanticismo specialmente tedesco non anatemizzò, anzi collocò al vertice della gerarchia letteraria Shakespeare e Calderón, dei quali bisognerebbe dire in che senso non sono barocchi.

Come abbiamo detto, Silva non dimentica il suo interlocutore privilegiato: lo studente. Lo studente cui pensa è naturalmente il portoghese e il brasiliano; ma i molti riferimenti portoghesi-brasiliani dell'opera sono collocati nel contesto con lo stesso garbo e con la stessa misura con cui lo sono gli altri, senza angustie localiste. Un'opera di questo tipo e di questo valore, così adatta come iniziazione e nello stesso tempo così personale, forse sarebbe stata già tradotta in italiano (come lo è in spagnolo: Madrid, Gredos) se fosse stata scritta in francese o in inglese; merita comunque di esserlo.

FRANCO MEREGALLI

Sociologia della letteratura, a cura di Graziella Pagliano Ungari, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 435.

La funzione di un'antologia sta nell'indicare vie che solo si accenna a percorrere; se, di fronte ad un'antologia, sorge il desiderio di ipotizzarne una diversa, questa stessa azione provocatoria esercitata si può considerare un risultato positivo, se l'oggetto da antologizzare merita veramente la nostra attenzione. Tali affermazioni sono tanto più giustifi-

cate se si tratta di una disciplina la cui delimitazione è così problematica come la «sociologia della letteratura».

In ogni caso, i limiti di un'antologia sono determinati anche dall'orizzonte culturale del compilatore; ed anche per questo aspetto possiamo affermare che ciò vale particolarmente per la «sociologia della letteratura», perché si tratta di rappresentare aspetti e modi diversi di concepire i rapporti tra società e letteratura, aspetti e modi espressi, sot-

to l'etichetta di «sociologia della letteratura» ed anche più spesso indipendentemente da essa, in molte lingue.

A queste delimitazioni se ne aggiunga una più intenzionale: quella derivante dall'idea che del destinatario si fa l'autore: anche l'operazione di raccogliere ed introdurre dei testi riguardanti la sociologia della letteratura può infatti essere, opportunamente, vista coll'ottica delle sociologia della letteratura.

Cominciamo l'esame del volume curato dalla Pagliano Ungari da questo ultimo punto di vista. È chiaro che il destinatario di una simile antologia è il lettore italiano. L'autrice assai funzionalmente ha deciso di escludere testi italiani, in quanto facilmente accessibili a tale lettore; meno si comprende perché non abbia incluso testi stranieri riguardanti la letteratura italiana (così trascurata che dall'indice dei nomi risultano solo tre citazioni di Dante, una del Petrarca, ecc.); e meno ancora perché abbia concesso uno spicco straordinario sia alla letteratura francese (Racine, 18 citazioni; Balzac, 14 ecc.) sia alla produzione francese riguardante la sociologia della letteratura.

L'antologia è divisa in tre parti, di cui le prime due (*Genealogia dei concetti*, comprendente testi dalla Staël a Plechanov, e *I metodi attuali*) di carattere teorico, la terza di carattere esemplificativo. La *Genealogia dei concetti* è costituita da undici scritti: di essi, sette di autori francesi; la terza parte consta di diciannove scritti, di cui dieci riguardano, esclusivamente o prevalentemente, la letteratura francese.

Anche la molto opportuna introduzione, una specie di «ordinata cronistoria» (p. 38) della disciplina, ri-

vela un predominio del punto di vista francese, che giunge ad esprimersi in un periodo come il seguente: «Solo quattro anni prima [nel 1814] era stato tradotto in francese il *Cours de littérature dramatique* dello Schlegel ma, nella nostra ottica, prevalgono di tale autore alcuni passi della *Geschichte der alten und neuen* [sic] *Literatur*» (p. 17). Si direbbe che l'autrice confonda e fonda i due fratelli; non sorprende quindi che del grande ciclo tedesco classico-romantico non si abbia nell'antologia altra testimonianza che quattro pagine di Hegel. Tre sono concesse a Guyau, le cui «formulazioni» tuttavia sono giudicate «banali» (p. 34). Peggio del resto è toccato agli inglesi anteriori ai nostri giorni, del tutto assenti.

Non occorre dire che altre letterature e la produzione di «sociologia della letteratura» espressa in altre lingue sono pure assenti. Troppo facile sarebbe, per un ispanista, suggerire casi di condizionamenti sociali caratteristici della letteratura spagnola e di studi che li riguardino (si pensi all'opera, nota anche in traduzioni italiane, di Américo Castro, relativa al permanere nella letteratura di una mentalità di «casta», ben differente da una mentalità di «classe»); ma anche il profano si chiede se la Russia non presenti fenomeni e testi di straordinaria importanza per la sociologia della letteratura: eppure gli unici autori slavi rappresentati nell'antologia sono Plechanov, che si occupa di critica francese; Koff, che si occupa di Shakespeare; e il cecoslovacco Mukařovský, il cui scritto ha riferimenti piuttosto alla letteratura comparata che alla sociologia della letteratura.

Più equilibrata ed informata è la seconda parte dell'antologia, *I me-*

todi attuali, che comprende non solo testi ed autori d'obbligo (per i quali mi sarebbe sembrato opportuno collocare H.R. Jaus, tradotto anche in italiano), ma anche proposte che possono risultare nuove. Specialmente istruttiva sembra l'inserzione di pagine dell'americano H.D. Duncan, esempio di una sociologia della letteratura diversa da quella prevalentemente coltivata in Europa, dove la stessa tradizione Marx-Engels-Lukács-Goldmann studia per lo più i condizionamenti sociologici della letteratura, e pertanto considera questa come l'oggetto ultimo della ricerca. Duncan, come altri negli Stati Uniti, studia piuttosto la letteratura come fatto sociale, e addirittura come strumento di potere. Forse anche in tale direzione sarebbe stato opportuno cercare un diverso equilibrio.

A queste osservazioni di carattere

limitativo se ne potrebbero aggiungere altre. Sarebbe stato, ad esempio, opportuno mettere il lettore in condizione di datare i brani riportati, cosa che non risulta possibile, almeno, quando si cita soltanto la traduzione italiana; il disorientamento può essere aggravato dalla collocazione, che per la prima parte dovrebbe essere cronologica: in essa Hegel viene dopo Zola, nato dopo la morte di Hegel. E tuttavia sarebbe del tutto ingiusto concludere con un giudizio severo dell'opera della Pagliano Ungari, che svolge una funzione di apertura nel contesto della cultura italiana ed è fruibile in ogni sua parte, anche nell'*Introduzione*. Per lo scrivente la sua lettura ha significato non di rado prospettive nuove su problemi, soluzioni, personalità.

FRANCO MEREGALLI

BRUNO MIGLIORINI, *Cronologia della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1975 («Biblioteca del Saggiatore», 38) 16°, pp. 87, Lire 2.000.

Opura postuma del nostro maggior maestro di storia della lingua italiana, esce ora, a pochi mesi dalla sua morte, questa prima raccolta delle date ritenute le più notevoli per la cronologia del nostro idioma. Si tratta di circa 800 notizie, prevalentemente di storia esterna, attraverso le quali si evidenziano le tappe più significative dell'italiano, dalla *Appendix Probi* del III secolo, un elenco di 227 correzioni di forme plebee dilaganti nel latino (*vetulus* non *veclus*, *viridis* non *viridis*), via via fino alla nuova Crusca del Salviati (1583), all'adozione del volgare nei trattati e nelle lezioni universitarie

con Galileo a Padova (1592-1610), alla «conversione» all'uso del fiorentino colto del Manzoni (1827) e al *Dizionario d'ortografia e di pronunzia* redatto dallo stesso Migliorini, da Carlo Tagliavini e da Pietro Fiorelli per la Radiotelevisione italiana (1969). Poche le date «politiche» — la morte di Federico II (1250), la costruzione della prima ferrovia (1839), la proibizione fascista delle parole straniere (1941-1942) — sono oculatamente selezionate quelle relative agli scrittori, che vengono ricordati soltanto quando abbiano avuto un'importanza linguistica determinante (Claricio, Soave, i Gozzi) e per quelle sole opere che permettano di illuminare il loro atteggiamento rispetto alla lingua, dal *De vulgari eloquentia* (1303-1306) al manifesto futurista di F.T. Marinetti (1909); vi si ritrovano i più impor-

tanti momenti della stampa dei libri in volgare, dall'edizione del *Canzoniere* del Petrarca di Vindelino da Spira (1470) alle alpine dello stesso Petrarca (1501) e della *Commedia* dantesca (1502) a cura del Bembo, e le presenze più significative dei dialetti, dalla traduzione in napoletano delle favole del Fedro ad opera di Francesco del Tuppo (1485) alla *Carta del navegar pitoresco* del veneziano Boschini (1660) alla poesia maccheronica e burlesca e alle commedie pluridialettali del Cini e del Calmo (1546-1561), via via fino a *Quer pasticciaccio* di Gadda (1957).

Non mancano, ovviamente, le tappe più significative della «questione della lingua», dalle *Prose* del Bembo (1525) alle lettere di Ruggero Bonghi, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia* (1856), della vocabulistica, dalle *Tre fonta-*

ne del Liburnio (1526) al *Dizionario* di Devoto e Oli (1971) e a quello etimologico di Battisti e Alessio (1950-1957), e delle opere di grammatica, dalle *Regole* del Fortunio (1516) alla *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* di Gerhard Rohlfs (ed. ted. 1949-1954, trad. ital. 1966-1969); fra gli ultimi numeri il *Profilo di storia linguistica italiana* di Giacomo Devoto (1953), la grande *Storia della lingua italiana* dello stesso Migliorini (1960) e la *Bigliografia della linguistica italiana* di Robert A. Hall jr. (1958), il cui primo supplemento è pubblicato nel 1969.

Un repertorio prezioso per gli studi sulla lingua italiana e insieme un libro di utile consultazione per tutti coloro che nella linguistica riconoscono un momento di riscontro storico e di verifica culturale.

NEREO VIANELLO

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO

degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1974, compilato, con il contributo del CNR, da Roberto Pasqualato.

ELENCO DELLE
PUBBLICAZIONI PERIODICHE CONSULTATE
E CORRISPONDENTI SIGLE

Oltre alla Bibliografia Nazionale Italiana (anno 1975), si sono consultate le pubblicazioni periodiche sottototate. Gli scritti per i quali non è indicato l'anno di pubblicazione si intendono pubblicati nel 1974.

AA	= <i>Aut Aut</i> , Milano	AP	= <i>Arte e Poesia</i> , Roma
AAN	= <i>Atti della Accademia nazionale dei lincei</i> , Firenze	API	= <i>Annali della Pubblica Istruzione</i> , Roma
AAP	= <i>Atti della Accademia di scienze lettere e arti di Palermo</i> , Palermo	AR	= <i>Atene e Roma</i> , Firenze
AAST	= <i>Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino</i> , Torino	ASI	= <i>Archivio Storico Italiano</i> , Firenze
AAV	= <i>Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Lettere e Scienze di Verona</i> , Verona	ASNP	= <i>Annali della Scuola Normale di Pisa</i> , Pisa
AC	= <i>Accademia Cosentina</i> , Cosenza	Ath	= <i>Athenaeum</i> , Pavia
Acme	= <i>Acme</i> , Milano	Avi	= <i>Antologia Vieusseux</i> , Firenze
ACP	= <i>Atti dell'Accademia Peloritana, Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti</i> , Palermo	Be	= <i>Belfagor</i> , Firenze
Ad	= <i>Adelphiana</i> , Roma	Bi	= <i>La Bibliofilia</i> , Roma
Ae	= <i>Aevum</i> , Milano	BSP	= <i>Bollettino Storico Piacentino</i> , Piacenza
AFCF	= <i>Annali delle Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari</i> , Brescia	BSPi	= <i>Bollettino Storico Pistoiese</i> , Pistoia
AFLC	= <i>Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari</i> , Cagliari	CC	= <i>La Civiltà Cattolica</i> , Roma
AFM	= <i>Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata</i> , Macerata	Clio	= <i>Clio</i> , Roma
AGI	= <i>Archivio Glottologico Italiano</i> , Firenze	CN	= <i>La Cultura Neolatina</i> , Modena
AIF	= <i>Annali dell'Istituto G. Feltrinelli</i> , Milano	Co	= <i>Comunità</i> , Milano
AION	= <i>Annali dell'Istituto Orientale di Napoli</i> , Napoli	Con	= <i>Convegno</i> , Cagliari
AIV	= <i>Atti dell'Istituto Veneto</i> , Venezia	Cs	= <i>Carte Segrete</i> , Firenze
AL	= <i>Approdo letterario</i> , Torino	CS	= <i>Cultura e Scuola</i> , Roma
AI	= <i>L'Alighieri</i> , Roma	Cst	= <i>Critica storica</i> , Napoli-Roma
AMAP	= <i>Atti e Memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere ed Arti</i> , Padova	Cu	= <i>La Cultura</i> , Roma
		DH	= <i>De Homine</i> , Roma
		Di	= <i>Il Dialogo</i> , Roma
		Dr	= <i>Il Dramma</i> , Torino
		Ga	= <i>Galleria</i> , Palermo
		GF	= <i>Giornale Italiano di Filologia</i> , Napoli
		GM	= <i>Giornale di Metafisica</i> , Genova
		GSLI	= <i>Giornale storico della Letteratura Italiana</i> , Torino
		HU	= <i>Humanitas</i> , Brescia
		Ics	= <i>L'Italia che scrive</i> , Roma
		Id	= <i>Idea</i> , Roma
		IMU	= <i>Italia Medievale e Umanistica</i> , Padova

IV	= Istituto Veneto, Venezia	RSI	= Rivista storica Italiana, Torino
L'est	= L'est, Roma	RSLR	= Rivista di storia e letteratura religiosa, Firenze
LI	= Lettere Italiane, Padova	RSR	= Rassegna storica del Risorgimento, Roma
LS	= Lingua e Stile, Bologna	SA	= Studi Americani, Roma
MAST	= Memorie della Accademia delle Scienze di Torino, Torino	Sap'	= Sapienza, Roma
Ma	= Maia, Forlì	SC	= Strumenti Critici, Roma
MPI	= Ministero della P.I. Accademia e Istituti di Cultura, Roma	SCT	= Studi e Problemi di Critica Testuale, Roma
Mu	= Il Mulino, Bologna	SD	= Studi Danteschi, Firenze
NA	= Nuova Antologia, Roma	SeP	= Storia e Politica, Milano
NAr	= Nuovi Argomenti, Roma	SF	= Studi Francesi, Torino
NRS	= Nuova rivista storica, Roma	Sg	= Studi germanici, Roma
NS	= Nord e Sud, Napoli	Si	= Sipario, Roma
Opl	= L'Osservatore Politico-Letterario, Milano	SIFC	= Studi Italiani di Filologia classica, Firenze
Pai	= Paideia, Brescia	Sig	= Sigma, Roma
PaL	= La Parola e il Libro, Roma	SILTA	= Studi Italiani di Linguistica teorica e applicata, Padova
Pb	= Problemi, Palermo	SM	= Studi Medievali, Spoleto
Pe	= Persona, Roma	SMV	= Studi Mediolatini e volgari, Roma
PL	= Paragone Letteratura, Firenze	SP	= Studia Patavina, Padova
Po	= Il Ponte, Firenze	SR	= Studi Romani, Roma
QF	= Quaderni Francesi, Napoli	SS	= Studi Storici, Roma
QP	= Quaderni Piacentini, Roma	SSe	= Studi Secenteschi, Firenze
QS	= Quaderni Storici, Ancona	ST	= Studi Tassiani, Bergamo
RCCM	= Rivista di Cultura Classica e Medievale, Roma	St	= Studium, Roma
RE	= Rivista di estetica, Padova	Stc	= Storia Contemporanea, Bologna
RFIC	= Rivista di Filologia e di Istruzione Classica, Torino	SU	= Studi Urbinati, Urbino
RFN	= Rivista di filosofia neoscolastica, Milano	TM	= Tempi moderni, Roma
Ri	= Il Ridotto, Venezia	TPr	= Terzo Programma, R.A.I.
RIL	= Rendiconti dell'Istituto Lombardo, Milano	Tr	= Trimestre, Pescara
RL	= Rassegna Lucchese, Lucca	Ul	= Ulisse, Roma
RLI	= Rassegna della Letteratura Italiana, Pisa	Um	= Umana, Trieste
RLMC	= Rivista di Letterature Moderne e comparate, Firenze	Un	= Ungheria d'oggi, Roma
RP	= Rassegna Pugliese, Bari	UP	= Università di Palermo, Facoltà di Magistero, Palermo
RS	= Rassegna sovietica, Roma	USA	= Università degli Studi dell'Aquila, Aquila
RSC	= Rivista di Studi Crociani, Napoli	Vel	= Il Veltro, Roma
RSE	= Rivista di Studi Europei, Milano	VP	= Vita e Pensiero, Milano
		Vr	= Il Verri, Milano

REPERTORIO ALFABETICO

1. Aa. Vv.: *Dedicato a Elias Canetti*, in: *NAr*, 40-42, pp. 245-409
2. Aa. Vv.: *Statuto dell'unione degli scrittori dell'URSS (approvato dal V congresso degli scrittori - 1 luglio 1971)*, in: *RS*, 6, pp. 165-172
3. Accame V.: *Jarry*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 89
4. Achmatova A.: *Aleksandrina* (introd. di E. Gerštejn), *RS*, 5, pp. 77-91
5. Acutis C.: *Manuel Scorza: il mito e la storia*, in: *NAr*, 38-39, pp. 175-187
6. Adorno T. W.: *Minima moralia*, Torino, Einaudi, pp. 236
7. Ady E.: *Sangue e oro* (a cura di P. Santarcangeli), Milano, Accademia, pp. 298
8. Agnon S. J.: *Racconti di Gerusalemme* (tr. M. Ottolenghi), Milano, Mondadori, pp. 404
9. A. I.: *Critica letteraria*, Napoli, Loffredo, 1973, pp. 198
10. Albaret C.: *Il signor Proust*. Testo raccolto da Georges Belmont, Milano, Rizzoli, pp. 389
11. Albertocchi G.: rec. a Felisberto Hernández, *Nessuno accendeva le lampade*, in: *AVi*, 35, Torino 1974, pp. 80-81
12. Albertocchi G.: rec. a Ignacio Loyola Brandão, *Zero*, Milano, in: *Avi*, 35, pp. 79-80
13. Albrecht J.: *Il tedesco lingua difficile?*, in: *Sg*, pp. 397-412
14. Alessio G.: rec. a Aldo Scaglione, *The Classical Theory of Composition from its Origins to the Present. A Historical Survey*, The Un. of N.C. 1972, in: *SC*, 25 (ott. 74), pp. 395-399
15. Allegra G.: «*Recherche*» e nostalgia nel «*Pedrito de Andía*» di Sánchez Mazas, in: *NA*, 521, pp. 256-267
16. *Almanach of Shakespeare and Company* (a cura di G. Recchia), Brescia, Vannini, p. 215
17. Almansi G.: *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, pp. VI-211
18. Altomonte A.: *L'impegno di Asturias*, in: *Opl*, 7, pp. 73-77
19. Altomonte A.: *John Barth e Kingsley Ann's*, in: *Opl*, 5, pp. 92-96
20. Altomonte A.: «*Virginia Woolf*» di *Quentin Bell*, in: *Opl*, 8, pp. 107-109
21. Altomonte A.: «*Le voci del quartiere povero*» di *A. Camus*, in: *Opl*, 11, p. 106
22. Altomonte A.: «*L'orco*» di *Jacques Chesseux*, in: *Opl*, 12, p. 101
23. Altomonte A.: «*Più donne che uomini*» di *Ivy Compton-Burnett*, in: *Opl*, 9, pp. 102-104
24. Altomonte A.: «*La lunga notte del dollaro*» di *Paul E. Erdman*, in: *Opl*, 8, p. 109
25. Altomonte A.: «*L'estate prima del buio*» di *Doris Lessing*, in: *Opl*, 11, p. 107
26. Altomonte A.: «*Ritratto di un matrimonio*» di *Nighl Nicolson*, in: *Opl*, 12, pp. 98-101
27. Altomonte A.: «*Un amico di Kafka*» di *I. B. Singer*, in: *Opl*, 6, pp. 100-2
28. Altomonte A.: «*Una volta non basta*» di *Jaqueline Susann*, in: *Opl*, 11, pp. 105-6
29. Alvarez C.: *Preludio Spagnolo, dopo Brescia e Bologna: una poesia dal carcere*, in: *Cs*, luglio-dic. 74, pp. 107-8
30. Ambri M.: *L'evoluzione del pensiero dei «dissidenti» sovietici tra il 1968 e il 1973*, in: *Civ*, genn. (n. 1), pp. 47-57
31. Ambrogio I.: *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori Riuniti, pp. 270
32. Amoruso V.: *Calibano o il soggetto della poesia*, in: *SIn*, 1, pp. 11-51

33. Andersen H. C.: *L'improvvisatore*, Trad. A. Manghi, Milano, Bompiani, pp. 362
34. Andreoli A.: rec. a Viktor Sklovskij, *Sua Maestà Eisentein*, Bari, De Donato, 1974, in: *Vr*, ott. '74, pp. 144-146
35. Andrić I.: *Fra Petar e fra Marco*, Intr. e Trad. di F. Trogranić, Roma, s.t., p. 236
36. Angeli G.: *Le impressions di Mari-vaux*, in: *LS*, 2, pp. 275-288
37. Angulo J. de: *Racconti indiani*, Milano, Adelphi, pp. 298.
38. Anouilh J.: *Diario pubblico, 1940-1973*. A cura di Romano Sistu. Nota introduttiva di Alfredo Cattabiani, Trad. di Elina Klers Imberciadori, Milano, Rusconi, pp. 186
39. Anselmi P. L.: *Verso la conoscenza di sé*, Firenze, Il cenacolo, 1973, pp. 30
40. Antiseri D.: *Epistemologia e politica in Karl Popper*, in: *SU*, 1/2, pp. 265-293
41. Antolini F.: *Il teatro di Mejerchold*, in: *VP*, 4/6, pp. 308-17
42. *Antologia di scritti su G. W. Hegel, A. Comte e di scritti di E. Cassirer, Th. Litt, J. S. Bruner, P. Brandwein*. A cura di F. Rovaglioli, Roma, Armando, pp. 341
43. Antonelli R.: rec. a F. Goldin, *German and Italian Lyrics of the Middle Ages. An Anthology and a History*, in: *CN*, pp. 133-138
44. Antoni C. G.: *Struttura psico-simbolica e rappresentazione di conflitti in alcuni racconti di Julio Cortázar*, in: *SMV*, pp. 7-34
45. Antonini G.: *La nevrosi dopo la rabbia*, in: *Dr*, 50. 3 (marzo '74), pp. 64-69
46. Apollinaire G.: *La fine di Babilonia*, Milano, Il formichiere, 1973, p. 205
47. Apollinaire G.: *La Roma dei Borgia*, S.I., Biblioteca, 1970, pp. 205
48. Apollonio U.: *La ricerca cinetica*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 144-154
49. Arbasino A.: *Addio ai filoni*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 154-55
50. Argan G. C.: *I due stadi della critica*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 15-26
51. Arguedas J. M.: *Tutte le stirpi*, Trad. Umberto Bonetti, Torino, Einaudi, pp. 527
52. Arnold A. J.: *Le centenaire de P. Valéry aux Etats-unis*, in: *SF*, 53, pp. 240-257
53. Artaud A.: *Don Gerzam Erto Gartema (testo inedito)*, in: *Dr*, 11 (nov. '74), pp. 12-19
54. *Actuad*. Verso una rivoluzione culturale, Bari, Dedalo libri, pp. 305
55. Asimov I.: *Io, robot. Racconti*. Trad. R. Rambelli, Milano, Bompiani, pp. 326
56. Assunto R.: *Estetica. Storiografie. Fondazione ontologica*, in: *SU*, 1/2, pp. 319-41
57. Astaldi M. L.: *Tre inglesi pazzi (Swift, S. Johnson e Beckford)*, Milano, Rizzoli, pp. 329
58. Asturias M. A.: *Amancer en el delta del Paraná, e altre poesie*, Milano, M'Arte ediz., 1972
59. Aub M.: *San Juan*. Intr. di D. Puccini, Torino, Einaudi, p. 70
60. Austen J.: *Orgoglio e pregiudizio*. Trad. G. Caprin, Milano, Mondadori, pp. 347
61. Avalle D'A. S.: *La poesia nell'attuale universo semiologico*, Torino, Giappichelli, pp. 77
62. Avalle D'A. S.: *Strutturalismo e semiologia in Italia (1970-71)*, in: *SC*, n. 23 (febb. 1974), pp. 81-110
63. Avalle D'A. S.: *Strutturalismo e semiologia in Italia (1971-72)*, in: *SC*, 24 (giugno '74), pp. 231-269
64. Avila P. L.: *Contributo a un repertorio bibliografico degli scritti pubblicati in Italia sulla cultura spagnola (1940-1969)*. Con il contributo del C.N.R., Pisa, Università, 1971, pp. 109
65. Avonto L.: *George Farquhar, un drammaturgo innovatore del primo XVIII secolo*, Vercelli, SETE, pp. 23
66. Babolin S.: *L'estetica di Maurice Blondel*. Una scienza normativa della sensibilità. Con estratti sull'estetica di M. Blondel. Roma, Università Gregoriana, pp. XXII-226
67. Bacigalupo M.: *I sonetti di Shakespeare*, in: *Vr*, ott. '74, pp. 76-92
68. Baioni G.: *Naturalismo e avanguardia. Aspetti della poetica del naturalismo tedesco*, in: *Sg*, pp. 255-272
69. Bairati P.: *Gli orfani della ragione. Illuminismo e nuove sinistre in America*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 245
70. Baldi S.: *Anatomie dell'anatomista*, in: *AL*, 67-68, pp. 199-201

71. Baldi S.: *Fortuna e sfortuna di Joyce*, in: *AL*, 67-68, pp. 198-99
72. Baldi S.: *Tragedia inglese*, in: *AL*, 65, pp. 123-4
73. Baldi S.: *Shakespeare in teatro*, in: *AL*, 66, pp. 114-15
74. Baldi S.: *Vecchiotti d'oro*, in: *AL*, 66, pp. 113-114
75. Baldini M.: *Il linguaggio delle utopie*, Roma, Studium, pp. 265
76. Baldino P.: *L'arte nella concezione di Bergson*, Napoli, De Frede, pp. 22
77. Balibar E. e Macherey P.: *Lingua nazionale e lotte di classe nella Rivoluzione francese*, in: *CM*, 2, pp. 97-116
78. Balzac H. de: *Perè Goriot*. Trad. M. Fabietti, Milano, Garzanti, pp. 262
79. Bances Candamo F. A. de: *La piedra filosofal*, Milano, Cisalpino, pp. 145
80. Banfi A.: *Introduzione a Nietzsche*, Milano, ISEDI, pp. 187
81. Baratta G.: *Poetica e poetiche*, in: *Vr*, ott. '74, pp. 153-161
82. Barbey D'Aurevilly J. A.: *Le diaboliche*. Trad. C. Sbarbaro, Milano, Club degli editori, pp. XII-298
83. Barbier J.: *Les contes d'Hoffmann*. A cura di C. Casini, Torino, Utet, pp. 322
84. Barchiesi M.: *Il Testo e il Tempo*, II, in: *Vr*, ott. '74, pp. 25-75
85. Barilli R.: «*Corporale*» e la narrativa «*bassa*», in: *Mu*, 1, pp. 507-517
86. Barilli R.: *Tra presenza e assenza*, Milano, Bompiani, pp. 303
87. Barilli R.: *Le ricerche del comportamento*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 136-143
88. Barilli R.: *Il ritorno del Romanzesco*, in: *Mu*, 2, pp. 999-1009
89. Barnow D.: *Significato e metamorfosi*, in: *NAr*, 40-42, pp. 294-331
90. Barth J.: *La casa dell'allegria*. Storie da stampare, incidere su nastro, recitare. Trad. Pier Francesco Paolini, Milano, Rizzoli, pp. 265
91. Barthes R.: *Maschile, femminile, neutro*, in: *NAr*, 40-42, pp. 19-40
92. Bartolomucci N.: rec. a A. Cavaliere, *Cento Critiche provenzali*, Roma 1972, in: *GF*, 3, pp. 363-5
93. Bartolomucci N.: rec. a G. Toja, *Lirica cortese d'oil*, Bologna 1966, in: *GF*, 3, pp. 363-65
94. Bassan F.: *Les débuts de Dumas père au théâtre*, in: *SF*, 52, pp. 92-94
95. Basso I. D.: *Per Lokis*, in: *Tr*, 1-2, pp. 3-34
96. Bassoli A.: *Paolo Tibaldi: un emiliano e la comune di Parigi*, in: *BSP*, 1, pp. 39-54
97. Bataille G.: *Documento*, Bari, Dedalo, pp. 228
98. Bataille G.: *Verso una rivoluzione culturale*, Bari, Dedalo libri, pp. 342
99. Battafarano I. M.: rec. a Hubert Gersch, *Geheimpoetik*, Tübingen, Niemeyer, 1973, in: *Sg*, pp. 165-169
100. Battista A. M.: *Morale «privata» ed utilitarismo politico nella Francia del Seicento*, in: *SeP*, pp. 507-45
101. Battista P.: *L'occulturazione formale in tre miti di lingua francese. Léopold Sédar Senghor, Yambo Ouologuem, Aimé Césaire*, Napoli, Liguori, pp. 166
102. Battista P.: *L'acculturazione formale in tre miti di lingua francese: Yambo Ouologuem, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor*, in: *RdiE*, pp. 35-56
103. Battisti E.: *I due estremi: il dipinto vuoto e il dipinto come specchio*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 127-135
104. Battistini A.: rec. a N. Page, *Speech in the English Novel*, London 1973, in: *LS*, 1, pp. 176-78
105. Baudelaire C.: *I fiori del male*. Trad. e Intr. di M. Bonfantini, Milano, Mursia, pp. 390
106. Baudelaire C.: *I fiori del male*, Novara, Edipem, pp. 306
107. Baudelaire C.: *Petits poèmes en prose. (Le spleen de Paris)*. Avec introduction et notes par Attilio Bandini, Milano, Dante Alighieri, pp. 140
108. Baudi di Vesme C.: *Studi sul XVIII secolo. (1748-1775)*, Torino, Deputazione subalpina di storia patria, 1972, pp. 716
109. Beach E. L.: *Polvere sul mare*. Trad. Giorgio Cuzzelli, Milano, Sperling & Kupfer, pp. 451
110. Beaumarchais P. A. G. de: *Il matrimonio di Figaro*. Trad. M. Moretti, Verona, Antèditore, pp. 45
111. Beaumont F.: *La tragedia della fanciulla*. Intr. di G. Pellegrini, Firenze, Sansoni, pp. 277
112. Beauvoir S. de: *Tutti gli uomini so-*

- no mortali. Trad. di G. Vigorelli, Milano, Mondadori, pp. 427
113. Becker B.: *Jules Verne, il viaggiatore della fantasia*, Milano, Mursia, pp. 215
114. Beckett S.: *Non io*. Trad. J.F. Lane, Torino, Einaudi, pp. 35
115. Beckett S.: *Still* (su tre acqueforti), Milano, M'Arte ediz.
116. Beckford W.: *Vathek*. Trad. A. Camerino, Milano, Club degli Editori, pp. 235
117. Bédier J.: *Il romanzo di Tristano e Isotta*. Trad. F. Picco, Torino, Club degli Editori, pp. x.171
118. Béguelin J.: *Sialam*. Adatt. di R. Mora, Poggibonsi, Editrice scambi culturali, 1973, pp. 59
119. Behan B.: *La grande casa*. Trad. e Intr. di Romeo de Baggis, in: *Si*, giugno 1974, pp. 52-80
120. Bell Q.: *Virginia Woolf*. Trad. M. Papi, Milano, Garzanti, pp. 555
121. Bellini G.: *Continuità tematica nelle poesie postume di Neruda*, in: *AFCF*, 2, pp. 204-213
122. Bellini G.: *Pablo Neruda, cantore della vita e della morte*, in: *VP*, 1/2, pp. 237-244
123. Bellini G.: *Quevedo in America. Due saggi*, Milano, Cisalpino, pp. 143
124. Bellocchio P.: *La Beauvoir in vacanza*, in: *QP*, giugno, pp. 195-97
125. Bellocchio P.: *L'ultimo Böll*, in: *QP*, dic. '74, pp. 192-200
126. Belo R.: *Una forme di me despedir, Mas que sei eu*, in: *QIA*, 45/6, pp. 224-6
127. Beltrami P. G.: *Il «Jeu d'Adam», Auerbach, e un'osservazione sullo stile elevato*, in: *SMV*, pp. 35-42
128. Beltrami P. G.: *Pero Viviae e l'amore per udita*, in: *SMV*, pp. 43-66
129. Beltrami P. G.: rec. a *La metrica*. Testi a cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, Bologna, il Mulino 1972, in: *GSLI*, fasc. 474, pp. 296-300
130. Benedetti A.: *Le traduzioni italiane di Walter Scott e i loro anglicismi*, Firenze, Olschki, pp. 181
131. Benevelli E.: *Les lettres dangereuses*, in: *AFCF*, 2, pp. 229-241
132. Benso S.: *Un motivo generacional: el paisaje en la poesía de Miguel de Unamuno*, Saluzzo, Richard, pp. 54
133. Berengo M.: *La città di antico regime*, in: *QS*, 27, pp. 661-93
134. Bergeron L. - Roncayolo M.: «*De la ville pré-industrielle à la ville industrielle*». *Essai sur l'historiographie française*, in: *QS*, 27, pp. 827-77.
135. Bergler E.: *La letteratura come nevrosi. Lo scrittore e la psicoanalisi*. Trad. R. Tettucci, Firenze, Guarraldi, pp. 298
136. Berman S.: *L'hotel è un posto dove ...*, Milano Bompiani, pp. 103
137. Bernabei A.: *Il teatro in Germania*, in: *Ri*, xxiv
138. Bernabei A.: *Il teatro a Londra*, in: *Ri*, 1, pp. 18-21
139. Bernabei A.: *Il teatro a Parigi*, in: *Ri*, 3, pp. 21-4
140. Bernardi E.: *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, Milano, Cisalpino, pp. 321
141. Berruto G.: *Nozioni di linguistica generale*, Napoli, Liguori, pp. 171
142. Berthier Ph.: *Les «Diaboliques» de Balzac, et la déception du texte*, in: *SF*, 54, pp. 429-442
143. Bertini G. M.: *Carlos Chavería*, in: *QIA*, 45/6, pp. 292-4
144. Bertini G. M. (a cura di): *Aforismos de Caio Cornelio Tácito recogidos par Baltasar Alamos de Barrientos*, in: *QIA*, 45/6, pp. 251-3
145. Bertolini V.: *In margine a Peire de la Caravana*, in: *AAV*, 24, pp. 281-293
146. Bettini F. (a cura di): *Marxismo e strutturalismo nella critica letteraria italiana*, Roma, La nuova sinistra, pp. 275
147. Biagini E.: *Strutture romanzesche e visione sociale di G. de Maupassant, di Ch. Cartella*, in: *PL*, dic. '74, pp. 96-99
148. Bianca G. A.: *L'estetica di Malraux: un dramma senza soluzione*, Padova, CEDAM, pp. 142
149. Bianchi R.: *La dimensione narrativa (ipotesi sul romanzo americano)*, Ravenna, Longo, pp. 279
150. Bianchini A.: *Un giornalista felice e sconosciuto (Gabriel Garcia Márquez)*, in: *AL*, 67-68, pp. 207-209
151. Bianchini A.: «*Latino Americana, 75 narratori*», in: *AL*, 65, pp. 128-29
152. Bianchini A.: *Lettere dall'Italia e altri scritti del peruviano Mariátegui*, in: *AL*, 66, pp. 119-120
153. Bierce A.: *Racconti neri*, Milano,

- Garzanti, pp. 151
154. Bignami M.: *La poesia naturale di Andrew Marvell*, in: *SIn*, 1, pp. 75-93
155. Bigongiari P.: *Ritorno sopra monte di René Char*, in: *AL*, 67-8, pp. 193-98
156. Bigongiari P.: *Emmanuel Levinas, ovvero dalla maschera novecentesca al viso dell'altro uomo*, in: *AL*, 65, pp. 96-112
157. Bigongiari P.: *Che ne è di Pierre Reverdy? ovvero dal cubismo lirico alla tela di Aracne*, in: *AL*, 66, pp. 31-47
158. Bioy Casares A.: *Piano di evasione*. Trad. G. Guadalupi, Milano, Bompiani, pp. 146
159. Bioy Casares A.: *L'invenzione di Morel*. Trad. L. Bacchi Wilcock, Milano, Bompiani, pp. 146
160. Blanchot M.: *Lautréamont e Sade*. Intr. di T. Perlini, Bari, Dedalo, pp. 275
161. Bloomfield L.: *Il linguaggio*. Trad. di F. Antinucci e G. Cardona, Milano, Il Saggiatore, pp. vi.626
162. Bo C.: *Altre riflessioni critiche*, Urbino, Istituto statale, 1973, pp. 52
163. Bo C.: *Il Cristo di Dostoevskij*, in: *Di*, pp. 49-60
164. Bodei R.: *La civetta e la talpa. Struttura sistematica e processo storico in Hegel*, in: *SU*, 1/2, pp. 293-319
165. Bogliolo G.: *Lessico corbieriano. Indice analitico e dati statistici del vocabolario delle Amours jaunes*, Urbino, Argalià, pp. 137
166. Boguslavskaia Z.: *Il trasloco*. Trad. di Matilde Lezzi, in: *Cs*, luglio-dic. '74, pp. 109-126
167. Böll H.: *E non disse nemmeno una parola*. Trad. di I. A. Chiusano, Milano, Mondadori, pp. 207
168. Böll H.: *Foto di gruppo con signora*. Intr. di I. A. Chiusano, Torino, Einaudi, pp. 354
169. Böll H.: *La mia musa*. Intr. e Trad. Alighiero Chiusano, Torino, Einaudi, pp. xv.45
170. Böll H.: *Il treno era in orario. Il pane dei verdi anni*. Trad. di I. A. Chiusano, Milano, Mondadori, pp. 239
171. Bollino F.: *Diderot e il paradosso dell'immobile*, in: *Vr*, ott. 1974, pp. 100-104
172. Bollino F. - Calabrese A. - Cipolli C.: *Imitation e Belle nature nella poetica di Charles Batteux*, in: *LS*, 3, pp. 437-488
173. Bonazzi F.: *Introduzione a una sociologia delle letterature*, Bologna, Universitarie Ed., pp. 122
174. Bonazzi F.: *Il formalismo russo: letteratura e sociologia*, in: *NA*, N. 520, pp. 533-551
175. Bond E.: *Il mare*. Trad. di Alvise Saponi. Intr. «Ma liberaci dal mare e così sia» di Giorgio Polacco, in: *Si*, aprile '74, pp. 58-80
176. Bonelli G.: *Il concetto di simbolismo e la natura del rapporto fra poesia e scuola poetica*, in: *RSC*, 2, pp. 162-170
177. Bonelli G.: *L'estetica crociana e la poetica di Carlos Bonsoño*, in: *RSC*, 4, pp. 425-38
178. Bonelli G.: rec. a W. K. Wimsatt jr. e C. Brooks, *Breve storia dell'idea di letteratura in occidente*, vol. II, Torino, 1974, in: *RSC*, 3, pp. 356-358
179. Bonfantini M.: *Racine lettore del Petrarca*, in: *AL*, 67-68, pp. 49-52
180. Bono G.: *Charles Baudelaire, il mistico e il sensuale incompreso*, Olgiate Olona, 1973, pp. 20
181. Bonura G.: *Tecniche dell'inganno*, Firenze, Guaraldi, pp. 355
182. Bordoni C.: *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Pisa, Pacini, pp. 151
183. Borejsza J.: *Ritratto del rivoluzionario Polacco*, in: *RSI*, 3, pp. 460-97
184. Borges J. L.: *Brume, dei, eroi. Di Jorge Luis Borges e Maria Esther Vázquez*, Parma, Ricci, 1973, pp. 242
185. Borges, J. L.: *Il congresso del mondo*, Parma, Ricci, pp. 141
186. Borges J. L.: *Finzioni*. Intr. D. Porzio, Milano, Mondadori, pp. 129
187. Borges J. L.: *L'oro delle tigri*. Trad. di J. R. Wilcock, Milano, Rizzoli, pp. 127
188. Borges J. L.: *Utopia di un uomo che è stanco*, in: *IC*, ott., pp. 3-11.
189. Borgia S.: *Bernard de Fontenelle: una storia per l'uomo*, in: *NA*, 522, pp. 542-549
190. Berniche R.: *Flic story*, Torino, Società editrice internazionale, pp. 345
191. Bornmann B. M.: *Ideologia e stile: il Lucano di Hölderlin*, in: *Sg*, pp. 229-254
192. Bornmann B. M.: rec. a Franz Kafka, *Briefe an Ottilia und die Familie*, Frank-

- furt, Fischer, 1974, in: *Sg*, pp. 169-176
193. Bortoli S.: *Appunti per una lettura dell'opera di E. T. A. Hoffmann*, in: *AFCF*, 1, pp. 3-15
194. Bowles J.: *Due signore perbene*. Trad. I. de Guttry, Milano, Bompiani
195. B. R.: rec. a Philippe Jullian, *Oscar Wilde*, Einaudi, Torino, 1973, in: *Vr*, ott. '74, pp. 131-133
196. Bradbury R.: *La Savana. Un atto scritto per «The Pandemonium Theatre Company»*. Trad. di Liana C. Ferri, in: *Dr*, 50.10 (ott. '74), pp. 25-51
197. Brandão, I. De L.: *La storia della nana e di suo padre ambizioso bastonatore*, in: *IC*, 2-3, pp. 37-38
198. Brandi C.: *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi, pp. VIII.392
199. Brasillach R.: *André Cbénier*. Trad. C. Morena, Milano, All'insegna del pesce d'oro, pp. 65
200. Bravo G. M.: *Un dramma giovanile di Engels: Cola di Rienzi*, in: *CSt*, pp. 694-97
201. Brecht B.: *Teatro*. A cura di E. Castellani, Torino, Einaudi, vol. 4
202. Brekle H. E.: *Introduzione alla semantica*, Bologna, Il Mulino, 1975, pp. 162
203. Breton A.: *L'amour fou*. Trad. F. Albertazzi, Torino, Einaudi, pp. 158
204. Brillì A.: *Swift o dell'anatomia*, Firenze, Sansoni, pp. 165
205. Briones-Valbuena: *El tema de la fortuna en «La grand Cendria»*, in: *QIA*, 45/6, pp. 217-224
206. Brontë C.: *Jane Eyre*, Milano, Bietti, pp. 186
207. Brontë C.: *Jane Eyre*, Milano, Garzanti, pp. 465
208. Brontë E.: *Cime tempestose*. Trad. R. Binetti, Milano, Garzanti, pp. 342
209. Browne G. A.: *Quattro tonnellate di diamanti*. Trad. B. Oddera, Milano, Club degli Editori, pp. 374
210. Brunel P., Bellenger Y., Couty D., Sellier P., Truffet M.: *Storia della letteratura francese*. Ed. italiana a cura di Giovanni Bogliolo, Bologna, Il Delfino, vol. I, 'Dal Medioevo al XVIII secolo', pp. 428
211. Brunello B.: rec. a F. Bacone, *Scritti politici, giuridici e storici*. A cura di Enrico De Mas, UTET, Torino 1971, in: *Sap*, 1, pp. 112-114
212. Bulgakov M. A.: *Il maestro e Margherita*. A cura di M. Visani, Firenze, La Nuova Italia, pp. 319
213. Bulgakov M. A.: *I racconti di un giovane medico*. Trad. di C. Spano, Roma, Newton Compton, pp. 118
214. Bulgakov M. A.: *Uova fatali*. Trad. M. Olsoufieva, Milano, Bompiani, pp. 120
215. Bulla V.: *Il romanticismo. Genesi, caratteri e sviluppi con particolare riguardo a quello italiano*, Catania, Minerva, 1973, pp. 77
216. Burgum E. B.: *Romanzo e società*. Intr. di G. Corsini, Roma, Editori Riuniti, pp. 340
217. Burke P.: *Gli studi sulle città in Inghilterra nei secoli XVIII-XIX*, in: *QS*, 27, pp. 816-27
218. Burton H. M.: *Invito a Shakespeare*. Firenze, Vallecchi, pp. 133
219. Bykaŭ V. U.: *Gli ultimi tre giorni*. Trad. G. Spindel, Milano, Mursia, pp. 215
220. Cacciavillani G.: *Teoria e pratiche testuali del surrealismo*, in: *SC*, 25 (ott. '74) pp. 306-322
221. Caldari F. B.: *I sonetti di Jacques Grévin su Roma*, in: *SR*, 1, pp. 36-59
222. Caldera E.: *Il dramma romantico in Spagna*. Fac. di Magistero di Genova con il contributo del C.N.R., Pisa, Università, pp. 229
223. Cambiano G.: *Montesquieu e le antiche repubbliche greche*, in: *RF*, pp. 93-144
224. Camiciotti G.: rec. a Cesare C. Cecioni, *Grammatica del Medio-Inglese*, Milano, Mursia, 1974, in: *Sg*, pp. 445-449
225. Camilucci C.: *Conversando con Péguy al compimento del suo primo centenario*, in: *St*, 2, pp. 211-218
226. Campa R.: *Gli argini della parola*, in: *NA*, 520, pp. 92-114
227. Campailla S.: *Michelstaedter lettore di Ibsen*, in: *LI*, pp. 46-65
228. Camus A.: *La caduta e Discorsi di Svezia*, Milano, Bompiani, pp. 120
229. Camus A.: *Le voci del quartiere povero e altri scritti giovanili*. Trad. G. Bogliolo, Milano, Rizzoli, pp. 267
230. Canarella G.: *L'impresa jugoslava*

- nella letteratura occidentale, in: *L'est*, 1-2, pp. 195-203
240. Canetti E.: *Auto de fé*, Milano, Garzanti, pp. 495
241. Canetti E.: *Potere e sopravvivenza*, Milano, Adelphi, pp. 158
242. Canfora L.: *Leopardi, Niebuhr e Senofonte*, in: *Be*, pp. 95
243. Canu E.: *Umanità di Dostoèvskij*, in: *Ics*, p. 22
244. Canzoniere dell'amore coniugale. *Dalle origini ai tempi nostri*. A cura di C. Lapucci, Bologna, Cappelli, pp. 636
245. Capone G.: *Spazi della zona comica nella narrativa inglese*, Pisa, Goliardica, 1973, pp. 237
246. Capozza D. - De Carlo N. A.: *Solitudine: analisi psicologico-semantiche di una parola*, in: IV, pp. 65
247. Caracciolo A.: *Dalla città tradizionale alla città nell'età del capitalismo*, in: *QS*, 27, pp. 693-711
248. Caracciolo A.: *Karl Löwith*, Napoli, Società nazionale di scienze, lettere e arti, pp. 161
249. Caramaschi E.: *Un antesignano della sociologia della letteratura: Emile Hennequin*, in: *AFCF*, 2, pp. 241-63
250. Caramaschi E.: *Essai sur la critique française de la fin-de-siècle: Émile Hennequin*, Paris, Librairie Nizet (Firenze, STIAV), pp. 177
251. Carbona M.: rec. a Robert Brassilach, *André Chenier*, Milano, Scheiwiller ed., in: *Ies*, p. 69
252. Carbona M.: rec. a W. H. Hodgson, *Naufragio nell'ignoto*, Roma, Fanucci ed., 1974, in: *Ics*, p. 27
253. Carbona M.: rec. a Ezra Pound, *Carta da visita*, Milano, Scheiwiller, 1974, in: *Ics*, p. 70
254. Carile P.: *Céline oggi*, Roma, Bulzoni, pp. 284
255. Carofiglio V.: *Balzac e la dialettica del romanzo...*, Bari, De Donato, pp. 195
256. Carpi P.: *Rasputin, ultimo profeta*, Milano, Campironi, pp. 174
257. Casanova G.: *Istoria delle turbolenze della Polonia*, Napoli, Guida, pp. 670
258. Cascetta A.: *Teatro: controllo di mezza stagione*, in: *VP*, 1/2, pp. 278-86
259. Cases C. e Magris C.: *L'anarchico al bivio. Intellettuale e politica nel teatro di Dorst*, Torino, Einaudi, pp. 62
260. Casini L.: *Storia e umanesimo in Feuerbach*, Bologna, Il Mulino, pp. 336
261. Casini P.: *Introduzione a Rousseau*, Bari, Laterza, pp. 157
262. Cassirer E.: *Individuo a cosmo nella filosofia del Rinascimento*. Trad. Federico Federici, Firenze, La Nuova Italia, pp. 331
263. Castelli F.: *Heinrich Böll alle prese con «l'epoca della prostituzione»*, in: *CC*, 4, pp. 345-360
264. Castelli F.: *Il «Journal» di J. Green*, in: *CC*, 3, pp. 209-223
265. Castelli F.: *Graham Greene alle prese con gli antichi amori*, in: *CC*, 2, pp. 240-249
266. Castelli F.: *Heinrich Böll vagabondo tra le macerie*, in: *CC*, 4, pp. 141-152
267. Castelli F.: *«I sette giorni della creazione» di Vladimir Maksimov*, in: *CC*, 3, pp. 398-403
268. Castro J. de: *Uomini e granchi*, Torino, Società inter., pp. 182
269. Catalano G.: *I cancelli dell'Ermitage*. Interferenze e letture critiche, Napoli, Giannini, pp. XII-742
270. Catalano G. (a cura di): *Teoria della critica contemporanea. Dalla stilistica allo strutturalismo*, Napoli, Guida, pp. 510
271. Catarsi C.: *Lingua = spazio... Un saggio introduttivo con confronti antologici*, Messina, D'Anna, 1975, pp. 192
272. Caterina R.: *L'uomo e il cane nell'opera di Camus*, in: *NRS*, 58, pp. 470-5
273. Caterina R.: *Osservazioni sulla critica dell'ideologia in Marx e in Freud*, in: *NRS*, 58, pp. 475-695
274. Cather W.: *Il mio mortale nemico*. Trad. Gallone, Milano, Mondadori, pp. 130
275. Cavaion D.: *N. S. Leskov*, Firenze, Sansoni, pp. 251
276. Cavaliere A.: *La leggenda medievale di Tristano e Isotta*, Roma, Elia, pp. 183
277. Cavazzoni E.: rec. a Giuseppe Sertoli, *Le immagini e la realtà*, La Nuova Italia, Firenze 1973, in: *Vr*, ott. 1974, pp. 134-36.
277. Cazzola P.: *Umorismo, satira e grottesco nella letteratura russa (da Gogol a Zoščenko)*, Bologna, Universitaria, pp. 280
278. Čechov A. P.: *Il giardino dei ciliegi*.

- A cura di L. Lunari, Milano, Rizzoli, pp. 189
279. Čechov A. P.: *Racconti*. Trad. di A. Villa, Torino, Einaudi, vol. 5
280. Celati G.: *Finzioni occidentali*, in: *LS*, 2, pp. 289-322
281. *Centro Studi Rainer Maria Rilke e il suo tempo*. Duino. Atti del secondo Convegno 29-30 ottobre 1973. A cura di A. Gruber Benco, Trieste, Stab. tip. nazionale, pp. 150
282. Ceraolo M. A.: *Arnold Wesker: sogni e fede*, in: *Si*, nov. '74, p. 85
283. Ceresa B.: *La prima traduzione tedesca della «Gerusalemme Liberata», ad opera di Dietrich Von Dem Werder (1626)*, in: *ST*, pp. 47-70
284. Ceretti Barsini O.: *Storia d'Inghilterra*, Milano, Ceschina, 1973, vol. 2
285. Cernègura C.: «*Ditelo a Solgenitsin*», in: *Opl*, 5, pp. 39-43
286. Cervantes Saavedra M. de: *Don Chisciotte della Mancia*. Intr. di J. Granados, Milano, Bietti, pp. 883
287. Cervantes Saavedra M. de: *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. L. Falzone, Milano, Garzanti, vol. 2
288. Cervantes Saavedra, M. de: *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. F. Carlesi, Milano, Club degli Editori, vol. 2
289. Cervantes Saavedra M. de: *Don Chisciotte della Mancia*. A cura di Cesare Segre e Donatella Moro Pini. Trad. Ferdinando Carlesi, Milano, Mondadori, pp. LXVII.1451
290. Chandler R.: *Il grande sonno*. Intr. di Alberto Tedeschi. Trad. di Ida Omboni, Milano, Mondadori, pp. 237
291. Chandler R.: *L'uomo a cui piacevano i cani, e altri racconti*. Trad. A. Veraldi, Milano, Feltrinelli, pp. 176
292. Char R.: *Ritorno sopra monte e altre poesie*. Con un saggio di J. Starobinski, Milano, Mondadori, pp. 229
293. Chase R.: *Il romanzo americano e la sua tradizione*. Trad. C. Cerrone, Torino, Einaudi, pp. 269
294. Chialant M. T.: *L'intellettuale tardovittoriano di fronte allo sviluppo dell'industria culturale. Un caso esemplare: George Gissing*, in: *AION*, 1, pp. 9-76
295. Chiarloni A. P.: *Goethe e Lazzarelli*, in: *Be*, pp. 455-62
296. Chiaromonte N.: *Paradoks istorii. Stendal, Tolstoj, Pasternach i drugie*, Firenze, Ancora, 1973, pp. 205
297. Chiocci F.: *Solgenitsin: occorre riscoprire il Dio con la «d» maiuscola*, in: *Id*, 8/9, pp. 31-5
298. Chiusano I. A.: *Böll*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 135
299. Chiusano I. A.: «*Lisistrata*» sciopera ancora, in: *Dr*, 50-5 (maggio '74), pp. 13-14
300. Chiusano I. A.: *La scoperta di Horvath*, in: *Dr*, 50.2 (febb. '74) pp. 20-23
301. Ciacchi M., Gelsi M., Grassi C., Madrassi P.: *Bibliografia (di Elias Corretti)*, in: *NAr*, 40-42, pp. 400-409
302. Ciacchi M., Gelsi M., Grassi C., Madrassi P.: *I recensori imbarazzati*, in: *NAr*, 40-42, pp. 245-260
303. Cianci G.: *L'alterità dell'artista. A partrait of the artist as a young man di J. Joyce*, Palermo, Flaccovio, 1972, pp. 43
304. Cianci G.: *La fortuna di Joyce in Italia. Saggio e bibliografia (1917-1972)*, Bari, Adriatica, pp. 208
305. Cianci G.: *Heart of Darkness: il compromesso con l'ippotamo*, in: *SIn*, 1, pp. 167-203
306. Ciarletta N.: *Re Lear di Giorgio Strehler al Teatro Quirino di Roma*, in: *AL*, 66, pp. 128-130
307. Ciceri M.: *L'antica tradizione a stampa dell'«Arcipreste de Talavera»*, in: *USA*, 6, 1972, pp. 61-87
308. Ciceri M.: *Errori separativi del manoscritto escurialense dell'Arcipreste de Talavera*, in: *CN*, pp. 347-350
309. Ciceri M.: *Gli exempla dell'Arcipreste de Talavera*, in: *AV*, 1, pp. 99-108
310. Ciceri M.: *Materiali per lo studio della letteratura satirica nel secolo XV*, Roma, Pioda, pp. 124
311. Cima A.: *Murilo Mendes di domenica*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, pp. 27
312. Ciri G.: *Il realismo di Max Planck*, Siena, Cantagalli, pp. 81
313. Claudel P.: *Paul Claudel e André Gide, Carteggio 1899-1926*. Introd. e note di Robert Mallet. Trad. R. Arienta, Milano, Garzanti, pp. 338
314. Clementelli E.: *García Márquez...*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 139

315. Clive H. P.: *Notes on «La Conque» and on the early Friendship of Pierre Louys and Paul Valéry*, in: *SF*, 52, pp. 94-103
316. Codignola L.: *La crisi della struttura drammatica tradizionale in Strindberg e in Pirandello*, in: *SU*, 1/2, pp. 71-91
317. Cohen J.: *Struttura sul linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, pp. 231
318. Colaiacomo Conti P.: *D. J. Enright: l'intellettuale e il poeta*, in: *SIn*, 1, pp. 231-47
319. Coletso S.: *Il cambiamento di genere dei prestiti latini in alto tedesco antico*, in: *AAN*, 1-2, pp. 181-267
320. Colognesi S. - Troisi F.: *Shakespeare e la Puglia*, in: *SIn*, 1, pp. 275-317
321. Colombo R. M.: *«Una creatura umana»: L'Antonio e Cleopatra di Arrigo Boito ed Eleonora Duse*, in: *SIn*, 1, pp. 367-407
322. *La Commedia in Commedia. Testi del Seicento francese. Tre pièces: Baro, Gougenot, Scudéry (1629-1635)*. Intr. e note di L. Maranini, Roma, Bulzoni, pp. 756
323. Compton-Burnett I.: *Più donne che uomini*. Intr. A. Arbasino, Milano, Longanesi, pp. 219
324. Concolato M. G. P.: rec. a G. Melchiori, *L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei «sonetti» di Shakespeare*, Torino 1973, in: *AION*, 1, pp. 192-196
325. *Congresso internazionale degli americanisti*, 40. Roma-Genova, 1972, Genova, Tilgher, 1973, pp. 676
326. Conrad J.: *Joseph Conrad: l'uomo. Testimonianza a due voci*. Di Jessie e Borys Conrad, Milano, Mursia, pp. 248
327. Conrad Jo.: *Cuore di tenebra*. Nota introduttiva di Giuseppe Sertoli. Trad. Alberto Rossi, Torino, Einaudi, pp. XLVI.123
328. Conrad Jo.: *Lord Jim*, Milano, Garzanti, pp. 371
329. Consolino F. E.: *Codice retorico e manierismo stilistico nella poetica di Sidonio Apollinare*, in: *ASNP*, 2, 423-61
330. Conte G.: *Per una vera semiologia di Marilyn*, in: *IC*, 2-3, pp. 15-18
331. Contenti A.: *Nathanael West e l'industria culturale*, in: *AION*, 1, pp. 77-112
332. *Contributi dell'Istituto di filologia moderna*. Serie inglese. Di autori vari. A cura di S. Rossi, Milano, Vita e Pensiero, pp. 253
333. Cooper C. F.: *Cenni intorno alla prima edizione delle «Oeuvres complètes» di Xavier de Maistre*, in: *SF*, 53, pp. 270-76
334. Cooper J. F.: *L'ultimo dei mohicani*, Milano, Garzanti, pp. 433
335. Cooperman S.: *Il romanzo americano e la prima guerra mondiale*, in: *Co*, 171, pp. 246-312
336. Cordié C.: *L'esteta «filogolpista» e il liberale «disarmato» (Carlo Placci e Benjamin Constant)*, in: *AFCF*, 2, pp. 447-55
337. Cordié C.: *Gautier*, in: *CS*, nn. 49-50, pp. 284-94
338. Cordié C.: *Marivaux*, in: *CS*, 51, pp. 39-48
339. Corduas S. R.: *La poetica di Jacques Prévert: tentativo di lettura praghese*, in: *SC*, 24 (giugno 1974), pp. 146-167
340. Corneille P.: *Teatro scelto. Il Cid, Cinna, Orazio, Il bugiardo, La morte di Pompeo, Poliuto, Rodoguna Don Sancio d'Aragona, Nicomede, Sertorio, Surenna*. Introd. Aldo Rossellini. Note di Ludovica Cirrincione. Trad. Giuseppe Barreli e Placido Bordoni, Milano, Bietti, pp. XXI.779
341. Corsano A.: *Studi roussoiani*, in: *CS*, 51, pp. 67-72
342. Carsini S.: *La grande crisi americana*. Pref. di F. Ferrarotti, Roma, Il Rinascimento, pp. 317
343. Corsini G.: *L'Istituzione letteraria*, Napoli, Liquori, pp. 308
344. Cortázar L.: *Bestiario*. Trad. F. Nicoletti e C. Vian, Torino, Einaudi, pp. 121
345. Cortázar J.: *Componibile* 62. Trad. Flavio Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, pp. 258
346. Cosentino G.: *Dylan Thomas: Technical aspects and symbolism of his poetry*, Catania, La Stampa, pp. 58
347. Cosentino G.: *Studies in Yeats's later poems*, Catania, La Stampa, pp. 68
348. Couperus L.: *Louis Couperous (1863-1923)*, Roma, Ferri, pp. 94
349. Cremonini G.: *L'eredità di Brecht in tre film «politici» dopo il '68*, in: *PO*, 3, pp. 228-239
350. Crispolti E.: *Il surrealismo e la sua lezione*, in: *UL*, XII.76 (nov. '73), pp. 70-96
351. Cristofolini P.: *L'apocrifo malebran-*

- chiano sull'infinito, in: *ASNP*, 1, pp. 225-299
352. *The Critical spirit*. Lo spirito critico. A cura di Kurt H. Wolff e Barrington Moore jr., Milano, Ed. di Comunità, pp. 491
353. *Critique osciologique et critique psychanalytique. La lettura freudiana*. A cura di A. Ceccaroni, Firenze, Guaraldi, pp. 207
354. Croce M. A.: *Comunicazioni di massa, tecniche audiovisive e società: una valutazione sperimentale*, Bologna, Il Mulino, pp. 238
355. Cronin A. J.: *La bellezza non svanirà*. Trad. B. Oddera, Milano, Bompiani, pp. 485
356. Cronin A. J.: *Gran Canaria*, Milano, Bompiani, pp. 306
357. Cronin A. J.: *Il medico dell'isola*. Trad. F. Fabrizi, Milano, Bompiani, 1972, pp. 43
358. Cronin A. J.: *E le stelle stanno a guardare*. Trad. C. Coardi, Milano, Bompiani, pp. 550
359. Cronin A. J.: *Tre amori*. Trad. B. Maffi, Milano, Bompiani, pp. 511
360. Cronin A. J.: *La valigetta del dottore*. Trad. B. Oddera, Milano, Mondadori, pp. 233
361. Crovetti P. L.: *Convenzionalità e originalità nel «Deletioso» di Lope de Vega*, in: *CN*, pp. 73-98
362. Cuccolini S. R.: *Il grande Gatsby: tra sogno e realtà*, in: *Hu*, 11, pp. 854-862
363. Cudini P.: *Romanzo in forma di metateatro*. Gryll Grange di Thomas Love Peacock, in: *ASNP*, 3, pp. 1167-82
364. Cuk M.: *Marij Cuk*, Koper, Lipa, 1973
365. *Culture et politique en France à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance*. A cura di F. Simone, Torino, Acc. delle Scienze, pp. 454
366. Cummings E. E.: *Poesie e lettere*. Trad. Mary de Rachelwitz, Torino, Einaudi, pp. xv.349
367. Cupane C.: *Eros Basileus. La figura di Eros nel romanzo bizantino d'amore*, in: *AAP*, 2, pp. 243-99
368. Cusatelli G.: *Le carte segrete*, Manduria, Lacaita, pp. 177
369. Da Cunha C. F.: *Le polymorphisme du Portuguais du Brésil et ses causes: le cas du /s/ implosif*, in: *CN*, pp. 327-336
370. Daix P.: *La verità su Solženitsyn*. Trad. C. Greppi, Torino, SEI, pp. 248
371. Damiani R.: *La miccia verde. Saggi di critica letteraria*, Trieste, LINT, pp. 190
372. D'Amico M.: *Un Centenario: Inigo Jones e il teatro della Corte Stuart*, in: *BT*, 9, pp. 156-164
373. D'Amico M.: *Scena e parola in Shakespeare*, Torino, Einaudi, pp. vi.241
374. Damonte M.: *La fortuna di una Commedia di Antonio Coello: Peor es burgallo*, Genova, s.t., pp. 22
375. Danti A.: *Sui rapporti culturali tra Italia e Russia fino al XVI secolo*, in: *CS*, 49-50, pp. 295-304
376. D'Aronco M.: *Medio inglese false*, in: *IL*, 1, pp. 83-9
377. Davison C. F.: *Cervantes, Voiture and the Spirit of Chivalry in France*, in: *SF*, 52, pp. 82-86
378. De Cesare G.: *In margine a un'edizione critica della versione oitanica del «Libre del ordre de cavalleria»*, in: *AFCF*, 2, pp. 263-77
379. De Cesare R.: rec. Donato Ramaciotti, Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite), Torino 1973, in: *Ae*, (maggio-agosto), pp. 399-400
380. De Filippis S.: *Minatori e anime superiori: conflitti famigliari e lotta delle classi nel teatro autobiografico di D.F. Lawrence*, in: *AION*, 2, pp. 7-60
381. De Foe D.: *Storie di pirati*. A cura di M. Carpitella, Bari, Laterza, pp. 394
382. De Gennaro G.: *I laboratori linguistici. Recensione di metodi e tecniche nell'insegnamento delle lingue straniere*, in: *USA*, 6, 1972, pp. 145-158
383. De Gennaro G.: *Il linguaggio delle immagini e lo spirito barocco nella poesia di Pablo Neruda*, in: *USA*, 6, 1972, pp. 35-61
384. Delcorno Branca D.: *Il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Sansoni, pp. 115
385. Del Guercio A.: *Ricerche di figurazione critica in Europa*, in: *UL*, XII.76 (nov. '73), pp. 120-126
386. De Logu P.: *Introduzione alla narrativa di Samuel Beckett*, in: *AAP*, 1973/4, pp. 76-119
387. Del Re G.: *L'età vittoriana e l'età*

- contemporanea nella letteratura inglese, Roma, Gremese, pp. 179
388. Del Re, G.: *Il preromanticismo e il romanticismo nella letteratura inglese*, Roma, Gremese, pp. 149
389. Del Valle Inclan R.: *Divine parole*. Intr. Alessandro D'Amico, Trad. Maria Luisa Aguirre D'Amico, Torino, Einaudi, pp. xvi.86
390. De Marinis M.: *Teatro politico: progetto e utopie*, in: *BT*, 9, pp. 164-80
391. De Mattei R.: *Un grande estimatore ed amico del Campanella in Francia: Pierre De Boissat*, in: *AAN*, 1-2, pp. 3-17
392. De Palma A. (ed.): *Linguaggio e sistemi formali*. A cura di Armando De Palma, Torino, Einaudi, pp. vi.422
393. Derla L.: *Il «Libro ascetico» di Balzac*, in: *SF*, 53, pp. 224-240
394. Derla L.: rec. a S. A. Kierkegaard, *La neutralità armata e il piccolo intervento*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, in: *Be*, pp. 121-125
395. Dery T.: *Autoritratto di un vecchio*. Trad. di Laura Törö Menato, in: *Un*, 6, pp. 53-63
396. De' Seta C.: *L'ideologia della città nella cultura pre-marxista*, in: *QS*, 27, pp. 711-35
397. De Strasio C.: *Loves Sweetest Part, Variety*, in: *SIn*, 1, pp. 51-75
398. Destro A.: *L'intelligenza come struttura drammatica. Saggio su Johann Nestroy*, Napoli, Orientale, 1972, pp. 243
399. De Tomasso V.: *Clarín nella narrativa spagnola del secondo Ottocento*, Pisa, Pacini, 1973, pp. 110
400. De Vaucher-Gravili: *Claude Aveline et Albert Camus, Alger 1937 (avec un inédit de Camus)*, in: *AFCF*, 2, pp. 455-67
401. De Vitiis P.: *Heidegger e la fine della filosofia*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 256
402. Diaz F.: *I filosofi e i selvaggi*, in: *RSI*, 3, pp. 557-71
403. Diaz-Peterson R.: *«El maestro de Carrasqueda» como explicación de «San Manuel Bueno, Màrtir»*, in: *QIA*, 45/6, pp. 245-51
404. Diderot D.: *Il nipote di Rameau, Jacques il fatalista e il suo padrone*, Milano, Garzanti, pp. 324
405. Dilthey W.: *L'etica di Schleiermacher*. A cura di F. Bianco, Napoli, Guida, pp. 112
406. Di Michele L.: rec. a M. Kinkead-Weekes, *Samuel Richardson Dramatic Novelist*, London 1973, in: *AION*, 1, pp. 185-192
407. Dina I.: *«Sordello» di Robert Brownings: Un inedito parallelismo con «Sartor Resartus» di Thomas Carlyle*, in: *RLMC*, 4, pp. 281-305
408. Di Pinto M.: *La letteratura spagnola. Dal settecento a oggi*, Firenze, Sansoni, pp. 525
409. Di Stefano G.: rec. a Ian Gibson, *La morte di Federico Garcia Lorca e la repressione nazionalista di Granada nel 1936*, Milano, Feltrinelli, 1973, in: *Be*, pp. 362-365
410. Diurisi M.: *Realtà sociale e poesia nel Villaggio abbandonato di O. Goldsmith*, Ravenna, Longo, pp. 151
411. Dodgson C. L.: *Alice nel paese delle Meraviglie*. Trad. N. Angeli, Novara, Edipem, pp. 93
412. Dold B. E.: *Wrecks, racks, Rohrschach. The poetry of G. M. Hopkins*, Messina, Peloritana, pp. 91
413. Dollar I.: *La conoscenza di Pirandello in Russia e in Unione Sovietica*, in: *AFCF*, 2, pp. 467-85
414. Dondoli L.: *Storicismo, religione della libertà e soteriologia laica in Solzhenitsyn*, in: *RSC*, 1, pp. 29-42; 3, pp. 307-320; 4, pp. 439-81
415. Donini A.: *L'impiego della droga nei culti*, in: *Ul*, XII.75 (maggio 1973), pp. 99-107
416. Donno A.: *I modi della violenza americana in alcuni romanzi dell'ultimo ventennio*, in: *AVi*, 35, pp. 24-36
- 416a. Donno A.: rec. a David Morrel, *Primo sangue*, Milano 1973, in: *AVi*, 35, pp. 82-83
417. Donoso J.: *Storia personale del boom*. Trad. M. L. Gazzola, Milano, Bompiani, pp. 139
418. Donvito L. - Rosa M.: *Pauperismo, carità e assistenza pubblica in Francia e in Italia nell'età moderna*, in: *QS*, 27, pp. 914-33
419. Doplicher F.: *Macbeth... per esempio*, in: *Si*, aprile 1974, pp. 44-45

420. Dorflès G.: *Arte concettuale*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 113-123
421. Dorst T.: *Era glaciale*. Trad. V. Gandini, Torino, Einaudi, pp. 93
422. Dostoevskij F. M.: *I fratelli Karamazov*. Trad. A. Polledro, Milano, Garzanti, 2 voll.
423. Dostoevskij F. M.: *I fratelli Karamazov*. Trad. G. Donnini, Novara, Edipem, vol. 2.
424. Dostoevskij F. M.: *Il romanzo del sottosuolo, L'altro io, Il marito di Akul'ka, Ricordi dal sottosuolo, L'eterno marito, Bobok, La mite, Il sogno di un uomo ridicolo*. A cura e con un saggio di Gianlorenzo Pacini. Trad. G. Pacini, U. Barbaro, S. Ferrigni, Milano, Feltrinelli, pp. 568
425. Dostoevskij F. M.: *Il sogno dello zio*. Intr. di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi, pp. 163
426. Dostoevskij F. M.: *Il sosia*. Trad. P. Zveteremich, Milano, Garzanti, pp. xvi.192
427. Dostoevskij F. M.: *Il villaggio di Stepančikovo, Netočka Nezvanova*. Trad. G. Romani - E. Kuhn, Novara, Edipem, pp. 306
428. Dotoli G.: *Bibliographie critique de Jean Mairat*, Fasano, Schena, 1973, pp. 206
429. Dragonetti R.: «*Le démon de l'analogie*» di Mallarmé, in: *SC*, 24 (giugno 1974), pp. 214-230
430. Drumbl J.: *Drammaturgia medievale (II): ricostruire la tradizione*, in: *BT*, 10-11, pp. 33-77
431. Du Bellay J.: *I sonetti romani di Du Bellay*. A cura di G. Marchi, Roma, Bulzoni, pp. 276
432. Dumas R.: *Esprit Requien, ami de Prosper Mérimée et lexicologue provençal*, in: *RLMC*, 1, pp. 12-21
433. Duroselle J. B.: *L'Europa dal 1815 ai giorni nostri*, Milano, Mursia, pp. 327
434. Dvorník F.: *Gli slavi. Storia e civiltà dalle origini al secolo XIII*. Ed. italiana riveduta ed aggiornata a cura di Milan S. Durica, Padova, Liviana, pp. xx.397
435. Edmonds H.: *Ghiaccio*. Trad. D. Folco, Milano, Bompiani, pp. 219
436. Einakter und Kleine Dramen des expressionismus. *Il teatro dell'espressionismo*. A cura di H. Denkler e L. Secci, Bari, De Donato, 1973, pp. 373
437. Eisenberg D.: *The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry*, in: *QIA*, 45/6, pp. 253-60
438. Elia P.: *Coplas de ay Pandera* (ed. critica), in *USA*, 6, 1972, pp. 87-117
439. Eliot T. S.: *Il libro dei gatti tutto fare*. Vers. di R. Sanesi, Milano, Bompiani, pp. 91
440. Eliot T. S.: *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*. A cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, pp. 393
441. Eminescu M.: *Novelle e racconti*, Roma, Mori, pp. 110
442. Engels F.: *Storia e lingua dei germani. Scritti filologici*. A cura di P. Ramat, Roma, Editori Riuniti, pp. 240
443. Enrietti M.: *Di alcune parole germaniche in slavo*, in: *AAN*, 1-2, pp. 17-51
444. Ercoli E.: *Agatha Christie*, in: *NA*, 520, pp. 239-248
445. Erdman P. E.: *La lunga notte del dollaro*. Trad. Pier Francesco Paolini, Milano, Rizzoli, pp. 227
446. Eruli B.: *Huysmans al circo: «Pierrot sceptique»*, in: *PL*, ott. '74, pp. 54-66
447. Eruli B.: *Tra realtà e sogno: i romanzi di Albert Aurier*, in: *RLMC*, 2, pp. 122-47
448. Eusebi M.: *Le quartine misogine del «chastiemusart»*, in: *USA*, 6, 1972, pp. 7-35
449. Eusebi M.: *Appunti per un seminario sulla tradizione della Chanson de Roland*, Roma, Pioda, pp. 27
450. Evtušenko E. A.: *Le betulle nere*. Intr. di P. P. Pasolini, Milano, Mondadori, pp. 206
451. Foccani R.: *Appunti di versologia*, in: *AFCF*, 2, pp. 485-97
452. Faccani R. e Eco U.: *Semiotica della letteratura in URSS*. A cura di Remo Faccani e Umberto Eco. Trad. R. Faccani e G. L. Bravo, Milano, Bompiani, pp. 172
453. Fadda A. M. L.: *Una inedita traduzione anglosassone della «Visio Pauli»*, in: *SM*, 1, pp. 482-496
454. Fallada H. (Ditzen R.): *Vecchio cuore va alla ventura*. Trad. B. Revel, Milano, Club degli Editori, pp. x.328
455. Farese G.: *Poesia e rivoluzione in Germania, 1830-1850*, Bari, Laterza, pp. VII.243
456. *Farse spagnole del secolo d'oro. (Te-*

- sti di) *Lope de Rueda... (e altri)*, Novara, Edipem, pp. 318
457. Fasciano D.: *La mythologie du lai «Les deux amants»*, in: *RCCM*, pp. 79-86
458. Fatur B.: *Bogomil Fatur*, in: Koper, Lipa, 1973
459. Faulkner W.: *Luce d'agosto*. Trad. E. Vittorini, Milano, Mondadori, pp. 392
460. Faulkner W.: *L'urlo e il furore*. Trad. A. Dauphiné, Milano, Mondadori, pp. 329
461. Fazio-Allmayer B.: *Arte e linguaggio nella prospettiva etico-estetica di Vito Fazio-Allmayer*, Palermo, Celup, 1973, pp. 94
462. Fernández M.: *La materia del nulla...* Trad. G. Guadalupi, M. Ravoni, Parma, Ricci, pp. 124
463. Ferrara F.: rec. a R. Williams, *The Country and the City*, London 1973, in: *AION*, 1, pp. 196-200
464. Ferrari C.: *Poeti minori dell'Urss*, in: *Opl*, 3, pp. 78-83
465. Ferrari R.: *Burns the Songster*, Modena, CoopTip, pp. 95
466. Ferrari S.: rec. a A. Serpieri, T. S. Eliot, *Le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino 1973, in: *Vr*, ott. '74, pp. 129-131
467. Ferri L.: *Inventare l'amore*, in: *Dr*, 50.1 (genn. '74), pp. 64-70
468. Ferri L. C.: *Metro-Theatre*, in: *Dr*, 50.6 (giugno '74), pp. 17-18
469. Ferroni G.: *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, pp. 202
470. Fezzi E.: *Cubismo e futurismo*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 35-42
471. Filoramo G.: *Forme di rivelazione nello gnosticismo cristiano*, in: *AAST*, 1, pp. 251-309
472. *Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos*. Tre saggi sul teatro dell'ultimo settecento (Di M. Fabbri, P. Garelli, P. Menarini), Pisa, Goliardica, pp. 171
473. Finamore C.: *Sartre tra marxismo e fenomenologia*, in: *CM*, 5, pp. 99-116
474. Finck G.: *Rimettere un'ordine nella terra desolata*, in: *PL*, febb. '74, pp. 102-105
475. Finoli A. M.: *Le poesie di Guiraud Los Ros*, in: *SM*, II, pp. 1051-1106
476. Fischer E.: *Karl Kraus, Robert Musil, Franz Kafka*. Presentazione di Lucio Lombardo Radice. Trad. S. Barone, Firenze, La Nuova Italia, pp. xxvi.151
477. Fischer J. O.: *Realismo e «concezione del mondo» in Balzac: un problema di metodo*, in: *Pb*, 41, pp. 228-243
478. Fitzgerald F. S.: *Belli e dannati*. Trad. F. Pivano, Milano, Mondadori, pp. 433
479. Fitzgerald F. S.: *Il diamante grosso come l'Hotel Ritz*. Trad. di B. Oddera, Milano, Emme, pp. 176
480. Fitzgerald F. S.: *Il grande Gatsby*. Trad. F. Pivano, Milano, Mondadori, pp. 203
481. Fitzgerald F. S.: *Gli ultimi fuochi*. Trad. B. Oddera, Milano, Mondadori, pp. 293
482. Fiumi A. B.: *Storia e poesia. Considerazioni sul primo convegno sul Centro Studi «R. M. Rilke e il suo tempo»*, in: *Sg*, pp. 425-430
483. Flaubert G.: *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*. Trad. V. Cajoli, Torino, Einaudi, pp. 405
484. Flaubert G.: *Tre racconti*. Trad. E. Scarpellini, Milano, Garzanti, pp. 140
485. Fleisser M.: *Pionieri a Ingolstadt*. Trad. di U. Gandini, in: *Si*, ago.-sett. '74, pp. 96-112
486. Fleisser M.: *Purgatorio a Ingolstadt*. Trad. di U. Gandini, in: *Si*, ago.-sett. '74, pp. 74-96
487. Florenskij P. A.: *La colonna e il fondamento della verità*. Trad. P. Modesto, Intr. di E. Zolla, Milano, Rusconi, pp. 812
488. Fofi G.: *Handke: un viaggio per non accettarsi*, in: *QP*, giugno '74, pp. 192-195
489. Foligno C.: *Come leggere Shakespeare e altri saggi*, Roma, Manzella, pp. 120
490. Fongaro A.: *Deux notes sur Eluard*, in: *SF*, 53, pp. 276-281
491. Fongaro A.: *Tetxtes français «cubistes» et «dada» publiés en Italie*, in: *SF*, 52, pp. 46-68
492. Foresta G.: *Boine e Unamuno: un carteggio inedito (1906-1908)*, in: *AFCF*, 1, pp. 65-113
493. Foresta G.: *Poeti spagnoli del nostro tempo*, in: *NA*, 522, pp. 107-117
494. Forni A.: *Nota per la lettura di Rousseau*, Bologna, Universitaria, pp. 134
495. Forte D.: *Martin Lutero & Tommaso Münzer ovvero l'introduzione della contabilità*. Trad. di Giorgio Sichel, Torino, Einaudi, pp. 289

496. Forti M.: *Tradurre Baudelaire*, in: *PL*, ag. '74, pp. 123-129
497. Fortini F.: *Un aforisma erotico e alcuni poeti: Karl Kraus e l'uomo erotico*, in: *QP*, giugno, pp. 151-158
498. Françon M.: *Nouvelles notes sur le XVI^e siècle français*, in: *SF*, 52, pp. 79-82
499. Françon M.: *Pierre Lamy et la vocation religieuse de Balzac*, in: *SF*, 53, pp. 268-70
500. Françon M.: *Sur les Poèmes à forme fixe de Clément Marot*, in: *RLMC*, 1, pp. 5-12
501. Frasso G.: *Petrarca, Andrea da Mantova e il canzoniere provenzale N (tav. XII)*, in: *IMU*, 17, pp. 185-207
502. Fratti M.: *Il teatro e New York*, in: *Ri*, 5, pp. 17-19
503. Furet F.: *La rivoluzione francese*. Trad. S. B. Cattarini, Bari, Laterza, pp. 684
504. Frye N.: *Il critico ben temperato...* Trad. di M. Manzari e A. Lorenzini, Milano, Longanesi, pp. 141
505. Frye N.: *L'immaginazione coltivata*. Trad. Amleto Lorenzini e Mario Manzari, Longanesi, pp. 122
506. F. S.: *Per una teoria freudiana alla letteratura*, in: *Vr*, dic. '74, pp. 148-151
507. Fulchignoni E.: *Anticipò Pirandello*, in: *Dr*, 50.6 (giugno '74), pp. 11-14
508. Fusini N.: *Cinque schede sul Tristram Shandy*, in: *SIn*, 1, pp. 133-167
509. F. Z.: *Sindacalista senza qualità*, in: *Si*, genn. '74, pp. 28-29
510. Gaboriau É.: *Il dramma d'Orcival*. Trad. A. Tedeschi, Milano, Club degli editori, pp. VIII.238
511. Galante P.: *L'ermetismo: il termine e il concetto*, Varese, Pigal, pp. 57
512. Galigani G.: *Il Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana*, Firenze, Olshki, pp. 263
513. Gallas H.: *Teorie marxiste della letteratura*, Bari, Laterza, pp. 256
514. Gallina M.: *Su alcune fonti dell'«E-studiante de Salamanca»*, in: *QIA*, 45/6, pp. 231-41
515. Gamper H.: *Troppi gli sforzi per il giovane Goethe*, in: *Si*, gennaio 1974, pp. 24-25
516. Gandini U.: *Il carteggio Brecht-Fleischer e un'inedita «trama per farsa» di B. Brecht*, in: *Si*, ago.-sett. '74, pp. 71-73
517. Gandini U.: *Due esiliati: Horvath e Reich*, in: *Si*, marzo 1974, pp. 19-21
518. Garavelli Mortara B.: *Aspetti e problemi della linguistica testuale. Introd. a una ricerca applicativa*. Con una appendice di Carla Marellò, Torino, Giappichelli, pp. 178
519. García Márquez G.: *Un giornalista felice e sconosciuto*, Milano, Feltrinelli, pp. 195
520. Gargani A.: *La scuole filosofiche di Cambridge e di Oxford*, in: *ASNP*, 3, pp. 1141-67
521. Gargani A. G.: *L'analisi del linguaggio*, in: *ASNP*, 2, pp. 613-36
522. Gastaldi V.: *Charles Pinot Duclos. Letteratura e società nella Francia del Settecento*, Catania, Università, pp. 171
523. Gatti H.: *Arrigo Boito discepolo di Shakespeare*, in: *SIn*, 1, pp. 317-67
524. Gay J.: *L'opera del Mendicante*. Intr. di C. Gorlier, Milano, Rizzoli, pp. 92
525. Gendre R.: rec. a Laura Mancinelli, *I Nibelunghi*, Torino, Einaudi, 1972, in: *Sg*, pp. 450-456
526. Gentili V.: *Introduzione alla poesia di Keats e note sulle Odi*, Lecce, Milèlla, pp. 63
527. Ghigi Poggi V.: *Messaggio e mito in Clarissa di Samuel Richardson*, Modena, EGM, pp. 185
528. Ghilardi F.: *Sul problema Thomas Mann*, in: *Na*, 520, pp. 258-265
529. Giaccherini E.: *Una «crux» chauce-riana: I sogni nella «House of Fame»*, in: *RLMC*, 3, pp. 165-176
530. Gibelli V.: *Turgheniev*, Milano, Giuffrè, pp. 509
531. Gide A.: *Opere...* Introd. S. Agosti, Milano, Bompiani, pp. 965
532. Gigli D.: *Onirocritica e Traumdeutung*, in: *CS*, 49-50, pp. 339-347
533. Gilson E.: *L'eugenocidio, Swift redi-vivo*, in: *IC*, 12, pp. 18-24
534. Ginsberg A.: *Juke box all'idrogeno*. A cura di F. Pivano, Milano, Mondadori, pp. 467
535. Giorgi G.: *L'Astrée di Honoré d'Urfé tra barocco e classicismo*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 100

536. *Giornalismo letterario francese del 700*, Torino, Giappichelli, pp. 160
537. Giraldi A. M.: *Gli scritti di De Gasperi sulla guerra civile spagnola*, in: *Clio*, 3/4, pp. 465-501
538. Giudici G.: *Kotik Letaev*, in: *PL*, febb. '74, pp. 100-101
539. Gnisci A.: *La biblioteca di Borges*, in: *NA*, 522, pp. 272-75
540. Godard C.: *Don Giovanni, farabutto e svogliato*, in: *Si*, gennaio '74, pp. 26-27
541. Goethe J. W. von: *I dolori del giovane Werther. Le affinità elettive*. Trad. R. Ferrari, Novara, Edipem, pp. 301
542. Goethe J. W. von: *Elegie romane*. A cura di A. Turazza, Napoli, Ricciardi, pp. 79
543. Goethe (von) J. W.: *Italianische Reise. Sizilien*. Con introd. e note di Mario Rocco, Milano, Dante Alighieri, pp. 131
544. Goethe J. W. von: *Poesie*. A cura di P. Orelli, Milano, Mondadori, pp. 169
545. Goethe J. W. von: *La provincia pedagogica*, Roma, Armando, pp. 156
546. Gogol N. V.: *Racconti di Pietroburgo*. Trad. di T. Landolfi, Milano, Rizzoli, pp. 198
547. Gogol N. V.: *Tarass Bul'ba*. Trad. N. Bavastro, Milano, Garzanti, pp. 256
548. Goldmann L. e Vv.: *Sociologia della letteratura*. Trad. G. Origlia e R. Minore, Roma, New Compton Italiana, pp. 186
549. Goleniščev-Kutuzov I. N.: *Il rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI*, Milano, Vita e Pensiero, 1973, 2 voll.
550. Golino E.: *Ricerca sociologica e letteratura: ideologie espressive e classi sociali*, in: *NAr*, 40-42, pp. 186-229
551. Gombrowicz W.: *Pornografia*. Trad. R. Landau, Milano, Bompiani, pp. 225
552. Gončarov I. A.: *Oblomov*. Trad. G. De Dominicis, Milano, Garzanti, pp. xxiv. 526
553. Gor'kij M.: *I compari, Ventitré racconti*. Trad. di E. Cadei, Milano, Mondadori, pp. 323
554. Gorlier C.: *Nabokov, gioco e parodia*, in: *AL*, 65, pp. 129-31
555. Gorlier C.: *Tradizione letteraria e cultura americana*, in: *AL*, 66, pp. 121-23
556. Gorlier C.: *La trappola dell'«American Gothic»*, in: *AL*, 67-68, pp. 208-210
557. Goruppi-Manetti T.: *La critica malarmeana nell'ultimo decennio*, in: *RLMC*, 1, pp. 22-44
558. Gozzi F.: *La poesia di James Joyce*, Bari, Adriatica, pp. 225
559. Gradilone G.: *Altri studi di letteratura albanese*, Roma, Bulzoni, pp. 301
560. Graffi G.: *Struttura, forma e sostanza in Hjelmslev*, Bologna, Il Mulino, pp. 47
561. Graffi M.: *Cassio governa a Cipro*, in: *Vr*, dic. '74, pp. 137-141
562. Graham J. M.: *La signora Miniver*, Milano, Club degli Editori, pp. 218
563. Graham R. A.: *Il concetto di «nada» in San Giovanni della Croce e in Ernest Hemingway*, in: *CC*, 1, pp. 567-574
564. Gramsci A.: *Marxismo e letteratura*. A cura di G. Manacorda, Roma, Editori Riuniti, pp. 495
565. Granin D.: *Arte e morale*. Introd. di Eridano Bazzarelli, in: *RS*, 3, pp. 23-71
566. Grass F.: *Il tamburo di latte*. Trad. L. Secci, Milano, Feltrinelli, pp. 591
567. Grass G.: *Dal diario di una lumaca*. Trad. di B. Bianchi, Torino, Einaudi, pp. 257
568. Graves R.: *Il divo Claudio e sua moglie Messalina*. Trad. Carlo Coardi, Milano, Mondadori, pp. v.445
569. Greene G.: *Il nostro agente all'Avana*. Trad. B. Oddera, Milano, Mondadori, pp. 346
570. Greimas A. J.: *Del senso*. Trad. di S. Agosti, Milano, Bompiani, pp. 329
571. Guazzelli F.: *Rafael Alberti*, in: *Be*, pp. 411-436
572. Guerci L.: *Gli «idéologues» tra filosofia e politica: intorno a un contributo di Sergio Moravia*, in: *RSI*, 1, pp. 101-123
573. Guidacci M.: *Su un racconto di Poe: La maschera della morte rossa*, in: *HU*, 10, pp. 721-730
574. Guidacci M.: *Saggi letterari di Ezra Pound*, in: *Hu*, 4, pp. 277-283
575. Guillhelm de Peitieu: *Poesie*. A cura di N. Pasero, Modena, STEM, 1973, pp. 404
576. Guillén P.: *Obra de Pedro Guillen demandando consejo a un amigo sobre su vida*. Edición, notas y glosario. A cura di M. D'Arrigo Bona, Torino, Giappichelli, pp. 113
577. Guizot A. P. G.: *Storia della civiltà*

- in Francia. A cura di R. Pozzi, Torino, Utet, pp. 1176
578. Günther Konsalik H.: *Un uomo come un uragano*. Trad. Clara Cavallazzi, Milano, Accademia, 1974, pp. 293
579. Gusmani R.: rec. a I. W. Marchand, *The sounds and Phonemes of Wulfila's Gothic*, Mouton 1973, in: *Sg*, pp. 163-165
580. Haggard H. R.: *Lei*. Pref. di H. Miller, Milano, Bompiani, pp. 292
581. Haggard H. R.: *Lei*. Trad. J. R. Wilcock, Milano, pp. 356
582. Halévy D.: *Vita eroica di Nietzsche*, Milano, Borghese, pp. 567
583. Halleux R.: *Damigéron, Evax et Marbode: L'héritage alexandrin dans les lapidaires médiévaux*, in: *SM*, 1, pp. 327-348
584. Hamilton J. F.: *Rousseau's Theological Oppression of Sophie*, in: *SF*, 54, pp. 478-480
585. Hare G. E.: «*En ballon!...*»: un conte politique méconnu d'Alphonse Daudet, in: *SF*, 54, pp. 469-474
586. Hart W.: *La ballata di Pinto Ben*. Trad. di Gianni Toti, in: *Cs*, luglio-dic. '74, pp. 83-86
587. Havel V.: *L'opera dello straccione*. Trad. e intr. di Gianlorenzo Pacini, in: *Si*, luglio '74, pp. 55-80
588. Hawkes J.: *Arazzo d'amore*. Trad. C. Pennati, Torino, Einaudi, pp. 242
589. Hawthorne N.: *Racconti narrati due volte*. Trad. A. Monti, Novara, Edipem, pp. 205
590. Hayes J.: *I due fuggitivi*. Trad. A. Veraldi, Milano, Club degli Editori, pp. 540
591. Heine H.: *Reise bilder*. Trad. V. Perretta, Novara, Edipem, pp. 222
592. Henrichs B.: *L'intellettuale e i «selvaggi»*, in: *Si*, febb. '74, pp. 27-29
593. Hemingway E.: *Avere e non avere*. Trad. di G. Monicelli, Milano, Mondadori, pp. 253
594. Hemingway E.: *Una poesia: A Miss Mary*, in: genn.-marzo '74, pp. 38-39
595. Hemingway E.: *Romanzi e racconti*. A cura di F. Pivano, Milano, Mondadori, pp. 794
596. Hemmerdinger B.: *Jean-Baptiste Gail*, in: *Be*, pp. 463-66
597. Hemmerdinger B.: *Nietzsche et Otfried Müller*, in: *Be*, pp. 142-145
598. Hermann B.: *Bogdana Herman*, Koper, Lipa, 1973
599. Hernández F.: *Nessuno accendeva le lampade*. Nota intr. di I. Calvino, Torino, Einaudi, pp. 258
600. Hesse H.: *Narciso e Boccadoro*. Trad. C. Baseggio, Milano, Mondadori, pp. 321
601. Hesse H.: *Otto poesie, versione di Sergio Solmi*, in: *AL*, 66, pp. 53-63
602. Hesse H.: *Peter Camenzind*. Trad. S. Quieto, Roma, Newton Compton, pp. 174
603. Higgins A.: *Lampi d'inverno*. Trad. Bruno Oddera, Milano, Feltrinelli, pp. 410
604. Hildebrand K.: *La Germania sotto l'egemonia prussiana*, in: *Stc*, 3, pp. 481-99
605. Hoffenberg J.: *Il raccolto dell'ira*. Trad. Luciana D'Altan, Milano, Accademia, pp. 533
606. Hoffmann E. T. A.: *Racconti*. Trad. F. Masini, Novara, Edipem, pp. 283
607. Hofmannsthal H. von: *Lettera di Lord Chandos*. Intr. di C. Magris, Milano, Rizzoli, pp. 57
608. Hölderlin F.: *Inni e frammenti*. A cura di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, pp. xxiv.337
609. Horia V.: *Viaggio al San Marcos*. Trad. O. Nemi, Roma, Ege, pp. 162
610. Horkheimer M.: *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, pp. 279
611. Horkheimer M.: *Teoria critica*. Trad. di G. Backhaus, Torino, Einaudi, vol. 2
612. Hornik H.: *More on the Hermetica and French Renaissance*, in: *SF*, 52, pp. 1-12
613. Horváth Ö. von: *Gioventù senza Dio*. Trad. B. Maffi, Milano, Bompiani, pp. 172
614. Horváth Ö. von: *Teatro popolare*. Intr. di E. Castellani, Milano, Adelphi, pp. 297
615. Hrastnik F.: *Faksimile. Bilder aus der einstigen Natur. Gedichte*, Bozen, Ferrari-Auer, pp. 44
616. Hrvatska, *iseljenička, lirica*, Roma, Ziral, pp. 247
617. Hubbard L. F. R.: *Ritorno al domani*. Intr. Fruttero & Lucentini. Trad. Tom Arno, Milano, Mondadori, pp. 185
618. Hume D.: *Ricerche sull'intelletto umano e sui principi della morale*, Bari, Laterza, pp. 412
619. Iggers G. C.: *La storiografia tedesca*

- dopo la polemica Fischer: il momento di transizione, in: *Stc*, 1, pp. 129-53
620. Impiombato P.: *Repertorio bibliografico delle opere di interesse iberico nella Biblioteca nazionale di Bari*. Con un estratto del catalogo dell'Istituto di lingua e letteratura spagnola della Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Bari a cura di José Luis Rodríguez. Padova, Ricerche ispanistiche CNR presso l'Istituto di lingue e letterature dell'università, pp. XXIII, 311
621. Incarnato G.: *Mobilità sociale e crisi dell'aristocrazia inglese*, in: *QS*, 25, pp. 204-224
622. Ingegno S.: *Per la storia del teatro francese in Italia*: L. A. Muratori, G. C. Orsi, e P. J. Martello, in: *RLI*, 1-2, pp. 64-95
623. Ingenito M.: *Corso di lezioni su Aspetti e tendenze delle teorie e della cultura inglese del 700*, Salerno, Grafica, pp. 84
624. Ionesco E.: *Il solitario*. Trad. Gioia Zannino Angiolillo, Milano, Rusconi, pp. 182
625. Ivanov A.: *K. N. Leont'ev*, Pisa, Pacini, 1973, pp. 78
626. Jacobbi R.: *Guida per lo spettatore di teatro*, Messina, D'Anna, 1973, pp. 192
627. Jacobbi R.: *Rimbaud. La vita, la poesia, i testi esemplari...*, Milano, Accademia, pp. 359
628. James H.: *Il giro di vite*. Trad. E. Maraone, Milano, Garzanti, pp. 166
629. James H.: *Il giro di vite, L'altare dei morti*, Milano, Club degli Editori, pp. 185
630. James H.: *Piazza Washington*. Trad. C. Miggiano, Milano, Garzanti, pp. [26], 212
631. Jarry A.: *Tutto il teatro*. A cura di J.-L. Barrault, Roma, Newton Compton, pp. 382
632. Jennings M.: *Lucan's medieval popularity: the exemplum tradition*, in: *RCCM*, pp. 215-234
633. Jerome J. K.: *The uomini in barca*. Trad. A. Tedeschi, Milano, Club degli Editori, pp. 284
634. Jesi F.: *Composizione e antropologia in Elias Carretti*, in: *NAr*, 40-42, pp. 332-354
635. Jesi F.: *I «pensieri segreti» del mitologo: Károly Kerényi*, in: *Co*, 172, pp. 271-315
636. Jesi F.: *Rilke romanziere: l'alchimista, lo spettro*, in: *Co*, 173, pp. 239-301
637. Jeu B.: *La filosofia sovietica contemporanea*, Roma, Città Nuova, pp. 546
638. Jiménez J. R.: *I canti di Coral Gables (liriche scelte)*. A cura di V. Josia, Parma, Guanda, pp. 190
639. Jiménez J. R.: *Eternità, Pietra e cielo*. A cura di F. Montalto, Milano, Accademia, pp. 232
640. Jiménez-Vera A.: *Violence in «La casa de Bernarda Alba»*, in: *RLMC*, 1, pp. 45-49
641. Jodogne P.: *Sur une contrefaçon des «Martyrs»: documents inédits, dont une lettre de Chateaubriand*, in: *SF*, 53, pp. 263-267
642. Jonson B.: *Volpone*. Intr. e note di M. Praz, Firenze, Sansoni, pp. 313
643. Jouve P. J.: *Ecate*. Trad. M. e C. Forti, Milano, F. M. Ricci, pp. xv, 203
644. Joyce J.: *Esuli*. Trad. C. Linati, Milano, Garzanti, pp. 120
645. Joyce J.: *Gente di Dublino*. Trad. di M. E. Capodilista, Roma, Newton Compton, pp. 202
646. Joyce J.: *Gente di Dublino*. Trad. Franca Cancogni, Torino, Einaudi, pp. 225
647. Joyce J.: *Racconti e romanzi*. A cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, pp. 531
648. Kafka J.: *America*. Trad. A. Spaini, Milano, Mondadori, pp. 371
649. Kafka, *Introduzione, Antologia di saggi critici [di] J. Urzidil... [e altri]*. A cura di E. Pocar, Milano, Il Saggiatore, pp. 275
650. Kafka F.: *Opere... Il processo, Racconti*. A cura di G. Baioni, Milano, Bompiani, pp. 679
651. Kagarlickij J. I.: *H. G. Wells. La vita e le opere*. Trad. G. Schiaffino, Milano, Mursia, pp. 273
652. Kazin A.: *La nuova terra. Storia della letteratura americana...*, Milano, Longanesi, vol. 3
653. Kerényi K.: *C. Kerényi, T. Mann: Dialogo*. Trad. di E. Pocar, Milano, Il Saggiatore, pp. 238
654. Kerouac J.: *Satori a Parigi*. Trad. S. Stefani, Milano, Bompiani, pp. 141

655. Kerouac J.: *Visioni di Cody*. Intr. di A. Ginsberg, Roma, Arcana, pp. 492
656. Klingenstein G.: *Vienna nel Settecento. Alcuni aspetti*, in: *QS*, 27, pp. 803-16
657. Kocbek E.: *Edvard Kocbek*, Koper, Lipa
658. Koenigsberger H. G. e Mosse G. L.: *L'Europa del Cinquecento*. Trad. M. T. Grandi, Bari, Laterza, pp. 532
659. Koestler A.: *Buio e mezzogiorno*. Introd. Arrigo Bongiorno. Trad. Giorgio Monicelli, Milano, Mondadori, pp. 299
660. Kokot A.: *Andrej Kokot*, Koper, Lipa, 1972
661. Kordíé L.: *Livade snova i vjetrova*. 2. izd., Roma, Ziral, pp. 76
662. Körmendi F.: *Un'avventura e Budapest*, Milano, Club degli Editori, pp. 392
663. Košuta M.: *Miro slav Košuta*, Koper, Lipa
664. Kott J.: *Chi ha paura di Bertolt Brecht?*, in: *Dr*, 50.1 (genn. '74), pp. 7-14
665. Krakar L.: *Lojze Krakar*, Koper, Lipa, 1973
666. Krauss C.: *Forschungsschwerpunkte in Analyse und Rezeption des Werks von Ödön von Horváth*, in: *Sg*, pp. 133-156
667. Kroetz F. X.: *Alta Austria*. Trad. e intr. di Umberto Gandini, in: *Si*, maggio '74, pp. 48-80
668. Kryszinski W.: *Romanzo del fenotipo o La sbucciatura di un'arancia marcia*, in: *PL*, febb. '74, pp. 6-32
669. Kysilevs'kyj K.: *Prof. d-r Kost' Kysilevs'kyj: Ukraïns'ke movoznavstvo v o-stannilj dobi*, Roma, Univ. catt. ucraina, 1973, pp. 193
670. Labbrozzi E.: *E. Dukheim e la metodologia educativa*, in: *Su*, 1/2, pp. 341-54
671. La Fayette M. M.: *La principessa di Clèves*. Nota introduttiva e trad. di Maria Ortiz, Torino, Einaudi, 1974, pp. xvi.170
672. Laing R. D.: *Nodi*. Trad. C. Pennati, Torino, Einaudi, pp. 94
673. La Mettrie J. O. de: *Opere filosofiche*. Trad. S. Moravia, Roma-Bari, Laterza, pp. 372
674. Lampl H. E.: *Neue Lichter über Ibsen und sein Alterswerk. Das Tagebuch der Emilie Bardach (1889-1890)*, in: *Sg*, pp. 99-132
675. Lancellotti M.: *Funzione, simbolo e struttura. Saggio su Ernst Cassirer*, Roma, Studium, pp. 374
676. Lanciani G.: *Ayras Veaz o il trovatore dimezzato*, in: *CN*, pp. 117-132
677. Lanciani G.: *A proposito di un testo attribuito a F. Velho*, in: *AFCF*, 2, pp. 299-313
678. Landino C.: *Scritti critici e teorici*. Trad. di R. Cardini, Roma, Bulzoni, vol. 2
679. La Polla F.: *Struttura e mito nella narrativa americana del '900*. Con un saggio di S. Celati, Venezia-Padova, Marsilio, pp. 164
680. La Polla F.: rec. a Richard Brautigan, *In watermelon Sugar*, Pan Book, London 1973, in: *Vr*, ott. '74, pp. 120-122
681. La Polla F.: rec. a Robert Coover, *Pricksongs & Descants*, Pan Books, London 1973, in: *Vr*, ott. '74, pp. 122-125
682. Lavagetto M.: *Reconnaissance à Barthes*, in: *NAr*, 47, pp. 103-117
683. Lawrence D. H.: *L'amante di Lady Chatterley*. Trad. di G. Monteleone. Intr. di C. Gorlier, Milano, Mondadori, pp. 454
684. Lawrence D. H.: *Il pavone bianco*. Intr. G. Conti, Milano, Rizzoli, pp. 417
685. Lawrence D. H.: *Il pavone bianco*. Intr. di E. Chinol, Roma, Newton Camp-ton, pp. 387
686. Lawrence D. H.: *Il purosangue*, Milano, Club degli Editori, pp. 218
687. Layton I.: *Il freddo verde elemento*. Intr. di N. Frye. Trad. A. Lorenzini, Torino, Einaudi, pp. 82
688. Lazzari F.: *Il latte della disperazione. Le parole di A. Camus*, Napoli, Arte tipografica, pp. 95
689. Lebègue R.: *Le dédicataires des poésies de Ronsard*, in: *SF*, 54, pp. 475-78
690. Leenhardt J.: *Saggio di costruzione dell'estetica di Goldmann*, in: *Cs*, genn.-marzo '74, pp. 21-38
691. Lehnig A.: *Marxismo e anarchismo nella rivoluzione russa*, Cesena, L'Antistato, 1973, pp. 166
692. Le Mouél S.: *Le capanne del Paradiso*, Torino, Gribaudi, pp. 79
693. Leone L.: *Il problema dell'esistenza*, Napoli, pp. 59
694. Lessing D.: *L'estate prima del buio*. Trad. T. Dobner, Milano, Bompiani, pp. 292
695. *Letteratura e marxismo*. A cura di G.

- Borghello, Bologna, Zanichelli, pp. 224
696. *Letteratura e psicoanalisi*. A cura di R. Bodei, Bologna, Zanichelli, pp. 209
697. *Letteratura e strutturalismo*. A cura di L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, pp. 155
698. Lewis M. G.: *Il monaco*. Trad. di G. Agamben e G. Bompiani dall'ed. francese curata da A. Artaud, Milano, Bompiani, pp. 318
699. Librizzi M.: *Problematica filosofica, psicologica e pedagogica su J. Dewey*, Catania, Castorina, 1973, pp. 130
700. *Libro de Apolonio*. Intr. di G. B. De Cesare, Milano, Cisalpino, pp. 169
701. Liminta M. T.: *Il problema della bellezza*, Milano, Celuc, pp. 152
702. Lins do Rego J.: *Il treno di Recife*, Milano, Longanesi, pp. 427
703. Lipski J. M.: *Rimbaud as phonetician?: color choices in «Voyelles»*, in: *LS*, 2, pp. 323-340
704. Liverziani F.: *Dinamismo intellettuale ed esperienza mistica nel pensiero di Joseph Maréchal*, Roma, Liber, pp. 278
705. Livi F.: *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, IPL, pp. 430
706. Locke J.: *Saggio sull'intelletto umano*, Brescia, La Scuola, pp. 223
707. Lo Gatto E.: *Correnti e tendenze nella letteratura russa*. Dalle origini a oggi, Milano, Rizzoli, pp. 227
708. *Logica e semantica ed altri saggi*. F. Bottin... [e altri]. A Cura di C. Giacon, Padova, Antenore, pp. 267
709. Lombardi F.: *L'uomo, il pensatore e la morte*, in: *DH*, 51-52, pp. 185-227
710. Lombardo A.: *Il diavolo nel manoscritto*. Saggi sulla tradizione letteraria americana, Milano, Rizzoli, pp. 444
711. Lombardo E.: rec. a G. Nouveau, *I baci e altre poesie*. Trad. e intr. di Luciana Frezza, Einaudi, in: *NA*, 520, pp. 122-23
712. London J.: *I racconti del grande Nord*, Firenze, Salani, pp. 154
713. Lonigan P. R.: *The «Cligès» and the Tristan Legend*, in: *SF*, 53, pp. 201-212
714. Lo Piparo F.: *Linguaggio, macchine e formalizzazione*. Sugli aspetti logico-matematici della grammatica generativo-trasformativa di Noam Chomsky, Bologna, Il Mulino, pp. 128
715. Lo Presti N.: *I fatti di Aigues-Mortes e le loro ripercussioni in Italia*, in: *RSR*, 11, pp. 282-300
716. Lorenzini N. T.: *L'ironia tra radicalismo e mediazione critica*, in: *LS*, 1, pp. 159-166
717. Loverci F.: *Thomas Paine oggi*, in: *Clio*, 2, pp. 189-207
718. Loyola Ignácio de: *Zero*. Trad. dal MS originale di Antonio Tabucchi, Milano, Feltrinelli, pp. 261
719. Lukács G.: *La distinzione della ragione*. Trad. E. Arnaud, Torino, Einaudi, vol. 2
720. Lukács G.: *Goethe e il suo tempo*. Trad. E. Burich, Firenze, La Nuova Italia, pp. 345
721. Lukács G.: *Primi scritti di estetica (1912-1918)*, Milano, Sugar, 1973, pp. 345
722. Lukács G.: *Teoria del romanzo*. Introd. di L. Goldmann, Milano, Garzanti, pp. 216
723. Luzi M.: *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, pp. 202
724. Macaluso G.: *Maestri di saggezza*, Roma, Pensiero e Azione, pp. 393
725. Macchia G.: *La letteratura francese*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 745
726. Machiedo M.: *La «Pastorale lanosa» di Nikola Šop al centro della sua esperienza poetica*, in: *AL*, 65, pp. 55-57
727. Mac Neice L.: *Poesie*. Intr. di A. Lombardo a cura di F. R. Paci, Milano, Mondadori, pp. 294
728. Magris C.: *Gli elettroni impazziti*, in: *NAr*, 40-42, pp. 261-293
729. Magris C.: *Hofmannsthal e la «Lettera di Lord Chandos»*. *La ruggine dei segni*, in: *PL*, agosto '74, pp. 32-59
730. Magris C.: *Musil e le scuciture dei segni*, in: *Sc*, 25 (ott. '74), pp. 273-305
731. Maira S.: *«La poupée» di Giovanni Macchia*, in: *NAr*, 40-42, pp. 230-236
732. Makarovič S.: *Svetlana Makarovič*, Koper, Lipa
733. Mallarmé S.: *Tutte le poesie*. A cura di M. Grillandi, Roma, Newton Compton, pp. 463
734. Mamprin L.: *Chi è Asja Lacis?*, in: *Si*, ap. '74, pp. 20-23
735. Manacorda G.: *Assenza per iperbole*. *Gli Jabrestage di Uwe Johnson*, in: *Sg*, pp. 327-371
736. Mancinelli L.: *Introduzione allo stu-*

- dio dell'articolo indeterminativo nell'alto-tedesco antico e nell'antico sassone, in: IV, pp. 285-393
737. Manciola Billi M.: *Strutture narrative nel romanzo di Henry Fielding*, Milano, Bompiani, pp. 116
738. Manciola Billi M.: *Woolf...*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 117
739. Mancuso G.: *Pound e la Cina*, Milano, Feltrinelli, pp. 193
740. Mandolari M. T. (a cura di): *Poesia operaia tedesca del '900*, Milano, Feltrinelli, pp. 251
741. Manfrè G.: *Il fondatore della bibliografia moderna: Conrad Gessner (1516-1565)*, in: *PaL*, 1-2, pp. 3-6
742. Mann H.: *L'angelo azzurro*. Trad. B. Maffi, Milano, Club degli Editori, pp. 255
743. Mann T.: *Altezza reale*. Trad. M. Merlini, Milano, Club degli Editori, pp. 347
744. Mann T.: *Altezza reale*. Trad. L. Bruscotti, Milano, Garzanti, pp. [20], 277
745. Marabottini A.: *Falsificazioni e disconoscimenti nell'arte contemporanea*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 156-169
746. Maraini D.: *Fare teatro*, Milano, Bompiani, pp. 415
747. Maranini L.: *Bologna nella corrispondenza e nell'opera di Stendhal: dalla realtà al mito*, in: *RLMC*, 4, pp. 245-66
748. Marchesani P.: *Momenti e aspetti della fortuna di Stanisław Ignacy Witkiewicz*, in: *Al*, genn.-ap., pp. 160-182
749. Marchese A.: *Metodi e prove strutturali*, Milano, Principato, pp. 367
750. Marchese A.: *Modelli di critica strutturale*, in: *Hu*, 8-9, pp. 622-637
751. Marchiori G.: *Espressionismo, espressionisti*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 63-69
752. *Marguerite, reine, épouse de Henri II, roi de Navarre Eptamerone*. Pref. F. Picco, Milano, Bietti, 1973, pp. 350
753. Marianelli M.: *Böll, Springer e il «realismo sacramentale»*, in: *Be*, pp. 699-706
754. Mariani G. S.: *John Hart e l'ortografia inglese del 1500*, in: *Sg*, pp. 5-20
755. Mari-Catani A.: *Resoconto del I Convegno italiano di Scandinavistica*, in: *Sg*, pp. 431-438
756. Marinoni B. C.: *Giudizio e citazione*, in: *NAr*, 40-42, pp. 384-399
757. Marquet M.: *Au fil de l'eau et des beures. Poèmes*, Verona, Ghelfi, pp. 39
758. Marra G.: *Newton ed Epicuro*, in: *AFCF*, 2, pp. 345-351
759. Marra G.: *The Seasons: lo sviluppo dei testi e il concetto di Natura*, in: IV, 1974/5, pp. 237-262
760. Martí J.: *José Martí*. Antologia di testi e antologia critica. Intr. di C. Vitier; Trad. di E. Clementelli e L. Acerbi, Roma, Ediz. di Ideologia, pp. 694
761. Martinelli O. M.: rec. a Dolores de la Camara, *Poemas del recuerdo*, Barcellona, in: *Ics*, pp. 27
762. Martínez de Toledo A.: *Arcipreste de Talavera*. A cura di M. Ciceri, Modena, STEM, vol. 2
763. Martino A.: *Daniel Casper von Lobenstein. Storia della sua ricezione (1666-1800)*, Pisa, Athenaeum, 1973, pp. 207
764. Martino A.: *Problemi di storia della ricezione della letteratura barocca. Daniel Casper von Lobenstein e il suo pubblico*, Pisa, Athenaeum, 1973, pp. 138
765. Marx K.: *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*. A cura di G. Giorgetti, Roma, Editori Riuniti, pp. 234
766. Marx K.: *La guerra civile in Francia*. Intr. di F. Engels, Roma, Editori Riuniti, pp. 123
767. *Marxismo e critica letteraria in Italia*. A cura di F. Bettini e M. Bevilacqua, Roma, Editori Riuniti, 1975, pp. 267
768. Marzaduri M.: *Angelo de Gubernatis russista*, in: *AFCF*, 2, pp. 497-523
769. Marzano S.: *Aspetti kantiani sul pensiero di Jaspers*, Milano, Mursia, pp. 239
770. Mascoli L.: *Henri Troyat: l'uomo e lo scrittore*, in: *NS*, 176-77, pp. 252-56
771. Masetti C.: *La letteratura sovietica in Italia dal 1945 (Bibliografia)*, in: *RS*, 1, pp. 133-144
772. Masing U.: *Piiridele pyydes*, Roma, Maarjamaa, pp. 63
773. Masing U.: *Udu toonela jõelt, 1930-43*, Roma, Maarjamaa, pp. 124
774. Masini F.: *Sulla germanistica italiana: una replica*, in: *Sg*, pp. 373-380
775. Masini F.: *Nichilismo e religione in Jean Paul*, Bari, De Donato, pp. 112
776. Masini L.-V.: *Simbolismo, Nabis, Art*

- nouveau, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 27-34
777. Mastrelli C. A.: *Gli studi di linguistica nordica in Italia*, in: *Sg*, pp. 381-396
778. Maugham W. S.: *Schiavo d'amore*. Trad. di A. Salvatore, Milano, Mondadori, pp. 770
779. Maugham W. S.: *Il velo dipinto, Racconti*. Trad. di E. Vittorini, Milano, Mondadori, pp. 375
780. Maupassant G. de: *Pierre e Jean*. A cura di M. T. Nessi. Trad. G. Di Belsito, Milano, Garzanti, pp. [18].143
781. Mauriac F.: *Il bacio al lebbroso. Romanzi*, Roma, I Nobel, pp. 190
782. Mauriac F.: *Groviglio di vipere*. Trad. M. Dussia, Milano, Mondadori, pp. 214
783. Mauriac F.: *Vita di Gesù*. Intr. di Carlo Bo, Trad. A. S. Novaro, Mondadori, pp. 224
784. Mauro W.: *Solgenitsin: L'uomo e l'intellettuale*, in: *TM*, 17, pp. 94-95
785. Mauro W. e Clementelli E.: *L'incontro con Gabriel Garcia Marquez*, in: *TM*, 17, pp. 75-79
786. Mauro W. e Clementelli E.: *Philip Roth: Potere e adolescenza*, in: *TM*, 18, pp. 78-82
787. Maurois A. (Herzog É.): *Bernardo Quesnay*. Intr. Roberto Contini, Trad. Enrico Piconi, Milano, Mondadori, pp. 241
788. May K. F.: *Al crepaccio del traditore*, Catania, Paoline, pp. 228
789. Mayer C. L. A.: *Gabriele Simeoni et le premier sonnet français*, in: *SF*, 53, pp. 213-223
790. Mazzonis C.: *Lo spazio degradato*, in: *PL*, febb. '74, pp. 33-53
791. McBride R.: *Le rôle de Rome dans «Bérénice»*, in: *SF*, 52, pp. 86-91
792. McCullers C.: *La ballata del caffè triste, e altri racconti*. Trad. di F. Cancogni, Milano, Mondadori, pp. 182
793. McCullers C.: *Il cuore è un cacciatore solitario*. Trad. I. Brin, Milano, Longanesi, pp. 273
794. Medvedev Ž. A.: *Dieci anni dopo Ivan Demisovič*. Trad. Maria Attardo Magrini, Milano, Mondadori, pp. 235
795. Méjean R.: *L'almanacco strappato*. Versione dal francese di M. Piazzolla, Milano, Ceschina, pp. 59
796. Melandri E.: *L'analogia, la proporzione, la simmetria*, Milano, Isedi, pp. 185
797. Melani N.: *La trasposizione dell'immagine da Marivaux a Diderot*, in: *SF*, 52, pp. 30-45
799. Melchiori G.: *I funamboli, Il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati*. Trad. R. Bianchi, Torino, Einaudi, pp. XI.380
800. Melchiori B., Melchiori G.: *Il gusto di Henry James*, Torino, Einaudi, pp. 277
801. Melville H.: *Benito Cereno, Billy Budd*. Trad. R. Bianchi, Milano, Garzanti, pp. [21].214
801. Melville H.: *Benito Cereno e altri racconti*. Trad. P. Pieroni, E. Giachino, C. Rossi, Novara, Edipem, pp. 286
803. Menascè E.: *Introduzione alle poesie di John Donne*, Milano, Cisalpino, pp. 217
804. Menna F.: *De Stijl e la linea analitica dell'arte moderna*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 43-49
805. Meregalli F.: *L'Italia nel «Viaje de Turquia»*, in: *AFCF*, 2, pp. 351-65
806. Meregalli F.: *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, pp. 113
807. Merker N.: *L'illuminismo tedesco*. Età di Lessing, Bari, Laterza, pp. VII.453
808. Merker N.: *Marxismo e storia delle idee*, Roma, Editori Riuniti, pp. 305
809. Merleau-Ponty M.: *Senso e non senso*. Intr. Enzo Paci, Trad. P. Caruso, Milano, Garzanti, pp. 221.
810. Mermolja A.: *Ace Mermolja*, Koper, Lipa, 1972
811. Meyers P.: *La politica coloniale di Bismarck alla luce dell'imperialismo*, in *Stc*, 2, pp. 307-21
812. Middleton T.: *Partita a scacchi*. Trad. Degani, Reggio Emilia, Franco, pp. 80
813. Middleton T.: *Una partita a scacchi*. Trad. e ad. di Ugo Tessitore, per l'esercitazione scenica di Luca Ronconi, in: *Si*, marzo '74, pp. 58-80
814. Miglior F.: *D. Davie e i «Collected Poems 1950-1970»*, in: *AFCF*, 2, pp. 365-87
815. Migliorini E.: *Studi sul pensiero estetico di Francis Hutcheson*, Padova, Liviana, pp. V.127
816. Mihalič S.: *Slavko Mihalič*, Koper, Lipa

817. Mill J. S.: *Utilitarismo*. A cura di P. Beraldi, Bari, Ed. Universitaria, pp. 73
818. Milton J.: *Ode alla natività, Ad un concerto sacro, Allegro, Penseroso, Arcadi, Como, Licida*. Intr. e note di C. Izzo, Firenze, Sansoni, pp. 272
819. Milučká Z.: *Zolmy*, 1973, pp. 90
820. Minerbi S. I.: *Gli ultimi due incontri Weizmann-Mussolini (1933-4)*, in: *Stc*, 3, pp. 431-81
821. Minervini V.: *Le poesie di Ayras Carpancho*, Roma, PUG, pp. 97
822. Mirandola G.: *Pierre Louÿs*, Milano, Mursia, pp. 333
823. Mirizzi P.: *La commedia del Tristram Shandy*, in: *Sn*, 1, pp. 111-133
824. Misan J.: *Jean-Jacques Rousseau et son image dans la Venise du Settecento*, in: *RLMC*, 2, pp. 113-118
825. *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, CNR, 1971-73, pp. 448
826. Mistrorigo L.: *Il nodo che si stringe fra letteratura e politica*, in: *Civ*, 5-6, maggio-giugno, pp. 35-43
827. Mittner L.: *Divagazioni sull'unità culturale della monarchia danubiana*, in: *Sg*, pp. 21-40
828. Mittner L.: *La tragedia barocca sleiana e il romanzo picaresco*, in: *AFCF*, 2, pp. 387-393
829. Molinari S.: *Strutture ricorrenti nella lirica e nella narrativa di Puškin*, in: *AFCF*, 2, pp. 393-405
830. Molière J. B. P.: *Tartufo o l'impostore*. Trad. C. Muscetta, Torino, Einaudi, pp. 67
831. Molière J. B. P.: *Tartufo*. Pref. e trad. di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, pp. xvii.177
832. Molina R. A.: *La fraseologia popular y la preocupación religiosa del español*, in: *QIA*, 145/6, pp. 241-45
833. Molinari M. V.: *Appunti sulla lingua del Hildebrandslied*, in: *IL*, 1, pp. 91-103
834. Molinari S.: *Sulla spettralizzazione in Gogol*, in: *AFCF*, 1, pp. 39-51
835. Molin-Pradel M.: *Streiflichter aus Thomas Bernhards Prosawerk*, in: *AFCF*, 1, pp. 51-65
836. Mollia F.: *Interpretazioni sociologiche della letteratura...*, Messina, D'Anna, pp. 188
837. Momigliano A.: *L'agonale di J. Burckhardt e l'«Homo Ludens» di J. Hui-zinga*, in: *ASNP*, 2, pp. 369-75
838. Mondadori F.: *Semantica modale*, in: *RF*, pp. 33-60
839. Mondella F.: *Studi sulla reazione idealistica alla scienza*, Cirimido, Erredue, pp. 143
840. *Il mondo slavo*. Saggi e contributi slavistici a cura dell'Istituto di filologia slava dell'Università degli studi di Padova, Padova, Liviana, 1969, pp. 175
841. Mondrone D.: *Poeti estoni*, in: *CC*, 1, pp. 154-156
842. Monod J.: *Il caso e la necessità*, Milano, Mondadori, pp. 191
843. Montaigne M. E. de: *Dai Saggi*. A cura di F. Garavina, Novara, Edipem, pp. 369
844. Monti A.: *La teoria economica del sistema feudale: modelli euristici e ostrazioni determinate nell'analisi dei processi di transizione*, in: *QS*, 26, pp. 293-337
845. Moore M.: *Tutte le poesie*. A cura di Lina Angioletti e Gilberto Forti. Intr. di W. H. Auden, Milano, Rusconi, pp. 216
846. Móra F.: *L'ocarina dal bel suono*. Trad. di Mario del Bartolomeis, in: *Un*, 1-2, pp. 86-89
847. Morace N.: rec. a R. Collison, *The Story of Street literature*, London 1973 e L. Shepard, *The History of Street literature*, Devon 1973, in: *AION*, 2, pp. 130-134
848. Moran I.: *The owl and the nightingale*. Abridged with modern English translation and notes, Messina, Peloritana, pp. 83
849. Moravia S.: *Adorno e la teoria critica della società*, Firenze, Sansoni, pp. 123
850. Moravia S.: *Dall'«homme machine» all'«homme sensible»*. *Meccanicismo, animismo e vitalismo nel sec. XVIII*, in: *Be*, pp. 633-648
851. Moravia S.: *Il pensiero degli idéologues. Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 865
852. Mordini A.: *Verità del linguaggio*, Roma, G. Volpe, pp. 315
853. More T.: *Fancies, sports and merry tales*. A cura di V. Gabrieli, Bari, Adriatica, pp. 261
854. Morelli G.: *Lorca. La vita, l'opera, i testi esemplari...*, Milano, Accademia, pp. 253
855. Mori M.: *L'illuminismo francese e il*

- problema della guerra*, in: *RF*, pp. 145-187
856. Mörike E.: *Mozart in viaggio verso Praga*. Intr. di C. Magris, Milano, Rizzoli, pp. 105
857. Morosi N.: rec. a Bernard Clavel, *L'Espagnol*, Paris, Flammarion, 1974, in: *Ics*, pp. 69
858. Morosi N.: rec. a *The New Russian Poets 1953-68, an anthology selected, edited and translated by George Reavevy*, London, Calder & Boyars, in: *Ics*, pp. 27-28
859. Morosi N.: rec. a M. A. Solochov, *Terre dissodate*, Editori Riuniti, 1974, in: *Ics*, p. 70
860. Morosi N.: *Poesie di W. H. Auden*, in: *Ics*, p. 25
861. Morosi N.: *Poesie di William [Butler Yeats]*, in: *Ics*, p. 37
862. Mounin G.: *Storia della linguistica del XX secolo*. Trad. B. Bellotto, Milano, Feltrinelli, pp. 208
863. Mucci R.: *Come scriveva Roussel*, in: *IC*, maggio, pp. 9-18
864. Muir E.: *Un piede nell'Eden e altre poesie*. Intr. di Carlo Izzo, Trad. Marina Pellizzer, Torino, Einaudi, pp. 125
865. Musil R.: *Il giovane Törless*. Trad. G. Zampa, Milano, Rizzoli, pp. 180
866. Musset A. de: *Les caprices de Marianne, Fantasio*. Avec introduction et notes par Attilio Baldini, Milano, Dante Alighieri, pp. 90
867. Musset A. de: *Lorenzaccio. Drame*, Paris, Verona, Bondoni, pp. 225
868. Nabokov V.: *Ada o dell'ardore. Cronaca familiare*, Milano, Mondadori, pp. 666
869. Nabokov V.: *Re, regina, fante...* Trad. E. Capriolo, Milano, Ricci, pp. 364
870. Nagy L.: *Il gatto ladro*, in: *Un*, 3, pp. 45-56
871. *Narodnyja russkija skazki. Antiche fiabe russe*. A cura di A. N. Afanasjev, Trad. di C. Venturi, Torino, Einaudi, pp. 349
872. Navarria A.: *Una traduzione ignota di Giovanni Pascoli (Sandor Petöfi: Ballata)*, in: *Opl*, 4, p. 22
873. Navarria A.: *Verga e Maupassant*, in: *Opl*, 5, pp. 57-63
874. Neruda P.: *Confesso che ho vissuto*. Trad. G. Stocchi, Milano, Sugar Co., pp. 506
875. Nestroy J.: *Teatro*. A cura di T. A. Chiusano, Milano, Adelphi, pp. 603
876. Nekrasov V. P.: *Kira Georgievna*. Trad. C. Masetti, Torino, Einaudi, pp. 163
877. Nicastro O.: *Lettere di Henry Stubbe a Thomas Hobbes (8 luglio 1656 - 6 maggio 1657)*, Siena, Università, 1973, pp. 91
878. Nichols P.: *Servizio Sanitario Nazionale, ovvero Il grande amore di sorella Ceco, commedia in due tempi*. Trad. di Laura de Bono, in: *Dr.*, 50.4 (ap. '74), pp. 25-68
879. Nicolat R. R.: *Kafkas Josefne-Erzählung im Lichte der Dreistufigkeit*, in: *Sg*, pp. 273-290
880. Nicoletti G.: *Molière: il contesto e la forma*, Bari, Adriatica, 1973, pp. 69
881. Nicoletti G.: *Spazio scritturale della misantropia molieresca*, in: *AFCF*, 2, pp. 417-25
882. Nietzsche F.: *Teoria della conoscenza e critica del razionalismo*. Trad., Intr. di R. Escobar, Milano, Bietti, pp. 224
883. Nietzsche F.: *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Intr. G. Colli, Milano, Adelphi, pp. 109
884. Nietzsche F.: *Sulla storia. Utilità e danno della storia per la vita*. A cura di Angelo G. Sabatini, Trad. C. Valentini, Roma, Newton Compton Italiana, pp. 167
885. *Novellino provenzale, ossia testo volgarizz. delle antiche Vitarelle dei trovatori*. Scritto già in lingua d'oc da Ugo di S. Ciro, da Michele della Torre e da altri, Bologna, Commissione testi di lingua, 1968, pp. 222
886. Nuñez A.: *El callejon*. Trad. Anna Scriboni, in: *Cs*, ap.-giugno '74, pp. 195-205
887. O'Neil E.: *Il lutto si addice ad Elettra*. Trad. Bruno Fonzi, Torino, Einaudi, pp. 205
888. O'Neill T.: *Ungaretti tra Leopardi e Góngora: Appunti per una lettura di «Tu ti spezzasti»*, in: *RLMC*, 1, pp. 50-64
889. Opasek A.: *Obrazy. Rim*, Roma, PUG, pp. 78
890. *Orfeo. Il tesoro della lirica universale*. A cura di V. Errante e E. Mariano, Firenze, Sansoni, pp. 2102
891. *Le origini del romanticismo [Antolo-*

- gia]. A cura di Guido Barlozzini, Roma, Editori Riuniti, pp. 190
892. Orlandi G.: *Doppia redazione nei «Carmina minora» di Ildeberto?*, in: *SM*, '74, II, pp. 1019-50
893. Orlandini M. V.: *Arte d'avanguardia in Russia*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 50-62
894. Osborne J.: *Un luogo che vuol chiamarsi Roma*. Trad. di Elio Nissim con la collaborazione di Carlo Ardito, in: *Dr*, 50. 1 (genn. '74), pp. 25-52
895. Osborne J.: *Un patriota per me, dramma in 3 atti*. Trad. di Guidarino Guidi, in: *Dr*, 50.5 (maggio '74), pp. 25-67
896. Osborne J.: *L'Albergo di Amsterdam. Commedia in due tempi*. Trad. di Guidarino Guidi, in: *Dr*, 50.8-9 (ag.-sett. '74), pp. 25-55
897. Ošlak V.: *Vinko Ošlak*, Koper, Lipa, 1972
898. Otero Silva M.: *Qui succede, signori, che mi gioco la morte*. Trad. E. Cicogna, Firenze, Vallecchi, pp. VI.205
899. Pagano G. M.: rec. a Sergio Moravia, *Introduzione a Sartre*, Bari 1973, in: *RSC*, 2, pp. 242-3
900. Pagetti C.: *Una utopia negativa di E. M. Forster*, in: *SIn*, 1, pp. 203-231
901. Paglianti G. B. N.: *Per una rilettura di Beckett*, in: *SU*, 1/2, pp. 129-155
902. Pagnoni M. R.: *Prime note sulla tradizione medioevale ed umanistica di Epicuro*, in: *ASNP*, 4, pp. 1443-79
903. Pala L.: *Giudizi di Saint-Just su Rousseau*, in: *Tr*, 3-4, pp. 187-199
904. Panthel H. W.: *R. M. Rilke «Lettres à une amie vénitienne»*, in: *Sg*, pp. 413-424
905. Paoli R.: *Canetti e Kafka*, in: *AL*, 66, pp. 116-118
906. Paoli R.: *Su Carl Spitteler*, in: *AL*, 67-68, pp. 203-205
907. Paoli R.: *Carteggio Gorki-Zweig*, in: *AL*, 67-68, pp. 205-6
908. Paoli R.: *Plenzdorf: I nuovi dolori del giovane W.*, in: *AL*, 66, pp. 118-19
909. Paoli R.: *R. M. Rilke: «Lettere a Sidonia»*, in: *AL*, 65, pp. 126-128
910. Paoli R.: *Scrittori contemporanei*, in: *AL*, 67-68, pp. 201-203
911. Paoli R.: *La «Storia del Teatro d'Europa» di H. Kindermann*, in: *AL*, 65, pp. 125-26
912. Papetti V.: *Il teatro politico di Henry Fielding*, in: *AION*, 1, pp. 61-86
913. Paquot M.: *Le poète Fernand Severin: lettres inédites*, in: *SF*, 52, pp. 69-74
914. Parra N.: *Anti poesie*. A cura di H. Robles e U. Bonetti, Torino, Einaudi, pp. 206
915. Pasqualucci P.: *Rousseau e Kant*, Milano, Giuffrè, pp. 144
916. Pasquino A.: *La filosofia del linguaggio nei «Cahiers» di Paul Valéry*, in: *Acme*, pp. 381-391
917. Pavan M.: *Due giudizi su Winckelmann: Herder e Goethe*, in: *Vel*, 4-6, pp. 263-280
918. Paz O.: *Una poesia: Shary Tepé*, in: *Cs*, aprile-giugno '74, pp. 169-70
919. Pellegrini C.: *Madame de Staël e il gruppo di Coppet*. Seconda ed. riveduta, Bologna, Patron, pp. 289
920. Perosa S.: *Fitzgeraldiana II*, in: *AFCF*, 2, pp. 523-39
921. Perotti B.: *La problematica della gioventù tedesca fra letteratura e realtà*, Verona, Universitaria, 1972, pp. 127
922. Perotti B.: *I problemi dell'ebraismo nella letteratura tedesca*, Verona, Universitaria, 1973, pp. 144
923. Perotti B.: *La letteratura tedesca dell'esilio*, Verona, Lib. Ed. Universitarie, pp. 153
924. Perrault C.: *I racconti di mamma l'Oca*. Seguito da *Le fate alla moda* di Madame d'Aulnoy. Nota intr. di Italo Calvino. Trad. Elena Giolitti, con la collaborazione di Diego Valeri per la trad. dei versi, Torino, Einaudi, pp. VIII.327
925. Perugi M.: *Il Sermo di Ramon Muntaner. La versificazione romanza dalle origini*, Firenze, Olschki, pp. 167
926. Peschel E. R.: *Rimbaud's «Honte» in the Light of his Ambivalence toward Religion*, in: *SF*, 54, pp. 480-85
927. Pessoa F.: *Quattro poesie antisalazariste, presentate da Jorge de Sena*, in: *Cs*, luglio-dic. '74, pp. 67-72
928. Petracchi G.: *L'Italia e la rivoluzione russa di marzo*, in: *Stc*, 1, pp. 93-115
929. Petrilli G.: *San Tommaso Moro*, in: *Di*, pp. 82-85

930. Petrone M.: *Lettura di Camus*, Napoli, Liguori, pp. 91
931. Pibernik F.: *France Pibernik*, Koper, Lipa, 1973
932. Picchio Simonelli M.: *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modena, STEM, pp. 332
933. Piemontese F.: *L'estetismo, Kierkegaard, Pirandello*, in: *Ics*, nov.-dic., pp. 58-60
934. Pieri R.: *Linguaggio e comunicazione*. Forlì, a cura dell'amministrazione comunale, pp. 64
935. Pine-Coffin R. S.: *Bibliography of British and American travel in Italy to 1860*, Firenze, Olschki, pp. 371
936. Piovesan R.: *Filosofia e prassi linguistica*, Padova, Muzzio, pp. 157
937. Pirjevec M.: *Svečko Kosovel: aspetti del suo pensiero e della sua lirica*, Trieste, pp. 93
938. Pisanti T.: *Poeti americani delle origini*, Salerno, Beta, 1973, pp. 128
939. Pisapia B. M.: *L'arte di Sylvia Plath*, Roma, Bulzoni, pp. 103
940. Piselli F.: *L'orologio vivente e il paradossso dell'immobile. Studio su Denis Diderot*, Milano, Celuc, 1974
941. Pistorius G.: *André Gide et les Américains de Capri: une lettre inédite d'André Gide à William Page Andrews*, in: *SF*, 52, pp. 75-78
942. Pitou S.: «*Les Eléments*» by Pierre Charles Roy, in: *SF*, 54, pp. 464-68
943. Piva F.: rec. a A. Freer, *Ricerche su «L'Encyclopédie» Jaucourt e Thomson*, Pisa 1972, in: *Ae* (genn.-ap.), pp. 188-91
944. Pizzorusso A.: *Un romanzo incompiuto di Stendhal*, in: *PL*, giugno '74, pp. 15-35
945. Placella P.: *Aspetti dell'estetica proustiana*, in: *USA*, 6, 1972, pp. 117-145
946. Plessner H.: *Al di qua dell'utopia*, Torino, Marietti, pp. 199
947. Poe E. A.: *Racconti*, Milano, Garzanti, pp. 522
948. Poe E. A.: *Racconti del mistero e dell'orrore, Arabeschi*. Saggio di C. Baudelaire, Milano, Sugar Co, pp. 663
949. *La poesia femminista*. A cura di N. Fusini e M. Gramaglia, Roma, La Nuova Sinistra, pp. 303
950. *Poesia spagnola del '900*. Intr., bibliografia, versione e note a cura di Oreste Macrì, Milano, Garzanti, 2 voll.
951. Poetto M.: *Inglese d'America «hobo»*, in: *Acme*, pp. 273-278
952. Pokrovskij M. N.: *Storie della Russia*. Trad. A. Marchi, Roma, Editori Riuniti, 1970, pp. 546
953. Poldini M.: *Rapporti tra la cultura italiana e quella slovena nel litorale (1900-1940)*, Trieste, Ed. Stampa Triestina, 1973, pp. 47
954. Pompili P.: *Le ripercussioni dell'attentato di Felice Orsini nell'opinione pubblica francese*, in: *RSR*, iv, pp. 503-23
955. Portera D.: *Adamo Mickiewicz*, Cefalù, Misuraca, 1973, pp. 105
956. Postl K.: *La prateria del Giacinto*. Nota introduttiva di Claudio Magris. Trad. Alberto Spaini, Torino, Einaudi, pp. xxvi. 93
957. Pound E.: *Carta da visita*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, pp. 57
958. Pound E.: *L'abc del leggere*. Trad. R. Quadrelli, Milano, Garzanti, pp. 209
959. Prampolini G.: *Letteratura universale*, Torino, Utet, vol. 3
960. Praz M.: *La letteratura e la droga*, in: *Ul*, xii.75 (maggio 1973) pp. 108-120
961. Prestipino G.: *La controversia estetica nel marxismo*, Palermo, Palumbo, pp. 196
962. Prévert J.: *Poesie, pièces, canzoni*. A cura di B. Cagli, Roma, Newton Compton, pp. 312
963. Principe Q.: *La rivelazione incompiuta*, Milano, Rusconi, pp. 161
964. Profeti M. G.: *Una «collezione» milanese di Lope de Vega*, in: *QIA*, 45/6, pp. 226-31
965. *I Profeti dell'impero americano. Dal periodo coloniale ai nostri giorni*. A cura di P. Bairati, Torino, Einaudi, 1975, pp. 351
966. Proust M.: *Contro Sainte-Beuve*. Saggio introduttivo di Francesco Orlando. Trad. Paolo Serini e Mariolina Bertini dall'ed. critica a cura di Pierre Clarac, Torino, Einaudi, pp. xlvii. 156
967. Prpić J.: *Posljednjij svibani. Pjesme*, Vicenza, Esca, pp. 103
968. Pucci R.: *Materiali per una semantica sociale*, Napoli, Arte tipografica, pp. 211

969. Puppo M.: *Il romanticismo*, Roma, Studium, 1973, pp. 322
970. Puppo M.: *Umanesimo italiano e umanimesimi europei: Prospettive storiografiche*, in: *St*, 2, pp. 179-190
971. Purdy J.: *Malcolm*. Trad. F. Bossi, Torino, Einaudi, pp. 199
972. Purdy J.: *Sono Elijah Thrusb*. Trad. di F. Bossi. Torino, Einaudi, pp. 126
973. Putino A.: *Fuga in rosso. I quadrati magici di Albert Camus*, in: *NRS*, 58, pp. 459-654
974. Queneau R.: *Quando lo spirito*, in: *IC* (febb.), pp. 15-19
975. *Queste del Saint Graal*. Trad. di A. R. Cattabiani, Milano, Rusconi, pp. 229
976. Quiriconi G.: *Una nota per i Calligrammes e una proposta di traduzione*, in: *AL*, 67-68, pp. 159-170
977. Rabelais F.: *Gargantua e Pantagruelle*. A cura di M. Bonfadini, Torino, Einaudi 2 voll.
978. Raboni G.: *Un narratore olandese*, in: *QP*, gennaio, p. 163
979. Raboni G.: *Due scrittori cecoslovacchi: Kundera e Vaculik*, in: *QP*, giugno, pp. 190-191
980. Raffaelli R.: *Le «Regles» delle Belles lettres*, in: *RFIC*, 4, pp. 509-16
981. Raffo A. M.: *I racconti di Ivo Andrić*, in: *AL*, 66, pp. 123-24
982. Raffo A. M.: *Una settimana di Petr Vasil'evič*, in: *AL*, 65, pp. 132-133
983. Ramat P.: *Per una tipologia degli incantesimi germanici*, in: *SC*, 24 (giugno 1974), pp. 179-97
984. Regina U.: *Heidegger*, Brescia, Morcelliana, pp. 344
985. Reguzzoni M.: *La diversificazione degli studi nell'URSS*, in: *API*, 6, pp. 561-92
986. Remarque E. M.: *Il cielo non ha preferenze*. Trad. E. Pocar, Milano, Mondadori, pp. 302
987. Renč V.: *Pražská legenda*, Roma, Opus bonum, pp. 31
988. Restaino F.: *Scetticismo e senso comune. La filosofia scozzese da Hume a Reid*, Roma-Bari, Laterza, pp. 349
989. Restany P.: *L'arte abolizione o mutazione?*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 9-14
990. Rey P.: *Il greco*. Trad. D. Montaldi, Milano, Mondadori, pp. 708
991. *Rhapsody*. Tre studi su una lirica di T. S. Eliot. Di M. Pagnini, A. Serpieri, A. Johnson, Milano, Bompiani, pp. 123
992. Ribière R.: *Petrarca e i sette di Font-Seguguo*. Prefazione di Diego Valeri. Trad. Giuliana Toso Rodinis, Padova, Draghi Randi, pp. 214
993. Ricciardi C.: *Apertura sulla letteratura irlandese contemporanea. Struttura e significato in «At Swim-Two-Birds» di Flann O'Brien*, in: *CS*, 52, pp. 80-97
994. Richter M.: *La «Victorie» di Apollinaire*, in: *RLMC*, 3, pp. 177-209
995. Richter M.: *Baudelaire fra «Curiosité» e «indolence»*, in: *PL*, ag. '74, pp. 59-71
996. Richter E.: *Le gioie del socialismo*. Prefazione di Mario Missiroli, Milano, Pan, pp. 183
997. Richter M.: *Les «Sonnets de la Mort» de Sponde*, in: *Ae*, sett.-dic., pp. 405-418
998. Ricuperati G.: *Paul Hazard e la storiografia dell'Illuminismo*, in: *RSI*, 2, pp. 372-405
999. Rigo Bienaimé D.: *Gli ultimi racconti di Voltaire*, Pisa, Goliardica, pp. 201
1000. Rilke R. M.: *Ewald Tragy*. A cura di G. Zampa. Milano, Adelphi, pp. 88
1001. Rilke R. M.: *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Trad. intr. di F. Jesi, Milano, Garzanti, pp. 211
1002. Ringger K.: *Due citazioni tedesche di Svevo*, in: *AV*, 2, pp. 139-40
1003. Risaliti R.: *Note e materiali sul romanzo storico russo*, Pisa, Universitaria, pp. 104
1004. Risaliti R.: rec. a N. A. Kriničnaja, *Narodnye istoričeskie pesni načala XVII veka (i canti storici popolari dell'inizio del XVII secolo)*, Leningrad 1974, in: *RS*, 6, pp. 180-81
1005. Risaliti R.: rec. a Z. M. Potapova, *Russko-ital'janskia literaturnye svjazi-otoraia polovina XIX veka*, Mosca 1973, in: *RS*, 4, pp. 179-181
1006. *Risposta a Solzhenitsyn. L'arcipelago delle menzogne*, Roma, Napoleone, pp. 147
1007. Rivoyre C. de: *Boy*. Trad. E. Scarpellini, Milano, Bompiani, pp. 278
1008. Rizza C.: *L'«Italia» di Théophile Gautier*, in: *SF*, 54, pp. 443-463
1009. Rizzi L.: *Implicazioni teoriche di al-*

- cuni studi generativi di sintassi romanza, in: *SMV*, pp. 113-166
1010. Rizzi L.: rec. a Nicolas Ruwet, *Théorie syntaxique et syntaxe du français*, Paris 1972, in: *SC*, 25 (ott. '74), pp. 391-395
1011. Rizzo R.: *Quattro racconti del primo Böll*, Bologna, Forni, pp. 64
1012. Robert de Boron: *I due primi libri della Istoria di Merlino*, Bologna 1969, pp. 360
1013. Robert de Gretham: *Miroir ou les Évangiles des domnées*, Bari, Adriatica, pp. 263
1014. Roccas M.: «Trade of Power»: fra Portogallo e Gran Bretagna, in: *QS*, 25, pp. 193-204
1015. Rolland R.: *Colas Breugnon*, Roma, I Nobel, 1971, pp. 188
1016. Rossani W.: *La condizione umana nell'opera di Mauriac*, in: *Opl*, 3, pp. 66-73
1017. Rossani W.: *Patriarchi del Novecento*, Milano, Pan, pp. 178
1018. Rossebastiano A. B.: recens. a O. Pausch, *Das älteste italienisch-deutsche Sprachbuch*, Wien, H. Böhlau, 1972, in: *GSLI*, fasc. 474, pp. 300-301
1019. Rossetti C. G.: *Sociologia e Storia*, in: *NRS*, 58, pp. 654-79
1020. Rossi M.: *De Hegel e Marx*, Milano, Feltrinelli, pp. 251
1021. Rossi P.: *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Torino, Einaudi, pp. xxxvi.366
1021. Rossi R.: *Scrivere a Madrid. Studi sul linguaggio politico di due intellettuali suicidi dell'800 spagnolo...*, Bari, De Donato, 1973, pp. 111
1023. Rossi V.: *Esenin*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 114
1024. Rosso C.: *Inventari e postille. Letture francesi, divagazioni europee*, Pisa, Goliardica, pp. 400
1025. Rosso L.: *Il pungolo della carne in Kierkegaard*, in: *Id*, 6/7, pp. 41-5
1026. Rotelli G.: *Nota sull'«Index du vocabulaire du symbolisme»*. III, «Index des mots des poésies de Stéphane Mallarmé», *Ae*, genn.-ap., pp. 150-153
1027. Rotelli G. G.: *Sul testo di una poesia di Jules Laforgue*, in: *RLMC*, 2, pp. 119-121
1028. Roth P.: *Lamento di Portnoy*. Trad. L. Ciotti Miller, Milano, Bompiani, pp. 304
1029. Roussin A.: *Le uova di struzzo*. Commedia in due tempi. Adattamento italiano di Enrico Fulchignoni, in: *Dr*, nov. '74, pp. 25-53
1030. Rozsievac perál, 1973, pp. 311
1031. Rubino Campini A.: *La strada nel sogno nella Ricerca proustiana*, Palermo, Stass, pp. 87
1032. Rudé G.: *L'Europa del Settecento. Storia e cultura*, Bari, Laterza, pp. 416
1033. Ruffinato A.: *La struttura del racconto agiografico nella letteratura spagnola delle origini*, Torino, G. Giappichelli, pp. 170
1034. Ruffini F.: *Studi sul giansenismo*. Ristampa anastatica con una introduzione e a cura di Ernesto Codignola, Firenze, La Nuova Italia, pp. xii.286
1035. Ruffini F.: *Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un approccio informativo*, in: *BT*, 10/11, pp. 205-31
1036. Ruffini F.: *Semiotica del testo: ricognizione degli studi*, in: *BT*, 9, pp. 34-82
1037. Rühle G.: *L'anello di congiunzione tra Horváth e Brecht*, in: *Si*, ago.-sett. '74, pp. 69-70
1038. Rupolo W.: *L'inutile fuga di Céline*, in: *Hu*, 3, pp. 220-25
1039. Rupolo W.: *Jean Cayrol, poeta della solitudine*, in: *HU*, 5, pp. 346-356
1040. Rupolo W.: *La narrazione metafisica di Le Clézio*, in: *NA*, 520, pp. 190-200
1041. Rupolo W.: *La sfida di Lautréamont*, in: *Opl*, 2, pp. 85-92
1042. Rupolo W.: rec. a Italo Siciliano, *Mésaventures posthumes de Maître François Villon*, in: *NA*, 520, pp. 426-430
1043. Russell B.: *Filosofia e scienza*, Roma, Newton Compton, pp. 197
1044. Russell B.: *Il terribile giuramento della signorina X e le altre storie di incubi, misteri, stravaganze*. A cura di B. Freinberg, Milano, Rizzoli, pp. 448
1045. Russell B.: *Bertrand Russell, filosofo del secolo. Saggi in suo onore raccolti da R. Schoenman*. Trad. F. Costa, E. De Maas, S. A. De Toni, Milano, Longanesi, pp. 577
1046. Russo Caruso F.: *Versos*, Roma, Pioda, pp. 74
1047. Russo F.: *Prospettiva di un rappor-*

- to fra Leopardi e Rilke, Trieste, Umana, 1973, pp. 109
1048. Ruta M. C.: *Ideologia e struttura in La gaviota di Fernán Caballero*, Palermo, Università, pp. 32
1049. Sabatini M. H.: *The Problem of setting in early Humanist Comedy in Italy*, in: *SU*, 1/2, pp. 5-71
1050. Sabatini F.: *Dalla scripta latina rustica alle scriptae romanze*, Spoleto, Centro Studi Alto Medioevo, 1968, pp. 43
1051. Sabbadini S.: *L'avorio ideologico di J. Austen*, in: *PL*, ag. '74, pp. 90-112
1052. Sade D. A. F.: *La filosofia nel boudoir*. A cura di F. Ghisi, Bari, Dedalo, pp. 240
1053. Sade D. A. F.: *La filosofia nel boudoir*. Pref. di M. Praz, Intr. di P. Klosowski, Roma, Newton Compton, pp. 334
1054. Sade D. A. F.: *Justine, o Le sventure della virtù*. Trad. E. Carizzoni, Milano, Club degli Editori, pp. 166
1055. Sagan F.: *Un po' di sole nell'acqua gelida*. Trad. Prato Caruso, Milano, Bompiani, pp. 213
1056. Sagan F.: *Un certo sorriso*. Trad. B. Oddera, Milano, Bompiani, pp. 189
1057. Sáinz H.: *La bambina Piedad*. Trad. di Maria Luisa Aguirre D'Amico, in: *Si*, nov. '74, pp. 94-112
1058. Salimbeni F.: *Il pensiero di Thomas Müntzer: problemi di studio*, in: *NRS*, 58, pp. 71-164
1059. Salvatori F.: *Il «fascismo» tedesco*, in: *Sic*, 3, pp. 499-521
1060. Samonà J. P.: *Letteratura e stalinismo*, Roma, Savelli, pp. 163
1061. San Pedro D. de: *Tractado de amores de Arnalte e Lucenda*. A cura di C. Fazzari, Firenze, Olschki, pp. 126
1062. Sansone G.: *Saggi iberici*, Bari, Adriatica, pp. 308
1063. Sansone G. E.: rec. a *Le charroi de Nîmes*. Chanson de geste du XII^e siècle éditée d'après la rédaction AB avec introduction, notes et glossaire par Duncan McMillan, Paris 1972, in: *SMV*, pp. 311-314
1064. Sapegno N.: *I Promessi Sposi e il romanzo europeo*, in: *TPr*, 1, pp. 23-30
1065. Sartre J. P.: *L'età della ragione*. Trad. O. Vergani, Milano, Bompiani, pp. 394
1066. Sartre J. P.: *La nausea*. Trad. Bruno Fonzi, Torino, Einaudi, pp. 238
1067. Sartre J. P.: *Opere...* A cura di P. Caruso, Milano, Bompiani, pp. 1100
1068. Sartre S. P.: *Il rinvio*. Trad. G. Monicelli, Milano, Mondadori, pp. 407
1069. Sava M.: *Lettura di una ballata anglo-Scozzese: Barbara Allen*, in: *SIn*, 1, pp. 247-75
1070. Scandura C.: rec. a Vasilij Bykov, *Gli ultimi tre giorni (Sotnikov)*, Milano 1974, in: *RS*, 5, p. 167
1071. Scandura C.: rec. a Cesare G. De Michelis, *Le illusioni e i simboli: K. Fofanov*, Padova 1973, in: *RS*, 4, pp. 181-82
1072. *Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen*. Herausgegeben von Xavier Tilliet, Torino, Bottega d'Erasmo, pp. 657
1073. Schiavoni G.: *Il luogo taciuto di Elias Canetti*, in: *NAr*, 40-42, pp. 355-383
1074. Schlegel F.: *Storia della letteratura antica e moderna. Storia universale della letteratura nella versione di Francesco Ambrogi*. A cura di Rosario Assunto, Torino, Paravia, pp. XL 365
1075. Schneider G.: *Il libertino. Per una storia sociale della cultura borghese nel XVI e XVII secolo*, Bologna, Il Mulino, pp. 312
1076. Scibilia A.: *Il secolo di Luigi XIV*, Milano, Mursia, pp. 270
1077. Scoles E.: *Jole Ruggeri Scudieri*, in: *QIA*, 45/6, pp. 291-2
1078. Scoles E.: *Il testo della Celestina nella edizione Salamanca 1570*, Roma, Società Filologica Romana, pp. 124
1079. Scott W.: *Rob Roy*. Intr. di Sergio Rossi. Trad. e note di Giovanni Baldi, Milano, Bietti, pp. xxxvi. 481
1080. Scuderi E.: *Questioni di letteratura moderna e contemporanea*, Catania, Muglia, pp. 184
1081. Šebor M.: *Providky na okraji dne*, Roma, PUG, pp. 128
1082. Segre C.: *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, pp. 279
1083. Segre C.: *La tradizione della chanson de Roland*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 211
1084. Serge V.: *Anni spietati*. Trad. Orsola Nenni, Milano, Mondadori, pp. 360
1085. Shakespeare W.: *Antony and Cleo-*

- patra. Intr. di L. Caretti, Cassino, Garigliano, pp. 249
1086. Shakespeare W.: *Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra, Coriolano*. Trad. di A. Meo, Milano, Garzanti, pp. 315
1087. Shakespeare W.: *Misura per misura*. Intr. e note di M. Praz, Firenze, Sansoni, pp. 250
1088. Shakespeare W.: *Opere complete...*, Milano, Rizzoli, 1973
1089. Shakespeare W.: *Sogno d'una notte d'estate*. Trad. di G. Celenza, Firenze, Sansoni, pp. 233
1090. Shakespeare W.: *Songs from Shakespeare's plays*, Verona, Biondi, pp. 47
1091. Shakespeare W.: *Troilo e Cressida*. Trad. e Intr. a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni, pp. 297
1092. Shakespeare W.: *Vita e morte di Re Giovanni*. Trad. di E. Capriolo e A. Trionfo, Verona, Antèditore, pp. 33
1093. Shankovsky Battilana M.: *La tentazione dell'arte negli scrittori americani delle origini*, in: *AFCF*, 2, pp. 425-447
1094. Shaw I.: *Opere... I giovani leoni, Sera a Bisanzio*. A cura di C. Gorlier, Milano, Bompiani, pp. 1182
1095. Shaw I.: *Povero ricco*. Trad. A. Veraldi, Milano, Bompiani, pp. 702
1096. Shaw I.: *Sera a Bisanzio*. Trad. M. Amante, Milano, Club degli Editori, pp. 379
1097. Shaw G. B.: *Teatro*. Introduzione di B. Brecht, Roma, Newton Compton, vol. 3
1098. Shklar J. N.: *Genealogie sovversive*, in: *Co*, 173, pp. 211-238
1099. Šklovskij V. B.: *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, pp. 291
1100. Sicardi G. P.: *Sunberga: Nota di etimologia germanica*, in: *Sg*, pp. 215-228
1101. Siena R. M.: *Considerazioni sul pensiero religioso di Nietzsche*, in: *Sap*, 1, pp. 32-49
1102. Siena R.: *Spinosa precursore del nichilismo*, in: *St*, 1, pp. 49-64
1103. Signorelli O. R.: *Tatiana Lvovna Tolstaja*, in: *NA*, 520, pp. 391-397
1104. Signorini A.: *L'antiumanesimo di Max Stirner*, Milano, Giuffrè, pp. 153
1105. Signorini S.: *Funzione politica e innovazione semantica nella poesia di Rylov*, in: *SU*, 1/2, pp. 155-191
1105. Silveira F. U. X. da: *Frei, il Keren-sky cileno*. Pref. di Plinio Corrêa de Oliveira, Piacenza, Cristianità, 1973, pp. 146
1107. Silvestri D.: *La nozione di indomediterraneo in linguistica storica*, Napoli, Macchiaroli, pp. 221
1108. Sini C.: *Il problema antropologico del pensiero di Schiller*, L'Aquila, Centro Tecnico, pp. 76
1109. Singer I. B.: *Un amico di Kafka*. Trad. Maria Dazzi, Milano, Longanesi, pp. 412
1110. Socrate M.: *Prologhi al Don Chisciotte*, Padova, Marsilio, pp. 137
1111. Solmi S.: *Nota su Hermann Hesse*, in: *AL*, 66, pp. 48-52
1112. Solmi S.: *Saggio su Rimbaud*, Torino, Einaudi, pp. 117
1113. *Solženitsyne le croyant. Solženicym il credente*. Lettere, discorsi, testimonianze. A cura di A. Martin, Bari, Ed. Paoline, pp. 202
1114. Solženicyn A. I.: *Arcipelago Gulag 1918-1965*, Milano, Club degli Editori, pp. 607
1115. Solženicyn A. I.: *Una candela al vento*. Trad. M. Martinelli, Torino, Einaudi, pp. 82
1116. Solženicyn A. I.: *Divisione cancro*. Trad. M. Olsoufieva, Milano, Garzanti, 2 voll.
1117. Solženicyn A. I.: *Una giornata di Ivan Denisovic*. Trad. G. Krauski, Milano, Garzanti, pp. 204
1118. Solženicyn A. I.: *Una giornata di Ivan Denisovic*, Roma, I Nobel, pp. 187
1119. Solženicyn A. I.: *Padiglione cancro*. Trad. di C. Spano, Roma, Newton Compton, pp. 526
1120. Solženicyn A. I.: *Il primo cerchio*. Intr. C. Bo, Milano, Mondadori, vol. 2
1121. Solženicyn A. I.: *Reperto C*. Intr. V. Strada, Torino, Einaudi, pp. 584
1122. Sop N.: «*Pastorale lanosa*», versione di Mladen Machiedo, in: *AL*, 65, pp. 58-62
1123. Soría G.: *Analisi del sonetto «Yo» di Alfonso Cortés*, in: *QIA*, 45/6, pp. 264-91
1124. Soriano O.: *Triste, solitario y final*, Firenze, Vallecchi, pp. 182
1125. Spark M.: *L'immagine pubblica*. Trad. A. Veraldi, Milano, Bompiani, pp. 154

1126. Spaziani M. L.: *La Pléiade. Premesse, teorie e risultati*, Messina, Genal, 1972, pp. 145
1127. Spaziani M. L.: *Il teatro francese del Settecento*, Roma, Lo Faro, pp. 181
1128. Spindel G.: *Sulla strofa dell'Onegin di Puskin e la canzone italiana*, in: *NA*, 521, pp. 397-404
1129. Speciale-Bagliacca R.: «*Monsieur Bovary c'est moi*», in: *NAr*, 38-39, pp. 207-255
1130. *Spicilegio moderno*, Pisa, Ed. Goliardica, pp. 238
1131. Spina G.: *Utopia e satira nella fantascienza inglese*, Genova, Tilgher, pp. 119
1132. Spink J. S.: *Il libero pensiero in Francia da Gassendi a Voltaire*, Firenze, Vallecchi, pp. 410
1133. Splendore P.: rec. a N. Gray, *The Silent Majority. A Study of the Working Class in Post-war British Fiction*, London 1973, in: *AION*, 2, pp. 136-138
1134. Sportelli S.: *A proposito della teoria sartriana del pratico inerte*, in: *CM*, 5, pp. 77-98
1135. Stancu Z.: *Quanto ti ho amato*, Milano, Mursia, pp. 247
1136. Steinbeck J.: *Pian della Tortilla*. Trad. E. Vittorini, Milano, Garzanti, pp. 219
1137. Steinbeck J.: *Uomini e topi*. Trad. C. Pavese, Milano, Bompiani, pp. 129
1138. Steinbeck J.: *La valle dell'Eden*. Trad. G. De Angelis, Milano, Mondadori, pp. 669
1139. Sterne L.: *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*. Intr. di Giorgio Melchiori. Pref. di Carlo Levi. Trad. Antonio Meo, Milano, Mondadori, pp. XLIV.471
1140. Stevenson R. L.: *La cassa sbagliata, I Merry Men*. Trad. H. Furst e R. Prinzhofer, Milano, Club degli Editori, pp. XI.236
1141. Stevenson R. L.: *Il master di Ballantrae*. Trad. G. Celenza, Milano, Garzanti, pp. XXIII.233
1142. Stevenson R. L.: *Lo strano caso del dottor Jekyll e del Signor Hyde*. Trad. O. del Buono, Milano, Rizzoli, pp. 133
1143. Stevenson R. L.: *Olalla*. Trad. A. Camerino, Torino, Einaudi, pp. 63
1144. Stix G.: *Die gesuchte Mitte. Skizzen zur österreichischen Literatur*, Roma, Ediz. di storia e letteratura, pp. 95
1145. Strada V.: *Rossija/Russia. Studi e ricerche*, Torino, Einaudi, pp. 240
1146. Strazzeri M.: *Per una rifondazione teorica della critica letteraria*, Lecce, Millella, pp. 19
1147. Strindberg A.: *Notti di sonnambulo ad occhi aperti*. Intr. e Trad. Giacomo Orreglia, Torino, Einaudi, pp. XXII-132
1148. Strniša G.: *Gregor Strniša*, Koper, Lipa, 1973
1149. *Studi linguistici in onore di Tristano Bolelli*, Pisa, Pacini, pp. XI.309
1150. *Studi saussuriani per Robert Godel*. A cura di René Amacker, Tullio De Mauro, Luis J. Prieto, Bologna, Il Mulino, pp. 297
1151. Sweetser M.-O.: «*La Princesse de Clèves*» *devant la critique*, in: *SF*, 52, pp. 13-29
1152. Swift J.: *I viaggi di Gulliver*. Trad. R. Ferrari, Novara, Edipem, pp. 250
1153. Szondi P.: *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino, Einaudi, pp. 232
1154. Tabucchi A.: *Due figure della poesia sperimentale in Portogallo*, in: *SMV*, pp. 167-184
1155. Tafuri M.: *Frederick Law Olmsted (1822-1903) e le origini del Planning negli Stati Uniti*, in: *QS*, 27, pp. 785-803
1156. *Tales of terror. Nel segno del mistero. Racconti di Ray Bradbury [e altri]*. Trad. L. Bianchi, Milano, Longanesi, pp. 291
1157. Tapparelli E.: *Anna Seghers tra due culture*, Bologna, Pàtron, pp. 305
1158. Tarn N.: *Le belle contraddizioni*. A cura di R. Sanesi, Milano, Nava, 1973, pp. 107
1159. Tavani G.: *Per una delimitazione dello spazio letterario catalano*, in: *AFCF*, 2, pp. 539-49
1160. *Teatro latino americano*. Pref. di C. Bo, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, pp. 288
1161. *Teoria della critica contemporanea. Dalla stilistica allo strutturalismo*. A cura di Gabriele Catalano, Napoli, Guida, pp. VI.510
1162. *Teorie linguistiche e glottodidattica. [Scritti di] Annibale Elia, Emilio D'Agostino*. Bologna, Il Mulino, pp. 94

1163. Tessitore F.: *Storicismo e pensiero politico*, Napoli, Ricciardi, pp. 340
1164. Testa A.: *Critica della scienza*, Roma, Bibl. del dialogo, pp. 130
1165. Testi A.: *Socialismo e progressismo negli Stati Uniti: alcune note sulla esperienza del Wisconsin (1900-1912)*, in: *Stc*, 2, pp. 223-75
1166. Thibaudet A.: *Storia della letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni (1936)*, Milano, Garzanti, vol. 2
1167. Thomas D.: *Il dottore e i diavoli, e altri racconti per il cinema*. Trad. F. Bossi e E. Capriolo, Torino, Einaudi, pp. 268
1168. Thomas J.: *Di alcune condizioni di ambiguità*, in: *SC*, 24 (giugno '74), pp. 198-213
1169. Thurber J.: *Favole per il nostro tempo*. Trad. di A. Veraldi, Milano, Rizzoli, pp. 207
1170. Titone V.: *La storiografia dell'illuminismo in Italia*, Milano, Mursia, pp. 212
1171. Tobia B.: *Il partito socialista italiano e la politica di W. Wilson (1916-1919)*, in: *Stc*, 2, pp. 275-307
1172. Todisco G.: *Anatole France. Littérature et engagement (1863-1908)*, Poggibonsi, Lalli, pp. 209
1173. Tolkien J. R. R.: *Il signore degli anelli. Trilogie*. Trad. A. di Villafranca, Milano, Rusconi, vol. 3
1174. Tolstoj L. N.: *Anna Karénina*. Pref. Natalia Ginzburg. Trad. Leone Ginzburg, Torino, Einaudi, pp. x.887
1175. Tolstoj L. N.: *I cosacchi, La cedola falsa*. Trad. A. Villa, Milano, Club degli Editori, pp. 301
1176. Tolstoj L. N.: *Guerra e Pace*. Trad. Bazzarelli, F. Campailla, G. Bensi, Novara, Edipem, vol. 3
1177. Tolstoj L. N.: *Guerra e pace*. Trad. P. Zvetoremich, Milano, Garzanti, vol. 4
1178. Tolstoj L. N.: *Guerra e pace*. Con un saggio di Thomas Mann, Pref. Leone Ginzburg, Trad. Enrichetta Carafa d'Andria, Torino, Einaudi, 4 voll.
1179. Tolstoj L. N.: *Guerra e pace*. Intr. di Wolf Giusti, Note di Lucio Dal Santo, Trad. Federico Verdinois, Milano, Bietti, 2 voll.
1180. Tolstoj L. N.: *Racconti e ricordi*. Trad. C. Alvaro, Milano, Mondadori, pp. 449
1181. Tolstoj L. N.: *Resurrezione*. Pref. Natalia Ginzburg, trad. Clara Coisson, Torino, Einaudi, pp. xi.436
1182. Tomassoni I.: *Dall'astrattismo all'informale*, in: *Ul*, xii.76 (nov. '73), pp. 104-112
1183. Tournier M.: *Venerdì o La vita selvaggia*. Trad. di Michèle Antoine. Illustrazioni di Paolo Guidotti, Milano, Mondadori, pp. 133
1184. Tozzi G. P.: *Da «Love Story» a «Ultimo Tango»*, in: *St*, 4, pp. 607-610
1185. Trakl L.: *Tiraemolla*, Milano, Olympia press Italia, pp. 189
1186. Tranchida G.: *Lineamenti di critica barettiana desunti dal discorso su Shakespeare e Voltaire*, Palermo, Scuola Grafica, 1973, pp. 51
1187. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. A cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, pp. 502
1188. Traverso E.: *Montaigne e Aristotele*, Firenze, Le Monnier, pp. 171
1189. Trento A.: *Crescita urbana e sviluppo subalterno in America Latina*, in: *QS*, 27, p. 877
1190. Tresoldi L.: *Viaggiatori tedeschi in Italia, 1452-1870*, Roma, Bulzoni, pp. 82
1191. Trigona P.: *Funzioni e dimensioni nel III viaggio di Gulliver*, in: *SI*, 1, pp. 93-111
1192. Trisolini Antonini G.: *Alcune riduzioni di Molière in dialetto veneziano*, Udine, Dal Bianco, 1973, pp. 61
1193. Trockij L. D.: *Guerra e rivoluzione. Di Lev Trotskij*. Trad. di L. Maitan, Milano, Mondadori, 1973, pp. 234
1194. Troisi F.: *Edward Morgan Forster e l'Italia*, Bari, Adriatica, 1974, pp. 67
1195. Turco L.: *Dal sistema al senso comune. Studi sul newtonismo e gli illuministi britannici*, Bologna, Il Mulino, pp. 354
1196. Turgenev I. S.: *Padri e figli*, Milano, Club degli Editori, pp. 307
1197. Ughetti D.: *François d'Amboise (1550-1619)*, Roma, Bulzoni, pp. 458
1198. Updike J.: *Corri, coniglio*. Trad. B. Oddera, Milano, Mondadori, pp. 393
1199. Uris L. M.: *Topaz*. Trad. Andreina Negretti, Milano, Mondadori, pp. 330
1200. Vaculík L.: *Le cavie*. Trad. S. Vitale, Milano, Garzanti, pp. 188
1201. Vajda G.: *Intellectualisme et anti-*

- intellectualisme dans le pensée juive du haut Moyen âge*, in: *AAN*, 3-4, pp. 551-67
1202. Valdés A. P.: *Marta e Maria*. Trad. A. Gasparetti, Milano, Club degli Editori, pp. XII.351
1203. Valent I.: *Verità e prassi in D Hume*, Brescia, Vannini, pp. 222
1204. Valera J.: *Pepita Jiménez*. Trad. A. Gasparetti, Milano, Club degli Editori, pp. 241
1205. Valjavec F.: *Storia dell'illuminismo*, Bologna, Il Mulino, pp. 398
1206. Valsecchi M.: *Dalla metafisica al novecento e l'antimovecento*, in: *Ul*, XII.76 (nov. '73), pp. 97-103
1207. Van Vogt A. E.: *Non- A. [Di] A. E. Van Vogt*, Milano, Editrice Nord, pp. 428
1208. Vanzi D.: *Bouvard und Pecuchet*, *St*, aprile '74, pp. 36-37
1209. Varese M. F.: *Una situazione della prosa russa: Vladimir Odoevskij 1820-1830*, in: *SU*, 1/2, pp. 221-65
1210. Vattimo G.: *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, pp. 382
1211. Vauchez A.: *Gli storici francesi: da Marc Bloch a Robert Boutrouche*, in: *TPr*, 2/3, pp. 86-95
1212. Vega Carpio L. F. de: *Liriche*. Intr. e trad. Roberto Paoli, Torino, Einaudi, pp. XXI.162
1213. Velluti S.: *Brecht e il teatro sociologico*, Roma, Cremonese, pp. 126
1214. Venturelli A.: rec. a Pramod Talgeri, *Otto Ludwig und Hegels Philosophie*, Tübingen, Niemeyer, 1972, in: *Sg*, pp. 457-473
1215. Verlaine P.: *Poesie*. Intr. di L. Frezza, Milano, Rizzoli, pp. 271
1216. Vernay P.: *Vers une édition critique de Maugis d'Aigremont*, in: *CN*, pp. 15-72
1217. Verne J.: *Edizione integrale di tutti i viaggi straordinari di Jules Verne*, Milano, Mursia, pp. 241
1218. Verondini I. B.: *Trilogia dell'intellettuale. Frost, Verstörung, Das Kalkwerk di Thomas Bernhard*, in: *Sg*, pp. 69-98
1219. Verri A.: *Lord Monboddò dalla metafisica all'antropologia*, Ravenna, Longo, 1975, pp. 169
1220. Vidalsolanas J.: *Notes per a un estudi estilístic de l'Escola Mallorquina: «El pida Formentor»*, in: *QIA*, 45/6, pp. 260-4
1221. Viero Munerati S.: *La volontà di potenza nelle filosofie nietzschiana*, Palermo, Magins, pp. 73
1222. Viola I.: *Critica letteraria del novecento*, Milano, Mursia, pp. 355
1223. Viola G. E.: *Su una lettera un po' dimenticata del Ranieri ed uno scritto del Sainte-Beuve*, in: *St*, 1, pp. 81-88
1224. Viola G. E.: rec. a P. Carile, *Céline oggi*, Roma, in: *Vel*, 4-6, pp. 356
1225. Viola G. E.: rec. a C. Pasi, *Théophile Gautier o il Fantastico Volontario*, Roma 1974, in: *Vel*, 4-6, pp. 357
1226. Viola G. E.: rec. a I. Siciliano, *Mémoires posthumes de Maître François Villon*, Paris 1973, in: *Vel*, 1-3, pp. 191-92
1227. Viola G. E.: rec. a D. Ughetti, *François D'Ambroise*, Roma 1974, in: *Vel*, 4-6, pp. 357-58
1228. Vita L.: *Solgenitsin, martire della libertà*, Messina, Battaglie Letterarie, pp. 29
1229. Vitale M.: rec. a C. Cockburn, *The Devil's Decade*, London 1973, in: *AION*, 2, pp. 123-130
1230. Vitale M.: rec. a P. Howarth, *Play up and play the Game*, London 1973, in: *AION*, 1, pp. 179-185
1231. Vitale Brovarone A.: *La forma narrativa dei Dialoghi di Gregorio Magno: problemi storico-letterari*, in: *AAST*, 1, pp. 95-174
1232. Volta O.: *Le mammelle di Tiresia*, in: *Dr*, ott. '74, pp. 70-72
1233. Vitolo G.: rec. a Ludovico Gatto, *Medioevo voltairiano*, Roma 1973, in: *RSC*, 3, pp. 358-361
1234. Voltaire F. M. A.: *Candido e altri racconti*. Trad. Sara G. Corsi, Novara, E-dipem, pp. 283
1235. Voltaire F. M. A.: *Candido, ovvero l'ottimismo*. Intr. di I. Calvino, Milano, Rizzoli, pp. 158
1236. Voltaire F. M. A.: *Zadig*. Intr. di F. Ferrucci, Torino, Einaudi, pp. 100
1237. Walpole H.: *Il castello d'Otranto*. Trad. F. Valeri, Milano, Longanesi, pp. 146
1238. Waltari M.: *Sinube l'egiziano*. Trad. M. Gallone, Milano, Rizzoli, pp. 538

1239. Wandruszka M. e Paccagnella I.: *Introduzione all'interlinguistica*, Palermo, Palumbo, pp. 173
1239. Wandruszka M. L.: *Brechts Umfunktionierung Verhaltenswissenschaftlicher Theorien*, in: *Sg*, pp. 41-68
1240. Wareham T. E.: *Michel d'Amboise, et «Le Guidon des Gens de Guerre»*, in: *SF*, 54, pp. 401-415
1241. Warren R. P.: *Tutti gli uomini del re*, Milano, Club degli Editori, vol. 2
1242. Watts T. D. e Cormier R. J.: *Toward an Analysis of Certain Lais of Marie de France*, in: *LS*, 2, pp. 249-256
1243. Weise G.: *Manierismo e letteratura: Marinismo, gongorismo e manierismo (V)*, in: *RLMC*, 2, pp. 85-112
1244. Wellek R.: *Teorie della letteratura*, Bologna, Il Mulino, pp. 464
1245. Wellek R.: *Storia della critica moderna*. Trad. A. Lombardo, voll. I e II, Bologna, Il Mulino
1246. Wentzlaff-Eggebert H.: *Der französische Roman um 1625...*, München, Fink, pp. 204
1247. Wesker A.: *Il grido di dolore di un drammaturgo*, in: *Si*, febb. '74, pp. 16-19
1248. Wesker A.: *Sei domeniche di gennaio*. Trad. Betty Foá, Torino, Einaudi, pp. 223
1249. Wetherhill P. M.: *Montaigne and Flaubert*, in: *SF*, 54, pp. 416-428
1250. White P.: *L'occhio dell'uragano*, Milano, Bompiani, pp. 592
1251. White P.: *Mai un passo amico*. Trad. E. Cremonese, Milano, Club degli Editori, 1974, pp. 357
1252. Wilcock J. R.: *Il diavolo bianco, a-dattamento da John Webster*, in: *Dr*, 50.2 (febb. '74), pp. 25-51
1253. Wilde O.: *Il Principe felice e altre novelle*. Trad. di I. Gnoli, Bergamo, Janus, pp. 61
1254. Wilde O.: *Salomé*. Intr. di A. Arbasino, Milano, Rizzoli, pp. 86
1255. Wilder T.: *Our Town*, Brescia, La Scuola, 1971, pp. 125
1256. Wilder N.: *Theophilus North. Le avventure di un giovane americano*. Trad. B. Oddera, Milano, Mondadori, pp. 425
1257. Wilder T.: *Tre commedie*. Intr. di P. Szondi, Milano, Mondadori, pp. 412
1258. Williams J.: *Augustus*. Trad. B. Oddera, Milano, Sperling & Kupfer, 1974, pp. 428
1259. Wisse R. R.: *Lo schlemiel come ero moderno*, in: *Co*, 172, pp. 182-270
1260. Woolf V.: *Gita al faro*. Trad. G. Celenza, Milano, Garzanti, pp. 226
1261. Woolf V.: *La crociera*. Trad. O. Previtali, Milano, Rizzoli, pp. 373
1262. Woolf V.: *Per le strade di Londra*. Trad. L. B. Wilcock e J. R. Wilcock, Milano, Garzanti, pp. 302
1263. Yeats W. B.: *Poesie*. Trad., intr. e note di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, pp. 335
1264. *Za žiarou Slova. Pamiatke učitel'a a filozofa Konštantina-Cyrila*, 869-1969, pp. 1970, 19
1265. Zajc D.: *Dane Zajc*, Koper, Lipa, 1973
1266. Zambelloni F.: *Linguaggio musicale e linguaggio lirico in Rousseau*, in: *RF*, pp. 5-32
1267. Zlobec C.: *Ciril Zlobec*, Koper, Lipa
1268. Zoccola P.: *Di un passo controverso del «Cortegiano» e dei rapporti fra Castiglione e Montaigne*, in: *GSLI*, fasc. 473, pp. 97-102
1269. Zorzi Mamoli R.: *«Flags in the Dust»*: W. Faulkner senza abbreviazioni, in: *AFCF*, 1, pp. 15-39

INDICE DEGLI ARGOMENTI

- Alberti R., 571
Amboise F. d', 1197, 1227
Amboise M. d', 1240
Amis K., 19
Andrews W. P., 941
Andrić I., 981
Apollinaire G., 976, 994
Asturias M. A., 18
Auden W. H., 860
Aurier A., 447
Austen J., 1051
Bacon F., 211, 1021
Balzac H. de, 142, 255, 393, 477, 499
Baretti, 1186
Barth K., 19
Barthes, 682
Batteux Ch., 172
Baudelaire Ch., 180, 496, 995
Beauvoir S., 124
Beckett S., 386, 901
Beckford W., 57
Bell Q., 20
Bergson, 76
Bernhard Th., 1218
Bloch M., 1211
Blondel M., 66
Boine, 492
Boissat P. de, 391
Boito A., 523
Böll H., 125, 263, 266, 298, 753, 1011
Boutrouche R., 1211
Borges, 539
Bradbury R., 1156
Brandão I. L., 12
Braubach R., 680
Brecht B., 349, 516, 664, 1037, 1213, 1239
Browning R.: 407
Burns R., 465
Bykov V., 1070
Caballero F., 1048
Camara D. de La, 761
Camus A., 21, 272, 400, 688, 930, 973
Canetti E., 1, 301, 302, 634, 905, 1073
Carlyle Th., 407
Carpancho A., 821
Cassirer E., 675
Castiglione B., 1268
Cayrol J., 1039
Céline, 254, 1038, 1224
Char R., 155
Chateaubriand, 641
Chaucer G., 529
Chesseux J., 22
Christie A., 444
Clavel B., 857
Claudel P., 313
Clavería C., 143
Cocteau J., 467
Collison R., 847
Compton-Burnett I., 23
Conrad J., 305, 326
Constant B., 336
Coover R., 681
Coppet, 919
Corbières, 165
Cortázar J., 44
Cortés A., 1123
Davie D., 814
Daudet A., 585
De Gasperi A., 537
De Staël, 919
Didattica delle lingue, 382
Diderot, 171, 797, 940
Donne J., 803
Dostoevskij F., 163, 243
Du Bellay, 431
Duclos Ch. P., 522
Dumas, 94
D'Urfé H., 535
Eliot G., 74
Eliot T. S., 466, 474, 991
Eluard P., 490

- Encyclopédie L', 943
 Engels, 200
 Enright D. J., 318
 Erdman P. E., 24
 Ermetismo, 511
 Esenin, 1023
 Estetica, 17, 56, 148
 Farquhar G., 65
 Faulkner W., 1269
 Feuerbach, 260
 Fielding H., 737, 912
 Filologia germanica, 319, 579, 736, 833, 983, 1100
 Filologia romanza, 127, 276, 925, 1009, 1050, 1063
 Filologia slava, 443, 840
 Fitzgerald F. S., 362, 920
 Flaubert G., 1129, 1249
 Fontenelle B. de, 189
 Forster E. M., 1194
 France A., 1172
 Futurismo, 470
 Gail J.-B., 596
 Gautier Th. de, 337, 1008, 1225
 Gessner C., 741
 Gide A., 313, 941
 Gissing G., 294
 Goethe, 295, 515, 720, 917
 Gogol, 834
 Goldmann, 690
 Gongora, 888
 Gorki M., 907
 Green J., 264
 Greene G., 265
 Grévin J., 221
 Gubernatis A. de, 768
 Hart J., 754
 Hazard P., 998
 Hegel, 164, 1020
 Heidegger, 401, 984
 Hemingway E., 563
 Hennequin E., 249, 250
 Herder, 917
 Hernández F., 11
 Hesse H., 1111
 Hobbes Th., 877
 Hochhuht R., 299
 Hodgson W. H., 252
 Hoffmann E. T. A., 83, 193
 Hölderlin, 191
 Hopkins G. M., 412
 Horvath O. Von, 300, 517, 666, 1037
 Hume, 988, 1203
 Hutcheson F., 815
 Huysmans, 446
 Ibsen, 674
 Inglese antico, 453
 Inglese medievale, 224, 376, 848
 James H., 800
 Johnson S., 57
 Johnson U., 735
 Jones I., 372
 Joyce J., 71, 74, 303, 304, 558
 Kafka F., 27, 192, 476, 879, 905, 1109
 Kant, 915
 Keats J., 526
 Kerényi K., 635
 Kierkegaard S. A., 394, 933, 1025
 Kindermann H., 911
 Kraus K., 476, 497
 Laforgue J., 1027
 Lautréamont, 160, 1041
 Lawrence D. H., 380
 Leopardi G., 888, 1047
 Leskov N. S., 275
 Lessing D., 25
 Letteratura albanese, 559
 Letteratura americana, 69, 149, 293, 325, 335, 342, 416, 555, 556, 652, 679, 710, 935, 938, 965, 1093
 Letteratura comparata, 43, 101, 102, 215, 227, 230, 242, 244, 283, 296, 316, 375, 377, 384, 430, 436, 437, 449, 512, 549, 632, 805, 806, 828, 873, 902, 911, 953, 959, 970, 1032, 1064, 1075, 1083, 1201
 Letteratura francese, 92, 93, 100, 131, 210, 365, 448, 457, 491, 498, 536, 612, 713, 725, 855, 885, 932, 954, 1024, 1034, 1063, 1126, 1132, 1151, 1166, 1246
 Letteratura inglese, 387, 388, 623, 799, 935, 1069, 1131, 1133, 1195
 Letteratura latino americana, 151, 152
 Letteratura russa, 2, 30, 31, 277, 452, 464, 707, 771, 858, 871, 893, 952, 1003, 1004, 1005, 1145
 Letteratura spagnola e portoghese, 64, 144, 205, 307, 308, 309, 399, 403, 408, 438, 493, 514, 700, 805, 806, 825, 950, 1022, 1033, 1062, 1078, 1110, 1154, 1159
 Letteratura tedesca, 137, 455, 740, 774, 807, 910, 921, 922, 923, 1144, 1153, 1190, 1259
 Lingua francese, 77, 1010
 Lingua spagnola, 832
 Lingua tedesca, 13, 68, 99, 1018

- Linguistica, 141, 161, 369, 392, 518, 521,
 714, 777, 852, 862, 1107, 1149, 1150,
 1162, 1239
 Lohenstein D. C. von, 763, 764
 Lorca F. G., 409, 854
 Lo Ros G., 475
 Louÿs P., 315, 822
 Löwith K., 248
 Macchia G., 731
 Mairet J., 428
 Maistre X. de, 333
 Maksimov V., 267
 Mallarmé S., 429, 557, 1026
 Mancinelli L., 525
 Mann Th., 528, 653
 Maréchal J., 704
 Marie de France, 1242
 Marivaux, 36, 338, 797
 Marot C., 500
 Marquez G. G., 150, 314, 785
 Marvell A., 154
 Maupassant G. de, 147, 873
 Mauriac, 1016
 Mazas S., 15
 Mejerchol'd, 41
 Mérimée P., 95, 432
 Mickiewicz A., 955
 Molière, 880, 881, 1192
 Montaigne, 1188, 1249, 1268
 Montesquieu, 223, 379
 More Th., 929
 Moreno J. L., 507
 Morrell D., 416a
 Müntzer Th., 1058
 Musil R., 476, 730
 Nabokov, 554
 Neruda P., 121, 122, 383
 Newton I., 758
 Nicolson N., 26
 Nietzsche, 80, 582, 597, 1098, 1101, 1210,
 1221
 Nouveau G., 711
 O'Brien F., 993
 Odoevskij V., 1209
 Olmsted F. L., 1155
 Orsini F., 954
 Paine Th., 717
 Pascoli G., 872
 Paul J., 775
 Peacock Th. L., 363
 Péguy Ch., 225
 Petöfi S., 872
 Petrarca, 501, 992
 Pirandello L., 413, 507, 933
 Planck M., 312
 Plath S., 939
 Poe E. A., 573
 Popper K., 40
 Pound E., 253, 574, 739
 Prévert J., 339
 Proust M., 10, 945, 1031
 Puškin, 829, 1128
 Quesnay B., 787
 Quevedo, 123
 Racine, 179
 Reich, 517
 Reid, 988
 Requien E., 432
 Richardson S., 406, 527
 Rilke R. M., 281, 482, 636, 904, 909, 1047
 Rimbaud A., 627, 703, 926, 1112
 Ronsard, 689
 Roth Ph., 786
 Rousseau J. J., 261, 341, 494, 584, 824,
 903, 915, 1098, 1266
 Roussel, 863
 Roy P. Ch., 942
 Ryleev, 1105
 Sade, 160
 Sainte-Beuve, 1223
 Sartre J.-P., 140, 473, 899, 1134
 Scaglione A., 14
 Schiller, 1108
 Schleiermacher, 405
 Scorza M., 5
 Scott W., 130
 Seghers A., 1157
 Semantica, 202, 246, 968
 Semiotica, 1035, 1036
 Severin F., 913
 Shakespeare W., 16, 67, 73, 218, 306, 320,
 321, 324, 373, 489, 523, 561
 Sklovskij V., 34
 Simeoni G., 789
 Singer I. B., 27
 Sociologia della letteratura, 173, 174, 182,
 216, 249, 353, 548, 550, 836, 1017
 Solochov M. A., 859
 Solženitsyn, 285, 297, 370, 414, 784, 1006,
 1228
 Šop N., 726
 Spinoza, 1102
 Sponde J. de, 997
 Spitteler C., 906
 Stendhal, 747, 944
 Sterne L., 508, 823

Stirner M., 1104
Strutturalismo, 146, 270, 697, 749, 750,
1161
Sturbe H., 877
Surrealismo, 220, 350, 1232
Susann J., 28
Svevo I., 1002
Swift J., 57, 70, 204, 533, 1191
Symons A., 74
Teatro americano, 502
Teatro francese, 139, 322, 622, 1127
Teatro inglese, 45, 72, 138, 196, 245, 468
Teatro spagnolo, 222, 456, 472
Teoria e storia della letteratura e critica
generale, 14, 31, 32, 42, 48, 49, 50, 61,
62, 63, 75, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
91, 103, 104, 129, 135, 142, 162, 176,
177, 178, 198, 226, 262, 270, 271, 277,
280, 310, 317, 343, 371, 385, 390, 398,
451, 461, 469, 506, 513, 532, 564, 695,
696, 697, 705, 716, 722, 723, 707, 776,
796, 891, 960, 969, 1060, 1080, 1082,
1099, 1146, 1161, 1182, 1187, 1222,
1243, 1244, 1245
Thomas D., 346
Thompson, 759
Tolstaja T. L., 1103
Troyat H., 770
Turgenev, 530
Unamuno M. de, 132, 492
Ungaretti, 888
Valéry P., 52, 315, 916
Vasil'evič P., 982
Vega L. de, 361, 964
Velho F., 677
Verga G., 873
Verne J., 113
Villon F., 1042, 1226
Voltaire, 999
Webster J., 1252
Wells H. G., 651
Wesker A., 282
Wilde O., 195
Williams R., 463
Wilson W., 1171
Winckelmann, 917
Witkiewicz S. I., 748
Woolf V., 20, 120
Yeats W. B., 347, 861
Zweig S., 907

ANNALI DI CA' FOSCARI

Annali della Facoltà

di lingue e letterature straniere di Ca' Foscari

Consta di due sezioni: la **Sezione Occidentale** diretta da Sergio Perosa e a cura di M. Baratto, E. Bernardi, F. Meregalli, G. Nicoletti, V. Strada, e la **Sezione Orientale** a cura di L. Lanciotti, G. Scarcia, G. Tamani.

Gli Annali hanno periodicità quadrimestrale: i primi due fascicoli costituiscono la Sezione occidentale, il terzo fasc. la Sezione orientale.

Abbonamento annuo (1976): L. 12.000; estero: L. 17.000; un fascicolo: L. 5.000. Annate arretrate: 1962-1967: L. 10.000; dal 1968: L. 18.000.

Amministrazione: CASA EDITRICE PAIDEIA - BRESCIA alla quale vanno indirizzate richieste e versamenti (conto c. postale 17/19477).

Indice delle annate arretrate

1962

M.L. ARCANGELI MARENZI, *La parola* di Max Jacob - P. BROCKMEIER, *La Storia della poesia e della retorica francese* di Friedrich Bouterwek e la sua polemica contro i critici francesi del Settecento - U. CAMPAGNOLO, *L'innesto dell'esistenzialismo sul marxismo: Appunti di una lettura della Question de méthode* di J.P. Sartre - O. HESTERMANN, *Der unbekante Brecht: Brecht als Erzähler* - F. MEREGALLI, Antonio Machado e Gregorio Marañón - L. MITTNER, *L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento* - C. ROMEO MUÑOZ, *Un cuento de Unamuno* - RECENSIONI - REPERTORIO BIBLIOGRAFICO *degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1960.*

1963

M.L. ARCANGELI MARENZI, *La parola* di Gérard de Nerval - P. BROCKMEIER, *La genesi del pensiero di Albert Camus* - E. CACCIA, *Il linguaggio dei «Malavoglia» tra storia e poesia* - U. CAMPAGNOLO, *La filosofia come... filosofia* - E. DEL COL, *Il nouveau roman* - A.M. GALLINA, Juan Ramón Jiménez petrarchista - M. NALLINO, *Venezia in antichi scrittori arabi* - R. PIZZINATO, *Il realismo lirico di Bunin* - S. POLACCO CECCHINEL, *Il concetto di previsione nel pensiero di Benedetto Croce* - V. SOLA PINTO, *William Blake, poet, painter and visionary* - A. URIBE ARCE, *Panorama personal de la actual literatura en Chile* - RECENSIONI - REPERTORIO BIBLIOGRAFICO *degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1961.*

1964

E. ANAGNINE, *Alcuni aspetti della civiltà italiana del Quattrocento* - E. CACCIA, *Le varianti de «La Locandiera»* - U. CAMPAGNOLO, *Cristianesimo e Umanesimo* -

S. CASTRO, Il tempo presente nella letteratura brasiliana - D. CAVAION, Note sul teatro di Cechov - B. CINTI, Erasmo e idee letterarie in Cristóbal de Castillejo - F. COLETTI, Nascita del D'Annunzio francese - I «Sonnets cisalpins» - G. MASTRANGELO LATINI, Sul «Dizionario critico etimológico» di Joan Corominas - C.A. NALLINO, Dell'utilità degli studi arabi - S. PEROSA, Stephen Crane fra naturalismo e impressionismo - RECENSIONI - *REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1962.*

1965

M.L. ARCANGELI MARENZI, La parola di René Char - B. CELLINI, La personalità di Shakespeare - U. CAMPAGNOLO, Risposta marxista all'interrogativo sul senso della vita - G. CROSATO ARNALDI, Il taccuino di viaggio di Afanasij Nikitin - R. MAMOLI, Otto racconti inediti di William Faulkner - F. MEREGALLI, Da Clarín a Unamuno - S. MOLINARI, La «novità» di Jurij Kazakov - B. PIERESCA, La nobiltà francese del primo Seicento vista da alcuni autori dell'epoca - V. STRIKA, Due novelle di Mahmūd Taymūr - RECENSIONI - *Ricordo di Eugenio Anagnine* (G. Longo) - *REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1963* - *REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature di lingua spagnola pubblicati in Italia dal 1941 al 1959.*

1966

E. CARAMASCHI, Flaubert et l'actuel - G.B. DE CESARE, Alfonso Reyes «Americamista» - S. LEONE, Konstantin Michailovič Fofanov, poeta - L.P. MISHA, Il concetto di religione e moralità nei primi romanzi hindi - S. PEROSA, Riproposta dei «metafisici» - M. PILLON, E.A. Boratynskij - M. PINNA, Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di Ciro di Pers - A. RIGHETTI, Le due versioni spenseriane della canzone CCCXXIII del Petrarca - V. STRIKA, Problemi femminili attuali in commedie di Tawfiq Al-Hakīm - RECENSIONI - *Ricordo di Benvenuto Cellini* (S. Baldi). Bibliografia di B. Cellini - *REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1964.*

1967

E. BERNARDI, Max Frisch e il romanzo-diario - E. CARAMASCHI, Balzac tra Romanticismo e Realismo - S. CECCHINEL, L'uomo e il robot - S. CRO, Jorge Luis Borges e Miguel de Unamuno - R. GIUSTI, Orientamenti liberali del giornalismo lombardo-veneto intorno alla metà del XIX secolo - S. MOLINARI, Per un'analisi stilistica della prosa di Anton Cechov: «Perepoloch» - C. PONTEDERA, Poetica e poesia nell'«Apology for Poetry» di Sir Philip Sidney - B. CINTI, A proposito del «Centón epistolario» - B. PIERESCA, «Les caquets de l'accouchée» (1623) - RECENSIONI - *Ricordo di Mario Marazzan* (M. Sansone) - *REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1965.*

1968, I

E. BERNARDI, Friedrich Dürrenmatt: dal grottesco alla drammaturgia del caso - B. CINTI, Influenza di M. Hernández nella lirica spagnola - G. GIRAUDDO, Il Con-

gresso di Vienna in una recente interpretazione – F. MUSARRA, L'imitazione umanistica nel rinascimento europeo – L. OMACINI, *De l'Allemagne d'après la correspondance de Madame de Staël* – A. TREVISAN, «Littérature, mon beau souci...» Note su Giraudoux critico letterario – RECENSIONI.

1968,2

E. CARAMASCHI, A propos de la bataille réaliste et de l'impressionnisme des Goncourt – U. MURSIA, La fortuna di Joseph Conrad in Italia. Inventario al 1968 – S. PEROSA, C.S. Lewis e l'apologia del Medioevo – G. PALADINI, Superamento dei miti nella storiografia della guerra 1915-18 – RECENSIONI – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1966.

1969,1

M.L. ARCANGELI MARENZI, Aspetti del romanzo francese tra il 1914 e il 1940 – M. MARZADURI, Lista delle frequenze e indice alfabetico del lessico di O.E. Mandel'stam in *Pietra* – G. MIGLIORI, Edmund Tilney, prosatore elisabettiano – G. PALADINI, Ideali e ideologie del Risorgimento nella Resistenza italiana – B. ROSADA, «...E gli occhi in prima generan l'amore» (Osservazioni sulle origini e sulla tradizione di un *topos*) – R. BATTISTONI, Interview avec Jean Giono – M. GIOVANNINI, Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa – RECENSIONI.

1969,2

M. BATTILANA, Edgar Allan Poe, nostro contemporaneo – J.G. FUCILLA, Semantic Meanings of *Cielo* in Spanish Golden Age Drama – R. GIUSTI, Recenti pubblicazioni sul problema italiano alla metà del secolo scorso – F. MEREGALLI, Manuel Azaña – RECENSIONI – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1967.

1970,1

E. BERNARDI, Notizie sul caso Sternheim – E. CACCIA, «L'airone» di Bassani – U. CAMPAGNOLO, L'eticizzazione della guerra – M. CICERI, Note su «Cal y Canto» di Rafael Alberti – J. GUTHRIE, Dante Gabriele Rossetti, a neglected nineteenth century poet – S. LEONE, I «Persidskie Motivy» di S. Esenin. Ipotesi – P. ULVIONI, Gli scritti giovanili di Diderot – U. BORTOLOTTI, Marius Ratti nel «Versucher» di Hermann Broch – G. BECK, Einige Ammerkungen zur Grammatik der deutschen Gegenwartssprache – M.V. LORENZONI, La fonte della canzone «Cupid and My Campaspe» di John Lyly – RECENSIONI.

1970,2

PAOLO CORAZZA, Introduzione alle *Kalendergeschichten* di Bertolt Brecht – RINO CORTIANA, Sulla poesia della Comune – COSTANTINO DI PAOLA, Note su Isaak Babel' (*Konarmija*) – ROBERTO PASQUALATO, L'uso del narratore in *The Nigger of the «Narcissus»* di Joseph Conrad – GIOVANNI PILLININI, I «popolari» e la «congiura» di Marino Falier – GINO SPADON, *Les amours du chevalier de Faublas* di J.-B. Louvet – GIOVANNI STIFFONI, Da *Royaliste* a *démocrate*. Gli anni di formazione del pensiero politico di Gabriel Bonnot de Mably. (Con cinque inediti) – MARIO BAGAGIOLO, L'ascesa di Mosca – SILVIO CASTRO, Campo General: Estrutura e estilo em Guimarães Rosa – REMO FASSANI, Tendenze del meccanismo va-

riantivo in un poemetto di Chlebnikov - RECENSIONI - REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1968.

1970,3

G. TAMANI, Manoscritti ebraici nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova - B. SCARCIA AMORETTI, Nota a *Corano*, XVIII, 94 - V. STRIKA, Un narratore egiziano moderno: Yūsuf as-Sibâ'i - Leucippidi e Dioscuri in Iran: I. G. SCARCIA, Samand e Hing - II. G. VERCELLIN, Zur e Aruz - A.M. PIEMONTESE, Descrizioni d'Italia in viaggiatori persiani del XIX secolo - G. D'ERME, Romualdo Tecco (1802-1867), diplomatico sardo «orientalista» - R. CORTIANA, Ricontri di Nerval in Sâdeq Hedâyat - M. OFFREDI, Il giornalismo *hindî* dalle origini al 1890 - RECENSIONI.

1971,1-2

E. CACCIA, Situazioni per la narrativa italiana dal dopoguerra ad oggi - G. CACCIAVILLANI, Ideologia del poemetto in prosa - S. CRO, Borges y la cultura hispánica - A. EULALIO, *Esauí e Jacó* di Machado de Assis: narratore e personaggi davanti allo specchio - A. FLAKER, K voprosu o russkom avangarde - P. FUSSELL, A new Look at English Augustan Poetry - E. GUIDORIZZI, La sensibile critica contemporanea e l'elegia: l'esempio intorno al *Giardino dei Finzi-Contini* - D. HEINEY, Melville, Bellow and the Innocence of Man - W. KOHLSCHMIDT, Kranz, wehendes Haar, Befüllter Becher - G. LEPSCHY, Rassegna generativa - F. MEREGALLI, La literatura española en Italia en el siglo XVII - L. MITTNER, Fischart. Approssimazioni e anticipazioni - G. NICOLETTI, Prosopopea del *Mauvais Maître* (J.-J. Rousseau) - L. OMACINI, Quelques remarques sur le style des romans de Mme de Staël, d'après la presse de l'époque (1802-1808) - A. RIGHETTI, Il padre negato - Lettura delle due versioni pubblicate di *The Sisters* di J. Joyce - V. STRADA, Gor'kij, Gogol', l'intelligencija - P. VIALLENEIX, Le paysage Verlainien - G. BECK, Neuere Tendenzen der Thomas-Mann-Forschung - G. CAMBON, Raul Salins: una nuova voce della poesia americana - J. PECK, «Cleave to the Abstract of this Blossoming»: The Paintings and Drawings of Wyndham Lewis - S. PEROSA, Fitzgeraldiana - RECENSIONI - REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1969.

1971,3

G. TAMANI, Codici ebraici Pico Grimani nella Biblioteca arcivescovile di Udine - V. STRIKA, Un'interpretazione «psicologica» dei *mihrab* - L. P. MISHRA, Di certi termini ricorrenti nella letteratura mistica dell'hindi medioevale - D. DOLCINI, Il significato di *kharî* nella denominazione *kharî bolî* - M. OFFREDI, Il «contenuto» del romanzo premchandiano - L. DALSECCO, Ts'ao Chih: il faro di Chien An nella tempesta dei Tre Regni - G. C. CALZA, La fruizione estetica dell'architettura e delle maschere del teatro *nô* - E. TREVISAN SEMI, Gli ebrei nord-africani e le «Pantere Nere» - G. SCARCIA, Sulla distrutta moschea di Damāvand - RECENSIONI - CRONACA.

PAIDEIA EDITRICE BRESCIA